

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный университет»

На правах рукописи



Кузнецова Ольга Николаевна

ПРОБЛЕМА ПОНИМАНИЯ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ СМЫСЛОВ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
УСЛОВНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА
С ПОЗИЦИЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Специальность 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор искусствоведения, профессор
Степанская Тамара Михайловна

Барнаул – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. Мироззренческие аспекты искусства и проблема метода	
1.1. Мироззренческие смыслы отчуждения и духовности в контексте искусства.....	19
1.2. Проблема метода в исследовании мироззренческих аспектов искусства условно-символического характера: авангард, иконопись	41
1.3. Герменевтическая логика как универсальный метод гуманитарного знания	68
ГЛАВА 2. Герменевтическое выявление основных типов мироззрения отчуждения и их культурно-исторических модификаций в контексте искусства	
2.1. Основные архаические типы мироззрения отчуждения и их культурно-исторические модификации в контексте искусства европейского средневековья и западного Ренессанса (герменевтическое прочтение)	93
2.2. Культурно-исторические модификации основных типов отчуждения человека от мира в контексте современного искусства	128
ГЛАВА 3. Мироззренческие смыслы духовности и отчуждения в изобразительном искусстве символизма и авангарда	
3.1. Символизм как мироззренческая и условно-символическая «языковая» основа авангардного искусства»	162
3.2. Условно-символическая язык авангардного искусства и проблема понимания	196

ГЛАВА 4. «Мировоззренческие смыслы отчуждения и духовности в контексте религиозно-христианского изобразительного искусства»

4.1. Базовые мировоззренческие смыслы в церковном искусстве и в теософии православного христианства	230
4.2. Православная икона как образно-символическое воплощение мировоззрения отчуждения мира «горнего» от мира «дольнего»	262
4.3. Феномен Юродства Христа ради как образно-символическое утверждение мировоззренческих смыслов отчуждения от «мира сего» в жизни и в искусстве	308
Заключение	347
Список литературы и источников	355
Иллюстрации	373
Приложения	384

ВВЕДЕНИЕ

В ряду особенных событий, явлений и тенденций, которыми была отмечена мировая наука XX – начала XXI в.в., можно назвать активный процесс формирования новых самостоятельных областей научного знания. Так, в широкий спектр общественных и гуманитарных наук вошли и укоренились такие научные дисциплины, как культурология, политология, социология. Данный процесс свидетельствует о том, что в современном мире, в современном обществе получают особое значение такие феномены, на первый план выдвигаются такие проблемы, которые требуют их специального системного исследования, соответствующей методологии, более точной, учитывающей специфику предмета. Однако это явление отнюдь не свидетельствует о некой внутренней тенденции, о тяготении научного знания к дробности, где новые автономии знания отгораживались бы от других областей науки. Напротив, границы, в первую очередь, родственных наук становятся все более прозрачными, а теоретическое знание в целом тяготеет к формированию единой научной картины мира, к целостному, системному взгляду на действительность.

Это обстоятельство послужило причиной тому, что научную парадигму современного знания характеризует системный подход, потеснивший с передовых методологических позиций старый – аналитический. Само явление вытеснения одной парадигмы (аналитической) – другой (*системной*) можно рассматривать как «мощную», *«исторически значимую» методологическую позицию современного научного знания о мире, о человеке, о способах, результатах и смыслах его деятельности* (М.С. Каган). В связи с этим особую значимость в науке обретают вопросы мировоззренческого характера, исследования которых с необходимостью требуют выхода за пределы автономии собственной науки, преодоления частно-научной замкнутости, требуют взаимодействия с другими областями знания с целью глубокого, системного понимания смыслов исследуемой проблемы.

Кроме этого научное знание второй половины XX столетия характеризуется достаточно заметной тенденцией его гуманизации. Это проявляется в том, что в фундаментальную науку все чаще включаются непосредственно морально-гуманистические принципы и нормы, которые еще недавно считались для нее *внешними*, от которых она абстрагировалась. Сегодня внимание к *мировоззренческим аспектам* глобальных проблем современности, учет характера ценностных ориентаций общества в целом и факторов субъективного восприятия мира человека становится необходимым условием фундаментальных научных исследований. Именно двадцатый век *актуализировал* перед человеком проблему самого человека, поместив его в центр философского осмысления, о чем свидетельствует развитие таких самостоятельных научных направлений философской мысли, как феноменология, экзистенциализм, герменевтика. Поэтому в таких областях знания, как философия, социология, культурология, политология, в гуманитарном знании в целом возникает обоснованная тенденция рассматривать *весь комплекс глобальных проблем современного мира в фокусе проблемы человека, то есть, с позиций мировоззренческого подхода*.

Постановка и рассмотрение мировоззренческой проблемы в призме искусства с учетом его специфики приводят к результатам восполнения недостающих звеньев в цепи причинно-следственных связей исторического процесса развития глобальных проблем современного мира, имеющим общенаучное значение. Это – с одной стороны. С другой стороны – использование мировоззренческого подхода в исследовании искусства, безусловно, *расширяет смысловые горизонты самого искусства*. Именно этот, второй ракурс и является тем углом зрения, под которым рассматривается искусство в настоящей работе, смещая акцент исследовательского интереса в сторону *семантики* художественного произведения.

Обращение к мировоззренческому подходу предостерегает исследования в области искусства от «внешнего» характера, когда излагаются лежащие на поверхности факты, не вызывающие сомнения своей очевидностью. Одна-

ко искусство наряду с рациональными составляющими содержит в себе иррациональные аспекты, возможно, не осознаваемые самим художником, которые не могут быть рассмотрены с позиций сугубо рационального подхода, и, как правило, не учитываются традиционной логикой. С другой стороны, мировоззренческую основу художественного произведения могут представлять серьезная философская или теософская доктрины, без понимания сложных мировоззренческих смыслов которых не наступает полного понимания произведения искусства. Поэтому задача прочтения глубинных мировоззренческих смыслов в контексте искусства является *актуальной* и выступает основной *целью* данной работы.

Понятие «мировоззрение», являясь одной из ключевых категорий в данной работе, используется в традиционной философской трактовке как духовное, *смысловое* ядро человеческой личности, которое формируется в процессе рационально-чувственного освоения мира, отражаясь в искусстве. В ряду *мировоззренческих смыслов* в контексте искусства, наиболее значимым является отчуждение изначально формируется в качестве составляющей единого целого мировоззренческого комплекса базовых смыслов бытия, выступая первичным мировоззренческим феноменом.

Однако следует отметить, что история научного осмысления *идеи отчуждения* уходит своими корнями в английское и французское Просвещение (Т. Гоббс, Ж.-Ж. Руссо). В дальнейшем проблема отчуждения разрабатывалась в немецкой классической философии (И.-Г.Фихте, Ф.-Г. Гегель, К. Маркс), а также в философских учениях А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Э. Фромма, С. Кьеркегора, в работах А. Камю, Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера. Философы Э. Дюркгейм, М. Вебер, Г. Зиммель, О. Шпенглер, А. Швейцер, Н.А. Бердяев, Г. Д. Гачев объясняют феномен отчуждения процессом индустриализации, бюрократизации, деинтеграции западного общества, а также «одномерной» рационализацией современной общеевропейской культуры. Поскольку в нашей работе отчуждение рассматривается как мировоззренческий феномен, в контексте общей семантики художественного произведения,

то следующий ракурс вопроса о степени изученности темы отчуждения переходит в область проблемы «отражения» отношений человека с миром в «зеркале» *искусства*. Косвенному рассмотрению этой проблемы посвящены известные работы А. Белого, В.И. Иванова, П. Флоренского, Е.Н. Трубецкого, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, М.С. Кагана, А.Я. Гуревича, В.С. Библера. Однако проблема выявления и понимания *скрытых* мировоззренческих смыслов *отчуждения в контексте искусства*, как правило, по-прежнему является *малоизученной* и потому *актуальной*.

Дело в том, что основным ракурсом рассмотрения отчуждения в современных научных изысканиях является понимание этого феномена как отчуждения человеческой деятельности и ее результатов от самого человека. Такая постановка вопроса отсылает нас к социально-экономической теории К. Маркса об «отчужденных силах, господствующих над людьми». С этой позиции, отчуждение, выступая неотъемлемым атрибутом любой человеческой деятельности, всегда будет привлекать внимание исследователей, не утрачивая до конца своей общенаучной *актуальности*.

Более того, современный характер отношения человека с миром носит наступательный, активностно-деятельностный характер, опосредованный новыми техническими изобретениями и новыми технологиями в области компьютерно-информационных систем, что способствует нарастанию отчуждения между человеком и природой, обостряя современную экологическую проблематику. В связи с обнаружением новых аспектов проявления отчуждения, например, в общемировом проекте глобализации культур, чреватом утратой самоидентификации (отчуждение) отдельных этнических культур, забвением национальных культурных традиций, активизацией этнических конфликтов, оживлением культурного и политического национализма, *отчуждение* как объект исследовательского внимания ученых получает дополнительную *актуальность*. Однако рассмотрение отчуждения в рамках исключительно атрибутивно-деятельностной концепции сущности этого феномена не учитывает в должной мере *мировоззренческого аспекта* данной проблематики.

Отчуждение как глубинная психологическая установка и мировоззренческая составляющая в контексте культурно-исторической реальности, в зависимости от объективных и субъективных условий формирования локальных культур подвергается процессу спецификации, приобретая самобытные черты и претерпевая сложные модификации. Поэтому *проблема* выявления и типологизации мировоззренческих ориентаций *отчуждения* в отношении человека с миром в «зеркале» искусства выступает *актуальным теоретическим вопросом*, требующим дальнейшего разрешения. Первый этап решения проблемы типологизации основных форм архаических отчужденных отношений человека с миром и их культурно-исторических модификаций был осуществлен в кандидатской диссертации «Прочтение экологической проблематики в контексте культурно-исторической и художественной деятельности человека с использованием элементов герменевтической логики». В настоящей работе, носящей преемственный характер, именно эта *типология* выступает *методологической основой* для дальнейшего выявления мировоззренческих вариантов отчуждения человека в преломлении их искусством.

Вопрос выявления мировоззренческой доминанты (отчуждение или духовность) с опорой на авторскую типологию в контексте искусства *актуален*, поскольку предполагает исследование глубинных экзистенциальных смыслов художественного произведения, которые не лежат на поверхности, поэтому, как правило, остаются не замеченными и не прочитанными. Дополнительную *актуальность* такой постановке вопроса сообщает исследование искусства не реалистического, но условно-символического характера (авангард, религиозно-христианское искусство) с целью обнаружения и констатации несостоятельности оценочных стереотипов, сложившихся в обществе, относительно доминантных мировоззренческих составляющих этого искусства.

Высокая сложность определения *мировоззренческой доминанты* (отчуждение или духовность) в иконописном искусстве или в авангарде напрямую сопряжена с проблемой понимания условно-символического языка этих художественных явлений, а также с проблемой непросвещенности в области

той теософской или философской системы, которая является личностным мировоззренческим выбором художника и, соответственно, смысловой основой «художественного текста» его произведений. То есть, в искусстве не реалистического, но условно-символического характера условный язык символов выступает преградой к пониманию содержания художественного произведения, в первую очередь, среднестатистическим реципиентом. Новаторские тенденции авангарда: нарушающие границы стандартов художественной формы, новый язык, новая эстетика, как правило, противоречат здравому смыслу. Тем самым авангардное искусство эпатирует традиционное общественное сознание, оставаясь для большинства бессодержательной, бессмысленной формой или даже бесформенностью, то есть, искусством *отчуждения* (В.А. Кутырев, И.В. Никитина). С учетом этого обстоятельства, на первый план выдвигается проблема понимания мировоззренческой семантики авангардного искусства, во многом обусловленной узами преемственности с философией «символизма» (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше), с психоаналитической философией З. Фрейда, К. Юнга, а также с открытиями в области науки и техники рубежа XIX – XX в.в..

Своеобразным антиподом общественному стереотипу восприятия авангардного искусства как бездуховного, отчужденного, выступает «церковное искусство» (Е. Трубецкой), за которым закрепился статус искусства безогово­рочно духовного, неотчужденного. Однако искусство, говорящее с реципиентом условным языком символов, каковым является иконопись, остается малопонятным широкому кругу зрителей. Жесткий, устойчивый во времени изобразительный канон, специфицирующий православную икону, в комплексе с общей художественно-религиозной христианской символикой способствует нарастанию смыслового барьера между «зашифрованным» церковным искусством и поневоле профанным современным массовым зрителем, кроме того, исихастская природа иконописного творчества в православии требует и от созерцателя соответствующей теософской просвещенности и духовной отзывчивости. То есть, приходится констатировать факт *отчуждения*, закрыто-

сти искусства от массового зрителя и отчуждение массового реципиента от «правильного» (духовного), но «непонятного» искусства.

В контексте вышеозначенной проблематики на первый план выдвигается *методологическая проблема* адекватного *понимания смыслов* интересующего нас искусства, особенно *актуальная для гуманитарного знания*. Знаковая природа художественного произведения позволяет рассматривать его как «текст», который является источником информации. Искусство, понимаемое как текст, даже реалистическое искусство, наряду с рациональными аспектами, включает в себя и *внерациональные, внелингвистические компоненты*, которые, по определению, не могут быть выявлены, истолкованы и *поняты* при помощи стандартной, классической логики, которая традиционно лежит в основе *методологического арсенала современного научного знания*. Задача усложняется, когда речь идет о таком искусстве, *мировоззренческая основа* которого представлена *идеалистическими концепциями*, отрицающими материальную объективность мира, или *иррационально-идеалистическими*, отрицающими также и его познаваемость посредством рационального знания. Такое искусство требует *соответствующей методологии*, которая бы учитывала специфику художественных феноменов, выявляя и рационализируя скрытые аспекты их иррациональной природы. Акцентирование этой проблемы продиктована необходимостью проиллюстрировать *недостаточную изученность* отдельных специфических феноменов искусства (синестезия), зачастую обусловленную *несогласованностью* специфик *предмета* исследования и *метода* исследования.

В качестве универсального методологического стандарта для всего комплекса гуманитарных наук может рассматриваться герменевтическая логика с ее базовым методом герменевтического круга, интерпретационными, диалогическими, «понимающими» методиками, реконструкционными гипотезами. Использование в гуманитарных исследованиях таких герменевтических приемов, как «вживание», «сопереживание», «вчувствование в мир чужого сознания», «конгениальность», «интуиция», позволяют выявлять и ин-

терпретировать *глубинные смыслы* художественных текстов. Таким образом, для герменевтической логики, наряду с учетом явно осознаваемых и используемых ею логических принципов, характерны приемы и способы *рационализация нерациональных моментов*, неявно присутствующих в смысловом содержании знаково-символических систем, в ряду которых особое место занимает искусство. Поэтому, то обстоятельство, что методологическую базу данного исследования представляет герменевтическая логика, можно, в очередной раз, рассматривать как *актуализацию проблемы метода* в науках «о духе», поскольку использование данного метода в современных научных изысканиях встречается не часто и, как правило, вызывает много вопросов у сторонников сугубо рационального подхода.

Использование *герменевтики как метода* также является проблемой, требующей освещения степени ее *научной разработки*. Обоснование герменевтики как метода познания в гуманитарном знании традиционно связывают с именами В. Дильтея, К.Г. Юнга, А.С. Лаппо-Данилевского, Р. Шенка, А.И. Ракитова, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера, Ф. Шлейермахера, Г.Г. Шпета, М.М. Бахтина. Систематизация наработок многих ученых позволяет сегодня выстроить методологический герменевтический стандарт, и в этом усматривается очень большая заслуга современного философа В.Г. Кузнецова, чьи работы послужили отправной точкой для методологической концепции прочтения глубинных мировоззренческих смыслов и иррациональных аспектов в искусстве условно-символического характера. В силу особой важности проблемы метода для данного исследования рассмотрению этого вопроса посвящены отдельные параграфы, где дается общая модель вероятностного исследовательского процесса выявления и «истолковывания» глубинных смыслов художественного произведения в русле герменевтической логики. Все обозначенные выше проблемы с их кратким представлением носят взаимообусловленный характер, то есть, являются единым комплексом проблем, требующим системного подхода к их разрешению в контексте искусства.

Объектом настоящего исследования выступает искусство условно-символического характера (авангард, религиозно-христианское искусство в православии).

Предметом исследования являются базовые мировоззренческие смыслы (отчуждение, духовность) в контексте искусства условно-символического характера.

Основной *целью* научного поиска является герменевтическое выявление глубинных мировоззренческих доминант в системе смыслов искусства условно-символического характера (авангард, религиозно-христианское искусство в православии).

Для достижения *цели* необходимо решение *следующих задач*.

1. Обосновать тезис о том, что в качестве критерия идентификации мировоззренческих категорий «отчуждение» и «духовность» в контексте искусства выступает фактор *диалогичности* (установка на диалог).

2. Актуализировать проблему метода в гуманитарном познании и представить общую модель вероятностного исследовательского процесса выявления и «истолковывания» глубинных мировоззренческих смыслов художественного произведения с позиций герменевтической логики.

3. Используя герменевтический инструментарий, завершить авторскую культурно-историческую типологию основных мировоззренческих ориентаций отчуждения в отношениях человека с миром в контексте искусства.

4. Отталкиваясь от данной типологии, с позиций герменевтики как метода выявить и истолковать глубинные смыслы авангардного искусства с определением мировоззренческих доминант (отчуждение, духовность).

5. Доказать, что идеи христианства, теософское учение исихазма, являющиеся духовно-смысловой основой религиозно-художественного творчества в православии, представляют собой мировоззренческую систему безоговорочного отчуждения человека от физического мира природы.

6. Произвести контекстный анализ (в контексте аскетической традиции христианства) ряда православных икон «Преображение Господне», поскольку

икона именно этого жанра с большей наглядностью и убедительностью демонстрирует противопоставление мира «горнего» миру «дольнему».

7. Рассмотреть феномен православия юродство Христа ради как наглядный, зрелищный образ (икона) крайнего отчуждения человека от мира в христианстве.

8. Продемонстрировать антиномный характер отношений мировоззренческих доминант отчуждения и духовности в искусстве условно-символического характера.

Исходя их характера поставленной *цели* и логики основных *задач*, в качестве *гипотезы* выдвигается *предположение* о том, что характер отношений мировоззренческих категорий отчуждения и духовности в искусстве условно-символического характера является *антиномией*, поэтому задача определения какой-либо одной (из двух) мировоззренческой доминанты в контексте этого искусства *не является разрешимой*.

Новизна и теоретическая значимость диссертации заключается в следующем:

а) в использовании герменевтической логики со всем комплексом ее специфического методологического инструментария в качестве главного метода данной работы в целях исследования мировоззренческих аспектов искусства, что в современных научных гуманитарных изысканиях встречается не часто;

б) в завершении авторской типологии основных форм отчуждения человека от мира и их культурно-исторических модификаций в контексте искусства;

в) в обосновании сложного, системного характера отчуждения условно-символического искусства: в искусстве, от искусства, от реципиента.

г) в герменевтическом выявлении и истолковании глубинных мировоззренческих смыслов произведений авангарда и церковного искусства:

д) в обосновании антиномного характера отношений в паре «отчуждение» и «духовность» в контексте искусства условно-символического характе-

ра, и сопряженной с этим неразрешимости задачи определения мировоззренческой доминанты.

е) в использовании мировоззренческого подхода в исследовании ряда православных икон «Преображение Господне» в контексте аскетической традиции христианства, а также сам опыт обращения к иконам этого жанра;

ж) в обосновании тезиса о том, что феномен юродства Христа ради является формой крайнего отчуждения человека от мира в христианстве, существующий в рамках собственного (не церковного) канона как зрелищный «жест» или образ (икона).

Методологическая база диссертации представлена комплексом философских, общенаучных, а также специальных методов и подходов исследования мировоззренческих смыслов в контексте искусства в онтологическом, гносеологическом и социально-философском аспектах, а также в контексте культурно-исторической деятельности человека. Ведущими из них являются системный, деятельностный, мировоззренческий, аксиологический, семиотический, феноменологический подходы, а также исторический подход.

Системный подход рассматривает искусство как феномен художественной культуры в контексте системной целостности основных форм бытия «природа – человек – общество – культура». Деятельностный подход определяет искусство как способ и результат образного, творческого восприятия мира человеком с объективированием результатов этого восприятия в каком-либо материале. Аксиологический и мировоззренческий подходы рассматривают мировоззренческие доминанты в системе ценностных ориентаций общества, характерных для разных эпох, культур и художественных направлений. Семиотический подход используется в «прочтении» (декодировании) мировоззренческих смыслов в контексте искусства и в контексте культурно-исторической деятельности человека в целом.

Феноменологический подход, требуя определенного экзистенциального опыта и уровня конгениальности толкователя текста, позволяет узнавать и учитывать внерациональные и внелингвистические элементы художествен-

ных «текстов», в качестве которых выступают произведения искусства. Гносеологическая сторона проблемы выявления и понимания глубинных смыслов при таком подходе представлена в работе как требующая понимания внутри интимного пространства отношений «человек – мир». Исторический подход с его способами синхронного и диахронного исследования предмета, а также историко-антропологический метод использованы в работе при реконструкции духовно-психологических способов восприятия мира человеком, мировоззренческих устремлений, ценностных ориентаций общества, целостных культурно-исторических картин прошлого человечества в контексте искусства.

В качестве главного, основного метода в данном исследовании выступает герменевтическая логика со всем комплексом ее методологического инструментария, стержневым ядром которого является герменевтический круг, а базовой основой – диалоговый подход. Основу герменевтического круга представляет мериологическое следование, осуществляемое использованием двух методов: «абстрагирования» и «идеализации», а также приемы подведения, дивинации, конгениальности, интерпретации. Использование герменевтического метода способствует более эффективному выявлению глубинных мировоззренческих смыслов (отчуждение) в контексте искусства с целью достижения полного понимания его целостного смыслового поля.

Кроме того, герменевтика как метод органично сопрягается с методологической концепцией интегрального полипарадигмального подхода (И.В. Никитина), основу которого составляет единство трех подходов: диалектического, герменевтического и синергетического, предполагающее одновременное использование сразу нескольких научных парадигм, что в значительной мере расширяет исследовательские возможности какого-либо конкретного метода. То есть, герменевтика как метод в рамках данного подхода может непротиворечиво сопрягаться с методами широкого парадигмального спектра, из которого не исключается традиционный аналитический метод, классическая логика.

Положения, выносимые на защиту.

1. На основе герменевтического исследования мировоззренческого феномена отчуждения в контексте современного искусства получила завершение авторская типология основных и модификационных мировоззренческих ориентаций отчуждения в отношениях человека с миром.

2. Условно-символический язык авангарда и церковного искусства, их сложная мировоззренческая семантика обуславливают сложный характер их отчужденности: от мира, от зрителя, зрителя от искусства, что получает завершение в *профанации* (мировоззрение отчуждения современного типа).

3. Противопоставление в православной иконе «Преображение Господне» мира «горнего» миру «дольнему» как наглядное воплощение базового теософского смысла отчуждения человека от «мира сего» с позиций мировоззренческого подхода и в русле герменевтической логики.

4. Феномен юродства Христа ради в православии как крайняя форма отчуждения человека от мира в христианстве, существующая в рамках собственного (не церковного) канона как зрелищный «жест» или образ (икона).

5. Антиномный характер отношений в паре «отчуждение» и «духовность» в контексте искусства условно-символического характера, и сопряженная с этим неразрешимость задачи определения мировоззренческой доминанты.

Теоретическая и практическая значимость диссертации состоит в том, что использование герменевтической логики со всем комплексом ее специфического методологического инструментария в качестве метода исследования мировоззренческих аспектов искусства и полученные при этом теоретические результаты расширяют горизонты научного видения скрытых, глубинных смыслов «текста» как предмета гуманитарного знания. Это обстоятельство способствует достижению целостного понимания: и смысловой глубины, и внешней очевидности искусства, что приближает нас не только к пониманию жизненной правды в искусстве, но к жизненной правде о самом человеке.

Результаты многолетнего исследования мировоззренческих аспектов искусства условно-символического характера легли в основу авторского курса «Эстетика авангарда», читаемого в течение пятнадцати лет для студентов художественно-графического, исторического и других факультетов АГАО им. В.М. Шукшина. Это обстоятельство, в определенной степени, способствовало осуществлению научного руководства выполнением дипломной работы студенткой художественно-графического факультета Русаковой Натальей на тему «Сущность и природа авангарда» (2002). Результаты совместной работы преподавателя и студентов в курсе «Эстетика авангарда», который выступает своеобразной экспериментальной базой, нашли отражение в соответствующих разделах диссертации, а также в издании учебных пособий: «Авангардное искусство: введение в проблематику» (2011), «Эстетика авангарда (учебная программа по авторскому курсу)» (2011), монографии «Мировоззренческие аспекты авангардного искусства и проблема понимания» (2011), востребованную активным использованием студентами, слушателями спецкурса.

Апробация полученных теоретических и практических результатов осуществлена во время выступлений на Международных и Всероссийских научных конференциях, на российском философском конгрессе.

1. V Российский философский конгресс: Новосибирск, 2008; «Наука. Философия. Общество».
2. Международная научно-практическая конференция: Бийск, 2011; «Культура, язык, институты гражданского общества коренных народов России: возрождение, сохранение и развитие в этнокультурном контексте Сибирского региона»;
3. Всероссийская научно-практическая конференция: Челябинск. 2011; «Экспансия ценностных стандартов запада в культурно-образовательной системе России»;

4. Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием: Ижевск: 2011; «Комплексная безопасность объектов и субъектов социальной сферы»
5. Международная научно-практическая конференция: Бийск, 2012; «Художественное образование: проблемы и перспективы»
6. Международная научно-практическая конференция: Челябинск, 2013; «Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание».
7. Международная научно-практическая конференция: Бийск, 2013; «Художественное образование: проблемы и перспективы».
8. Международная научно-практическая заочная онлайн-конференция: Бийск, 2013; «Сакральные топосы (места) России как исторический ресурс сохранения духовного наследия ее народов».
http://www2.bigpi.biysk.ru/wwwsite/forum/viewthread.php?thread_id=516
9. Международная научная конференция: Москва, 2013; «Гуманитарные науки и современность» (с получением акта о внедрении результатов исследования в научную и проектную деятельность Научно-внедренческого центра Международного исследовательского института).
10. 12-я Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная 75-летию ФГБОУ ВПО «АГАО» (Бийск, 28 марта 2014 г.): Бийск; 2014.

Глава 1. Проблема понимания глубинных мировоззренческих смыслов в контексте искусства

1.1. Мировоззренческие смыслы отчуждения и духовности в контексте искусства

Одной из задач, требующих разрешения в рамках данного параграфа, является необходимость обоснования *искусства* как подструктуры сложной системы основных форм бытия, что позволит вывести его из положения автономной замкнутости и рассматривать на уровне его структурно-функциональных связей с природой, культурой, обществом и человеком. Именно этот уровень его рассмотрения дает возможность ставить вопрос о мировоззренческих смыслах в контексте искусства. Однако процессу осмысления «отчуждения» и «духовности» в качестве мировоззренческих феноменов в контексте искусства, безусловно, должен предшествовать экскурс в историю теоретического осмысления самих этих терминов по причине их особой значимости для настоящего исследования. Если тема духовности становится активно обсуждаемой в научном знании лишь в XX в., то понятие «отчуждение» обретает свой мировоззренческий статус уже в эпоху Нового времени.

Генезис идеи отчуждения уходит своими корнями в историю английского и французского Просвещения. Так в теориях общественного договора (Т. Гоббс, Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо) под «отчуждением» понимается деиндивидуализация общественных отношений с подчинением интересов личности интересам государства. В различных версиях теории предложены различные трактовки политического отчуждения. Если у Гоббса понятие отчуждения еще достаточно специфично и обозначает не более чем уступку прав и свобод, то у Локка выделяется *враждебность* как конституирующий элемент *отчуждения*. В работах Руссо расширяется смысловое «пространство» отчуждения: кроме государства, элементы отчуждения он находит *в искусстве*, науке, а также отдельно выделяет феномен *самоотчуждения*. В данном контексте можно говорить об универсализации понятия «отчуждение». Фактиче-

ски после Руссо значение понятия «отчуждение» оформляется в том виде, в каком мы его понимаем в современной философии.

Оценочное отношение к отчуждению в теории общественного договора варьируется в зависимости от точки зрения на моральную природу человека. Для Гоббса политическое отчуждение является если не благом, то «меньшим злом», так как оно позволяет сдерживать деструктивные порывы эгоистичного индивида. Для Локка отчуждение – однозначное зло, так как оно лишает человека индивидуальной свободы, закабальет его. Руссо, как представляется, отрицает один вид отчуждения (тиранического) ради другого, не менее деструктивного (коллективно-тоталитарного). Предложения теоретиков общественного договора по ограничению идеи преодолению политического отчуждения можно рассматривать как концепции, заложившие основания *современных политических идеологий* и как первый этап истории эволюции этого понятия

В дальнейшем проблема отчуждения разрабатывалась в немецкой классической философии, где, с точки зрения определенных подходов, ей давалась не только авторская трактовка, но и предлагались гипотетические пути преодоления той или иной формы отчуждения. Так, И. Кант, рассматривая феномен культуры, вычленяет в ней «культуру умения» и «культуру воспитания». Первая культура – это то, что сегодня называется цивилизацией, культура навыков и технологий. По своей формальной сути она отчуждена от человека, дегуманизирована. «Культура воспитания» рассматривается И. Кантом как основа для преодоления этого отчуждения, что представляется автору возможным только при соответствующем развитии нравственной сферы духовной культуры личности и социума. Ф. Шиллер искал механизмы преодоления отчуждения в процессе *эстетического преобразования* действительности человеком. У И. Фихте отчуждение выступает как *дихотомия*: «Я» и «не-Я». Поэтому для него отчуждение преодолевается в процессе познания, направленного на *совпадение индивидуального и абсолютного «Я»*.

Возвращение же субъекта к себе самому, преодоление отчуждения возможно при условии его *активной деятельности*.

В философии Г.-Ф. Гегеля отчуждение получило наиболее полную интерпретацию, являясь одной из центральных категорий. С точки зрения Гегеля, отчуждение это «овнешнение» (*Entäu Berung*) мирового разума в природе, в историческом процессе, то есть весь мир есть «отчужденный дух», приблизиться к которому можно лишь в процессе *познания мира*. Поэтому для Гегеля преодоление отчуждения и преодоление зла как «совершенного отчуждения» возможно только в процессе культурного развития, в освоении культуры, образовании и самопознании. Л. Фейербах свое внимание сконцентрировал на отчуждении религии. Для Фейербаха, *религия* является проявлением *отчуждения* и самоотчуждения родовых человеческих сил, отображением раздробленности реальных межчеловеческих отношений. Чтобы преодолеть эту форму отчуждения, человек и человечество должны пройти обратный путь, «перевернув» отношения Бога и человека, то есть, *присвоить отчужденные ранее моральные качества*. Человек должен сам по себе стать божественным – мудрым, милосердным, любящим. *Любовь к Богу* должна уступить место *любви к человеку без Бога*. То есть, представители немецкой классической философии: И. Кант, Ф. Шеллинг, И.Г. Фихте, Г.-Ф. Гегель, Л. Фейербах выявили различные аспекты отчуждения, а именно – моральные, эстетические, религиозные. В соответствии с этим, предложили разные способы его преодоления – путем нравственного воспитания, художественного или эстетического творчества, философского познания мира, в любви, а также в утверждении антирелигиозного характера морали.

Большое внимание анализу отчуждения уделил еще один немецкий философ. К. Маркс, указывая на то, что в классово-антагонистическом обществе продукты человеческого труда противостоят рабочему в качестве капитала, общественной силы, властвующей над ним и принуждающей его к труду (отчужденный труд). Общественный мир, созданный человеком, становится враждебным ему, властвующим над ним, чужим миром. То есть, *от-*

чуждение является не только фактом объективной социальной действительности, но и фактом духовного мира человека, его *мировоззрением*, когда весь мир переживается и осознается им как чуждый и даже враждебный. Существенно то, что К. Маркс, вскрывая объективную природу отчуждения и центрируя эту проблему в социально-экономической плоскости бытия, акцентирует внимание на том, что отчуждение это *феномен духовного мира человека, это мировоззренческая доминанта, определяющая отчужденный характер отношений человека с миром вообще.*

В XX – начале XXI вв. концепция отчуждения находится в фокусе внимания большинства влиятельных философских течений. При этом магистральными путями переосмысления и обогащения этой концепции явились неомарксизм и иррационализм в различных его вариациях. В неомарксизме делается особый акцент на «важность преодоления отчуждения, самоотчуждения и овнешнения. В работах Д. Лукача, Г. Маркузе, Т. Адорно, М. Хоркхаймера отчуждение переосмысливается с учетом тех новых данных об обществе массового потребления и манипулирования, о которых не знал К. Маркс. В качестве пути преодоления отчужденности неомарксисты предлагают инициировать изменения в сознании общества: отказаться от *потребительского отношения к миру*, перейти от модуса «иметь» к модусу «быть».

Вторым направлением переосмысления идеи отчуждения в этико-философской мысли стали различные версии иррационализма: «философия жизни», фрейдизм, экзистенциализм. Наиболее оригинальная трактовка отчуждения возникает в экзистенциализме. М. Хайдеггер выделяет онтологическое отчуждение, Н. Бердяев связывает преодоление отчуждения со свободой и творчеством. Ж.-П. Сартр, А. Камю, Х. Ортега-и-Гассет, С. де Бовуар обращают внимание на субъективную сторону отчуждения, делая акцент на переживании субъектом состояния отчужденности не только от объективных социальных процессов, но и от мира в целом, на осознании своей *безусловной свободы* и сопряженной с ней ответственности.

Такая множественность подходов и, соответственно, трактовок феномена отчуждения актуализирует вопрос о классификации его основных проявлений. Возможно, одной из первых попыток определить основные виды отчуждения была предпринята Э. Фроммом. Согласно данной *классификации*, отчуждение индивида следует рассматривать в пяти его основных формах: от ближнего, от работы, от потребностей, от государства, от себя самого. На настоящий момент в науке принято выделять следующие *виды отчуждения*: экономическое, политическое, социальное, психологическое, религиозное, моральное. Здесь очевидно, что данная классификация обусловлена не только различными авторскими позициями, но и тем, что данный феномен исследуется сегодня в рамках самостоятельных философских и не только философских наук: социологии, *психологии*, политологии, *экономики*, эстетики, этики. Следует обратить внимание и на тот факт, что в контексте истории анализа проблемы «отчуждения» мировой научной мыслью всегда рассматривается вопрос о возможности его преодоления. Однако конкретные выводы по этому вопросу, как правило, носят декларативный характер и выступают в качестве *рекомендаций*, механизм воплощения которых представляет собой опять же перечень *общих предписаний*, императивно-дидактический характер которых делает их *практически не реализуемыми*.

В данной ситуации представляется необходимым обоснование некой *мировоззренческой позиции*, которая бы синтезировала и обобщала известные историко-философские и частно-научные концепции феномена «отчуждение», что способствовало бы возможности выхода на уровень конструирования *конкретной методологической модели вероятностного преодоления основных состояний отчуждения в обществе*. Поскольку именно философия создает концептуальные модели мироздания (философские картины мира), то есть, выполняет мировоззренческую функцию и, по сути, является *мировоззрением*, то искомая исходная позиция в исследовании *отчуждения* должна быть обусловлена общефилософским (мировоззренческим) подходом, который объединил бы все внутрифилософские и частно-научные кон-

цептуальные расхождения. Такая обобщающая мировоззренческая максима может быть достигнута рассмотрением феномена «отчуждение» на уровне отношений двух, своего рода, предельных форм бытия: человек – мир (субъект – объект). При данном подходе такие феномены, как *труд, право, государство, природа*, порождающие и специфицирующие различные виды или формы отчуждения человека, могут быть обобщены в понятие «мир».

Тема несовпадения человека с миром по всем известным нам позициям генеральным образом разрабатывается экзистенциальной философией, где внимание исследователя сосредоточено на духовной, субъективной форме бытия, на «внутреннем» существовании (экзистенции) человека, которое не менее значимо, чем бытие объективного мира. То есть, такая, *мировоззренческая* постановка вопроса высвечивает рельефность двух основных полюсов бытия, выводя рассматриваемую нами проблему на уровень *собственно онтологический*, базовый, который, и является «началом начал».

Необходимо обратить внимание на то, что в научной литературе некоторые авторы в качестве синонима понятию «мир» используют термин «природа». То есть, понятие «природа» используется в двух основных значениях. В узком смысле под природой понимается часть мира, которая не является обществом и изучается естественными науками; в широком смысле слово «природа» включает в себя и общество, являясь синонимом *мира* вообще. Определение природы в широком смысле (мир) не означает отрицания границы между природой и обществом, оно указывает лишь на то, что разграничение природы и общества как неких рядоположенных частей системы «природа – общество» является ошибкой. Подобное разграничение приводит к абсолютному противопоставлению природы и общества, а исследование, например, проблемы оптимизации взаимоотношений в системе «природа – общество» превращается в неразрешимую теоретическую задачу. Таким образом, у нас обнаруживается еще один ракурс видения основных форм бытия. При попытке совместить оба ракурса, где *мир* есть *природа и общество*, фокусом отношений между ними выступает *человек*. Являясь существом со-

циальным, человек не перестает быть существом *природным*, занимая особое место в системе сложных связей и отношений в *мире*. В связи с этим представляется возможной постановка вопроса о трехчленной схеме объективной действительности: «природа – человек – общество», где «человек» выступает связующим звеном между природой и обществом, тем переходом, который препятствует резкому разграничению этих двух самостоятельных частей единого целого (мира). Данный ракурс высвечивает глубинную суть человека как «особого мира», «особой целостности», «отличной от природы и общества» со своей внутренней, духовной жизнью, наполненной смыслами, базовую основу которых представляют глубинные *мировоззренческие феномены*.

Однако реальное бытие человека в этой трехчленной системе осуществляется через его деятельностное существование, в процессе которого происходит «опредмечивание» и «распредмечивание» природы, что влечет за собой появление еще одной формы бытия – культуры (лат. *cultura* – развитие, возделывание, воспитание). С точки зрения М.С. Кагана, *культура* это *способ* и *результат* «производства»: материального (вещей), духовного (идей, знаний, ценностей) и художественного (образов, картин мира). Схема, предложенная М.С. Каганом, позволяет увидеть относительную самостоятельность культуры как формы бытия. Культура включает в себя человека как создателя и реципиента (носителя культуры), но выходит далеко за пределы самого человека. Опредмеченная или одухотворенная природа тоже является составляющей культуры, однако другой своей частью оставляет за собой самостоятельность существования. Общество, включающее в себя культуру, одновременно остается за ее пределами некоторыми общественными отношениями, которые складываются стихийно, неосознанно.

То есть, развернутая нами трехчленная система основных форм бытия не является «исчерпывающей». Культура как «вторая природа», как инобытие человека и общества и природы, как особая форма предметного бытия является четвертым составляющим в системе основных форм бытия «природа – человек – общество – культура». Выявление культуры, как самостоя-

тельного звена в четырехчленной системе основных форм бытия позволяет более отчетливо увидеть *бытие человека* со всеми его связями общественно-го и природного характера. Философская мысль XX столетия, отражая основные формы отчуждения, характеризующие современное общество, часто руководствуется именно культурологическим подходом. Противопоставляя ценности современной постмодернистской культуры ценностной системе традиционных культур, Дюркгейм, Вебер, Зиммель, Шпенглер объясняют феномен отчуждения процессом индустриализации, бюрократизации, дезинтеграции и «одномерной» рационализации жизни западного общества.

Так, О. Шпенглер феномен отчуждения и его нарастание объясняет фактом перерождения европейской культуры в цивилизацию, в которой безличные механизмы социальной связи подавляют личность («Закат Европы»). Гуманист XX века А. Швейцер также усматривал причину упадка европейской культурной жизни и разрушения человеческих связей в неукротимом развитии научно-технической цивилизации («Упадок и возрождение культуры»). Русский философ Н.А. Бердяев говорит о «тоске, возникающей в эпоху торжествующей цивилизации»: «Лучшие люди Запада ощущали эту смертельную тоску от торжества мамонизма в старой Европе, от смерти духовной культуры – священной и символической – в бездушной технической цивилизации» [61, с. 73]. Рассмотренные точки зрения философов совпадают: феномен отчуждения есть превращение культуры в бездуховную цивилизацию, в «организованную технику жизни» (Бердяев). Надо согласиться с тем, что история западной цивилизации, действительно, с самых ее истоков, всегда проходила под знаменами рационализма, прагматизма и активно-деятельностного отношения человека к миру, с целью его преобразования, использования и властвования над ним.

Фокусируя внимание на культуре как части системы основных форм бытия, важно знать, что ее специфической областью является художественная культура. Специфический характер художественной культуры обусловлен особым способом ее бытования: духовное и материальное в художе-

ственной культуре не просто соединяются, как в сферах духовного и материального производства культуры в целом, но «...органически сливаются, взаимно отождествляются, порождая *нечто третье*, некое качественно своеобразное явление – духовно-материальную целостность, *именуемую «художественной образностью»* [105, с. 243].

Художественная культура («художественная образность»), будучи не собственно материальной и не чисто духовной, занимает свое пространство («локальный слой») в системе культуры, являясь ее *подсистемой*. Внутреннее строение художественной культуры имеет специфический характер, обусловленный своеобразием художественной деятельности (синкретизм духовного и материального), а также трехмерным строением («тройная спираль») культуры. Поэтому пространство, занимаемое художественной культурой, также характеризуется трехмерностью:

1) духовно-содержательный аспект (смысловое наполнение художественной культуры);

2) морфологический аспект (совместное функционирование всех видов искусства в совокупности их собственных феноменов: жанров, художественных произведений, образов, творческих индивидуальностей);

3) институциональный аспект (организация художественного процесса: художественное производство, художественное восприятие, управление художественной жизнью общества посредством специальных социальных структур).

Выявив основные структурные составляющие художественной культуры и логику их взаимосвязей, важно понять, что художественная культура – это подвижная, функционирующая система, которая и составляет художественную жизнь общества, конкретных этнических и исторических типов, а также их совокупности (мировая художественная культура). Художественная культура как специфический способ и результат деятельности (с точки зрения деятельностного подхода) носит синкретический характер (синкретизм духовного и материального) и находит свое предметное выражение (художественное)

ственный результат) в художественных произведениях (произведения искусства). То есть, *искусство – это предметное бытие художественной деятельности* (морфологический аспект).

Художественная деятельность, являясь одним из специфических видов деятельности, соединяет в себе природу, общество, человека, культуру, но делает это особым способом – синкретично, объективируя получившийся сплав в *произведения искусства*, создавая тем самым *образную модель бытия*. Поэтому в каждом этническом, региональном или историческом типах художественной деятельности воплощается тот *образ мира* и то отношение человека к миру, которое сформировалось в этом типе культуры. В связи с этим М.С. Каган определяет «... особое место *искусства* в культуре: если последняя представляет собой социальный макрокосм, охватывающий всю полноту и целостность, глобальность и тотальность человеческой деятельности, то *искусство – микрокосм*, в котором как *мир* «в капле воды, отражается культурный универсум» [105, с. 170].

Искусство – это продукт художественной деятельности и является частью сложной системы художественной культуры, ее *морфологическим аспектом*, который нельзя рассматривать в отрыве от двух других: духовно-содержательного и институционального. *Понимание смыслов художественного произведения* не будет полным без соотнесения его с духовно-содержательным (*мировоззренческим*) аспектом художественной культуры. С этой точки зрения, *искусство* (морфологический аспект художественной культуры) может рассматриваться как *своеобразная информационная система* о характере отношений в системе основных форм бытия (мира) «природа – человек – общество – культура». То есть, *искусство* выступает своеобразным «зеркалом», в котором отражается *мир* в фокусе преломления его *человеком*, действующим художником. Четырехчленная система основных форм бытия в данном случае представлена двумя ее предельными полюсами: человек – мир (природа, общество, культура) в зеркале *искусства*, что выступает универсальной мировоззренческой максимой, тем уровнем, на котором *от-*

чуждение обнаруживает себя в качестве мировоззренческого феномена. Каждое произведение искусства это художественный образ мира, рассматриваемый нами как творческая интерпретация реальной картины мира в контексте *мировоззренческих предпочтений и душевных переживаний автора*. Оно есть откровение художника-человека о его времени, его культуре, о нем самом, адресованное другому человеку с надеждой на *понимание*. Это *текст*, глубинные, мировоззренческие смыслы которого, как правило, не лежат на поверхности, поэтому их выявление и прочтение требует особой исследовательской проницательности и особого методологического инструментария.

Понятие «*мировоззренческие смыслы*», являющееся в данной работе ключевым, отсылает нас к его исходной категории – «*мировоззрение*». Данное понятие используется здесь в своем традиционном научном значении, не выходя за рамки его энциклопедических определений. *Мировоззрение* это духовное, *смысловое ядро* человеческой личности, которое формируется в процессе рационально-чувственного освоения мира с самого начала открытия этого мира человеком, как в филогенезе, так и в онтогенезе. Оно представлено *системой* обобщенных религиозно-мифологических, научных, собственно жизненно-обыденных *взглядов на мир*, а также системой эмоционально-окрашенных ценностных представлений и ориентаций человека по отношению к миру, себе самому, своему месту в этом мире. Стержневым, организующим центром системы мировоззренческих смыслов человека является *характер его мировоззренческого выбора* одного из вариантов ответа на *основной вопрос философии*, что актуализирует целый ряд «вечных» человеческих вопросов: кто мы? куда мы идем? в чем смысл жизни смертного человека? что такое добро? что такое зло? В горниле осмысления этих серьезных, не легких для человека вопросов кристаллизуются *базовые смыслы*, выступая глубинной основой мировоззрения, скрыто или явно присутствуя в качестве мировоззренческой доминанты в творчестве художника.

Экскурс в историю изучения отчуждения как мировоззренческого феномена, исследования современных ученых, а также многолетнее самостоя-

тельное изучение данной проблемы с позиций мировоззренческой максимы (человек – мир) позволяет сделать определенные выводы. Отчуждение, являясь базовым мировоззренческим феноменом, характеризуется следующими духовно-психологическими параметрами: а) чувство бессилия у человека перед объективными обстоятельствами; б) представление о бессмысленности жизни; в) восприятие действительности как мира, в котором нарушены все нормы общественного бытия; г) ощущение «вселенского» одиночества; д) чувство утраты индивидом своего собственного «Я» (самоотчуждение). Таким образом, уровень тотального отчуждения есть *несовпадение человека не только с миром, но и с самим собой*. То есть, отчужденный человек, в логике нашего рассуждения, – это человек, *утративший жизненные смыслы*, нарушивший тем самым стандарт *сущностного человеческого бытия*. Человек, утративший смыслы жизни, не нуждается в ком-либо еще, в другом субъекте; он утрачивает потребность *в диалоге как способе духовного бытия* человека, находя выход в *бунте* против абсурдного (бессмысленного) бытия (А. Камю) или – *в уходе из жизни*.

В связи с этим, необходимо отметить то, что именно природа является универсальным собеседником, поскольку в ней человек может найти все смыслы и чувства, которые ему необходимы в конкретный момент жизни. Однако природа сама по себе никакими смыслами и чувствами не обладает, это человек наделяет ее своими мыслями и переживаниями – «осмысливает». Но «обесмысливший» себя и мир человек утратил способность и желание быть в диалоге не только с другим человеком, но и с природой как с другим «Я»: «со-чувствовать», «со-переживать», «со-участвовать» со всем миром. Смыслы это духовный уровень бытия человека, *утрата жизненных смыслов* это утрата части его духовного мира, его *духовности*. Таким образом, происходит замещение жизненных смыслов смыслами *отчуждения*, отрицающими какой-либо *диалог* с миром (*не диалогичность*), тогда как *духовность* выступает мировоззренческой установкой *на диалог*.

Практика жизни современного общества показывает: чем активнее происходит отчуждение (отсутствие диалога) на уровне духовной связи человека с природой, тем глубже и шире становятся их связи на эмпирическом уровне, на уровне практического освоения природы, что, в свою очередь, ускоряет процесс *духовного отчуждения человека от природы*. Чем беднее общение с природой на духовном уровне (отсутствие диалога), тем активнее человек видоизменяет физические и химические формы материального мира с целью извлечения *пользы*, воспринимая природу лишь как объект, как источник удовлетворения человеческих *потребностей в материальных благах и чувственных удовольствиях*. В данном случае жизненные смыслы не утрачиваются, более того, они культивируются, но восприятие мира (природы) как косной материи, безгласного объекта *не предполагает диалога* с ним. То есть, наличие мировоззренческой установки на жизнь не всегда является установкой духовной (не отчужденной).

Человека двадцатого столетия, по выражению Г. Гачева, «придавила жажда жизни». В человеке вдруг обнаружился зверь во столько же раз более жестокий, во сколько раз он умнее и вооруженнее дикаря. В этом, по мнению автора, выразилась крайняя степень *«отчужденности»* современного общества. [84] Человек, «захваченный жизнью», подобно человеку, разочарованному в жизни, также утрачивает свою специфическую человеческую способность сопрягать свои чувства, переживания, настроения с объективным миром природы, вести с ней диалог, видеть в природе субъекта. С точки зрения Н. Бердяева, жизнь человека в XX столетии превращается в «организованную технику жизни»: «Рождается напряженная воля к самой жизни, к практике жизни, к могуществу «жизни», к наслаждению «жизнью», к господству над «жизнью». И эта слишком напряженная воля к «жизни» губит культуру, несет за собой смерть культуры. Слишком хотят жить, «строить жизнь», организовывать «жизнь» в эпоху культурного «заката». [61, с. 74] Установка на «жажду жизни», которую традиционно принято считать положительной

установкой в системе ценностных предпочтений человека, с точки зрения философа, не всегда является таковой.

То есть, состояние отчуждения человека от мира проявляется двояко: с одной стороны, это переживание чувства беспокойства, одиночества от несовпадения с миром, разочарование в самой жизни; с другой – «жажда жизни», «напряженная воля жизни». Обе формы отчуждения объединяет отсутствие установки на диалог, неспособность к диалогу. Человек с сущностно измененным смысловым полем различного характера не способен гармонично взаимодействовать с миром, быть «своим» в мире, он обречен на отчуждение. Если в первом рассматриваемом случае субъект осознает свое отчуждение, то во втором – человек даже не понимает этого, настолько витализированы его жизненные смыслы. В очередной раз констатируем тот факт, что отчужденный (обесмысленный, бездуховный) человек не является носителем мировоззренческой *установки на диалог* с кем-либо. Тогда как для человека не отчужденного (осмысленного, духовного) *диалогичность* является основным мировоззренческим ориентиром в его жизни. То есть, *духовность*, рассматриваемая в качестве *мировоззренческого феномена*, есть готовность и способность человека к диалогу, *нацеленность на диалог*. Мировоззрение *отчуждения*, напротив, обнаруживает себя *отсутствием установки на диалог*. Если *духовность* есть диалогичность, а *отчуждение* – не диалогичность, то характером отношений в этой паре является *антагонизм* (от греч. *antagonizesthai* – бороться друг с другом), где одна категория одновременно выступает отрицанием другой, компромисс в этой паре не возможен.

Ставя перед собой задачу выявления мировоззренческих смыслов отчуждения и духовности в контексте искусства, необходимо понимать недопустимость вольно-публицистических толкований этих категорий. Поэтому следует отметить то, что настоящая авторская трактовка данных категорий, рассматриваемых в качестве *мировоззренческих феноменов*, не противоречиво сопрягается с философской точкой зрения М.С. Кагана, утверждающего, что *духовная активность* человека реализуется в единстве четырех аспектов

деятельности: 1) преобразование реальности; 2) ее познание; 3) ценностное осмысление и 4) *общение людей*. Духовность определяется им как целостность внутренней психической жизни человека, *направляющая его действия*. Способом «существования *духовности*», по мнению автора, является *диалог*, «межсубъектные отношения людей». Вопрос о духовности в последнее время рассматривается не только философами или гуманитариями, но и учеными-психологами. Согласно потребностно-информационной теории психолога П.В. Симонова, *духовность* в человеке определяется доминантным положением *духовных* потребностей личности над всеми другими. [162]

С точки зрения автора, характер деятельности человека определяют его базисные потребности: витальные, социальные, идеальные. *Витальные* (биологические) потребности в пище, отдыхе, защите от неблагоприятных внешних условий призваны обеспечить индивидуальное и видовое существование человека как части биосферы Земли. На высшей стадии развития общества эти потребности порождают множество других материальных «квазипотребностей»: в одежде, жилище, технике, необходимой для производства материальных благ, последние могут приобрести самодовлеющее значение, стать «техникой жизни» (Н. Бердяев), «жаждой жизни» (Г. Гачев). *Социальные* потребности («для себя», «для других», «в других») выражают общую потребность человека принадлежать к общности людей, потребность *в общении (диалог)*, в привязанности, в любви. Третью группу базисных потребностей человека представляют *идеальные* потребности в познании окружающего мира и своего места в нем, в познании смысла человеческой жизни. Идеальные и социальные потребности П.В. Симонов определяет как потребности *духовные*. *Духовность* автор связывает с наличием у человека идеальных потребностей «в познании мира» и социальных потребностей «для других» и «в других», при их обязательном доминирующем положении по отношению ко всем другим.

В отличие от витальных (органических) потребностей *духовные* потребности («в познании» и «в другом») не передаются человеку генетически.

Они развиваются в процессе приобщения человека к *смысловым и ценностным аспектам* культурно-исторических реалий, то есть, формируются в качестве основных *мировоззренческих* установок, что соответствует нашей трактовке этих феноменов. В связи с этим, *диалог можно* рассматривать не только как «*способ существования духовности*», но и как способ формирования и развития мировоззренческой установки *на диалог*, диалогического мышления, что находит отражение в современных педагогических концепциях проблемного и развивающего процессов обучения.

Обоснование отчуждения и духовности в качестве мировоззренческих феноменов, осуществленное в рамках данного параграфа, позволяет сделать вывод о том, что основным критерием выявления данных мировоззренческих смыслов в контексте искусства выступает фактор *диалогичности*. *Антагонистичный* характер отношений в этой паре категорий диктует наличие только *одной мировоззренческой доминанты* (отчуждение или духовность) в системе основных смыслов художественного произведения. В качестве иллюстрации можно рассматривать искусство традиционных дальневосточных и южно-восточных культур (японской, китайской, индийской), характер которых определяет мировоззренческий принцип единения человека с природой. Главная задача человека – не нарушить гармоническое равновесие, царящее в природе. Для этого необходимо, как можно более незаметно и органично, «встроиться» в мир, заняв предназначенную человеку нишу, не причинив при этом вреда общему порядку. Поэтому, выстраивая свои отношения с миром, человек руководствуется двумя основными принципами: 1) принципом «созерцания» (уровень восприятия мира) и 2) принципом «не-деяния», не-переделывания (уровень отношения к миру).

Поскольку все в мире целесообразно и оправданно, то феномен смерти воспринимается как одно из проявлений общей целесообразности. Поэтому смерть, с точки зрения архаической и даосской мифологий (синтез), не является пресечением бытия для человека, но служит переходом к другим формам существования, не исключая бессмертия, что исключает проявления та-

кого отчуждения, как «жажда жизни» с доминированием витальных потребностей над духовными. Известный афоризм даосов гласит: «Твари, обитающие в морской пучине, претерпевают бесчисленные превращения, но вода одна для всех. Мое «я» и вещи вокруг непрестанно меняются в великом превращении мира, но природа одна для всех. Зная, что природа одна для всех, поймешь, что нет ни других, ни моего «я», ни «смерти», ни «жизни». [205. с.29]

Согласный *диалог* человека с миром, став главным творческим принципом в художественной деятельности, определил особый утонченно-духовный целостный лик искусства в многовековой культуре Древнего Китая. Все виды искусства характеризует одна мировоззренческая установка – *диалог*, на гармоническое единство с миром. Так, в музыкальном искусстве были под запретом некоторые звуки как нарушающие мировую гармонию (пентатоника). Не «дерзкая» вертикаль готических храмов средневековой Европы, не «жесткая» прямая горизонталь культовых сооружений античности, но – плавная, волнообразная линия является доминирующей в архитектуре, в изобразительном и прикладном видах искусства старого Китая.

На древних свитках китайских художников сам воздух, словно омывает крылатые пагоды, скатываясь по изгибам их крыш. В отличие от атлетической фигуры потрясающего копьем Ахилла на античной краснофигурной вазе и от гордой осанки средневековых рыцарей на книжной миниатюре «Отбытие в Святую Землю» – в китайском искусстве традиционно согбенные спины и приподнятые плечи изображенных людей символизируют «покорность» и «согласие» с миром. Их одежды – полы платьев, кушаки, рукава изображаются как бы «струящимися» в потоках воздуха, что и демонстрируют картины, выполненные в форме горизонтальных свитков художником Гу Кайчжи (4 – 5 в.в.). В сценах известного свитка этого художника «Наставления придворным дамам» женские фигуры, словно парят в воздухе, их движения – лишь изящный намек. В изображениях дам традиционно не проявлена выразительность натуральной (телесной) женской красоты, дамы подобны

лепесткам цветов, но они – воплощение женственности. Выразительные тонкие и плавные линии создают эффект особого состояния: гармоничного взаимодействия легких воздушных потоков, внешнего невесомого изящества и «внутреннего трепета» у изображенных людей. Основное правило для художников из древнейшего китайского трактата «Слово о живописи из сада с горчичное зерно» гласит: когда в пейзаже есть изображение людей, они должны быть частью всей природы. Например, человек будто созерцает горы, а горы должны казаться наклонившимися и наблюдающими за человеком. Играющий на лютне, кажется, прислушивается к луне, а луна, сияя в тишине, словно прислушивается к лютне. Люди должны быть изображены таким образом, чтобы смотрящие на свиток чувствовали, что они могут поменяться с ними местами. В процессе диалога с луной, с озябшим на осеннем ветру тростником происходит как бы «проращение» человека в мир, слияние с ним: «Этот большой ком снега оказался цаплей, отдыхающей на синем озере. Замерев на краю песчаной отмели, белая цапля наблюдает зиму» (Ли Бо). Сама природа наблюдает себя глазами человека.

Установка на диалог человека с миром в искусстве Китая во многом обусловлена традицией духовно-психологической практики самоуглубления, которая является неотъемлемой частью китайской философии: конфуцианского учения об изначальном совершенстве всего сущего, религиозно-философских учений даосизма и буддизма об уподоблении человека природе, их непротиворечивом существовании. Именно эти *мировоззренческие концепции* на долгие столетия определили духовное содержание традиционного китайского искусства, обусловив его *диалогичность*. Это обстоятельство позволяет сделать бескомпромиссный вывод о том, что мировоззренческой доминантой в искусстве такого рода является *духовность* (установка на диалог), исключая мировоззренческие смыслы *отчуждения* (антагонизм).

Однако предметом исследования в данной работе является искусство условно-символического характера (авангард, религиозно-христианское ис-

кусство), где условный язык символов выступает преградой к пониманию смыслов художественного произведения, тем более – мировоззренческих. Кроме того, проблема понимания мировоззренческой семантики авангардного искусства усложняется тем, что во многом обусловлена узами преемственности с иррациональной философией «символизма» (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше), с психоаналитической философией З. Фрейда, К. Юнга. Новаторские идеи, формы, язык авангарда, нарушающие границы художественных стандартов, противоречат здравому смыслу, поэтому воспринимаются традиционным общественным сознанием в качестве отчужденного (чужого) искусства.

Остается малопонятным широкому кругу зрителей и «церковное искусство» (Е. Трубецкой), однако именно за ним закрепился статус искусства безоговорочно духовного, неотчужденного. Между тем, изобразительный канон, специфицирующий православную икону, в комплексе с общей художественно-религиозной христианской символикой способствует нарастанию смыслового барьера между «зашифрованным» церковным искусством и поневоле профанным современным массовым зрителем, кроме того, исихастская природа иконописного творчества в православии требует от созерцателя соответствующей теософской просвещенности и духовной отзывчивости. То есть, приходится констатировать факт *отчуждения*, закрытости искусства от массового зрителя и отчуждение массового реципиента от «правильного» (духовного), но «непонятного» искусства.

Противоречивость суждений: «церковное искусство духовно, но отчужденно» и «авангард отчужден, но философски *осмыслен*, следовательно, духовен» требует серьезного теоретического осмысления с целью выхода из данного логического тупика, который в обрамлении привычных оценочных штампов остается, как правило, не замеченным. Даже одно это обстоятельство уже не позволяет в категоричной форме, без сомнений и раздумий утверждать *православную икону* или произведение авангардного искусства в статусе *исключительно духовного* или в статусе *абсолютно отчужденного* искусства. То есть, характер отношений в рассматриваемой паре категорий не

исчерпывается *антагонизмом*, обретая черты *антиномии* (от греч. *antinomia* – противоречие в законе), а точнее – «динамичной антиномии» (И. Кант), состоящей из тезиса (утверждение) и антитезиса (отрицание), выбор которых зависит от исходных посылок. [256, с. 23]

Задача обнаружения и констатации несостоятельности оценочных стереотипов, сложившихся в обществе, относительно мировоззренческих смыслов в контексте произведений авангарда и религиозно-христианского искусства, выявление истинных мировоззренческих доминант напрямую сопряжена с проблемой метода. Искусство, *мировоззренческая основа* которого представлена *идеалистическими концепциями*, отрицающими материальную объективность мира, *или иррационально-идеалистическими*, отрицающими также и его познаваемость посредством рационального знания, требует такой методологии, которая бы в полной мере могла учитывать и адекватно трактовать внелингвистические и внерациональные компоненты содержания искусства.

Кроме того, интересующая нас задача выявления мировоззренческих доминант в традиционном искусстве иконописи и ломающем традиции относительно молодом авангарде с необходимостью требует *целостной типологической картины* отражения *мировоззрения отчуждения* в искусстве в контексте культурно-исторической реальности от древности до современности. Для этого необходимо завершить авторскую *типологию основных культурно-исторических типов отчуждения человека от мира архаического характера с их последующими модификациями* в средневековом и ренессансном искусстве Западной Европы, обоснованную в рамках кандидатской диссертации «Прочтение экологической проблематики в контексте художественной и культурно-исторической деятельности с использованием элементов герменевтической логики».

Необходимым условием завершения построения полной типологии основных мировоззренческих установок и их культурно-исторических модификаций в отражении искусства является тезисное представление в рамках настоящей диссертации обоснованной части типологии с целью обеспечения

системности, логической связанности и преемственности в процессе обоснования новых типических модификаций мировоззрения отчуждения. Решению этой задачи посвящена вторая глава. Специфика поставленных задач и специфика самого предмета исследования (искусства) в очередной раз актуализирует вопрос о методе. Постановке самого вопроса посвящен второй параграф данной главы, подробное рассмотрение методологического стандарта в качестве теоретической основы нашего исследования осуществляется в заключительном третьем параграфе.

Резюмируя весь материал, изложенный в этом параграфе, можно сделать следующие выводы.

1. Согласно системному подходу, искусство необходимо рассматривать в качестве феномена культуры в системе основных форм бытия, поскольку именно искусство, являясь специфическим образным удвоением реальной картины мира, сублимирует в себе все смыслы отношений человека с этим миром, на всех уровнях бытия.

2. Мировоззренческие смыслы отчуждения и духовности в системе основных смыслов человека являются для него базовыми в жизни и в искусстве, поскольку именно они, выполняя регулятивную функцию, определяют характер отношений человека с миром.

3. Рассмотрение научных концепций феноменов отчуждения и духовности позволило выявить критерий их идентификации в контексте искусства; таковым выступает фактор *диалогичности*.

4. Отчуждение характеризуется отсутствием мировоззренческой установки на диалог, духовность – ее наличием, что обуславливает *антагонистичный* характер отношений в этой паре категорий.

5. Однако противоречие мировоззренческих доминант в контексте искусства условно-символического характера выходит за границы *антагонизма*, обретая черты *антиномии*, что усложняет задачу *понимания*.

6. Искусство, *мировоззренческую основу* которого представляют *идеалистические концепции*, отрицающие материальную объективность мира, или

иррационально-идеалистические, отрицающие также и его познаваемость посредством рационального знания, требует такой методологии, которая бы в полной мере могла учитывать и адекватно трактовать вневингвистические и внерациональные компоненты содержания искусства.

6. Задача выявления мировоззренческих доминант в традиционном искусстве иконописи и ломающем традиции относительно молодом авангарде с необходимостью требует завершения авторской *типологии основных культурно-исторических видов отчуждения* и их культурно-исторических модификаций в отражении искусства, что, в очередной раз, актуализирует проблему метода.

1.2. Проблема метода в исследовании мировоззренческих аспектов искусства условно-символического характера: авангард, иконопись

Проблема, которую предстоит рассмотреть в данном разделе, является, на наш взгляд, действительно актуальной. Исследование мировоззренческих смыслов одного и того же художественного произведения в родственных дисциплинах приводит, порой, к прямо противоположным выводам. Подобные разночтения настораживают, поскольку речь идет о *мировоззренческих* смыслах в произведении искусства, обусловленных теми или иными *философскими предпочтениями* художника, целой эпохи, а, может быть, всего человечества, абстрагированного от времени и пространства. То есть, *мировоззренческие* смыслы это глубинные смыслы, которые необходимо «откапывать», поскольку они не лежат на поверхности художественного произведения и, часто, не соответствуют той устоявшейся прямолинейной художественной правде, которая, казалась бы, неоспорима своей очевидностью. Такова специфика искусства, особенно – искусства, условно-символического характера. К глубинным, мировоззренческим смыслам в полной мере можно отнести всегда обсуждаемый в истории философии вопрос об *отчуждении человека от мира*, в нашем случае, – в отражении этого феномена в искусстве. Таким образом, специфика искусства требует соответствующей специфики способов изучения его как феномена гуманитарного знания, поэтому *проблема метода* по-прежнему является актуальным вопросом в гуманитарном познании, активно обсуждаемом специалистами.

Бесспорная принадлежность феномена искусства культуре, а также его специфические особенности делают возможным и необходимым наше обращение к искусству как источнику информации об истории отчужденных отношений человека с миром. Однако господствующая в эстетике и высказываемая многими теоретиками точка зрения об искусстве как способе познания действительности представляется несколько односторонней и недостаточной для решения данной проблемы. Искусство не тождественно зна-

нию. Характеризующееся параметром историчности, искусство, принадлежащее конкретному историческому типу культуры, становится его образной моделью, его «портретом», и тем самым по отношению к другим типам культуры оно начинает выступать в роли «кода», позволяющего проникнуть в глубинные смыслы и переживания, представляемой им культуры, а главное – носителя этой культуры, самого автора.

Искусство, по определению М.С. Кагана, есть «самосознание» культуры. [105] Если наука «смотрит» на культуру как бы со стороны, как на объект исследования, то искусство отнюдь не абстрагирует объект от отношения к нему субъекта, не разграничивает внешний мир и внутренний, материальный и духовный, природный и культурный. Поэтому природа запечатлевается в искусстве, преломляясь через призму культуры, частью которой является философия (система мировоззренческих концепций), а не в своем абсолютном бытии, в своей чистой объективности, в которой изучает ее наука. «Взгляд» искусства направлен на саму культуру, а природа и мир в целом отражаются в нем так, как они отражены и преломлены в культуре. Так, в пейзажной живописи разных эпох природа предстает не сама «в себе», но как конкретная культурная модель природы. Искусство, выступая своеобразным зеркалом, отражает не реальный мир, но *субъективные* переживания этого мира человеком, видение его человеком и отношение к нему человека. Причем, субъектом может выступать не только отдельный индивидуум, но и целая группа людей, например, этнос или определенное творческое сообщество, создавшие уникальное искусство и, следовательно, как-то по-особенному увидевшие и пережившие реальную картину мира. На каждом этапе своего исторического развития и в каждом культурно-мировоззренческом варианте искусство воплощало определенный образ мира, который формировался в данном типе культуры, с присущими только ей *особенностями материальной и духовной* деятельности, социальных отношений и *общей ментальности*.

Таким образом, искусство, не являясь способом познания объективного мира, выступает «самосознанием» культуры, а значит и самосознанием создателя культуры, частью которой является искусство, – человека. Искусство, в мировоззренческом смысле, является образной моделью самого субъекта, создающего в искусстве «портрет» культуры, а значит, и свой собственный духовный образ. Выходит, *искусство есть редкий источник специфической, целостной информации о субъективном, о сущностно-человеческом, о глубинных связях человека с миром, «закодированных» в искусстве.* Поэтому история культуры, история искусства изучают характер и деятельность людей как субъектов, события как произведенные субъектами действия, художественные произведения как модели самих субъектов, в отличие от естественнонаучного знания, история которого предстает как процесс очищения объективности природы и человека (как части природы) от всех субъективных интерпретаций и искажений. Если традиционная наука познает объекты: природу, общество, человека, культуру, искусство, объясняя их, то само *искусство* поднимается на такой уровень познания, где происходит *уникальное преломление объективной природы в феномене свободной, творческой воли субъекта.* Для того, чтобы понять, почему из многих вариантов «преломлений» субъект выбрал именно этот, чем продиктовано его «свободное действие», какими глубинами сознания или подсознания, *необходимо услышать этого субъекта.*

Механизм понимания субъекта художественного произведения соответствует процессу общения людей. Под «общением» мы понимаем не просто обмен информацией, но духовное взаимодействие, в процессе которого, один собеседник пытается понять «исповедь» другого. Исследователь стремится проникнуть в духовный мир субъекта художественного произведения, воссоздать его, понять «другого» лучше, чем самого себя, поскольку глубинный духовный мир «другого» есть целостное художественное единство интеллектуальных и эмоциональных компонентов, осознаваемых и неосознанных, вербализируемых и не высказываемых, постольку понимание

субъекта неотрывно от сопереживания, от эмпатического проникновения в глубины чужого духа. Несомненно, посредством *переживания* можно в высшей степени почувствовать свою человеческую ценность в «другом», а «другого» в себе, свою причастность к роду человеческому на фоне величия вечного мира. Согласно заключению ученого-психолога XX в. П.В. Симонова, *переживание является единственным способом познания другого человека.* [162]

Традиционно процесс познания видится как проникновение в сущность исследуемого объекта, как движение от одного уровня постижения сущностных связей и отношений к другому. Однако когда возникает необходимость проникнуть в сущность духовную, а не материальную, в скрытые за внешними проявлениями уникальные душевные движения, детерминирующие поведение человека не осознаваемой заданностью, но, напротив, коренясь в подсознании, в коллективном бессознательном (ментальности), эти глубинные душевные переживания детерминируют такие поступки человека, которые воспринимаются им же самим как бессмысленные, противоречивые, не поддающиеся логическому объяснению. В этом случае *сопереживание* может выступать *полноценным методом познания глубинных «душевных движений»*, обусловивших тот или иной характер искусства, а в нем как в «зеркале» – *мировоззренческий* характер отношений человека с миром.

С этой точки зрения, искусство предстает перед нами своеобразной совокупностью эмоционального опыта человечества, многогранным спектром различных типов переживаний мировых феноменов человеком и, как следствие, *различных мировоззрений* и моделей отношений человека с миром в контексте той или иной культурно-исторической картины мироздания. *Определение искусства как некоего зеркала окружающей действительности* не является в науке новым или неожиданным. Однако, говоря об искусстве как зеркале переживаний и отношений человека к миру, следует знать, помнить и учитывать особенные свойства этого «зеркала», которые позволяют заглядывать за «вуаль» *«кажимой» видимости и открывать глубинные из-*

мерения, глубинные смыслы, скрываемые внешними характеристиками художественного образа. То есть, «искусство-зеркало» содержит и «знает» совсем не то, что показывает всем. Подобная точка зрения высказывается Л.С. Выготским о том, что искусство в том и состоит, чтобы скрывать искусство [80]. Для А.А. Потебни произведение искусства всегда аллегория, иносказание: я сказал не то, что сказал, а нечто иное [149].

Многомерный характер «зеркала-искусства» обусловлен сложнейшей и малоизученной организацией внутренней духовной жизни субъекта, его тончайшими переживаниями жизненно-мировых феноменов. Согласно нашему определению, искусство есть *отражение субъективности, есть художественная модель самого субъекта*. Поэтому обращение исследователя к искусству в поисках ответа на вопрос о его *скрытых мировоззренческих смыслах*, определяющих к тому же мировоззренческий характер отношений человека с миром, не может удовлетвориться использованием традиционных логических методов. Задача выявления скрытых мировоззренческих смыслов художественного произведения понуждает исследователя вступить в диалог с воображаемым собеседником (субъектом), учитывая *возможные расхождения между подлинными, глубинными мотивами его выбора и теми штампами представлений о нем, которые утвердились в общественном сознании*. Основным способом решения этой задачи является умение поставить себя на место другого и посмотреть на его переживания и устремления не извне, а изнутри. *Вживание* в образ, в переживания другого человека, во многом подобно актерскому мастерству перевоплощения

В самом феномене понимания «другого» нет ничего удивительного. Это общечеловеческая познавательная способность включается тогда, когда необходимо познать не объект, а субъект. Для успешного решения данной задачи необходима особая степень развитости данной способности у исследователя, особой психологической проницательности, не останавливающейся перед отсутствием реального понимаемого лица, перед необходимостью воссоздания его духовного мира, его психологического образа в своем сознании.

Чем более загадочны, противоречивы и не прояснены смыслы художественной деятельности субъекта, тем больше требует она от исследователя *догадки, интуиции, эмоционального проникновения в ее мотивы и смыслы.*

В нашей работе проблема понимания субъекта-автора художественного произведения обусловлена целью выявления глубинных мировоззренческих смыслов (отчуждения, духовности) в зеркале искусства. Именно такой постановкой проблемы, а также особенностями искусства как самознания культуры, в призме которой преломляются отношения человека с миром, обусловлено обращение к «диалогически-понимающему» подходу (М.С. Каган). С точки зрения данного подхода, известная метафора «искусство-зеркало» обретает новые характеристические особенности, поскольку искусство не есть одномерная «зеркальная» форма, плоскостно отражающая образ реальной действительности. «Искусство-зеркало» – это субъект, к которому можно вопрошать, вести с ним беседу, получать неожиданные ответы, догадываться, из отдельных реплик складывать *текст*, восстанавливая всю «палитру» переживаний и смыслов, обнаруживающих ту или иную *мировоззренческую доминанту* в контексте искусства. Как было отмечено выше, специфика исследовательских способностей «вопрошающего» обязательно должна включать в себя определенный уровень *эмоциональной отзывчивости*, способности *интуитивного понимания, иррациональной проницательности и просвещенности* в области тех *мировоззренческих концепций*, которые разделяет художник *с отражением их в искусстве.*

Рассмотрение искусства с точки зрения «диалогически-понимающего» подхода выводит его из положения автономии, из состояния некой самодостаточности, из бытия «в себе» и «для себя». Новый ракурс видения искусства не умаляет его высокого статуса, но обеспечивает более полное, системное его исследование. Такая постановка вопроса высвечивает новые грани искусства, его малоизученные *специфические аспекты* и возможности, которые еще недостаточно учитываются в культурологии, искусствознании, в гуманитарном знании в целом. Зачастую это приводит к, воз-

можно, *поверхностным трактовкам смыслов художественных произведений*, которые изначально заданы стандартами традиционной логики, с ее требованиями непротиворечивости, строгости и ясности мыслительного процесса пытливого исследователя, с его последующими рассудочными выводами, не вызывающими ни у кого сомнения в их основательности, доказанности и очевидности.

Так, с точки зрения традиционной, классической логики, чаще всего, в культурологических исследованиях встречается утверждение о том, что далеко не все художественные произведения являются носителями смыслов, то есть, ни о чем не повествуют. Согласно данному критерию, художественное произведение выступает в качестве субъекта обесмысленного, бездуховного, *отчужденного*. Ярким примером такой оценки и вывода является трактовка произведений авангардного или современного актуального искусства, ставшая своеобразной традицией. Действительно, с указанной точки зрения, «неправильный» авангард сразу же оказывается в состоянии самой слабой позиции. В этом ряду особое положение отводится *абстракционизму*. Абстракционизм – явление в авангарде довольно универсальное, поскольку выступает исходной формой для многих других направлений «неискусства», а зачастую и завершающим этапом творческого пути того или иного мастера.

Так, абстрактное искусство В.В. Кандинского, с точки зрения убежденного рационалиста, безоговорочно относится к разряду отчужденного, поскольку основоположник беспредметного искусства отказался от изображения образов «внешней природы», понятной всем своими смыслами. Именно это обстоятельство, в русле традиционной логики, выдвигается в качестве критерия и аргумента в пользу тезиса о том, что подобная форма творчества является *проявлением отчуждения в искусстве*, показателем его бессодержательности и *бездуховности*. Однако следует обратить внимание на то, что самым выдающимся сочинением В. Кандинского является книга «О духовном в искусстве», где заслуживают особого внимания авторские трактовки терминов «духовное» и «недуховное». Он говорит о том, что есть *нечто бо-*

лее тонкое, невыразимое, чем сама природа. Это некие предвечные смыслы мироздания, скрывающиеся под образами природы, выражение которых в искусстве требует особого, условно-символического языка. Так, для выражения духовности как мировоззренческой установки человека В. Кандинский предлагает символ – треугольник, вершина которого движется вперед и вверх

То есть, проблема отчуждения с позиции иного, мировоззренческого подхода обнаруживает иной ракурс: человек, жаждущий открыть *духовное начало природы*, не отчуждается от нее, но напротив, стремится к ее духовным глубинам, к диалогу с миром. Безусловно, у каждой гуманитарной дисциплины свой устоявшийся методологический стандарт, свой методологический инструментарий, применяемый в целях исследования художественного произведения. Этим бывают обусловлены различные уровни понимания.

Таким образом, на первый план выдвигается проблема адекватного понимания, особенно актуальная для гуманитарного знания. *Проблема понимания* здесь проявляет себя в двух основных ипостасях: понимание смыслов произведения искусства – с одной стороны, и понимание «межпредметного» характера, коренящееся в области решения одной задачи: выявление глубинных смыслов – с другой стороны. Знаковая природа художественного произведения делает его носителем информации, следовательно, к нему применимо понятие «текст». Текст обладает свойствами чувственно воспринимаемых объектов. Эти чувственные компоненты текста тесно переплетены с его смыслом и оказывают на него существенное влияние. Этот, своего рода, чувственный фон текста обусловлен особенностями характера и субъективными намерениями автора, его внутренним миром (мировоззрение, образование, религиозность, увлечения, система архетипов коллективных бессознательных представлений и ощущений). Можно сказать, что он (чувственный фон) является *внелингвистическим* контекстом.

Однако глубинный смысл текста как бы скрыт от субъекта познания, поэтому в ходе исследования возникает необходимость дешифровать его. Все эти понятия можно синтезировать в общеметодологическую категорию «по-

нимание», которая в гуманитарном знании приобретает особое *методологическое звучание*: поскольку на первое место в этих науках выдвигаются *интерпретационные методы*. Поэтому, как было отмечено выше, обращение к искусству в поисках ответа на вопрос: каковы истинные взгляды художника на мир не может удовлетвориться использованием исключительно традиционных логических методов, утвердившихся в гуманитарном знании. В искусствоведении традиционно используется классическая логика, с ее стандартными методами описания, систематизации по внешним формальным признакам, с ее, преимущественно, объяснительными принципами. Речь идет о такой монологической форме познания, когда субъект созерцает предмет искусства и высказывается о нем. Исследователю, познающему и высказывающемуся, противостоит безгласный объект исследования.

То есть, речь идет о классической логике, в основе которой лежит рациональный подход. Именно классическая логика, восходящая к Аристотелю традиционно считается методом доказательства истинности мыслей посредством вывода их из положений, достоверность которых установлена до начала доказательства. Именно эта логика утверждает себя в качестве методологического фундамента и безусловного гаранта достоверности и истинности в научном знании. Однако в ходе нашего размышления, возникает сомнение относительно абсолютной независимости логических форм от конкретной предметной действительности. Поэтому необходимо более подробно рассмотреть этот вопрос.

Действительно, законы и принципы формальной логики с самого начала утверждаются как независимые от предметных областей, именно поэтому считалось, что эти логические правила необходимо применять при исследовании любых проблем, в любых областях человеческой деятельности. Таким образом, метод мышления оказался оторванным от специфики предмета познания, абсолютизирован и положен в основу современной научной методологии. Долгое время, исчисляемое столетиями, в науке прочно утвердилось мнение об универсальности и независимости от предмета исследова-

ния формальной логики как средства выражения мыслей и, наконец, приобрело значение устойчивой традиции. Такой подход, будучи абсолютизированным, способствовал упрочению научной установки на независимость логики от предмета мысли. Так традиционная формальная логика становится не только самостоятельной дисциплиной, но и методологической концепцией. Смысл ее заключается в том, что логика, согласно исходным предпосылкам этой концепции, изучает исключительно формы мыслей, абстрагируясь от содержания. Поэтому на содержание исходных принципов логики не влияет предметная направленность мышления. Логика едина и единственная, поскольку едина и одинакова форма мыслительных актов, которые не зависят от предметной области.

Таким образом, в научном знании закрепилось безоговорочное разделение предмета и метода. Формальная логика как метод была объявлена универсальным средством логического анализа любой предметной области. Разделение предмета и метода достигает своей законченной формы в критической философии И. Канта, который провозгласил первичность метода по отношению к предмету. Однако возникает необходимость говорить о возможности иной постановки этого вопроса. Возможно, имеются основания говорить о зависимости логических форм от конкретной предметной действительности и, следовательно, об определенной специфике логических размышлений в определенных областях научной и практической деятельности людей.

Утверждение справедливости этого тезиса представляется возможным и бесспорным при условии осознания глубинной связи между предметом и методом исследования, причем, *первичным* будет признан именно *предмет*, а не *метод*. То есть, если будет принята «некантианская» установка в методологии науки, согласно которой, формальная логика оставляет за собой не абсолютную, но относительную самостоятельность, так как востребованные предметом логические структуры будут обладать специфическими по отношению к конкретным предметным областям свойствами. То есть логика

как метод будет обладать характеристическими особенностями по отношению к определенным предметам исследования. Тогда специфические особенности предметной области обязательно предполагают и требуют для своего исследования наряду с общенаучными методами и приемов *сузубо специфических*. Более адекватным подходом в методологии науки, по мнению современного философа В.Г. Кузнецова, является констатация первичности предмета исследования по отношению к методам его изучения. Именно такая методологическая установка обеспечивает постановку проблемы специфики предмета и вытекающих из этого особенностей методологии [117]. Поэтому проблема специфики предмета и специфики гуманитарного познания является основной методологической проблемой в области гуманитарных дисциплин.

Произведение *искусства* (в логике нашего рассуждения), являясь субъективным отражением мира, моделью субъекта, а, по сути, самим субъектом, не может восприниматься и изучаться, исключительно, как вещь. Художественное произведение как субъект, оставаясь субъектом, не может быть безгласным. Следовательно, познание его ради понимания скрытых в нем глубинных смыслов, интересующих исследователя, может осуществляться только *диалогически*: субъект (исследователь) – субъект (художественное произведение). Искусство – это общая целостность смыслов, прочитываемых в процессе совместной «смыслопорождающей» активности автора текста и исследователя этого текста. Результатом этой «активности» и выступает феномен *понимания*, главной чертой которого является его субъектно-субъектный характер. Понимая нечто, субъект понимает самого себя, но понять себя – значит понять другого и увидеть мир в глазах другого. Осмысленный таким пониманием мир – это мир непрямого *полифонического диалога*, направленного к глубинам «предсуществующих» смыслов бытия, с целью наиболее полного их прочтения.

Мы должны констатировать, что в науке давно поставлен вопрос о том, что именно предмет определяет выбор метода его исследования, а не наобо-

рот. То есть, характер исследуемой проблемы соответствующим образом специфицирует необходимый методологический инструментарий. В силу специфических особенностей гуманитарного знания, его проблем, *фокусом* которых всегда выступает *человек*, требуется методология, адекватная специфике гуманитарных наук. Таковой, на наш взгляд, является герменевтическая логика, располагающая арсеналом «понимающих» и «интерпретационных» методов в отличие от диктата объяснительных принципов классической логики. Если в современном философском знании герменевтика как метод робко, но все-таки утверждает свои позиции, то в гуманитарном знании в целом герменевтический метод выглядит незванным и, часто, неузнанным гостем. Едва ли возможно привести примеры научных исследований в области искусствоведения, где авторами этих изысканий использовалась бы герменевтическая методология. Между тем, именно герменевтический методологический стандарт, в силу его известных специфических особенностей имеет все основания претендовать на статус метода, универсального для широкого спектра гуманитарных наук. Универсальный метод выполняет свою функцию независимо от ситуативных обстоятельств частнонаучного характера, предотвращает разночтения там, где они не допустимы, *снимает методологические противоречия*.

Чувственно воспринимаемые компоненты художественного текста тесно переплетены с его смыслами, более того, являются носителями смыслов, выявление которых и является задачей исследователя. Если исследователь ставит перед собой задачу мировоззренческого характера, то ограничение методологической базы его исследования возможностями традиционной логики не сможет обеспечить должной глубины понимания смыслов исследуемой проблемы. В авангардном искусстве или в религиозном (церковном) эта проблема усугубляется еще и тем, что форма, цвет и «образы» здесь говорят условным языком символов не о себе самих, но всегда – о чем-то другом, открыто не проявленном. *Авангард философичен, иконопись теософична* – они и есть сами по себе *мировоззренческие системы*, предлагающие

субъективные и канонические концептуальные модели бытия, поэтому традиционный «формалистический» подход применительно к подобному объекту исследования выглядит несколько «окаменело».

Необходимость обращения гуманитарного знания к герменевтической логике получило достаточное обоснование в современной научной литературе. Наиболее полно эта методологическая проблематика рассмотрена в работах В.Г. Кузнецова [117]. Обращение искусствоведения к герменевтическому методу может послужить основанием для установления диалогических отношений между несколькими отраслями гуманитарного знания, обусловив тем самым понимание, которого не возникает сегодня, поскольку представители смежных областей знания «говорят», порой, на языках различных логик, не «слышат» друг друга. Обращение гуманитарного знания к методу герменевтики обогатит и расширит его методологические, а, следовательно, и *гносеологические возможности*, обеспечив *мировоззренческий ракурс* рассмотрения, например, художественных текстов с целью понимания его глубинных, не проявленных смыслов.

Для начала необходимо мировоззренчески подойти к рассмотрению такой принципиальной художественной позиции в авангарде или *в иконописи*, как *отказ от изображения предметного и природного мира реалистически*. Ведь для выражения в искусстве духовных основ бытия не годится традиционный художественный язык, поскольку задача, поставленная перед художником, принципиально новая. Ключевым вопросом всей этой истории является вопрос о «духовном» как причине всего сущего. Что же есть это «духовное»? Ответ на этот вопрос можно получить, обратившись еще раз к истории его философского осмысления

Во все века *философам и художникам* этот вопрос не дает покоя, заставляет чаще биться сердца, понуждая к постижению главной тайны бытия: что было тогда, когда ничего не было? Внезапное открытие этого главного мировоззренческого вопроса на личностном уровне, столь парадоксального по своему звучанию, рождает великое удивление, с которого, по мнению

древних греков, начинается философия, а, следовательно, и человек, размышляющий о сущности и *смысле бытия* и создающий его *модели в искусстве*. «Кто мы?» «Откуда и куда мы идем?» Именно эти мировоззренческие вопросы вынес в название одной из своих картин Поль Гоген, предлагая тем самым нам понять и принять ее глубокий философский смысл. «В чем *объективный* смысл жизни человека?» «Откуда весь этот мир?» «Каков его источник, причина его возникновения?» «Каков мир на самом деле, а не в нашем восприятии и нашем обыденном суждении о нем?»

Все эти вопросы, с одной стороны – универсально-человеческие, поскольку имеют отношение к каждому субъекту, живущему на планете Земля. С другой стороны, они очень специальные, так как требуют для своего осмысления особых навыков мышления, другого уровня сознания, отважной готовности и способности человека оставаться наедине с миром. Всматриваясь и вслушиваясь в пугающие и манящие неизвестностью глубины мироздания, *художник-философ* вот уже в течение почти тридцати столетий пытается помыслить «немыслимое». Человеку, пропускающему через себя, через свою субъективность целую вселенную, иногда открывается нечто сокровенное, о котором поведать доступными человеку средствами оказывается еще более затруднительной задачей, чем его помыслить. Перед художником возникает проблема: *выразить «невыразимое», «несказанное»*. Таким образом, философ-художник сталкивается с потребностью в «*другом*» языке, в *другой знаковой системе*, более адекватной тем переживаниям и тому пониманию, которые открылись ему в силу его гениальной природы, его человеческого таланта.

Проблема бытия и проблема познания истины – суть мировоззренческие вопросы, *фокусом которых выступает человек*, художник-философ. Вопрос о мировоззренческих смыслах в искусстве, сразу же актуализирует тему мировоззренческого выбора самого художника, которым он руководствуется в жизни и творчестве. Самый простой пример такого выбора – материализм или идеализм, не говоря о более сложных мировоззренческих пред-

почтениях художника, таких, как «философия жизни» или философское учение об абсурде. То есть, характер его мировоззрения обуславливает характер его искусства, и не учитывать этого в своих рассуждениях об искусстве совершенно невозможно. Для этого необходимо не только знать, какого учения придерживается художник, но и быть просвещенным в этой области, не упрощая смыслов его творчества. Художник – всегда философ. Именно поэтому его творчество можно рассматривать с мировоззренческих позиций: рациональное или иррациональное. Например, представители позитивистских учений убеждены в том, что мир познаваем и вполне понятен: небо голубое, трава зеленая, материя первична и бесконечна во времени и в пространстве. В связи с этим в качестве иллюстрации напрашивается известный эпизод из истории философии под названием «аргумент Джонсона». С. Джонсон, ученик и друг английского философа Дж. Беркли, принимая участие в прогулочной беседе о субъективном идеализме своего учителя и стремясь доказать объективность материи, принялся бить ногой придорожный камень, восклицая: «Вот как я его (Беркли) опровергаю!» Этот случай послужил причиной достаточно известного в философских кругах и ставшего крылатым выражения: «Доктора «джонсоны» всех времен пинают ногой свой камень и опровергают каждый своего «Беркли». [82]

Другой английский философ Брэдли о той же «зеленой траве» также говорит как о «чистой видимости», в которую верят люди «здорового рассудка» и «разрешают» себе думать, что трава действительно зеленая. Это суждение не противоречит особенностям восприятия мира людьми, обладающими дальтоническим зрением. Поэтому одна из многочисленных и многообразных граней бытия, имя которой «зеленая трава», чья объективность не подвергается сомнению со стороны человеческого большинства, обладающего «здравым рассудком» и нормативным зрением, навсегда останется непроницаемой тайной для дальтоников. Поэтому истинность определений «зеленая трава», «зеленый луг», «зеленые глаза» принимаются ими на веру. Помыслить зеленый цвет не представляется для них возможным, поскольку сам

принцип «зелености» оказывается вне спектра способностей восприятия и вне поля понимания ограниченного количества смыслов бытия этими людьми. Помыслить «зеленый» цвет для дальтоника – это помыслить то самое «немыслимое». Однако это вовсе не означает, что он не будет об этом грезить во сне, искать ускользающий «зеленый» на метафизическом уровне. Факт многогранности и многомерности бытия сегодня не вызывает сомнения у ученых-физиков. С учетом этого обстоятельства, обитатели трехмерного пространства (длина, ширина, высота) также выступают своеобразными «дальтониками» по отношению к сто двадцать пятому, неизвестному нам, измерению бытия. Под этим углом зрения возникает неудобная мысль *об отсутствии гарантии* того, что мир таков, каким мы его воспринимаем.

Дж. Беркли, отмечая то, что бытие дано человеку в ощущениях, говорит о крайней ограниченности и искаженности человеческих представлений о мире, не проявленном в полной мере Богом для человека. Возможности восприятия человеком мира ограничены пятью его основными чувствами. Беркли утверждает следующее: если я с рождения сижу на дне моря, и мне бросают сухие куски сахара, которые, дойдя до дна, превращаются в мокрую кашу, то, *как* я могу выйти из этих условий и знать о «не мокром» сахаре? Другой известный пример Беркли с «дровами» говорит о том же. Дрова существовали до огня, но, оказавшись в огне, они покраснели, обуглились, превратились в пепел. Если мы видим дрова с «эпохи огня», как узнать, *каковыми* они были до огня? Явленное мы видим и постигаем, но что собой представляет «неявленное», «не развернутое» для человека существо мироздания?

Обосновывая положение о «вещи в себе», немецкий философ И. Кант говорит о несовпадении окружающих нас пространственно-временных явлений и наших представлений о них с тем, чем они являются на самом деле. Все, что мы видим, слышим, чувственно воспринимаем, в действительности это всегда что-то «другое», непознаваемое, не раскрывающееся человеку – «вещь в себе». Проблема сокрытости «предоснов» бытия, непроявленности

их для человека в эпоху тоталитарного позитивизма в науке, философии и в искусстве стала настолько общим местом, что о ней не вспоминают, ее перестали живо воспринимать.

Поэтому, возвращаясь к вопросу о личности художника-философа, необходимо указать на то, что это понятие мы, в первую очередь, сопрягаем с особыми качествами и состояниями человеческой души. Готовность удивляться, обусловленная сомнением в «истинности» прописных истин; готовность понять и принять «иное», обусловленная душевной «распахнутостью» человека к миру, желанием вести с ним *диалог*; умение мыслить парадоксально, моделировать картину мироздания, основываясь, в том числе, на метафизике – все это является естественным способом бытия такого художника, которого нельзя отнести к разряду «джонсонов».

Искусство всегда философично, а философы всегда тяготели к тому, чтобы быть поэтами и художниками. Это обстоятельство объясняется общностью целей. *Художник* точно так же, как и философ, *держит* по своему, авторскому усмотрению *моделировать целую вселенную*, подобно космическому демиургу. Он одержим стремлением заглянуть за непроницаемую завесу главной тайны бытия в надежде получить отголоски далекого эха, возможный отблеск основ мироздания, идет интуитивным путем и, пережив и поняв нечто особенное, пытается сказать об этом языком метафор, полунамёков, символов.

Так, основоположник идеалистического учения о мироздании Платон формулирует совершенно невысказанные вопросы, с точки зрения материалиста. Как выглядит не пегая или соловая, или вороная лошадь, представленная человеку в иллюзорной раздробленности «мира вещей», но лошадь *вообще*, как она есть, как вечный обобщенный образ в его идеальном бытии? Как выглядит матричный прямоугольный треугольник? Не много конкретных прямоугольных треугольников, но – один единственный *идеальный* прямоугольный треугольник, на который *наши чувства нам никогда не укажут*? Как выглядит *идеальный* правильный прямоугольник? Может быть, «Черный квад-

рат», «Красный квадрат» или «Белый квадрат» К. Малевича следует рассматривать в контексте этих вопросов, как попытку художника ответить на сложный мировоззренческий вопрос иным художественным языком, языком принципиально «другого» искусства? Познать мир нетленных идеальных, духовных сущностей (треугольника) возможно, с точки зрения Платона, исключительно метафизическим путем, совершив невозможный прорыв за пределы своей природной телесности, сорвав завесу пресловутых пяти человеческих чувств.

Возможность сверхчувственного познания сущности бытия, безусловно, предполагает, помимо природного дара, определенный путь *духовного развития* человека, о котором говорят не только Платон или Пифагор, но этому посвятил свою книгу «О духовном в искусстве» В. Кандинский. Творческий процесс «воспоминания» истины и ее художественной интерпретации, несомненно, является таинством, в которое учитель Пифагор посвящает своих учеников, хотя при этом, делает оговорку: «Не из каждого дерева можно вырезать Гермеса». Поэтому в первую очередь Пифагор стремился развить в своих учениках высшую, как он считал, способность человека: *интуицию*. «Пифагор увлекал своих учеников из мира форм и видимостей, уничтожал время и пространство и с могучей силой уносил их с собой в великую Монаду, в самую суть несотворенного Бытия. Пифагор называет ее Единицей, заключающей в себе всю полноту гармонии, которая есть мужское начало всепроникающего Огня, самодвижущийся Разум, нераздельный и непроявленный, творящий преходящие миры, Единый, Вечный, Неизменный, скрытый под *многообразием форм*, которые приходят, уходят и изменяются, – пишет Э. Шюре. – ... Пифагор добавлял к этому, что дело посвящения состоит в приближении к Сущему, в уподоблении Ему». [194, с.255] «Но, в чем состоит вечная, мучительная загадка этого мира, который мы, рождаясь, принимаем за незыблемую основу вселенной, тогда как он сам несется, увлеченный в пространство? В чем загадка этих появляющихся со дна морей материков и снова исчезающих континентов, этих сменяющихся народов и раз-

рушающихся цивилизаций? Это – великая внутренняя тайна каждого и всех, это – проблема души, которая открывает в себе две бездны – и мрака, и света, которая созерцает себя поочередно: то с восторгом, то с ужасом, и говорит себе: «Я не от мира сего, ибо мир не в силах меня объяснить. Я пришел не от земли, и я иду в иное место. Но куда? Это тайна Психеи, заключающая в себе все остальные тайны», – так звучит главный онтологический вопрос в философии Пифагора. [194, с. 265].

Совпадение разумной души человека с Божественным Разумом Космоса является той вершиной, с которой она охватывает и постигает весь мир – такова гносеология, получившая авторскую интерпретацию в работе В. Кандинского, в его метафоре «движущегося вверх треугольника». В очередной раз необходимо акцентировать внимание на том, что классики: Платон и Пифагор, иррационалисты: А. Шопенгауэр и Ф. Ницше, символисты: А. Белый и А. Блок, авангардисты: В. Кандинский и К. Малевич, исихасты: А. Рублев и Дионисий – философы, символисты и авангардисты в искусстве, *иконописцы* стремились познать *Запредельное*, опираясь на *интуицию*, избрав путь *метафизики*; *поведать о нем*, создавая художественные интерпретации *Невыразимого языком символов*.

Именно иного изобразительного языка – языка *символов* потребовало когда-то решение задачи воплощения в храмовой иконописи образа иной, божественной реальности, образа иного, преображенного, соборного человека. Именно этот язык, язык символических изображений является главным препятствием на пути понимания главных мировоззренческих смыслов древней русской иконы современным массовым зрителем. То есть, массовый зритель сталкивается с проблемой, аналогичной той, которая возникает при попытке общения с авангардным искусством – незнание и непонимание языка символов, каждый из которых говорит не о себе самом, но всегда о чем-то ином, о том, что надо разгадывать, расшифровывать, а это требует больших душевных и интеллектуальных затрат. *Религиозное искусство*, как и всякое другое, являясь образной моделью мира в интерпретации субъекта, априори

несет в себе базовые *мировоззренческие смыслы*, определяющие ту или иную религию и выраженные символическим языком.

Смысл иконного изображения не в том, чтобы показать нам то, что мы видим в природе, а в том, чтобы открыть для нас то, что не поддается нашему обычному восприятию: восприятие мира духовного. Икона своим условным, не реалистическим, но *символическим языком* передает бесстрашие и невосприимчивость к мирским, человеческим интересам, отрешенность от этих пристрастий и, наоборот, – восприимчивость к миру духовному, которая достигается подвигом святости. Поэтому мир соборный открывается не для каждого, но для тех, кто открыл в себе иной уровень, уровень духовного плана. Даже при условии причастности человека высшей реальности, как это происходило с апостолами – очевидцами Преображения Христа на горе Фавор, для него возникает почти неразрешимая проблема свидетельствовать об этой духовной благодати, поскольку обычные, «человеческие» средства оказываются недостаточными для выражения *«несказанных»* смыслов и образов. Поэтому в иконе на них можно лишь указать *символически*, при помощи соответствующих форм, красок и линий – художественным языком иконописного канона.

Следовательно, для художественной интерпретации метафизического открытия запредельных, невыразимых основ бытия требуется *иноговорение языком символов*, например, языком прямых, синестетических соответствий. Эта потребность очевидна, поскольку в данном случае рациональный подход, традиционная система построения логических моделей бытия и *рассудочное* воплощение их в искусстве являются недостаточными в силу разнородности, качественного несходства, *духовной несоразмерности* предмета – «что» и художественного метода – «как».

На методологическом, исследовательском уровне проблема качественно-духовной разнородности метода научного исследования и предмета научного исследования, в качестве которого выступает не стандартный, не рассудочный, но глубоко символический, во многом иррациональный художе-

ственный текст, обнаруживает еще больший масштаб и демонстрирует еще большую остроту тупиковой ситуации, требующей методологического разрешения. Дело в том, что все устоявшиеся и востребованные в науке методологические стандарты основываются на объяснительном принципе и тяготеют к классической логике, то есть, все они являются способами *рационального* познания. Однако *иррациональная* воля как основа мироздания в философии Ф. Ницше, к которой апеллирует весь символизм, Несказанный Фаворский Свет в искусстве иконописи едва ли могут быть прочитаны и выражена в категориях *рациональных* представлений человека о мире, так как это невозможно, что называется, по определению. То же самое можно утверждать в отношении искусства некоторых художников авангарда, мировоззренческой основой которых является философия того же Ф. Ницше или в отношении церковного искусства, мировоззренческой основой которого является христианская теософия. Поэтому, можно сказать, что нестандартное, нерассудочное, но мировоззренческое искусство, изъясняющееся условным языком символов, изначально оказывается «не по зубам» рациональному подходу и не укладывается в «прокрустово ложе» стандартной логики.

Так, со стороны рационального знания всегда высказывались сомнения по поводу достоверности и нормативности синестезии как психологического феномена, а также ее *художественной ценности* в искусстве в статусе особой межсенсорной метафоры. Знаменитый философ семнадцатого века Дж. Локк называл «некоторым видом сумасшествия» любую ассоциацию. Для *рационалиста* Дж. Локка было вполне естественным отрицательное отношение к образному употреблению слова, которое, по его мнению, «вводит в заблуждение рассудок». «Болезнью языка» называл метафору английский лингвист М. Мюллер, «семантической аномалией» – Ц. Тодоров, «познавательной ошибкой» ее именует К.М. Тарбейн. Хотя, выражение «болезнь языка» – тоже метафора. Для психолога А. Бине, одного из первых исследователей синестезии, впервые признавшего за синестезией в искусстве статус метафоры, это все-таки «метафора-уродец» [81].

Таким образом, традиционный рационализм, с его незыблемым аналитическим подходом, с явным предубеждением относится к трактовке сущности синестезии в искусстве и в жизни, поэтому редукционистский, в данном случае, подход академика-нейрофизиолога А. Лурия позволяет ему рассматривать этот феномен как тяжелый случай психической аномалии. В контексте данного утверждения называется «цветной слух» А. Скрябина, упоминаются при этом имена и других композиторов и художников: Римского-Корсакова, Бодлера, Рембо, Кандинского, Бальмонта, Мессиана. Гениальные произведения искусства этих авторов приравниваются авторитетным ученым-нейрофизиологом к «болезненным галлюцинациям».

Кроме терминологической несогласованности, касающейся двух областей знания: психологии и науки об искусстве, изучающих феномен синестезии, а также отсутствия дифференцированного подхода в определении аспекта предметной принадлежности синестезии одной науке и другой, на первый план выдвигается неразрешенность проблемы соответствия специфик предмета и метода его исследования. Синестезия как художественное явление получила наиболее полное исследование в лингвистике, в науках же об искусстве эта тема недостаточно исследована. Даже, когда речь идет об этой проблеме, мы говорим о ней, часто *стесняясь ее иррациональной природы*, продвигаемся как бы «вслепую», поскольку оказываемся методологически невооруженными, ввиду *отсутствия*, на наш взгляд, *устоявшегося методологического стандарта исследования иррациональных явлений в искусстве и в жизни*. Альтернативными и более опасными вариантами исследований, по сравнению с упомянутым выше примером, являются те примеры, когда к априори иррациональному искусству применяются традиционные логические приемы его истолкования. Данную ситуацию следует признать, по определению, нелогичной. Нерациональное искусство, рассматриваемое в рамках классической логики, в лучшем случае, может быть не понято, в худшем – запрещено так, как канон запрещает *апокриф*. Даже при условии наступления у зрителя-исследователя личностного переживания межчув-

ственных соответствий, о которых говорит В. Кандинский, остается опасность задержаться на начальном уровне понимания, признав, что «желтое», например, звучит резко, как «крик канарейки», «киноварь» – «как труба». [224]

Цель автора в другом: постигать духовное начало мира и говорить о нем особым языком, соответствующим природе объективного «духовного», если он придерживается идеалистического взгляда на мир. Поэтому синестетические соответствия для художника это знак изначальной гармонической целостности бытия в его матричном единстве. В учении Пифагора это несовершенная, духовная, матричная божественно-числовая основа всего сущего или, говоря языком современных компьютерных технологий, программа всего сущего. В христианской теософии это изначальный, не выразимый в традиционных понятийных системах, Божественный Логос. В философских учениях А. Шопенгауэра Ф. Ницше это сущность первичной, мировой иррациональной воли, обнаруживающей себя в спонтанном творчестве случайно-прекрасного («аполлоническое» начало») и в разрушении этого прекрасного («дионисийское» начало). Именно эта мировоззренческая концепция лежит в основе творчества не только художников-символистов и большей части авангардистов, но и иконописцев.

Поэтому, если мы применяем методы и приемы классической логики в отношении искусства, в основе которого иррациональные или иные идеалистические мировоззренческие концепции, диктующие иной язык, иной лик, иные смыслы этому искусству, *мы рискуем впасть в заблуждение*, а результаты наших исследований могут носить разрушительный, нигилистический характер по отношению к художественной истине. Красноречивой иллюстрацией этому может служить хрестоматийный, во всех смыслах, пример, когда диалога между исследователем и автором произведения просто *не состоялось*, понимания не наступило, а смыслы искажены по причине использовании, исключительно, формального, *не диалогического подхода*. Так, одним своим высказыванием известный ученый отрицает смыслы и значимость

творчества художников-символистов и абстракционистов, поскольку основой их творчества, языка их художественных произведений является прием *синестезии*. С уверенностью и оптимизмом, не допускающим сомнения, с высокомерием позитивизма и крайнего рационализма, прочно утвердившегося в «правильной» науке и в «правильном» искусстве, он пишет: «Тут надо предостеречь читателя от одного довольно распространенного *заблуждения*, будто звуки речи сами по себе имеют определенное значение. Можно встретить, например, утверждение, звук *у* – унылый, *а* – радостный. ... Так, Лермонтов писал: «Я без ума от тройственных созвучий / И *влажных рифм*, как, например, на *ю*». И дальше, ссылаясь на пример *цветного* видения гласных звуков А. Рембо и А. Белым, этот автор горестно замечает: «К сожалению, и в научной литературе можно встретить утверждения об *окраске отдельных звуков, якобы* подтверждаемых опросами испытуемых. Методика этих опросов не выдерживает никакой критики». [184, с. 25] В данном случае мы имеем дело, можно сказать, со своеобразным *синестетическим «дальтонизмом, отсутствием одного из существенных человеческих качеств*.

Опираясь на убедительный характер научных выводов классиков науки А.А. Потебни, Г. Лоце, а также на интересные результаты исследований современного философа Б.М. Галеева, кроме того, – на результаты опросов студентов в процессе многолетнего преподавания авторского курса «Эстетика авангарда», можно уверенно утверждать: *синестезия это абсолютно нормальное, адекватное свойство человеческой сущности*. Поэтому, как сущностный феномен мировосприятия человека, синестезия находит отражение в науке и в искусстве, выступая не только в качестве предмета исследования, но и выполняя при этом, с точки зрения идеалистических концепций самих художников, гносеологическую функцию: приближение к духовным основаниям бытия. Поэтому *синестезия как художественное явление*, выступая в искусстве в качестве *своеобразной, сложной, межчувственной метафоры*, малоизученной сегодня, требует *соответствующей методологии*, которая бы учитывала специфику данного феномена и выявляла скрытые аспекты его

иррациональной природы, исподволь оказывающие влияние на мировоззрение человека.

Постановка проблемы синестезии в рамках данного параграфа продиктована необходимостью проиллюстрировать *характер* одной из причин недостаточной изученности или затруднения в исследовании, например, отдельных специфических феноменов искусства, *обусловленный* несогласованностью специфик предмета исследования и метода исследования. Для того, чтобы продвигаться дальше в поисках методологического выхода из данной проблемной ситуации, необходимо, для начала, *увидеть эту проблему и признать ее как факт*. Признав реальность самого факта наличия проблемы, на наш взгляд, *не следует ссылаться на отсутствие в современном научном знании выстроенной методологической системы, которая позволяла бы учитывать в полной мере и адекватно трактовать внелингвистические и внерациональные факторы сложных феноменов*, на которые может быть устремлен исследовательский интерес. В начале данного параграфа уже говорилось о том, что такая методология существует – *это герменевтика*.

В научной литературе вопрос о нерациональном аспекте мыслительной и творческой деятельности людей подвергался осмыслению неоднократно. Приведем известные науке примеры: «духовная коллективность» (Г.Г. Шпет); «архетипы коллективного бессознательного» (К.Г. Юнг); «консензус» (А.С. Лаппо-Данилевский); «коллективные представления» (французская социологическая школа); «ментальность» (французская школа исторической антропологии). Кроме этого: «бессознательный фактор в теории концептуальных зависимостей» (Р. Шенк); «бессознательные правила восприятия феноменов различной природы» (А.И. Ракитов); «пред-мнение», «пред-понимание», «пред-структура понимания» (М. Хайдеггер); «предрассудки как условие понимания» (Х.-Г. Гадамер); «бессознательное в теории лучшего понимания» (Ф. Шлейермахер). Эти ученые внесли каждый свой вклад в развитие герменевтики как метода познания в гуманитарном знании.

Однако первым, кто разграничил области естественнонаучного и гуманитарного знания был В. Дильтей, закрепив за последним термин «науки о духе», и, обосновав первичность предмета по отношению к методу. Своеобразие гуманитарного знания и его предмета исчерпывается категорией «дух». Но что есть этот почти мистический «человеческий дух», дерзающий сотворять художественные миры, отражая в них не изведенные им самим тайны бытия? Природа и мощь этого «духа», дерзновенность его творческих прозрений в искусстве не могут быть выражены исключительно при помощи аналитических приемов и объяснительных принципов, требуется другой подход. Поэтому большое значение имеют научные разработки проблемы метода в «науках о духе» М.М. Бахтина, который обосновал научный характер использования в гуманитарных исследованиях таких герменевтических приемов, как «вживание», «сопереживание», «вчувствование в мир чужого сознания», «конгениальность», «интуиция», позволяющие интерпретировать смыслы художественных текстов, при этом результат интерпретации признается фактом достоверного знания. Таким образом, для герменевтической логики наряду с учетом явно осознаваемых логических принципов характерна *рационализация нерациональных моментов, неявно присутствующих в мыслительном содержании знаково-символических систем.* В роли знаково-символических систем или «текстов» в нашем случае выступает искусство, коммуникативно-выразительным арсеналом которого *является условный язык символов.*

Весь материал данного параграфа можно обобщить в следующие выводы.

1. Оправданным и давно обоснованным в науке является тезис о том, что специфика предмета исследования определяет метод, а не наоборот.

2. Гуманитарное знание специфично своей текстовой природой, когда любое произведение человеческого «духа» может быть представлено, как «текст», понять который можно лишь при условии понимания субъекта – автора этого текста.

3. Специфика предмета гуманитарного знания, к которому принадлежит и наука об искусстве, требует соответствующего методологического инструментария, который бы учитывал внелингвистические и внерациональные аспекты искусства с целью выявления в нем *глубинных мировоззренческих смыслов*.

4. Именно этим обстоятельством обусловлена исследовательская потребность в «диалогически-понимающих» приемах, в интерпретационных методиках, в специфической методологии.

5. В качестве такой методологии выступает герменевтическая логика с ее интерпретационными, диалогическими, «понимающими» методиками, реконструкционными гипотезами, которая может рассматриваться как универсальный методологический стандарт для всего комплекса гуманитарных наук.

6. Герменевтическая логика более эффективна в исследовании искусства условно-символического характера в отличие от классической логики, имеющей определенные методологические ограничения.

1.3. Герменевтическая логика как универсальный метод гуманитарного познания

В предыдущем параграфе была предпринята попытка постановки *проблемы метода* в науках об искусстве. В качестве *ключевой методологической проблемы* в области исследований явлений гуманитарного знания было предложено рассматривать вопрос о *соответствии специфики предмета специфике метода*. При этом, отталкиваясь от «антикантианской» установки, *статус первичности* закрепляется именно за *предметом*, который и специфицирует методологический выбор исследователя, а не наоборот. Предметом гуманитарного знания всегда является информация, запечатленная в какой-либо знаковой форме и поддающаяся языковой интерпретации, поэтому подпадает под определение «текст». Это может быть история человечества, культура, искусство, конкретные художественные произведения, их авторы и сам художественный процесс. Специфический предмет требует особенного методологического инструментария.

Поскольку гуманитарные явления имеют *текстовой характер*, где наряду с общедоступными смыслами, понятными большинству, содержатся *смыслы глубинные*, не проявленные для стандартизированного мышления, поэтому возникает потребность в методологии, способной обеспечить *прочтение, понимание и рационализацию иррациональных компонентов*, в нашем случае, *искусства*. В качестве такой методологии было предложено использовать *герменевтику*, которая гармонично сопрягается с другими исследовательскими методами и приемами.

Основной задачей настоящего параграфа является построение методологической модели настоящего исследования, основу которой составляют гносеологические предпосылки обращения к герменевтике. Предстоит рассмотреть механизм герменевтической логики как метода, ядром которой выступает герменевтический круг с арсеналом «понимающих» методик и всего комплекса специфических герменевтических приемов, а также системой специальных научных терминов. Следует подробнее остановиться на рассмот-

рении гносеологических предпосылок, обусловивших актуальность герменевтической концепции в качестве основной методологической базы настоящего исследования, призванной обеспечить единство научного построения, поскольку в русле данной теории предусматривается разрешение основных задач работы.

Первым гносеологическим основанием выступает отнесенность искусства к широкому спектру гуманитарных явлений, которые специфицируются знаково-символической природой, являются носителями информации, поэтому могут рассматриваться в качестве текстов. Следовательно, непосредственным предметом гуманитарного познания являются *тексты*. *Текстом* может быть названа *любая знаковая система, которая является носителем смысловой информации, имеет языковую природу или может быть выражена языковыми средствами*. То есть, произведения искусства – это некие сообщения, смысл которых закодирован в особых знаках-образах. Получение этой информации, ее прочтение и усвоение связано с необходимостью декодировать это *текст* сообщения, понять смыслы, заключенные в системе знаков и *выразить их языковыми средствами*. Таким образом, все произведения искусства это «тексты», и, как все предметы гуманитарного творчества, они являются носителями исторической, психологической, этической, эстетической, научной и другой информации. Для каждого вида гуманитарной деятельности – свои, особые специфические тексты, но всегда это *системы знаково-символической природы* и поэтому требуют *особых методов исследования*. Следовательно, есть все основания обращения к *семиотическому подходу или к герменевтико-семиотическому методу*, а также к методам и приемам, заимствованным из *наук о языке*.

Следующей, *второй гносеологической предпосылкой* обращения к герменевтике является *детерминированность текста историческим временем* и *общим характером культуры*, в рамках которой создавался данный текст, направляющими ее развитие социальными запросами, *мировоззренческими доминантами* общественного сознания, особенностями образа жизни людей,

их ментальностью. То есть, в произведениях искусства всегда содержится общая информация о той конкретной *культурно-исторической эпохе*, когда они появились, сфокусировав в знаках-образах сформировавшиеся в ее лоне типические *мировоззренческие предпочтения и ценностные ориентации общества*. Таким образом, искусство выступает вторичным текстом по отношению к реальной действительности, которая представляет собой *первичный текст*, где сцепленность глобальных мировых процессов, исторических событий, отдельных фактов, конкретных действующих личностей выстраивается в *информационную систему бытия* как такового, являясь *онтологическим основанием* возникновения вторичных текстов в области гуманитарного творчества.

Поэтому *характер исследования* текстов всегда должен быть обусловлен культурно-историческими обстоятельствами, в контексте которых создавался тот или иной текст – с одной стороны, и особенностями той исторической реальности, в границах которой пребывает ученый-исследователь – с другой. С указанной точки зрения, исследование произведений искусства как текстов становится своеобразным *диалогом* двух культурно-исторических срезов сознания с целью понимания не только *смыслов самого художественного текста*, но и *смыслов бытия*, выводя, таким образом, изучение искусства из режима автономности, возводя его на *уровень мировоззренческий, философский*. Отсюда сам собой вытекающий вывод: *исторический, системный, диалогический* и собственно *мировоззренческий* подходы являются теоретическим фундаментом герменевтической логики как метода, выступая одновременно ее активным инструментарием.

Третье гносеологическое основание связано именно с *диалогом* как специфической методологической процедурой, нацеленной на достижение понимания смыслов исследуемого *текста* и его создателя, отдаленных от исследователя, возможно, столетними, тысячелетними временными и пространственными расстояниями. Каждый художественный текст «впитал» в себя наряду с рациональными чертами, присущими культуре и времени его

создания, и нечто *иррациональное*, связанное с этнической или региональной ментальностью, с особенностями языка, с разной степенью эмоциональной отзывчивости у разных народов. То есть, автор произведения, носитель «коллективного бессознательного» неосознанно привносит эти моменты в текст, не подозревая о них. Поэтому ученый-герменевтик всегда ориентирован на так называемое «лучшее понимание» текста, чем знал и понимал его сам автор. Решение этой задачи исследователь осуществляет *в диалоге и через диалог* с автором, который «растворил» себя в тексте, открыто декларируя или, напротив, осознанно или неосознанно скрывая свои личные пристрастия, а также, выражая чаяния, тревоги и опасения своего поколения, своего времени, которое, как известно, живущие в нем «не выбирают».

Диалог как специфичный способ возможного понимания одним субъектом другого субъекта со всеми его проговариваемыми и не проговариваемыми, но присутствующими неявно в созданном им тексте смыслами, требует соответствующих методов и приемов их *выявления, реконструкции, интерпретации и контекстного прочтения* с целью *понимания*, которыми вполне располагает герменевтика. К ним относятся методы мериологического следования: «абстагирование», «идеализация», «подведение»; специфические приемы: «вживание», «сопереживание», «вчувствование», «конгениальность», «интуиция», «дивинация».

Использование таких приемов предполагает наличие особой человеческой, духовной и душевной отзывчивости у самого исследователя, требует большого его собственного экзистенциального опыта, где уровень конгениальности толкователя текста должен, как минимум, соответствовать уровню автора. Он должен уметь «практиковать бытие» с удивлением, как в первый раз, перешагнув границу общедоступной и непротиворечивой рациональности. Преодолев тяготение этой системы, оставаясь с миром один на один, лицом к лицу, понимая, что мир сложнее, чем человек привык о нем думать, он выбирает эти особенные научные приемы, приходит к пониманию сложной схемы их использования. И это *четвертое гносеологическое осно-*

вание использования герменевтики в качестве метода, где *феноменологический подход* имеет определяющее значение, поскольку в данном случае речь идет о *феноменологическом способе* восприятия мира и отражении его в искусстве. Следовательно, диалогический процесс изучения и первичного текста, каковым может выступать само бытие, и вторичного текста искусства с необходимостью предполагает наличие феноменологической компоненты в самом методе, которая в нашем случае реализуется в арсенале уже известных нам герменевтических приемов.

Очевидность тесной родственной связи таких философских дисциплин, как семиотика, феноменология, герменевтика не требует дополнительного обсуждения, однако следует обратить внимание на то, что семиотика и феноменология как философские направления формируются в XX веке, тогда как герменевтика своими корнями уходит в глубокую древность. Специфика гносеологических задач теперь уже самостоятельных наук: семиотики и феноменологии, с самого начала обусловила заимствование у герменевтики некоторого ее методологического инструментария, который сегодня воспринимается как собственно семиотический или феноменологический, по сути же, сформировавшийся в лоне герменевтики.

Исторические корни философской герменевтики связывают с античностью и средневековьем, они восходят к сочинениям Аристотеля, Августина, к толкованиям Библии и других древнейших текстов. Так, например, Библию необходимо было рассматривать в целостном контексте ее канона и христианского учения. Поэтому, начиная со средневековья, на протяжении веков вырабатывались основные принципы толкования Библии: аллегорический, прообразовательный, анагогический, историко-литературный, тропологический, которые в их совокупности дополняли друг друга, способствуя тому, чтобы в «буквальном» смысле текста, обусловленном древним культурным контекстом, выявить *суть учения Христа – «сокровенное разумение»*. Так, метод *аллегорического толкования*, заимствованный религиозным мыслителем Филоном (I в. до н.э.) и его предшественниками из античной литературы,

был воспринят представителями христианской школы Александрии: Климентом и Оригеном (II-III вв.), а затем Григорием Нисским (332-389). В православной *герменевтике* (др. греч. ἐρμηνευτική – искусство толкования) или *экзегетике* (др. греч. ἐξηγητικά – истолкование, изложение) формируются свои дополнительные правила толкования Священного Писания. Однако существенным здесь является то, что со времен классической древности закрепилось понятие «герменевтика» в значении *искусства истолкования глубинных смыслов письменных источников* применительно к древним и средневековым религиозно-христианским текстам.

Свое системное и систематическое развитие герменевтика как дисциплина, в которой исследуются логические основания, методы и правила понимания смысла текстов как знаково-символических систем, получает, начиная с эпохи Ренессанса. То есть, формируется герменевтическая методология, и, если говорить о методе как таковом, то в *качестве метода*, изначально выступает *специфическая герменевтическая логика*, поскольку строгих и четких границ метода, в его классическом, стандартном понимании (аналитический метод, диалектический метод) здесь нет. Они размыты, растворены именно в логике, которая *специфична*, но, в свою очередь, достаточна *строга*.

Первое осмысление герменевтической логики как метода происходит в рамках достаточно развитых герменевтических концепций немецких философов уже нового времени И. К. Даннхауэра (XVII в.), Х. Вольфа, И.М. Хладениуса (XVIII в.), Ф. Шлегеля, И. Г. Гердера, В. Гумбольдта, Ф. Шлейермахера (XIX в.). То есть, становление герменевтической логики представляет собой долгий исторический процесс, в ходе которого она обретает собственные черты, свойства, стандарты и новое звучание известных базовых категорий: Auslegung, Deutung (истолкование), Verstehen (понимание). Во второй половине XX в. толчок философско-герменевтическим исследованиям был дан выдающимся немецким философом В. Дильтеем, чье влияние на герменевтику можно назвать определяющим. История герменевтики также не

мыслима без учета значительного вклада в ее развитие философов Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, а также их последователей, мыслителей XX в. Г. Г. Гадамера и П. Рикёра.

Методологические концепции авторов герменевтического направления и близких ему никогда в научной практике не существовали изолировано друг от друга, каждую из них можно представить лишь в тенденции, как приближающуюся к определенному методологическому стандарту. С точки зрения современного философа, занимающегося герменевтикой, В.Г. Кузнецова, среди них можно выделить: номотетическую, идеографическую, феноменологическую, семиотическую, диалектико-материалистическую концепции, а также построение в духе философии жизни (в прагматическом, психологическом и рационалистическом вариантах). Все названные методологические концепции, за исключением номотетической и идеографической, в разной степени, но все-таки связаны с конкретными герменевтическими проблемами. Так, например, для *феноменологической концепции*, как было отмечено выше, определенную сложность в гуманитарных науках представляла проблема смысла и метода его постижения, поэтому *обращение к герменевтике* для ее представителей, как отмечалось выше, выглядит вполне естественным.

В предыдущем параграфе уже упоминалось о «дильтеевской» дихотомии естественнонаучного знания и «наук о духе», где предметом исследования, по мнению Дильтея, может выступать «внутренний мир человека, внешний мир и культура прошлого», требуя соответствующего предмету метода. То есть, исходная позиция о том, что *специфика предметной области* определяет *особенности методов* исследования, как в нашем случае, а также *понимание логики как метода*, предполагает возможность построения *различных логических способов рассуждения* для разных предметных областей. С указанной точки зрения имеется основание говорить об особых логических методах и о конкретных логиках. Этот вывод, сделанный с собственно методологических позиций, подтверждается наблюдаемым сегодня активным развитием *логических дисциплин*. К настоящему времени возникли и развиваются

ся такие специальные логики, как логика времени, логика изменения, логика норм и оценок, логика квантовой механики, логика дополнительности, логика вопросов.

При таком подходе классическая логика оказывается не исчерпывающим и не единственным экспликатом логики человеческого рассуждения, а *одной из возможных, наряду с другими* логическими системами. Тогда можно утверждать, что стандарты классической логики (принцип тождества, непротиворечия, исключенного третьего, достаточного основания) и ее общие требования (принципы однозначности, предметности и взаимозаменяемости) могут в определенных сочетаниях соблюдаться или не соблюдаться для конкретных предметных областей. Специфичность логического аппарата этих ныне самостоятельных систем приобретает в результате фундаментального изменения основных логических законов, а также в результате использования некоторых дополнительных принципов, которые акцентируют особенности данной конкретной предметной области. Поэтому все так называемые неклассические логики являются либо фундаментальным изменением классической логики, либо ее расширением. Эта методологическая операция, является обратной абстрагированию, поскольку при образовании неклассических систем вводятся дополнительные принципы, «высвечивающие» конкретность данных предметных областей.

Если, например, классическая логика отвлекается от времени произнесения высказываний, то «логика времени», напротив, учитывает временные параметры. Все это в равной мере распространяется на логику гуманитарных наук, в ряду которых называют герменевтическую логику, логику истории, логику естественного языка. Так, согласно точке зрения В.Г. Кузнецова, «...специфика гуманитарного познания определяется, во-первых, как существенно зависящая от *социокультурных факторов*. Во-вторых, в гуманитарном познании находят широкое применение *интерпретационные методы* исследования. Именно они выступают в качестве *ведущего приема* приращенния знания. В-третьих, специфический предмет накладывает неизгладимый

отпечаток на исследование собственно *знаково-символического* материала; ...в-четвертых, особенностью гуманитарного познания является его *диалогичность*, логически вытекающая из его *текстовой природы*. В-пятых, гуманитарное познание немислимо без *аксиологического момента*, без оценки результатов познания. Она является теоретическим осмыслением места создателя (создателей) текста в жизни общества его (их) *времени и места интерпретатора в жизни своего общества*» (117, с. 9). Требуется подробная развернутость данного тезиса для более полного и точного представления о герменевтической логике как о методе гуманитарного познания. Одной из главных черт специфики гуманитарного познания (наряду с диалогичностью) является возможность широкого использования герменевтических приемов и методов исследования.

Под методологией науки обычно понимают систему принципов и методов научного мышления. Методологические принципы, как правило, определяются принятой в науке системой теоретико-познавательных установок, зависящих от исходных философских принципов. Методологические принципы, соответственно, определяют методы научного исследования. В методологии гуманитарного знания, как уже было сказано выше, принципиальным является констатация первичности предмета исследования по отношению к методам его изучения, поскольку именно такая методологическая установка позволяет поставить во главу угла проблему специфики предмета и вытекающих из этого особенностей методологии. Поэтому проблема предмета и специфики гуманитарного познания является основной методологической проблемой.

Поскольку гуманитарные явление многообразны, сложны, «разнолики», многозначны, и каждое из них представляет собой *текст*, то с целью упорядочения этого «разноликого» мира целесообразно использовать прием, который бы охватывал все многообразие гуманитарных явлений духовного мира человека и его объективаций. В качестве такого приема опять же выступает понятие «*текст*», который, в свою очередь, выступает своеобразным

макротекстом по отношению к каждому конкретному тексту – продукту гуманитарной деятельности человека или к самой этой деятельности. Для герменевтической методологии характерны выделение знаково-символической стороны познавательной деятельности и перенесение лингвистических и литературоведческих методов исследования в общую методологию гуманитарных наук (наук «о духе»), следовательно, в методологию науки об искусстве.

Герменевтическая логика, относясь к числу неклассических логик, не может не учитывать зависимость языковых выражений от влияния контекста, поэтому перед ней встают проблемы совершенно необычные с точки зрения формальной логики. К разряду таких проблем можно отнести проблемы прямого и контекстного значения, соотношение первоначального (этимологического) значения и узуса (общеупотребительного значения слова), «контекстного следования», «мериологического следования», «энтимематического следования». Все эти проблемы мало изучены, хотя некоторые из них обсуждаются уже длительное время. То есть, *герменевтическая логика и логика естественного языка дополняют друг друга*, выступая единым методологическим «фронтом» гуманитарного познания.

«Герменевтический методологический стандарт, – как отмечает В.Г. Кузнецов, – характеризуется особенностями, среди которых, прежде всего, следует назвать принятие дихотомии естественных наук и наук о духе (гуманитарных наук). Предметной основой герменевтической методологии является *текст*, понимаемый как *знаково-символическая система в ее социально-культурном и историческом контексте*» (117, с. 148). Поскольку главным средством анализа гуманитарных явлений, которые суть тексты, выступает язык, то во многих герменевтических исследованиях *язык* предстает как *узел всех герменевтических проблем*. «Центральной проблемой герменевтики, – пишет финский логик и философ Г. фон Вригт, – является идея языка и ориентированные на язык понятия: «значение», «интенциональность», «интерпретация» и «понимание». Эта черта отражена в самом названии «герменевтика», что означает *искусство интерпретации*» (79, с. 66-67).

Поэтому, можно сказать, что *слово* представляет собой системообразующий элемент культуры и всех ее составляющих, включая искусство. Слово есть не только явление природы, – писал Г.Г. Шпет, – но также и принцип культуры (Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты). Именно в этом высказывании заключается главное звено герменевтической методологии гуманитарных наук. Если слово есть принцип культуры, то принципы анализа слова должны быть последовательно распространены на анализ явлений культуры, каковым является искусство. То есть, лингвистические, герменевтические, семиотические, этимологические, исторические и другие методы, применяющиеся для исследования языка, должны быть включены в арсенал способов исследования гуманитарных явлений, должны явиться методологическим основанием «наук о духе».

Следующей особенностью герменевтического стандарта является его *диалоговый характер*, который, в свою очередь, является критерием различения гуманитарных (диалогическая форма знания) и естественных (монологическая форма знания) наук, а также специфическим приемом исследования в герменевтике, о чем уже говорилось выше. *Диалогичность* наиболее выразительно специфицирует гуманитарный идеал научности. Как свойство гуманитарного познания она была впервые выявлена Ф. Шлейермахером, а в методологию гуманитарных наук введена М.М. Бахтиным. В одной из своих работ он пишет: «Точные науки – это монологичная форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект – знающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся).

Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только диалогическим» (56, с. 363). С одной стороны, человек (его поступки, внутренний мир, его творчество), являясь объектом исследования, предстает перед исследователем как совокупность текстов, которые составляют объективную сторону познания.

Субъективная же сторона представлена познающей личностью и определяет диалогический характер гуманитарного познания. «Исследование становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом. Природу мы не спрашиваем, и она нам не отвечает. Мы ставим вопросы себе и определенным образом организуем наблюдение или эксперимент, чтобы получить ответ. Изучая человека, мы повсюду ищем и находим *знаки* и стараемся понять их значения» (56, с. 292).

Глубинный смысл текста всегда скрыт, его нельзя свести к чисто логическим или чисто предметным отношениям. Поэтому необходимо воспользоваться особым приемом исследования, который М.М. Бахтин называет «выходом за пределы понимаемого» (принцип венаходимости). Критерием адекватного понимания в концепции М.М. Бахтина является его глубина, постижение глубинного смысла. Основным методом такого понимания является «восполняющее понимание», направленное на постижение бессознательных мотивов творчества авторов текста (перевод их в план сознания интерпретатора) и на усвоение «многозначности», на раскрытие многообразия смыслов текста.

Точность в гуманитарном познании М.М. Бахтин связывает с «преодолением чуждости чужого без превращения его в чисто свое» (56, с.371). «Преодоление чуждости чужого» возможно посредством «вживания». Однако «вживание» в чужое сознание, в чужую историю или культуру (являясь необходимым) является *недостаточным условием* понимания смысла текста. Если ограничиться этим методом, то возможным будет дублирование, трудное для истолкования. *Диалогическое понимание* не должно, по мнению М.М. Бахтина, абстрагироваться от своего времени, от своей культуры. Осознание нахождения исследователя в настоящем времени, в современной культуре дает возможность посмотреть на предмет интерпретации со стороны («венаходимость»), вопрошая к нему как к прошлому, как к причинным истокам своего неопределенного и непрочно настоящего.

М.М. Бахтин выделяет три этапа *диалогического движения* понимания. На первом этапе исходным моментом является текст, например, художественный, далее – перенесение его в настоящее время. Содержанием второго этапа является «движение назад» – изучение данного произведения искусства в прошлых контекстах. Третий этап характеризуется «движением вперед», как бы «предвосхищением будущего контекста». В результате синтеза всех *интерпретаций*, возникающих на всех трех этапах, достигается *понимание*. Идеи М.М. Бахтина сыграли, бесспорно, определяющую роль в разработке целостной программы исследований в гуманитарном знании и оказывают значительное влияние на работы в этой области.

Знаковая природа текста делает его носителем информации. Однако глубинный смысл текста как бы скрыт от субъекта познания, поэтому в ходе исследования возникает необходимость дешифровать его. Все эти понятия могут быть синтезированы в общеметодологическую категорию «понимание», которая в гуманитарных науках приобретает особое методологическое звучание: на первое место в этих науках *выдвигаются интерпретационные методы*. «Однако следует различать «понимание», являющееся предметом рассмотрения герменевтической философии от «вчувствования». *Текст* обладает свойствами чувственно воспринимаемых объектов. Эти чувственные компоненты текста тесно переплетены с его смыслом и оказывают на последний существенное влияние. Этот своего рода чувственный фон текста обусловлен особенностями характера и субъективными намерениями автора, его внутренним миром (образование, религиозность, увлечение, система архетипов коллективных бессознательных представлений и ощущений). Можно сказать, что он (чувственный фон) является *внелингвистическим контекстом*. Учет *внелингвистических* факторов, мотивационных установок, бессознательных моментов, социокультурных факторов при *реконструкции объективного смысла текста* является необходимым условием *гуманитарного познания* и характеризует *специфику герменевтического методологического стандарта*.

«Основным средством наделения смыслом непонятных знаково-символических конструкций в гуманитарных науках является *интерпретация*, которая представляет собой *достаточно свободный творческий акт*. Вследствие этого герменевтический стандарт характеризуется *терпимостью к множественности результатов интерпретации*» (117, с. 150). Интерпретация и понимание текста обеспечиваются специфическими методологическими средствами: герменевтическим кругом, вопросно-ответными методиками, контекстным методом, специальными логическими средствами, семиотическими и психологическими приемами. Соотношение между *пониманием и объяснением* в герменевтическом методологическом стандарте *тяготеет к предпочтению понимающих методик*, обусловленному особенностями предмета исследования. Поэтому в *методологии гуманитарных наук* используются *концепции*, лежащие в основе *философской герменевтики*, которая рассматривается в этом случае *как универсальная методологическая дисциплина*.

Надо понимать, что герменевтика, гуманитарные науки и философия развиваются в *едином историко-культурном контексте* и находятся в тесной зависимости друг от друга. Поэтому изучение герменевтики и использование ее в качестве метода в конкретных исследованиях невозможно без осмысления пути ее *исторического развития* и исследования ее исходных принципов, оснований, то есть без философского осмысления ее как определенного типа знания. Кроме того, изучение философских, *мировоззренческих проблем гуманитарного знания* невозможно без проникновения в *социокультурный контекст*, без анализа среды функционирования системы гуманитарных явлений, где сами гуманитарные науки становятся ее неотъемлемым моментом, развиваясь вместе с историческим развитием *общества и культуры*. При таком подходе имеет смысл говорить о некоем культурно-историческом целом, подчеркивая взаимодополняемость *герменевтической логики и логики истории*.

На наличие в историческом познании особых концептуальных средств первыми указали А.С. Лаппо-Данилевский и Л.П. Карсавин. [111] Возмож-

ность статистической *интерпретации* исторического познания была открыта еще И.М. Хладениусом. Согласно точке зрения этих ученых, «конструирование понятия» об историческом целом является основной задачей в историческом исследовании, предполагающей при своем решении ориентацию на реконструкцию индивидуального с опорой на объяснительные методики, включающие в свою структуру типически общие понятия».

Так, А.С. Лаппо-Данилевский пытается конкретизировать понятие «тип» за счет различения понятий «индивидуальное» и «индивидуальность», а также путем введения понятия «индивидуальный образ», являющегося экспликатом понятия «тип». Это важно, поскольку основной целью методологических исканий А.С. Лаппо-Данилевского является реконструкция культурно-исторической реальности. Методология исторического познания, с точки зрения этого ученого, есть совокупность принципов и приемов, на основании которых «...историк, объясняя каким образом произошло то, что действительно существовало (или существует), построит историческую действительность» (цит. по 77, с 166). Реконструкция культурно-исторической действительности необходимо опирается на образование индивидуальных понятий. Но индивидуальные понятия, по мнению Лаппо-Данилевского, шире понятия «индивидуальность». «Действительность слишком разнообразна для того, чтобы можно было изобразить ее во всей полноте ее индивидуальных черт» (цит. по 117, с.166). Поэтому историк образует «исторические понятия», описывая некоторых людей и некоторые события в их индивидуальности. Из индивидуальности выбираются некоторые черты и соединяются в *индивидуальный образ (тип)*.

Однако культурно-историческая реальность, к реконструкции которой стремится историк, философ или культуролог, понятие довольно неопределенное. Так как не только индивидуальные события являются исторической действительностью, но и их последовательность. Кроме того, действительность характеризуют рациональные, аксиологические, телеологические, мотивационные, материальные предпосылки и природно-климатические усло-

вия жизни людей. Особенностью культурно-исторической действительности является ее целостный характер, она сама в определенном смысле может пониматься как индивидуальное целое. Тогда индивидуальные события и участвующие в них индивиды объединяются в исторические процессы. Исторические процессы есть связанные события. Историческая связь характеризует непрерывность исторического процесса как *целого*. Соотношение в связи между индивидом (как частью) и историческим событием (как целым), между историческим событием (как частью) и историческим процессом (как целым), между индивидом и историческим процессом – выступают реальными моментами исторической действительности и определяют логику и методологию исторического познания.

На основе вышеизложенного материала можно сделать вывод о том, что в историческом познании (в частности) и в гуманитарном познании (в целом), а, следовательно, *и в герменевтике* применяется особый вид логического вывода. Это своеобразный тип мериологического *обобщения* или мериологического ограничения. *Мериологическое* умозаключение «от части к целому» осуществляется на основе использования двух приемов: *абстрагирования* (*отвлечение* от несущественного) и *идеализации* (выделение чрезвычайного, особенного). Специфика этого умозаключения в том, что отдельные свойства, отдельные признаки переносятся от *некоторых частей* на *все целое*. При этом опускают множество «*индивидуальных обстоятельств*» (абстракция) и выделяют *чрезвычайные поступки* (идеализация), *подводя индивидуальный факт под типическое обобщение*. Эту специфическую для исторических исследований логическую операцию условно принято называть «*подведением*».

В психологически-ориентированных исследованиях часто описывается особый прием постижения целого, который В.Г. Кузнецов предлагает назвать «*дивинанторным следованием*». Этот прием с новой стороны специфицирует логику гуманитарных наук. Он использовался Ф. Шлейермахером, В. Дильтейем, описывался А.С. Лаппо-Данелевским, на нем основывал свою методо-

логию русский историк и философ Л.И. Карсавин. Понятие «типическое» у Карсавина вбирает в себя не только признаки «среднего» общего для группы людей, эпохи, но и *гипертрофированное*, резко выделяющееся *единство черт*, некий человек в отличие от среднего – *конкретная живая индивидуальность*.

С точки зрения Л.И. Карсавина, целью культурно-исторического исследования является не простое описание процесса развития, но объяснение его и понимание его необходимости. Это достигается не путем «причинного» объяснения, но особого рода *вживанием* историка в процесс, сопереживанием процесса, подобным «сопереживанию чужой душевной жизни» (71). «Вживание» и «сопереживание», «вчувствование в мир чужого сознания», «конгениальность» – приемы которые используют при подобном подходе. Обосновывая дивинацию как метод исторического исследования, Карсавин пишет: «Всегда и везде задачей является переживание некоторой системы черт, некоторого органического единства. Благодаря этому становится возможной историческая дивинация, восстановление целого по немногим разрозненным его чертами и фрагментами» (цит. по 117, с. 169).

Ученый утверждает, что по одному акту субъекта исторического развития (общество, класс, народ – являются для Карсавина метафорами), по одному проявлению «народного духа», можно восстановить все строение этого «духа», угадать его возможности, – эта способность исторического познания *сближает его с художественным творчеством*. Подобное познание принято называть «интуицией», «дивинацией». Оно, несомненно, родственно художественному построению, но не представляет ничего «мистического», – как говорит Карсавин, – без него не бывает «хорошего историка». *Дивинация и интуиция действительно являются возможными методами познания*, не определяющими, но дополнительными.

Обобщая материал, можно утверждать то, что герменевтика на сегодняшний день выступает в трех ипостасях. А именно: герменевтика как целое направление современной философии, герменевтика (герменевтическая

логика) как раздел современной методологии, в котором изучаются логические основания, методы и правила понимания смысла текстов – знаково-смысловых систем, герменевтика (герменевтическая логика) как сложившийся универсальный метод гуманитарного познания, функция которого конкретная – быть инструментом в руках исследователя при изучении текстов. Герменевтическая логика как метод являет собой последовательность специальных алгоритмических мыслительных манипуляций, суть которой сводится к следующему.

Целью является полное понимание текста, которое достигается тогда, когда усваивается его общий смысл. В тексте условно выделяется несколько уровней, например, два. Первый соответствует полному значению смысла, ситуации непонимания здесь не возникает. Второй уровень характеризуется наличием «непонимаемой» части или частей, но возникает «предпонимание», на основе которого формируется *реконструкционная гипотеза*. Именно она в представленном процессе постижения смысла текста занимает центральное место. На ее основе происходит *интерпретация* (наделение смыслом) неизвестных частей целого и объяснение роли каждой части в структуре целого так, что они не противоречат друг другу, а также и смыслу изначально понимаемой части, приводя к *пониманию текста* как единого смыслового целого. В герменевтической логике существенное значение имеет различие *понимание* и *интерпретация*, последняя является *средством* достижения *понимания*. В качестве более точной модели герменевтического логического следования может выступать следующий алгоритмический процесс.

На первом этапе этого процесса формируется реконструкционная гипотеза «h» о смысле целого «A». На втором этапе представляется гипотеза «e» о смысле части «X» по отношению к смыслу «A/h» (целое «A» при учете гипотезы «h»). На третьем этапе формируется условие объяснения смысла «X». Смысл «A/h» мериологически объясняет смысл «X/e» тогда, когда «X/e» ∈ «A/h» («X» становится частью единой системы целого «A», то есть так входит в систему, что не противоречит смыслу целого «A»). Из сказанного

можно вывести некоторые возможные соотношения между категориями знания, объяснения и понимания.

1. Из знания какой-либо части мериологически не следует понимание целого.

2. Из знания всех частей мериологически не следует понимание целого.

3. Если мы знаем все части целого и существует реконструкционная гипотеза о смысле целого, объясняющая роль каждой части в системе целого, то мы понимаем целое.

4. Если мы знаем смысл целого и знаем отношение каждой части к смыслу целого, то мы понимаем целое.

5. Если мы понимаем целое, то мы понимаем каждую отдельную часть этого целого.

Это особая логика, которая опирается на принцип *герменевтического круга* и на понятие мериологического следования, где реконструкционная гипотеза, интерпретация в совокупности с объяснением особым образом специфицируют способ рассуждения, о котором, подводя черту, можно сказать более лаконично. Мы понимаем «А» только если: а) знаем смысл известных частей «А»; б) существует реконструкционная гипотеза «h» о смысле «А»; в) наделяем смыслом (интерпретируем) непонимаемый остаток; г) объясняем роль каждой части в структуре целого «А» относительно гипотезы «h»; д) если гипотеза «h» позволяет объяснить роль каждой части в формировании смысла целого «А», то процесс завершается (мы понимаем смысл «А»). Если же роль какой-либо части не объяснена, то формулируется новая реконструкционная гипотеза и процесс повторяется, начиная со второго пункта, пока не будет установлен смысл «А».

Нелинейность системы задает нелинейность мышления о ней. Наше *представление* герменевтической логики как метода, которая, по сути, есть *круг*, невольно приобретает *циклический характер*, побуждая в очередной раз обратиться к теме *нерациональных моментов*, необходимо присутствующих в гуманитарных явлениях. Ведь именно нерациональные аспекты творчества,

внелингвистические составляющие текстов потребовали специальных исследовательских приемов и специальной логики, поскольку в русле классической логики даже постановка такого вопроса выглядит некорректной. Именно это *ментальное «непроговариваемое» является глубинным уровнем творчества и бытия в целом, порождающим смыслы и мировоззренческие установки целых сообществ людей.* Поэтому действия людей, творчество, особенно художественное творчество, осуществляется не только при участии четко осознаваемых факторов, но и под влиянием инстинктивно-неосознаваемых и даже бессознательных сил, которые можно определить как *«идеальные побудительные силы»* (Ф. Энгельс). Наибольшую трудность для понимания составляют неосознанные движущие причины *идеальных побудительных сил действий людей* в истории, в мире гуманитарных явлений и в мире вообще.

Важной и нетривиальной представляется задача *рационализации нерациональных аспектов творчества и введение их в мир логики рассудочной деятельности, поскольку неосознаваемые моменты в традиционной логике или энтимематически опускаются, или не учитываются вообще.* Однако это не освобождает нерациональные явления, неосознаваемые моменты от их включенности и реального участия в логических механизмах мыслительной и поведенческой деятельности людей. Эти механизмы обусловлены биологическими, психологическими и социальными причинами, заложены в генетическом аппарате человека и развиваются в определенное время и в определенных условиях.

Однако в этом вопросе также немаловажно учитывать приобретенные стереотипы мыслительной, творческой, познавательной и любой другой деятельности, функционирующие на уровне «бессознательного» и отражающие особенности *социальной и коллективной психологии людей.* «Типы духовных укладов» (Г.Г. Шпет) или «коллективные представления» (французская социологическая школа), по мнению авторов, являются базовым основанием формирования тех или иных ценностных мировоззренческих ориентаций

общества по отношению к природе, культуре, *искусству и, в то же время, получающих отражение в искусстве*. Проблема коллективных нерациональных мировоззренческих установок, определяющих тип отношения общества к тем или иным феноменам действительности, получила должное осмысление в истории философской мысли и в работах таких ученых, как Ф. Энгельс, К.Г. Юнг, Ф. Шлейермахер, Р. Шенк, М. Хайдеггер, Х.-Г. Гадамер, А.С. Лаппо-Данилевский, Г.Г. Шпет, А.И. Ракилов.

Русский философ А.С. Лаппо-Данилевский в одной из своих работ («Методология истории») рассматривает коллективные «состояния сознания» в качестве «движущих причин» исторических событий, действий людей, их поведения, их ценностных предпочтений. В ней рассматривается понятие «консензус» (ментальность), содержанием которого служат сходные состояния сознания, возникшие у разных индивидов под воздействием одинаковых жизненных условий. Объективные предпосылки жизни людей в снятом виде проявляются в качестве *общих черт их индивидуального сознания*. Истолковывая смысловые оттенки понятия «консензус», Лаппо-Данилевский использует понятия: «общая группа состояний сознания» (подчеркивая момент общности), «психологический тип данной нации», (подчеркивая возможную масштабность глобальных психологических особенностей). «Одно и то же расположение духа осознается ее (определенной группы) членами как общее и вызывает однородные продукты культуры, хотя бы формы их были различны.

В указанном смысле можно устанавливать некое *типическое соотношение* между состояниями сознания, а также характером данной группы и однородностью соответствующих продуктов культуры, например, в области искусства. Учет такого рода факторов имеет большое значение в культурно-историческом исследовании художественной деятельности человека, как в ее вертикальном срезе, так и в горизонтальной плоскости. «Ввиду одинаковых условий существования члены одной группы могут испытывать сходные состояния, то есть особого рода «систему чувствований, волнений, представле-

ний» и т.п., присущую обыкновенно каждому из них или каждому из их большинства» (цит. по 117, с. 178). Такие психологические состояния, характеризующие культурные и национальные *типы* отдельных людей и общества в целом, являются основанием при объяснении *типического в искусстве*, образцов творчества, выходящих за пределы определения «типического», а также *стереотипов отношения общества к различным типам*, например, *художественного творчества* (иконопись, реалистическое искусство, сюрреализм, супрематизм).

В связи с такой постановкой вопроса, обнаруживающей несколько уровней проявления нерационального («идеальных побудительных сил», «движущих причин») как базовой компоненты мировоззренческих установок, выстраивается *комплекс задач*, требующих такого же *комплексного разрешения*. Выявление глубинных мировоззренческих смыслов (отчуждения, духовности) в искусстве, мериологическое подведение их под определение «тип» или «типическое», установление характера типического отношения общества (отчужденное или неотчужденное) к *различным типам искусства*. Решение этих задач напрямую связано с *рационализацией нерациональных моментов, неявно присутствующих в мыслительном содержании знаково-символических систем средствами* герменевтической логики.

В роли знаково-символических систем (текстов) в нашем исследовании выступают, с одной стороны, искусство, с другой, – бытие как таковое. Бытие – первичный текст, искусство – вторичный текст, смыслы которого понимаются или не понимаются (отчуждение) общественным большинством, принимаются среднестатистическим зрителем или отторгаются (отчуждение). Отчужденный характер восприятия и отношения общества к тому или иному искусству формируется спонтанно, а также под протекцией социальных институтов, светских или религиозных. Формируется общественный стереотип отрицательной оценки «плохого» искусства как вредного для общества вплоть до его запрета, или *искажаются (отчуждаются) истинные смыслы произведения искусства* в угоду общественным стандартам, отчуж-

дая тем самым произведение искусства от самого себя, обнаруживая еще один *аспект отчуждения* – несовпадение его самим с собой.

Так, светские, «профанные» трактовки сакральных смыслов иконописного произведения, преувеличение значимости эстетической ценности в ущерб смыслу приводят к десакрализации иконы. Иконе навязывается другая функция, она перестает быть иконой в ее «родном», сакральном смысле. В этой ситуации *отчуждение как мировоззренческий феномен* («идеальные побудительные силы») порождает отчуждение собственно онтологического свойства, отчуждение как явление предметного мира, где предмет больше не тождествен самому себе. Задача выявления, интерпретации, понимания, *типологического упорядочения* этих многоликих и многоуровневых проявлений феномена отчуждения в искусстве требует определенной *типологической базы, выстроенной в рамках эффективного, продуктивного подхода*, как точки отсчета для дальнейшего выявления типологических связей и зависимостей этого феномена.

Именно авторская типология *основных культурно-исторических типов отчуждения человека от мира архаического характера с их последующими модификациями* в средневековом и ренессансном искусстве Западной Европы, получившая обоснование в рамках кандидатской диссертации «Прочтение экологической проблематики в контексте художественной и культурно-исторической деятельности с использованием элементов герменевтической логики» (специальность 17.00.09 – теория и история искусства), призвана выступить основой для выявления и систематизации следующих типических модификаций *мировоззрения отчуждения* в их преемственном отношении к уже выявленным типам. Поэтому с целью получения *целостной, системной типологической картины* отражения *мировоззрения отчуждения* в искусстве необходимо актуализировать соответствующий текстовый материал (в сокращенном варианте) из предыдущей диссертации.

В данной работе комплексного характера используется весь инструментарий герменевтической логики, с ее методологическим ядром – герме-

невтическим кругом. Систематизация, упорядочение наработок многих ученых позволили выстроить методологический герменевтический стандарт, и в этом усматривается очень большая заслуга современного философа В.Г. Кузнецова. Выстроенная *герменевтическая методологическая система* позволяет в полной мере учитывать и адекватно трактовать внелингвистические и внерациональные составляющие искусства условно-символического характера с целью выявления и *адекватного понимания его мировоззренческих доминант*. Герменевтика как метод органично сопрягается с методологической концепцией *интегрального полипарадигмального подхода*, впервые обоснованного современным философом И.В. Никитиной, основу которого составляет единство трех подходов: диалектического, *герменевтического* и *синергетического*, предполагающее одновременное использование сразу нескольких научных парадигм. Это значит, что *герменевтика как метод* в рамках данного подхода может *непротиворечиво сопрягаться* с методами *широкого парадигмального спектра*, из которого не исключается традиционный аналитический метод, классическая логика.

Из материала, представленного в данном параграфе, можно отметить наиболее значимые положения.

1. Обращение к герменевтической методологии продиктовано спецификой предмета гуманитарного познания, поскольку *статус первичности* закрепляется именно *за предметом*, который и специфицирует методологический выбор исследователя.

2. Предметом гуманитарного знания всегда является информация, запечатленная в какой-либо знаковой форме и поддающаяся языковой интерпретации, поэтому определяется как «текст».

3. Текст наряду с рациональным аспектом содержит в себе нерациональные, невербальные составляющие, выявление и рационализация которых требует герменевтических приемов и диалогического подхода.

4. Система специфических приемов, принципов, методов и подходов представляет собой методологический инструментарий герменевтической логики как метода (герменевтический методологический стандарт).

5. Ядром герменевтического метода является герменевтический круг, в основе которого мериологическое следование, осуществляемое использованием двух методов: «абстрагирования» и «идеализации».

6. Герменевтический метод является эффективным способом выявления глубинных мировоззренческих смыслов (отчуждение) в контексте искусства с целью достижения полного понимания его целого смыслового поля.

7. Кроме того, герменевтика как метод органично сопрягается с методологической концепцией *интегрального полипарадигмального подхода*, основу которого составляет единство трех подходов: диалектического, *герменевтического и синергетического*, предполагающее одновременное использование сразу нескольких научных парадигм, что в значительной мере расширяет исследовательские возможности конкретного метода.

Глава 2. Герменевтическое выявление основных типов мировоззрения отчуждения и их культурно-исторические модификации в контексте искусства

2.1. «Основные архаические типы мировоззрения отчуждения и их культурно-исторические модификации в контексте искусства европейского средневековья и западного Ренессанса (герменевтическое прочтение)»

Одной из основных задач диссертации является завершение авторской типология основных культурно-исторических форм мировоззрения отчуждения, выступающую необходимым *методологическим основанием* для исследования и выявления мировоззренческих смыслов в контексте изобразительного *искусства* условно-символического характера (авангард, иконопись) с определением их мировоззренческих доминант. Такой подход в исследовании искусства с необходимостью требует *целостной типологической картины* отражения *мировоззрения отчуждения* в искусстве в контексте культурно-исторической реальности от древности до современности. Первая часть типологии получила обоснование в рамках кандидатской диссертации «Прочтение экологической проблематики в контексте художественной и культурно-исторической деятельности с использованием элементов герменевтической логики» и представляет собой объемный материал двух параграфов. Необходимым условием завершения полной типологии основных мировоззренческих установок и их культурно-исторических модификаций в отражении искусства является необходимость предельно краткого изложения в данном параграфе обоснованной части типологии с целью обеспечения *системности, логической связанности и преемственности* в процессе обоснования новых типических модификаций мировоззрения отчуждения в контексте искусства.

В соответствии с «текстовой» спецификой искусства и художественно-исторической деятельности человека в целом в качестве основного метода исследования используется герменевтическая логика. С позиций герменевти-

ки как метода всю историю духовно-материального освоения человеком объективного мира можно рассматривать в качестве целостного «текста». Однако реконструировать историческую картину прошлого с целью «прочтения» его смыслов возможно только опосредованно: в контексте искусства. То есть система мировоззренческих смыслов искусства, выступая вторичным «текстом» по отношению к «тексту» культурно-исторического бытия человека рассматривается в качестве единого целого «А». При констатации факта отчуждения современного человека от мира («понимание» смысла заключительной части целого «А») в исследованиях этой проблемы зачастую недооценивается мировоззренческий аспект. При этом надо понимать, что, например, сциентизм как мировоззрение отчуждения современного человека не является первичным (незнание исторических истоков отчуждения как непонимание смысла целого «А» и некоторых его частей), как на то указывают некоторые исследования антисциентистского характера. Современный сциентизм как мировоззрение отчуждения является следствием «контекстного», культурно-исторического развития глубинных, архаических мировоззренческих установок отчуждения человека от мира («предпонимание»). Именно тезис о том, что исторические *истоки мировоззрения отчуждения* следует усматривать в культурно-исторической эпохе Древнего мира (непонимаемая часть «Х» целого «А») с отражением их в искусстве, выдвигается в качестве реконструкционной гипотезы «h» о смысле целого «А». Руководствуясь правилами мериологического следования (подведением, обобщением, использованием приемов дивинации, интерпретации, идеализации и абстрагирования) наделяем смыслом («интерпретируем») не понимаемую часть «Х».

Процесс интерпретации смыслов «Х» с учетом гипотезы «h» неизбежно апеллирует к истокам формирования ментальности (коллективному бессознательному): стереотипам поведения, психологическим установкам древнего человека к миру, обусловленных характером восприятия таких мировых феноменов, как время, пространство, жизнь, смерть. Обоснование того, что восприятие смерти и отношение к ней является «индикатором» характера ци-

визации (Ф. Ариес, П. Шоню, Гуревич А.), выдвигает *вопрос о смерти* в качестве основополагающего и *определяющего характер мировоззрения*: принятие или отторжение (отчуждение) его. Через призму восприятия феномена смерти, характерного для культуры того или иного типа, можно увидеть момент глубинной кристаллизации архетипов коллективного бессознательного как на уровне восприятия и понимания мира, так и на уровне отношения к нему (поведение). *Тезис* о том, что архаической, глубинной причиной формирования *мировоззрения отчуждения* является открытие человеком на его личностном уровне феномена его собственной *смерти* как прекращения его собственного бытия, его собственного мира, выступает *условием (интерпретация)* достижения понимания и объяснения части «X». По существу, он также выполняет функцию дополнительной реконструкционной гипотезы «е» о смысле части «X» (уже не в «вертикали», но в «горизонтали»). То есть, мы располагаем гипотезой «е» о смысле части «X» по отношению к смыслу «А»/ «h» (целого «А» при учете гипотезы «h»).

Реконструировать смыслы исторической картины бытия в искусстве это значит выявить и понять мировоззренческие смыслы этого искусства. С указанной точки зрения, искусство представляет собой источник информации, специфическое целостное сообщение, где, наряду с явными смыслами, в скрытом виде содержатся глубинные мировоззренческие смыслы, в ряду которых смысл *жизни и смерти* являются для человека *базовыми*. Следовательно, представляется вполне обоснованной необходимость рассмотрения вопроса об осознаваемых и неосознанных мировоззренческих установках человека по отношению к смерти (как и к другим жизненно-мировым феноменам) в культурно-исторической ретроспективе. Для этого недостаточно традиционного описания истории отношений человека к природе как объекта исследования. Необходимо обратиться к истокам художественного творчества, к началу всех познавательных установок, образов и картин мира, способов его чувствования – к мифологии и фольклору как основанию искусства.

Открытие человеком себя самого, открытие «лица» мира и своего собственного, человеческого в архаической мифологии произошло не сразу. Рассматривание человеком себя и мира сквозь призму себя самого, на наш взгляд, впервые и по-настоящему происходит в мифах о героях – наиболее поздний цикл мифов в греческой мифологии. Сын смертного и бессмертного – категория персонажей универсальная и обнаруживается во всех мифологиях, однако только в греческой мифологии эта категория получает столь четкое терминологическое и сущностное определение. По убеждению А.Ф. Лосева, героизм – это то, что определяет греческую мифологию и всю античность в целом. Это то, что отличает античную культуру от всех других [89]. Поняв сущность и природу героизма, мы поймем создавших его, а через это, может быть, и самих себя. Богоподобный человек и природа, человек и общество, человек и судьба, жизнь и смерть – вот главные вопросы античной мифологии, ставшие европейскими на все времена, поскольку всем народам европейской цивилизации присущи общность истоков, исторических судеб и культурного наследия. Это обстоятельство позволяет говорить о культурно-исторической общности с единым культурно-генетическим кодом, с характерным самоощущением и самосознанием европейца. Следовательно, современный европеец несет в себе «отголоски» переживаний, ощущений мира и отношений к нему, которые когда-то сформировались и закрепились на уровне сознания и подсознания его далекого предка.

«Далекий предок» – общий исторический «тип», одновременно являющий собой и некий «индивидуальный образ», включающий в себя не только признаки среднего общего для субъекта исторического развития (народ, общность, этнос), но и гипертрофированное, особенное, необычайное единство черт; он может быть увиден не как усредненный человек-схема, но – как конкретная живая индивидуальность. Специфика такого рассуждения и вывода (мериологического) заключается в переносе свойств, признаков от некоторых частей (человек, отдельная группа людей) на все целое (общество), при этом выделяется необычайное (прием идеализации), подводя индивиду-

альный факт (прием подведения) под типическое обобщение. Данный метод (мериологическое обобщение) позволяет использование таких приемов, как «вживание», «сопереживание», «конгениальность», «вчувствование в мир чужого сознания». Благодаря этому, становится возможным по отдельным чертам, проявлениям «народного духа» восстановление целого – строения этого «духа» (Карсавин Л.П.), ментальности, мировоззренческих установок.

Таким отдельным и «чрезвычайным» проявлением народного «духа» европейской средиземноморской общности людей (начиная с середины второго тысячелетия до н. э.) является феномен «героизма». Поэтому герой как человек и, одновременно, как что-то особенное с позиций герменевтики выступает и «индивидуальным образом», и – «типом» с его «типическим» восприятием мира, жизни, *смерти* и отношением к ним. Последний показатель особенно важен, так как является условием понимания и объяснения части «X» с учетом гипотезы «е».

Мифы о героях появились во втором тысячелетии до н. э., достигнув «расцвета» к середине этого тысячелетия (период крито-микенской культуры). Использование в дальнейшем понятий «героическое», «героизм», являющихся производными от слова «герой», этимология которого до конца не установлена, требует дополнительного пояснения. Согласно традиционному определению, герой – это сын родителей, один из которых является смертным человеком, а другой – бессмертным богом. Трём поколениям богов соответствуют три поколения героев. Герои старшего поколения имеют отношение к роду титанов, поскольку являются детьми старшего поколения богов, поэтому сохраняют враждебность по отношению к богам Кронидам (олимпийцам). Почти каждый из этих героев в своем поведении руководствуется богоборческими мотивами: Сизиф, Салмоней, Иксион. Среднее поколение героев – могучие потомки богов олимпийцев (Персей, Геракл, Ясон, Тесей). Они – неукротимые истребители титанического рода: хтонических чудовищ, кентавров, древоллюдей, минотавра. Младшее поколение героев – участники героических сражений Троянской и Фиванской войн, где герои ис-

требили сами себя, – закончился век героев. *Род героев* (кроме первого поколения), созданный богами олимпийцами как *орудие истребления* племени титанов с целью наведения в мире *порядка*, в итоге *уничтожил сам себя*. Возникает вопрос о внутренней мотивации своих деяний героем-истребителем: чем он руководствуется, истребляя других героев, рискуя погибнуть сам. Определение, данное герою выше, не отвечает на этот вопрос и не характеризует его (героя) исчерпывающим образом, требуя иного ракурса его рассмотрения – рассмотрения «изнутри», с точки зрения переживаний смертным себя самого и мира в целом (приемы «вживания», «вчувствования», «сопереживания»).

Первое продвижение «внутри» (М. Бахтин), к переживаниям героям можно осуществить, исходя из внешней «атрибутики» его деяний. Герой приходит в мир для определенной цели – свершения подвига. *Подвиг* это *борьба* могучего героя с не менее могучим противником с последующим уничтожением последнего или нанесением ему (противнику) тяжелых увечий, а также возможной собственной гибелью. Единственным исключением в ряду героев является Орфей, который *укрощает* бури, грозы, чудовищ и даже богов одним только своим пением. Противниками героев обычно являются: 1) боги-титаны – Лернейская Гидра, Немейский Лев, Дракон Ладон, Медуза Горгона (природа); 2) существа, являющие собой как бы промежуточное звено между миром природы и миром человека (архаическое оборотничество) – Кентавры, Минотавры, Сирены, Геспериды; 3) сами смертные герои.

То есть, герой, по существу, *сражается со всем миром* с поразительной необузданной яростью, о чем свидетельствует портрет «яростного» ахейца Ахилла: «Зубы его скрежетали; как огненный отблеск пожара, ярко горели глаза» [216, 19/365-6]. А вот как описан автором-аэдом не менее яростный троянец Гектор: «Словно Арей, сотрясатель копья, или огонь истребитель, если меж гор он свирепствует, в чащах глубокого леса: пена клубилась из уст, под бровями угрюмыми очи светились огнем» [216, 15/604-7]. Эпитет «мужеубийца» в эпосе Гомера «Илиада» используется как высшая

похвала герою: «Ахилл–мужеубийца», «Гектор–мужеубийца» или «людоубийца». Аудиторией, не знакомой с текстами поэм Гомера, этот литературный факт переживается как шокирующее откровение, поскольку, следуя простой логике, подвиг героя («мужеубийцы») есть не что иное, как убийство, что совсем не соответствует традиционным представлениям о герое и подвиге в современном обществе.

Однако, удивляя своей «кровожадностью», «ненасытностью в убийствах», «яростью», герои (сверх-люди), оказываются способными страдать совсем по-человечески, переживая самые слабые человеческие чувства: чувство вины (Ахилл перед Приамом), чувство *страха перед смертью* (бегство Гектора от Ахилла вокруг Трои), *чувство стыда* (Приам, Гектор за трусливое поведение Париса), кроме этого, все герои необыкновенно *многослезны*. То есть, всем героям присущи *обычные человеческие слабости*. Единственное (с указанной точки зрения), что выводит *смертного* за пределы собственно «человеческого» (кроме его необыкновенной физической силы), это дикая «ярость» и готовность к истреблению, ненасытность в «мужеубийствах», готовность *принести смерть* другому и встретиться *со смертью самому*. Возникает вопрос об уточнении характера восприятия феномена *смерти* героем и отношении к нему (мировоззренческая установка), для разрешения которого необходимо обратиться к мифологической загробной картине мира.

Мифологическая картина страны мертвых у греков свидетельствует о том, что древние эллины любят жизнь и ненавидят смерть. «С жизнью по мне не сравнить ничто» [216, 9/401], – говорит живой Ахилл. «О, Одиссей, утешения в смерти мне дать не надейся; лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле, службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный, нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать мертвым» [216, 11/488-91], – сетует тень уже мертвого Ахилла. Мрачна «туманная» область Аида: «Здесь все ужасает живущего; шумно бегут здесь страшные реки, потоки великие» [216, 11/155-57]. Здесь безжизненно веют «тени усопших», обитают

«свирепый» Аид, ужасный Кербер, чернокрылый Танат, страшные Эринии, чудовища. Аид – царство постоянного мрака в отличие от египетского царства бога Осириса.

В мифологии Древнего Египта загробный мир ночью освещен солнцем (ладья Ра), это царство света, которым управляет бог плодородия (!) Осирис. «Я – Осирис», – такова священная формула вечной жизни, надписываемая от лица усопшего на камне гробницы. Для древнего египтянина царство Осириса – прекрасная страна. Вся его земная жизнь являлась как бы приготовлением, предвкушением жизни загробной (прижизненное строительство роскошных многокамерных усыпальниц для фараонов), жизни вечной, которая никогда не оборвется смертью. Отношение к смерти, сформировавшееся в рамках древнеегипетской культуры, можно определить как оптимистическое, а отношение к жизни – как пессимистическое. Смерть открывает возможность обретения личного бессмертия «во плоти». Поэтому земная жизнь воспринимается как путешествие человека к смерти, как медленное умирание, в то время как *смерть* парадоксальным образом оборачивается открытием совершенной, вечной *жизни без смерти*. Об этом свидетельствует текст древнейшего папируса (3 т. до н.э.), в котором человек призывает смерть как избавление от надоевшей жизни, смерть как благо, что вполне соответствует традиционному восприятию и отношению к смерти в Древнем Египте: «Смерть стоит передо мной сегодня подобно выздоровлению, подобно выходу после болезни. / Смерть стоит передо мной сегодня подобно аромату мирры, подобно сидению под навесом в ветреный день. / Смерть стоит передо мной сегодня подобно аромату лотоса, подобно сидению на берегу опьянения. / Смерть стоит передо мной сегодня подобно удалению бури, подобно возвращению человека из похода к своему дому. / Смерть стоит передо мной сегодня подобно тому, как желает человек увидеть свой дом, после того, как он провел многие годы в заключении. / Ибо тот, кто там (в загробном мире), – он подобно богу живому, поражающему за грехи, содеявших их» [цит. по 78, с. 129]. Исходя из такой мифологической модели человеческого бытия,

подчинительный характер древнеегипетской культуры по отношению к заупокойному культу и ее (культуры) соответствующая *мировоззренческая ориентация на смерть* представляются вполне обоснованными и закономерными.

Однако для эллина страна мертвых – юдоль скорби, мир теней, мрачное царство Аида, почти небытие. Тогда непонятным выглядит то обстоятельство, что герой (Ахилл) добровольно отказался от столь «милой» для него жизни, а в уста громовержца Зевса древним автором вложены слова сожаления о человеке, имеющем эту «милую» жизнь: «Из тварей, которые дышат и ползают в прахе, истинно в целой вселенной несчастнее нет человека» [216, 17/446-447]. Не потому ли, что только человеку доступно открытие мира в сознании, собственно сознания и себя самого в сознании. «Свет выпорхнул через прорезь как птица, с ликующим криком – как прорезывается первоначальное явление жизни в новорожденном. И мир залился светом и стал называться «свет» [51, с. 209]. В русском языке слова «мир» и «свет» – синонимы: объехать весь свет «Когда же глаза широко распахиваются, открываются, приходит удивление» [51, с. 211]. «С появлением сознания в мире ... мир (бытие) радикально меняется ... потому что на сцену бытия впервые выходит новое и главное действующее лицо со-бытия – свидетель и судья» [69, с.341]. Судья, свидетель, участник и зритель, который рассматривает, осмысливает, осознает бытие и ... *удивляется* кратковременности человеческой жизни. Человек впервые осознает, что он смертен, не вечен в этом вечном ликующем мире, что «сладостно-милая» жизнь обязательно прервется смертью. Человек открывает свое *несоответствие миру*, неправильность жизни. «Трагедия стоит на этом перекрестке, там, где человек открывается, как *невместимый в мир*, несовместимый и несоразмерный с ним» [51, с.122]. *Отчужденный* от мира человек переживает этот мир *трагически*. Трагизм – это открытие и переживание человеком катастрофической вселенской неправильности, несправедливости.

Мир героя трагичен. Предчувствие неизбежности смерти, осознание ее неотвратимости отныне не покидают его. «Мать моя! Так как на свет родила ты меня кратковечным, чести не должен ли был даровать мне высокогремящей Зевес Олимпиец?» [216, 1/350-353], – со слезами восклицает Ахилл, обращаясь к Фетиде, – «Вот и теперь ожидает тебя бесконечное горе о погибающем сыне, которого ты не увидишь в доме отеческом». [216, 18/88-90] «Слезы из глаз проливая, ему отвечала Фетида: «Горе мне, сын мой! Зачем для страданий тебя родила я?» [216, 1/413-414]. Жалуется бессмертная богиня сестрам-нереидам: «Горе мне, бедной, родившей героя злочастного, горе! Сына могучего я родила, безупречного сына, первого между героев ... и он уж назад не вернется, и уж навстречу ему я не выйду в Пелеевом доме! Раз на Земле он *живет и видит сияние солнца*, должен *страдать* он» [216, 18/61-64]. То есть, сам *факт рождения* для смертного является *несчастьем*. «Пробужденное однажды и схваченное трагедией сознание уже не может вернуться к эпическому спокойствию» [51, с.40].

Протест человека против неотвратимости смерти, желание бессмертия не является столь уж редким в мифологии древних народов. Широко известна история Гильгамеша – царя, «который не хотел умирать». Герой месопотамского эпоса, отважный Гильгамеш, царь шумерского города Урук, пытается избежать смерти, совершает опасные странствия в поисках ключа к тайне бессмертия. Однако в итоге приходит к смиренному признанию и приятию неизбежности смерти (фатализм) и приятию бытия как долгой, богатой, полной *наслаждений жизни*; что собственно ему предлагалось на протяжении всей поэмы: «О, Гильгамеш! Куда ты стремишься? / Жизни, что ищешь, не найдешь ты! / Боги, когда создавали человека – / *Смерть* они определили человеку, / Жизнь в своих руках удержали. / Ты ж, Гильгамеш, *насыщай свой желудок*, / Днем и ночью да будешь ты *весел*, / *Праздник* справляй ежедневно, / Днем и ночью *играй и пляши* ты! / *Светлы* да будут твои одежды, / Волосы *чисты*, *водой омывайся*, / Гляди, как дитя твою руку держит, / Своими

объятиями радуй подругу – / Только в этом дело (удел, смысл) человека!» [70, с.20].

Эта концепция бытия как состояния полного удовлетворения всех *чувственных потребностей* человека логически связана с мифологическими представлениями народов Месопотамии о стране мертвых как о глубоком, черном подземелье, крепостного типа (семь стен). Правителями этого мира являются: бог войны и смерти Нергал и его жена, – богиня «шестидесяти шести болезней и чумы» Эрешкигаль. Умершего в этом мире ожидает мрак, непрерывное истязание кнутом (миф о нисхождении Иштар в преисподнюю), утоление жажды и голода грязью и глиной. Негативным восприятием смерти, в этом случае, объясняется та «жажда жизни», ориентированная на получение чувственных наслаждений, которая всегда была присуща культуре народов Древнего Востока, с его яркими красками, узорочьем тканей и архитектуры, с его чрезвычайно сладкими, жирными и пряными яствами, с его нормативной брачной полигамией, с его изнеженной и изощренной чувственностью. Таким образом, пессимистическое отношение к смерти явилось причиной гедонистического отношения к жизни, «ростки» этого гедонизма упорно пробиваются сквозь вековые «напластования» в современной культуре народов Ближнего Востока.

Настроение скепсиса, несколько смягченного и препарированного в духе религиозной догматики, достаточно различимо проявляется в древней книге Екклезиаста (Ш в до н.э.), включенной в список канонической христианской литературы лишь в V веке нашей эры. Провозглашение *бессмысленности земной жизни* (что и послужило *причиной ее признания церковью*) звучит уже в первых стихах: «Суета сует, сказал Екклезиаст (проповедник), суета сует – все суета!» [209, с. 618]. Однако далее прямой противоположностью позднейшим богословским трактовкам человека и его загробного бытия звучит утверждение проповедника: «Участь сынов человеческих и участь животных – участь одна: как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом, потому что все – суета!

Все идет в одно место; все произошло из праха, и все возвратится в прах. Кто знает: дух сынов человеческих восходит ли вверх, и дух животных сходит ли вниз, в землю?» [209, с. 620].

Явным диссонансом с учением о загробном воздаянии звучит призыв к радостям реальной жизни: «Так иди, *ешь с весельем хлеб* свой, и *пей в радости сердца вино* твое, когда Бог благоволит к делам твоим. Да будут во всякое время *одежды твои светлы*, и да не оскудеет елей на голове твоей. *Наслаждайся жизнью с женой*, которую любишь во дни суетной жизни твоей, и которую дал тебе Бог под солнцем на все суетные дни твои; потому что это – *доля твоя* в жизни и трудах твоих, каким ты трудишься под солнцем. Все, что может рука твоя делать, по силам делай, потому что в могиле, куда ты пойдешь, нет ни работы, ни размышления, ни знания, ни мудрости» [209, с. 623]. Очевидно, что откровения ветхозаветного проповедника о смысле жизни человека («ешь с весельем», «пей в радости», «будут одежды твои светлы», «наслаждайся жизнью с женою») совпадают с чувственно-гедонистическим кредо, принятом в итоге мучительных мировоззренческих исканий царем Гильгамешем («насыщай желудок», «праздник справляй ежедневно», «светлы да будут твои одежды», «своими объятиями радуй подругу»). Следует отметить, что автора клинописного текста о царе Гильгамеше (XVIII в. до н. э.) и автора текста «Екклизиаст» (III в. до н. э.) разделяют пятнадцать веков. Этим фактом подтверждается вывод о том, что чувственный гедонизм (как особая мировоззренческая установка, обусловленная религиозно-мифологическим переживанием *феномена смерти* как конца индивидуального существования без надежды на последующую жизнь) характеризуется временной устойчивостью и является определяющим (типическим) для культур региона Ближнего Востока эпохи древности.

Открытие феномена «смерти», как на личностном уровне, так и на уровне коллективного сознания в рамках какой угодно культуры не является фактором, оптимизирующим человеческую жизнь. Поэтому сознание человека, «выведенное» этим открытием из состояния «эпического спокойствия»

впадает в состояние мучительных поисков оправдания не вечного человеческого существования. Обусловленное географическими, климатическими условиями, а также психологическими, религиозно-мифологическими, этническими традициями и другими факторами, в каждой культуре постепенно формируется свое оправдание, своя концепция жизни, призванная успокоить мятущееся человеческое сознание, вдохнув в него веру в те или иные смыслы. Так, древние египтяне выстроили для себя концепцию вечной жизни (но!) после смерти, древние месопотамцы остановились на версии жизни как непродолжительной, но единственно реальной возможности получения счастья, связанного с чувственными наслаждениями. Тема вечной жизни, с точки зрения месопотамской культуры, не имеет никакого отношения к смертному человеку («Эпос о царе Гильгамеше»).

Так обращением к мифологическому материалу было выявлено, что мировоззренческая доминанта культуры и искусства древних египтян ориентирована на потустороннюю вечность, у месопотамцев – на посюстороннюю жизнь длиной в человеческий век, на жизнь «здесь и сейчас», на жизнь как краткий праздник плотских наслаждений, как пир самой природы. Обе эти мировоззренческие ориентации имеют отношение к феномену отчуждения человека от мира: первая – уход от реальной жизни, другая – «жажда жизни» (Г. Гачев), основанная на гедонистическо-потребительском переживании мира. Мировоззренческой ориентацией на жизнь как на праздник обусловлена та яркая красочность облицовки архитектурных сооружений, которыми отличались города древней Месопотамии, о чем свидетельствовал Геродот. Красотой Вавилона был покорен Александр Македонский, его зиккуратами, стены которых были отделаны глазурованной плиткой и поливным кирпичом красного, синего и желтого цветов. Ворота богини Иштар, сияющие на солнце гладкой облицовкой поливных кирпичей голубого цвета, четырехъярусный зиккурат «висячих садов», асфальтовые широкие улицы, «инкрустированные» плитами белого и розового известняка – все это красноречиво символизирует жизнеутверждающий настрой их создателей.

Две могучие цивилизации одинаково прекратили свое существование, но оставили после себя не равной сохранности артефакты. Первая – около ста «вечных» каменных пирамид, монументальных храмовых сооружений, изваяний-колоссов, ярко-красочных настенных росписей; другая – немногочисленные остатки глиняных зиккуратов и столь же немногочисленные предметы изобразительного и декоративно-прикладного искусств. Первая ориентировалась на вечность (после жизни), вторая на жизнь «здесь и сейчас». Крепостные стены и архитектурные сооружения в Месопотамии строились с молниеносной быстротой, но ... из глиняного кирпича-сырца – материала далеко «не вечного». Со временем зиккураты стали глиняными холмами, а города – пустыней.

Древний эллин, воспринимающий жизнь как абсолютную ценность, открывает феномен смерти как высшую неправильность мира, согласно которой человек неизбежно перейдет в состояние почти небытия (тень в «юдоли скорби»), станет небытием. Возмущенное сознание героя-эллина уже никогда не вернется к «эпическому спокойствию». Герой не отчуждается от своей краткой милой жизни так, как древний египтянин, но и не «бросается» в жизнь как в источник наслаждений, подобно древнему месопотамцу. В фокусе его (героя) внимания находится «неправильный мир, который надо исправить». Поэтому герой «предлагает» свою версию смысла жизни – героизм как активное действие, направленное на своеобразное преодоление смерти как феномена неправильного бытия.

Неотвратимость событий, в том числе смерти – это рок, судьба, фатум (лат.) – основной закон, которому подчиняются даже боги, являясь только исполнителями воли рока. Даже Зевс знает «не все до конца», «простирая» золотые весы и бросая на их чаши жребий героев. Богини судьбы Мойры: Лахесис («дающая жребий»), Клото («прядущая»), Атропос («неотвратимая») тоже не являются главными вершительницами судеб, выполняя свои функции как бы по обязанности, подчиняясь своей матери Ананке – божеству необходимости. Функциональное предназначение Ананке сведено к выпол-

нению механического действия – вращения веретена (мировой оси), остановить которое она не может, подчиняясь закону, стоящему выше ее самой, – Року. Только герой может бросить вызов этому *высшему закону*, ему одиноко от предчувствия-ожидания смерти и одиноко от богатства ощущений краткой жизни – ему *одиноко в мире*. Это трансцендентное одиночество сознания, одиночество печального бога. Герои дерзают быть как боги. Быть богом – значит быть бессмертным. Герой открывает свою *формулу бессмертия*: в подвигах, героических деяниях. Об этом свидетельствуют слова троянского героя Сарпедона, обращенные к другу Главку: «Друг благородный! Когда бы теперь, отказавшись от брани, были с тобой навсегда нестареючи мы и бессмертны, я бы и сам не летел впереди перед воинством биться, я и тебя бы не влек на опасности боя» [216, 12/322-5]. Открывается удивительное: герой активно ищет «опасности» (смерти) для себя именно потому, что он смертный. Смерть неотвратима (рок), но герой не ждет ее пассивно (фатально), он идет ей навстречу (героически), совершая подвиги, и открывает тем самым новую форму бессмертия – *духовное бессмертие*: «Так и по смерти именем ты жив, Ахилес». Герой находит способ «исправить» мир через активное деятельное отношение к нему (миру), преодолевая («исправляя») смерть (феномен мира) как духовное небытие; продолжая *жить именем в памяти многих поколений* потомков.

Почти тысячелетие разделяет героев Троянской войны и жителя города Эфеса Герострата (356 г. до н. э.), уничтожившего одно из семи Чудес Света – храм Артемиды Эфесской, во имя бессмертия «в славе», безотносительно к ее (славы) качественному содержанию. Для героя не важна оценочная характеристика его *славы*: коварством и вероломством отмечены героические деяния Одиссея («Троянский конь», вина в смерти «юного Протесилая», вина в смерти Аякса Теламонида); неблагородством – поведение Агамемнона; неправедной жестокостью – поступки Ахилла (принесение в жертву «отважных сынов благородных троянцев» как животных, глумление над телом мертвого Гектора). А. Боннар так характеризует героев: «Эти высшие существа (герои)

прежде всего в высшей степени зловерные силы, когда они помогают, они вместе с тем и вредят, и если они приходят на помощь, то лишь с условием, чтобы потом причинить ущерб» [69, с.355].

Следует отметить, что традиционная трактовка понятия «герой», с его безоговорочно положительным значением, не представляет интереса с точки зрения решения проблемы сущности и природы феномена героизма. Героизм – это особая модель, особый мировоззренческий тип отношений человека с миром. Герострат предстает перед нами носителем трагического мировосприятия (вызванного осознанием неизбежности смерти), с мировоззренческой установкой (через деяние – разрушение) обретения личного бессмертия *в славе*, что позволяет «подвести» индивидуальный образ Герострата под «типическое» обобщение – герой. Великий македонянин, «плененный греческой цивилизацией» (А. Боннар), Александр Македонский (родившийся в ночь, когда горел храм Артемиды в Эфесе), считая себя потомком Ахилла, подобно великим героям прошлого, стремится к *бессмертию в славе* и достигает его ценой собственной жизни и ценой огромного количества жизней других людей. Таким образом, в гениальной индивидуальности полководца Александра Македонского обнаруживаются некоторые индивидуальные черты, присущие мифологическому герою Ахиллу и жителю Эфеса Герострату (IV в. до н.э.). Являясь «особенными», «чрезвычайными» (идеализация), эти индивидуальные черты остаются одновременно общими для разных индивидуальностей, что позволяет подвести их (черты) под типическое обобщение – «герой». Герой как типическое явление, характеризующееся устойчивостью во времени и, одновременно как «индивидуальный образ» является носителем общего коллективного «дерзającego духа» (А.Ф. Лосев), общего коллективного сознания (трагическое), общего коллективного поведения – переделывание мира с целью обретения личного бессмертия *в славе*.

Таким образом, в ходе нашего рассуждения был использован метод мериологического подведения – перенос признаков от части на все целое: 1) от индивидуальностей героев на индивидуальный образ (тип) героя; 2) от ин-

дивидуального образа (типа) героя на «весь субъект исторического развития» (общество античного мира). Были использованы сопутствующие этому методу приемы абстрагирования (отвлечение от несущественного) и идеализации (выделение «чрезвычайного», особенного), а также приемы «вживания», «сопереживания», «вчувствования». Все это в комплексе с методом интерпретации на основе реконструкционной гипотезы «е» привело к объяснению смыслов части «Х».

1. Открытие *феномена смерти* в сознании как неотвратимого конца человеческого существования воспринимается героем (человеком античности) как высшая несправедливость, неправильность, несовместимость его с миром (трагически), что ставит героя (человека) в положение оппозиции к миру, неприятие мира таким, какой он есть, *отчуждения от мира*.

2. Несправедливому, с точки зрения героя (человека), миру, с его законом неотвратимости событий (смерти), герой противопоставляет действие (подвиги), направленные на преобразование мира – преодоление смерти ценной жизни, достижение *бессмертия в славе*, духовное бессмертие. Героизм – это энергичное утверждение активной формы деятельностного отношения человека к миру, бытию с целью его преобразования (субъектно-объектные отношения). Поэтому «герой» как особый исторический тип с его активной преобразовательной деятельностью соответствует определению «деятель». Ориентация на переделывание несовершенного мира есть вызов этому миру, несовпадение с ним, *отчуждение от него*. То есть *героизм* – один из самых ранних типов *мировоззрения отчуждения* человека от мира.

Но факт отчуждения человека от мира свидетельствует одновременно о его бездуховности (антиномия). Возникает потребность в рассмотрении героя (тип) с точки зрения наличия-отсутствия у него духовных потребностей (социальных «в другом» и «для других», идеальной «в познании»), их положения по отношению к витальным (В. Симонов). Переживание духовной потребности «в другом» присуще Ахиллу, трагически переживающему утрату друга Патрокла, а также в момент защиты старейшего героя Нестора и его

мертвого сына Антилоха. У героя также наличествуют духовная потребность «в познании» внешнего мира с его феноменом смерти, с его несправедливостью. Герой не обращается внутрь себя с целью самопознания, с целью приведения своего внутреннего бунтующего мира в равновесие с внешним. Герой экстравертен. Однонаправленности сознания соответствует однонаправленность действия *на мир*, который *не слышит и не видит* страдающего героя – *диалога нет*, общения с миром как с субъектом (другим «Я») не происходит. То есть, обе духовные потребности не получают удовлетворения, поэтому *диалогу* с миром (природой) герой *противопоставляет* субъектно-объектные отношения, направленные на беспощадное *материально-практическое преобразование мира* с целью достижения личного духовного бессмертия «в славе». То есть, тезис о том, что *героизм* – мировоззрение *отчуждения* деятельностного характера подтверждается и с позиций потребностно-информационной теории П. Симонова.

Следует кратко отметить, что наряду со стремлением к славе, герой также стремиться к обретению *власти*. Так, Ахилл в гневе на Агамемнона, отнявшего у героя его военный трофей – Брисеиду, жалуется Фетиде: «Мать моя! Так как на свет ты меня родила кратковечным, *чести* не должен ли был даровать мне высокогремящий Зевес Олимпиец?» [216, 1/350 –353]. Чести (в греческом языке «честь» синоним «богатства»), как особого знака, *символа* дающего права *на власть*. Ахилл, Диомед, Аякс Теламонид – герои, по силе, доблести и ярости превосходящие Агамемнона, но *властвует* над всеми Атрид: «Пусть же ахейцы меня удовольствуют новой наградой, – столь же приятно сердцу, вполне равноценною с первой. Если же в том мне откажут, то сам я приду и награду или твою заберу, иль Аяксову, иль Одиссея» [216, 1/36]. Особая честь, дающая право царю Микен быть первым – его *богатство*, его огромное количество кораблей, которые он привел под Трою. Честь (богатство) Ахилла (сорок кораблей), Аякса (двенадцать) и Диомеда (возглавившего чужие корабли) оказалась не достаточной, для того, чтобы именно им можно было претендовать на *власть* над всеми кораблями и над самим

походом. То есть установка на *власть* не является диалогичной, потому выступает проявлением *мировоззрения отчуждения* «от другого».

Однако необходимо обратить внимание на следующее обстоятельство: центральным героем «Илиады» является Ахилл, оттесняя Агамемнона на третье или даже на четвертое место. Троянцы не боятся ахейцев, если среди них нет Ахилла («гнев» Ахилла). В античном изобразительном искусстве (методы северной стороны Парфенона, вазопись) Агамемнон выступает тоже как второстепенный персонаж (в отличие от Ахилла, Гектора, Одиссея). Все это свидетельствует о том, что в ценностной системе эллинов ценность *славы* имеет все-таки приоритетное значение перед богатством (честью), и, следовательно, *властью*.

Феномен отчуждения с большой выразительностью проявляется в предельной «сублимации» сознания и действия героя в древнегреческой трагедии (Софокл «Царь Эдип» V век до н. э.). Именно древнегреческая *трагедия* явилась открытием «предельного» (А.В. Ахутин) сознания, вырастая из *мифа*. Центральная проблема древнегреческой трагедии – столкновение *человеческой воли* и высшего *мирового закона*, трагический конфликт героя с фатальной необходимостью, с роком. На вопрос о том, каков «лик» рока, отвечает А.Ф. Лосев, лаконично формулируя «Двенадцать тезисов об античности». В представлении древних (Платон «Тимей»), мир или космос (видимый, осязаемый, телесный) есть огромное живое тело человека (общая мифология о тождестве «макро-вселенной» и «микро-вселенной»). Но, «...поскольку человеческое тело – разумное и одушевленное, постольку одушевленным и разумным является космос» [125, с.155]. Однако в отличие от человека, разумному космосу некуда двигаться, поскольку все пространство занято им самим. Больше и выше космоса ничего нет, космос абсолютен. «Раз есть абсолютный космос, который мы видим, слышим, осязаем, следовательно, этот космос – божество... . Если божество – это то, что все создает, что выше всего, от чего все зависит, так это же космос. Космос – это и есть абсолютное божество» [125, с.156]. Если космос выше всего и ничего,

кроме космоса, нет, то космос ни от чего не зависит (кроме себя), космос абсолютно свободен. Он не может лишь выйти за пределы себя самого, потому что он сам – есть все. «То, что «предписывает», космос, то и будет. Космос – необходимость. Необходимость – это судьба, и нельзя выйти за ее пределы» [125, с 157-158].

Искомое найдено: космос – это и есть судьба, рок, за пределы которого нельзя выйти (космоцентризм). Живой, разумный космос (мир), программирует (абсолютная свобода) определенный порядок событий, *обязательный* для всего и всех в пределах космоса (необходимость), который осуществляется посредством пантеона богов (законы космоса). Только герой, осознавая всю обязательность, неотвратимость для человека предписаний космоса (фатализм), все-таки противопоставляет абсолютной космической свободе свободную волю человека в действии (героизм). Фатализм героя – это не пассивное мирозерцание, но фатализм активно-деятельного человека, фатализм трагического сознания, бунтующего против самого этого фатализма, сражаясь с богами (законы природы), бросая вызов року (космос), герой, тем самым, бросает вызов целому *миру*, в котором он живет, и частью которого он является

Представление о космосе (роке) как об идеальном человеческом теле определяет *антропоморфный* характер изобразительного искусства и архитектуры древней Греции эпохи классики. Античный космос как гармонично организованное живое тело человека всегда пребывает в состоянии абсолютного покоя. Неподвижный, совершенный, ни от чего не зависящий, самодостаточный космос «скульптурен» (А.Ф. Лосев). Поэтому главным смыслом и целью древнегреческого искусства является стремление воплотить идеальную, эталонную красоту космического тела именно в трехмерном искусстве скульптуры («античность скульптурна»). Поэтому лица и пропорции античных статуй («золотое сечение»), созданных Поликлетом («Раненая амазонка», «Дорифор»), Мироном («Дискобол»), Праксителем («Аполлон с ящерицей») прекрасны не индивидуальной красотой, но красотой обобщенной,

космической. Каждая работа скульптора есть воплощение совершенного космоса, с его бесстрастным, незмоциональным «ликом». Космосу «некуда» улыбнуться, ведь все пространство занято им самим. Поэтому "...классическая скульптура греков словно изваяна безошибочной пластической природой, которая органически взрастила вот это тело, доведя его до возможного совершенства. Внутреннее и внешнее в таком изображении – как и лицо, и тело – находятся в состоянии безразличного взаимосогласия. Безразличного – недраматичного, бесконфликтного», – обоснованно отмечает А.В. Михайлов. [134, с.60]

Лик античной скульптуры (космоса) лишен взгляда, поэтому его «внутреннее не выглядывает наружу» (Гегель). Зритель не может разглядеть это внутреннее, потому что не может встретиться взглядом со взглядом, которого нет. Космос не видит зрителя, не замечает его в своей холодной, безразличной отстраненности (лик Рока). Возвышенный, торжественный космос слишком далек от человека, поэтому все вопрошания человека остаются без ответа, его крику никто не внимлет. *Диалога нет*. Человек обнаруживает космос *безличностным*, у космоса нет его «Я». Космос – это живое разумное «Что», это немая «пустыня», в которой *человек* чувствует себя одиноким, *чужим* и заброшенным: «... в целой вселенной несчастнее нет человека...», «...раз на земле он живет и видит сияние солнца, должен страдать он» (Гомер). Безответное вопрошание человека к космосу (познание, стремление к диалогу) носит трагический характер со всей его мучительностью для человека. «Если бы человек мог признать, что и вселенная способна любить его и страдать, он бы смирился», – с сочувствием к человеку говорит о нем А. Камю. [112, с. 223] Но равнодушный безличностный космос закрыт для человека, непознаваем, незнаком, *чужд*: «...сама человеческая мысль сказывается трагическим героем – она стремится к истине, сбивается с пути, гибнет...». [168, с.139]

Стремясь выйти за пределы закрытости, человек открывает свободу в действии, в переделывании мира ценой собственной жизни (герой), *отчуж-*

даясь тем самым не только *от мира*, но и от себя самого, *от жизни*. Тотальный характер отчуждения с ориентацией на принцип «действия» (переделывания). Идеал человека-героя (деятеля), сформировавшийся в недрах древнегреческой культуры и укоренившийся как на уровне сознания, так и на уровне «коллективного бессознательного», обусловил основные мировоззренческие тенденции европейского искусства и культуры в целом. Очевидно, что отношения человека с миром (природой) в античности не характеризуются той гармонией, о которой традиционно принято говорить. Однако прежде, чем перейти к рассмотрению следующих частей целого «А», следует сделать промежуточные выводы о смысле X/e относительно целого A/h.

Реконструкционная гипотеза «е» о формировании зачатков мировоззренческих установок *отчуждения* в эпоху древности в «зеркале» искусства (часть «X») свою функцию выполнила. Понимание мировоззренческих смыслов отчуждения эпохи древности (часть «X»), рассматриваемых в контексте искусства, как начала истории развития отчуждения (гипотеза «е») не противоречит смыслу (отчуждение) целого «А» (с учетом гипотезы «h»), обусловленному культурно-историческим развитием и трансляцией мировоззрения отчуждения в составе «коллективного бессознательного» от поколения к поколению. То есть часть «X» входит в систему так, что не противоречит целому «А» (X/e и A/h). Рассмотрение мифов, фольклорного материала, а также изобразительного искусства и архитектуры Древнего мира в качестве «текстов», в которых в специфических знаках – художественных образах закодирована информация, подтвердило то, что именно культурно-исторический характер восприятия древним человеком феномена смерти является главным кристаллизатором основных *типов* мировоззренческих установок *отчуждения* архаического характера.

Древнеегипетский тип, – ориентированный на вечность после смерти, отсюда ориентация на смерть как условие достижения вечности (жизнеутверждающая мифологическая картина страны мертвых). Заупокойный культ, являясь главной религиозной и культурной мировоззренческой ценно-

стью, подчиняет себе все сферы жизни древнеегипетского общества, в том числе, искусство. Уникальная долговечность древнеегипетского изобразительного канона (более тысячи лет) обусловлена его заупокойной магической функцией. *Древнемесопотамский тип*, – ориентированный на восприятие мира несправедливого по отношению к человеку наличием феномена смерти. Пессимистическим восприятием феномена смерти обусловлена та «жажда жизни» чувственно–гедонистического характера, которая характеризует спектр основных потребностей субъекта культуры месопотамского типа, выступая мировоззрением отчуждения. *Древнегреческий тип*, – ориентированный на восприятие мира, с его феноменами жизни и смерти как высшей несправедливости по отношению к человеку. Характер восприятия этих феноменов древним эллином одинаково трагичен: 1) жизнь мила, но обязательно оборвется смертью (трагедия); 2) смерть отвратительна, но неотвратима (трагедия). Выходом из состояния трагической «амехании» выступает действие (подвиг). Действуя с риском для жизни, можно преодолеть смерть условно, обессмертив свое имя в посмертной славе (героизм). Герой (деятель) бросает дерзкий вызов миру (року), демонстрируя отчужденный характер отношений человека с миром.

Основные типы мировоззренческих доминант, определяющих особенности характера отношений человека с миром в древних цивилизациях (часть «X»/«e») как начала исторического развития отчуждения (гипотеза «h») не противоречит смыслу целому «A» относительно гипотезы «h». То есть, часть «X» входит в систему так, что не противоречит целому «A». То есть, именно античный «раскол» между безличностным космосом и личностью-деятелем следует является истоком того отчуждения (гипотеза «h»), которое в дальнейшем будет определять характер отношений человека с природой в европейской цивилизации на протяжении всей истории ее развития (целое «A»). Следовательно, отчуждение древнегреческого (героического) типа следует рассматривать в качестве исходной формы мировоззрения отчуждения человека от мира в культуре западного средневековья и эпохи Возрождения с от-

ражением этого в искусстве. С целью установления общности мировоззренческих установок отчуждения древнегреческого типа в средневековой Европе и Возрождения обращаемся к художественному и культурно-историческому материалу этих исторических периодов.

Надо сказать, что истоки мировоззрения отчуждения часто связывают с эпохой западного средневековья, поскольку христианский дуализм духовного и телесного, противопоставление носителя «искры божией» – человека и косной, неразумной природы многими учеными трактуется как начало отчуждения человека от мира. Данная точка зрения укоренилась на уровне теоретического осмысления этой проблемы и разделяется такими авторами, как А. Тойнби, Л. Уайт, А. Гуревич. Ученые обращают внимание на то, что мир в сознании средневекового человека «распался» между двумя полюсами: небо – земля, душа – тело, рай – ад, спасение – гибель. Однако плотность дохристианских мифологических представлений и традиций, способов и форм «чувствования мировых феноменов» – та ментальность, которая формировалась на протяжении нескольких тысячелетий, препятствовала стремлению христианского мировоззрения выполнять доминантную функцию в освоении мира средневековым человеком. Отцы церкви – проповедники христианских ценностей, стремясь очистить от скверны язычества темное сознание «молчаливого большинства» (А.Я. Гуревич), зачастую сами являются его носителями. Возникает «популярное» богословие, когда все проповеди проводятся на языке, доступном для понимания простолудином и самим проповедником. Сохранившиеся записи проповедей X - XIII веков («примеры») свидетельствуют о том, что некоторые проповедники христианства пребывают в состоянии архаических представлений о мире. Так, Гонорий Августодунский (X век), исходя из христианской трактовки человека как образа и подобия божия, сотворенного из духовной и телесной субстанций, выходит на языческую мифологию о тождестве «микрокосма» и «макрокосма» (Пуруша, Паньгу, Имир, Тиамат, Род, Космос). Космос в представлении «популярного» проповедника христианства антропоморфен, как и космос древних эллинов.

Традиционное мифологическое сознание с его специфической способностью конкретно-образного и чувственно-космологического восприятия мира (греческий космос) требовало определения границ мироздания. Опираясь на авторитет Птолемея Александрийского и, руководствуясь его книгой «Альмагест», теологи формируют новую, христианскую картину мира, где причинной всего сущего является абсолютная Божественная личность (теоцентризм). В качестве официальной христианской доктрины было узаконено сочинение, традиционно приписываемое Деонисию Ареопагиту, ученику апостола Павла, известное под названием «О небесной иерархии». Согласно этой доктрине, над Землей возвышалось девять сфер, каждой из которых соответствовал свой чин ангелов. Серафимы располагались на самой удаленной (девятой) от Земли сфере «перводвижителя». Ниже следовала сфера неподвижных звезд – обитель херувимов, сфера движимых планет принадлежала архангелам, сфера Луны – ангелам. Даже в столь сжато обрисованной картине средневекового мироздания различимы элементы, восходящие к космологии ионийцев, «Тимею» Платона, «Физике» Аристотеля, космографии «Птолемея», мистицизму Плотина, развитые в плане богословского учения о мире средневековыми теософами: Августином, Амвросием, Гонорием, Фомой Аквинским.

Говоря о жизнестойкости язычества, на самом деле мы говорим о прочности глубинных психологических и поведенческих установок, формирующих ментальность как основу мировоззрения. Приняв христианство как «внешний факт» (В.Соловьев), человек средневековья, по существу, оставался прежним язычником с дохристианским мировосприятием. Мировоззренческая установка на переделывание мира, унаследованная от античности, продолжает на подсознательном уровне определять характер отношений средневекового человека с природой. На уровне осознания эта установка получает дополнительную актуализацию под влиянием христианства с его открытием человеческой личности, которой принадлежит весь «тварный мир», созданный богом, с одной стороны; с другой – человек должен отвращать се-

бя от привязанностей к «тварному миру» природы, которые затемняют стремящееся к богу сознание плотскими соблазнами.

Тезис-предписание «владей, но отвращай», выступая оксюмороном, также «амеханистичен», как трагедия древнегреческого героя. Исполнение этого неисполнимого предписания есть свершение подвига во имя достижения *бессмертия* в царствии господнем (элемент отчуждения древнеегипетского типа). Однако такая трактовка смысла подвига (действия) средневекового рыцарства видится недостаточной, поскольку, является внешней стороной, скрывающей внутреннее стремление человека *к власти* (по горизонтали) над пространством, природой, получившее реализацию в феномене крестовых походов, финальным завершением которых являлось обязательный дележ награбленных богатств каждому воину Христа по его *чести и славе*. При этом ориентация на богатство не является ориентацией на него как на источник получения плотских наслаждений как в Месопотамии. Богатство здесь выступает *символом* значимости хозяина: его власти (чести), его *славы*, его удачи.

Понятие удачи в средневековых текстах напрямую соотносятся с категорией судьбы. Герои западно-европейского эпоса («Песнь о Нибелунгах»), являя сверхчеловеческие способности, также сентиментальны, яростно жестоки и мстительны, они сетуют на невзгоды и несчастья, которые подстерегают человека, они также многослезны, как и ахеец Ахилл. Эти личностные качества героического типа трудно примирить с христианским учением о любви и терпимости. Подстерегающие человека несчастья – это проявление судьбы, которая представляет собой *мировую силу*. Никто не может избежать предначертаний самой *судьбы*. Поэтому та *неизбежность*, которая правит миром и посылает человеку иногда предсказания о событиях его собственной жизни (в том числе, о смерти), окрашивает восприятие этого мира в трагические тона. Трагическим характером восприятия мира обусловлено особое стоическое отношение к нему, смысл которого заключается в мужественной

решимости и готовности героя достойно встретить то, что ему предназначено судьбой.

С одной стороны, это фатальная вера в неизбежность предрешенных событий, с другой – не пассивное, но активная, энергичная готовность к встрече с ними. Самые ранние героические установки человека выражены в песнях «Старшей Эдды», но они явственно видны и в сагах – древнейшем жанре повествования, сохранившем устные народные традиции. Один из героев «Саги о Гисли Сурссоне», узнав о грозящей ему впереди опасности, не сворачивает с пути, рассуждая о том, как нельзя повернуть вспять течение рек, так нельзя изменить течение предначертанных событий. Необходимо встретиться с ними, не отворачиваясь, лицом к лицу. Возникает также ассоциация с выбором сказочных персонажей и былинных богатырей русского эпоса следовать той дорогой, в конце которой герою предсказана верная гибель – «убиту быть». В этом энергичном (не пассивном) следовании судьбе есть испытание самой судьбы, а значит и вызов ей, этой мировой силе – Року.

Поэтому следует констатировать: в системе духовных ценностей героя средневековой Европы ключевые позиции принадлежат мировоззренческим приоритетам явно архаического происхождения: личной *власти* (чести) и личной (или родовой) *славе*. Этот факт обнаруживает общеевропейскую ментальную основу с единым «гено-кодом», имеющим отношение, как к древним эллинам, так и к древним и средневековым европейцам, даже если они проживают в самых отдаленных северных областях: Исландии, Скандинавии или Древней Руси. Достаточно напомнить известные строки из «Слова о полку Игореве»: «Русские поле великое червлеными щитами огородили, / Ища себе *чести*, а князю *славы*» [251, с. 49].

Тема власти, притязания на власть в эпоху средневековья достигает самых головокружительных высот. Императорская трибуна Карла Великого во время богослужения в двухэтажной Аахенской капелле находилась на втором этаже, то есть, на одном уровне с самим Богом и Архангелами. В соборе Бамберга хранится мантия, которую по великим праздникам надевал Генрих

II. «На ней вышиты изображение двенадцати созвездий и двенадцати домов зодиака. Эта мантия представляет небосвод, самую таинственную и самую упорядоченную часть вселенной, простирающуюся над землей, движущуюся по неотвратимым законам и не имеющую границ. Император предстает перед своими потрясенными народами облаченным в звездное небо, как бы утверждая тем самым, что он является верховным повелителем времени...» [99, с. 17]. Художественно-мировоззренческие смыслы мантии мало соответствует христианской картине мира и месту человека в ней, но обнаруживает сходство с творением бога Гефеста – щитом Ахилла: «Создал в середине щита он и землю, и небо и море, неутомимое солнце, и полный серебряный месяц, изобразил и созвездья, какими венчается небо; видимы были Плеяды, Гиады и мощь Ориона» [216, 18/484 –487]. Воплощением *земной власти* человека стал средневековый замок. Могучий, тяжеловесный он не выходит и не зовет в другой мир, над ним реальное небо. Возведение замков в Европе активизировалось при короле Фридрихе II (XIII в.). Кастель дель Монте – крепость, восьмиугольная в плане и увенчанная в каждом из своих углов восьмигранной башней, повторяет форму короны Оттонов. Она повествует о воинском могуществе и власти земных правителей. Она автономна от бога в своей обращенности к миру «тварному», которым «разрешено» «обладать», но «отвращать», то есть обладать ради факта обладания – власти.

Наиболее ярким и точным воплощением властной устремленности по вертикали является неудержимо-дерзкий порыв башен готических соборов Германии: Кельнского, Наумбергского, Фрейбургского, который воспринимается как форма скрытой (неосознанной) состязательности человека с самим Богом. Неудержимый порыв башен поистине дерзок и непостижим. Шедевром немецкой архитектуры является Фрейбургский собор, единственная башня которого достигла предельной концентрации порыва в небо. С.С. Аверинцев, размышляя на эту тему, пишет: «Мы привыкли к суровой простоте или слезной умиленности древнерусского религиозного искусства. Но как понять благочестивое рвение, которое неразрывно слито с вызовом, с дерзо-

стью, с игрой рассудка, которое может выразить себя в интонациях задорных и горделивых, как звуки рыцарского рога? Когда стрельчатая готическая башенка, поднимаясь превыше всякого вероятия, в последнем усилии выходит в небо, – что это: религиозный порыв, или гордый вызов, или неразличимое единство того или другого?» [138, с. 229].

Собор (готический или православный) есть модель мира, модель бытия человека, собор – это сам человек. Готический храм, как и средневековый человек, не совпадает сам с собой: его внешнюю идеологическую значимость и значение прорывают «внутренние, скрытые смыслы в «горизонте личности»», смыслы человека, какой он есть «в глубине себя». Поэтому, если бы вдруг зазвучала «безмолвная музыка» (Гете) готических сводов, звучала бы она григорианским хоралом? А, может быть, грозной симфонией мятежного романтика Бетховена? Но, скорее всего, безумным и сводящим с ума, захватывающим в вихрь смутных архаических воспоминаний и предчувствий невыносимо пронзительным, трагичным и гибельно-восторженным «Полетом Валькирии» Вагнера. Эта, на века «застывшая музыка» (Шеллинг) никогда не утратит своего трагического звучания для человека. Дерзкие своды пикообразных башен, о полете которых так много сказано, оставаясь на земле, вонзаются в небо и ранят его и грозят кому-то еще, более высокому. Это бунт-напоминание о себе, это неуспокоенное требование Ахилла чести (власти)! Протест античного героя против безличностного космоса (рока) в средние века обретает форму скрытой (неосознанной) состязательности человека с самим Богом.

В предложенном ракурсе собор не совпадает с самим собой, потому что человек, создатель его не совпадает с самим собой – христианином. Христианство, воспринятое сознанием, не коснулось архаического пласта ментальности, обусловив *отчужденный характер* личности западного *средневекового типа*. Более того, европеец с сознанием христианина (внешний факт) и с ментальностью отчужденного от мира героя-деятеля древнегреческого типа (глубинная основа) «антитетичен» – самоотчужден, поэтому «антитети-

чен» готический собор, «антитетичен» призыв «владей, но отвращай». «Антитетичность» средневекового христианина, продолжающего традицию «антитетичности» древнегреческого героя Ахилла (должен быть богом, но родился смертным), выступающая аналогом модели «амехании» древнегреческого героя в целом, обуславливает трагический характер мировосприятия (ментальность), на основе которого формируются базовые мировоззренческие установки на активно-деятельностное преобразование мира с целью обретения *власти (чести) и славы*.

Мировоззренческая парадигма древнегреческого (героического) типа, унаследованная западным средневековьем, детерминированная христианскими мировоззренческими догмами, претерпевает процесс культурно-исторической модификации в западном Возрождении, отразив значимые моменты в «зеркале» ренессансного искусства. В искусстве и философии этой эпохи получили отражение идеи культа природной человеческой телесности, самоценности богатства жизненных ощущений (Ф. Рабле), природной красоты человеческого тела (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Боттичелли, Микеланджело, Брунеллески); приоритета пользы и самосохранения (Лоранцо Валло); оправданности отступлений от моральных принципов во имя достижения личного *успеха* (Н.Макиавелли); стремления к переустройству общества и мира в целом (Т. Мор, Т. Мюнцер, Т. Кампанелла). Деятельность приобретает самодавяющее значение, человек жаждет реальной власти над природой как неживой, косной материей с целью извлечения из нее пользы для удовлетворения потребности в материальных благах («древне-месопотамский» витализм). Отныне своеобразным центром Вселенной становится энергичный, волевой, всеокрущающий и всесозидающий человек – «титан» (антропоцентризм).

«Небеса опустели», но родилась автономная человеческая «индивидуальность», которая есть закон и суд, и высший смысл. «Потому-то, – отмечает Л.М. Баткин, – личность впервые предстает на пороге Нового времени в облике сверхличности, словно бы космической туманности. [55, с. 212]

Именно такой сверхличностью предстает перед нами Юдифь на картине Джорджоне. Это художественное воплощение красоты высшего творения природы – человека-титана. Юдифь, подобно титаниде, подпирающей ногами землю и поддерживающей головой небо, занимает все художественное пространство картины. Она – центр, своего рода, мировой «столп», космическая устойчивость которого усиливается стволом могучего дерева на втором плане. Сопричастность могучего ствола дерева и фигуры героини образуют ту ось, в вертикали которой удерживается внимание зрителя. Словно подчиняясь этой вертикали, становится непривычно вытянутым художественное пространство картины. Кажется, героине-сверхличности тесно в рамках этого пространства. Она есть закон и суд, наказание и высший смысл, она универсальна и самодостаточна, ее *власть* незыблема.

Однако, с другой стороны – явным и неизбежным диссонансом с утверждением универсальной личности выступает отсеченная человеческая голова, олицетворяющая смерть и разрушение. Джорджоне с его способностью к предвидению, свойственной всем творческим личностям, не мог не ощущать тех деструктивных процессов, которые уже наметились в общественной жизни его времени: безмерное раскрепощение личности, жажда самоутверждения «любой ценой» (Макиавелли), неоправданная вера в непогрешимость человеческого разума. Происходит осознание трагических перипетий, которые открываются человеком. Перед ним возникают извечные человеческие вопросы: Кто мы? Куда мы идем? Почему так велик и так ничтожен человек? Где грань между прекрасным и безобразным? Возвышенным и низменным? Конфликтное противопоставление всех этих полюсов нашло свое отражение в картине. В ней отразилась эпоха небывалых потрясений, крайних противоречий и великих разочарований: стремление к тотальному переделованию мира и власти над ним, с одной стороны, и понимание неосуществимости этих дерзких замыслов – с другой. Человек стремился к постижению мировой гармонии, а выступал носителем разрушения. Осознание в конечном итоге несовершенства человеческой личности приводит к глубо-

кой «возрожденческой» тоске, возвращает трагическое мироощущение. Н.Н. Бердяев пишет о том, что тайна Возрождения в том, что оно не удалось. Никогда еще не было послано в мир таких творческих сил, и никогда еще не была так обнаружена трагедия творчества [62; 63].

Трагедию творчества, деятельности, деятельностного отношения к миру с установкой на его «переделывание впервые открытое древнегреческой культурой с ее феноменом «героизма» достигает состояния крайнего обострения в культуре Возрождения («титанизм»). Идея «титанизма» достигает гротескового выражения в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»: младенец-«титан» с шестью подбородками. Европейская литературная традиция скрупулезного перечисления деталей также доходит до гротеска (глава «Одежда Гаргантюа»), где деталь важнее целого (описание гильфика), разрывает его, «вылазит рожам» (Библер). Трагедию активно-деятельностного отношения к миру осознали многие творческие личности эпохи ренессанса. Загадочное безволие и бездеятельность Гамлета в трагедии Шекспира Соловьев Э.Ю. объясняет словами Монтеня: «В дни, когда злонамеренность в действиях становится обыденным, бездеятельность превращается в нечто похвальное» [165, с. 136]. Однако примечателен разговор Гамлета с Полонием о солнце, «ласкающем» одинаково и людей, и падаль, в которую превращаются люди, и червей, плодящихся в падали. «Сударь, у вас есть дочь? – спрашивает Гамлет Полония. – Не пускайте ее на солнце». Напрашивается сравнение с высказыванием богини Фетиды о солнце и о судьбе человека: «Раз он (человек) живет и видит сияние солнца, должен страдать он». При виде кладбищенских костей Гамлет восклицает: «Стоило ли давать этим костям воспитание? Мои ноют при мысли об этом». Вопрос «быть (жить) иль не быть?» (не жить) – вопрос самоубийцы, *отчужденного человека*. Л. Выготский говорит о герое Шекспира: «Гамлет в душе всегда самоубийца» [80].

В целом же формируется новая ренессансная (титаническая) мировоззренческая парадигма отчуждения, являющаяся синтезом мировоззренческих установок отчуждения: активно-деятельностное преобразование мира (по-

двиг) с целью обретения власти (чести) над ним и достижения личного успеха (славы) древнегреческого типа, а также овладение природой с целью извлечения выгоды для удовлетворения гедонистических (витальных) потребностей человека древнемесопотамского типа. То есть, *мировоззрение отчуждения ренессансного типа* является культурно-исторической модификацией основных архаических типов отчуждения: древнегреческого и древнемесопотамского. Таким образом, мировоззренческие установки отчуждения древнегреческого типа (героизм), получив усиление в христианской культуре средневековья, достигнув «титанического» обострения в культуре западного Возрождения, еще более активизируясь в последующие культурно-исторические эпохи, явились исходной формой отчуждения современного западного человека и изначально обусловили отчужденный характер европейской цивилизации.

Исследование, проведенное с использованием элементов герменевтической логики, позволяет сделать следующие *выводы*:

1. В качестве условия понимания и объяснения истоков мировоззренческой установки отчуждения человека от мира был выдвинут и обоснован тезис о том, что характер архаического восприятия субъектом явления физической смерти как неотвратимой, является ментальной основой формирования мировоззрения отчуждения на уровне архетипов «коллективного бессознательного», определяющих в дальнейшем характер отношений человека с миром.

2. Рассмотрение мифов, фольклорного материала, а также изобразительного искусства и архитектуры Древнего мира в качестве «текстов», в которых в специфических знаках – художественных образах и символах закодирована информация, подтвердило то, что именно культурно-исторический характер восприятия древним человеком *феномена смерти* является главным кристаллизатором основных *типов* мировоззренческих установок *отчуждения* архаического характера (Древнеегипетский, Древнемесопотамский, Древнегреческий).

3. В эпоху западного средневековья в контексте новой, христианской картины мира основные типы отчуждения взаимодействуют, претерпевая модификации, порождают *смешанный характер отчуждения средневекового типа* с установкой на вечную жизнь души (не тела!) после смерти (элементы ориентации на смерть древнеегипетского типа) и с основной ориентацией на героическое покорение природы ради *власти*, а также, как утверждение идеала бессмертия «в славе» (древнегреческий тип отчуждения).

4. В эпоху Возрождения в условиях вытеснения христианской картины мира (теоцентризм) новой (антропоцентризм) актуализируются и претерпевают новые культурно-исторические модификации такие основные архаические типы отчуждения, как *древнегреческий*, с его установкой на преобразование мира, на противостояние-овладение миром, и *древнемесопотамский*, ориентированный на активное потребление природы в целях удовлетворения витальных потребностей человека в материальных благах, синтезируя новый *смешанный характер отчуждения ренессансного типа*.

5. Отчуждение как мировоззренческий феномен древнегреческого типа (героизм), получив усиление в христианской культуре средневековья, достигнув «титанического» обострения в культуре западного Возрождения, еще более активизируясь в последующие культурно-исторические эпохи, явилось *исходной формой отчуждения современного западного типа*.

6. Реконструкционная гипотеза «h» о культурно–историческом развитии отчужденных отношений древнегреческого типа как глубинной причине современных противоречий в системе «природа – человек – общество – культура» (целое «А») свою функцию выполнила. Достигнуто понимание смысла целого «А» (отношения общества с природой в контексте культурно–исторической деятельности человека), поскольку:

а) достигнуто понимание смысла (характер отчуждения) части «Х» (античность) так, что она не противоречит смыслу (характер отчуждения) целого «А» (весь культурно–исторический процесс отношений общества с природой), то есть часть входит в целое так, что не вызывает противоречий;

б) наделенные смыслом (характер отчуждения) другие части (средне-вековье, Возрождение) целого, входят в целое так, что не противоречат общему смыслу (характер отчуждения);

в) смысл целого «А» (характер отчуждения) не противоречит смыслу (характер отчуждения) каждой его части;

Данный тезис, выдвинутый нами в качестве гипотезы в начале параграфа, нашел подтверждение.

2.3. Культурно-исторические модификации основных типов мировоззрения отчуждения человека от мира в контексте современного искусства

В данном параграфе на основе типологии основных архаических мировоззренческих установок отчуждения и дальнейших их культурно-исторических модификаций выявляются новые мировоззренческие ориентации отчуждения, характеризующие мировоззренческую парадигму отчуждения современного типа.

Исследование мировоззренческих смыслов в контексте искусства, произведенное в предыдущем разделе данной главы, позволило выявить типологические особенности архаических мировоззренческих установок отчуждения человека по отношению к миру (мировоззрение отчуждения древнегреческого типа, древнеегипетского типа, древнемесопотамского типа), на основе которых, в результате их культурно-исторических модификаций формируются новые типы мировоззренческих парадигм отчуждения. В эпоху западного средневековья в контексте новой, христианской картины мира основные типы отчуждения взаимодействуют, претерпевают модификации, порождают *смешанный характер отчуждения средневекового типа* с установкой на вечную жизнь души (не тела!) после смерти (элементы ориентации на смерть древнеегипетского типа) и с основной ориентацией на героическое покорение природы ради власти, а также, как утверждение идеала бессмертия «в славе» (древнегреческий или деятельностный тип отчуждения). В результате ослабления безусловного авторитета христианской церкви, вытеснения средневековой религиозной картины мира новыми представлениями человека о мироздании, сформировавшимися под влиянием географических и научных открытий эпохи Возрождения в Европе, где человек вырастает в своих собственных глазах, открывая себя как «вершину природы» (антропоцентризм), которой эта вся природа и принадлежит. В этих условиях актуализируются и претерпевают новые культурно-исторические модификации такие основные архаические типы отчуждения, как *древнегреческий*, с его установ-

кой на преобразование мира, на противостояние-овладение миром, и *древнемесопотамский*, ориентированный на активное потребление природы в целях удовлетворения витальных потребностей человека в материальных благах, синтезируя новый *смешанный характер отчуждения ренессансного типа*.

В последующих эпохах истории западной цивилизации закрепляется в большей степени и получает дальнейшее развитие отчуждение *ренессансного типа*, усугубленное европейским пан-рационализмом Нового времени, где *разум человека выступает основным гарантом устойчивости бытия*: «я мыслю – следовательно, существую» (Р. Декарт). Антропоцентристская тенденция рационализма наряду с деизмом, определяя характер отношений человека с миром в XVII в., получает дополнительное усиление в эпоху Просвещения. Рациональный человек, вооруженный беспрецедентными результатами технических и научных достижений еще в XIX веке, совершенно уверенный в своем превосходстве над природой, покоряет и безудержно потребляет ее с целью извлечения *пользы* в XX веке. То есть, формируются две тенденции развития мировоззрения отчуждения: сциентизм и прагматизм.

Сциентизм (лат. scientia, англ. Science – знание, наука) – мировоззрение, абсолютизирующее роль науки в системе культуры. Уже в рамках европейской рационалистически-просветительской традиции Нового времени, связанной со становлением политико-правовой идеологии общества, – разум довлеет над чувством, наука – над искусством. Достаточно вспомнить тезисы зарождающегося позитивизма о примате науки над искусством, о том, что наука должна стать основой всех форм искусств (Спенсер). Этому взгляду противостоит на рефлексивном уровне романтизм, выступающий принципиально против рационалистического решения вопроса о сущности искусства. Искусство, по мнению его представителей, это то, что принципиально противостоит рассудку. Развитие науки и техники вносит новый импульс в данную полемику появлением в искусстве XIX – XX в.в. футуризма. Искусство, по мнению его представителей, не должно быть реалистичным, в центре его

должна быть не система гуманистических ценностей и установок, а, напротив, – воля к власти и безудержная вера в науку и технику. В дальнейшем это проявляется как в теоретической искусствоведческой рефлексии над проблемой сущности искусства, так и в средствах доведения образов такого искусства до сознания людей.

Появление в XX в. «поп-арта» («popular art»), напротив, в самом своем начале выступает в качестве реакции на формы абстрактного («непонятного») искусства и пропагандирует, что и отражается в его названии, популярное (общедоступное) искусство. Объектами художественного творчества становятся реальные предметы и вещи домашнего обихода, образцы рекламы. Однако эпоха общедоступного, массового искусства начинается с возникновением кино и развитием киноиндустрии. В качестве варианта сциентистского искусства также можно рассматривать такое авангардистское течение как «оп-арт» («optikal art»), реализующееся в живописи как техника, основанная на многократном повторении простых геометрических фигур, создающая оптические эффекты их перемещения, что активно реализуется в плакатной живописи. Новый всплеск разновидностей такого искусства связан с развитием компьютерной техники, возможностями создания голографических образов, погружения человека в виртуальный мир компьютера, музыки в стиле «техно». В этом направлении развивается современное «пространственное», «кинетическое» и другие виды современного искусства, которые, так или иначе, базируются на культе науки, техники и результатах их последних достижений.

Сциентистско-технократическому искусству, отражающему некоторые тенденции, происходящие в современном обществе, противостоят такие художественные тенденции, которые можно обозначить как антисциентистские. Их мировоззренческой основой является представление о том, что искусство является высшей и совершеннейшей формой постижения мира и человека. Внутреннее переживание мира, выраженное в художественной форме, является здесь абсолютным критерием понимания бытия. Художник со-

здает особую реальность в художественно-символической форме. К антисциентистским установкам в искусстве можно отнести такие его направления, которые связаны (естественно, опосредованным образом, через художественные образы и символы) с негативным отношением к государственным институтам, которые олицетворяют и способствуют всепроникающей мощи науки и техники. Это разновидности абстрактного искусства, вариантом которого, например, является экспрессионизм. В 20-е гг. он противопоставит футуризму, отражая в своих произведениях внутренний протест личности против современной цивилизации в целом и науки, как важнейшего ее атрибута. В этом ряду – сюрреализм, создающий мир переживаний и подсознательных образов человека, где грань между психически нормальным и аномальным почти полностью стирается. Более того, сам процесс творчества часто интерпретируется как некий аномальный (ненормальный с медицинской точки зрения) акт, сопряженный с гипертрофированными психическими переживаниями и созданием соответствующих образов, как бы выхваченных художником из сферы подсознания. Примером последнего является искусство абсурда, базирующееся на сознательно искаженном отображении художником действительности. Здесь особый смысл приобретают интерпретации, ассоциации, символы и аналогии, позволяющие создать некий индивидуально сконструированный мир, некую новую реальность.

В 50-е гг. прошлого века возникают такие направления, которые в художественной форме прямо выступают против научно-технического прогресса: экологическое искусство, концептуальное искусство. Следует оговориться, что отнесение тех или иных направлений в искусстве к сциентизму или антисциентизму условно, поскольку антисциентистское искусство в основной своей мировоззренческой тенденции может содержать нотки позитивного удивления в связи с достижениями науки и техники («распадение на атомы» мира в картинах С. Дали, «лучизм» в работах художников-экспрессионистов Н. Гончаровой и М. Ларионова). Кроме того, отнесение искусства к тому или иному типу мировоззренческой ориентации не является

позитивной или негативной оценкой творчества художников, но осуществляется с мировоззренческой позиции, указывающей на всеобщность указанных мировоззренческих установок в современном искусстве и культуре.

Кроме приведенных выше позиций, сциентистские тенденции реализуются при *репродуцировании* художественных произведений на уровень массового сознания. То есть, между продуктами творчества художника и реципиентом наличествует посредник в качестве средств коммуникации, которые обусловлены идеологическими установками государства и возможностями научно-технической реализации, обеспечивающей донесение избранных произведений искусства до сознания людей, формируя тем самым характер массовой культуры. С развитием компьютерных технологий совершенствуется техника репродуцирования произведений искусства, их активного тиражирования, когда искусство становится массовым продуктом. Кроме того, современные компьютерные технологии активно использовались и используются современными художниками для «производства» своих работ. В этом ряду можно назвать имена наиболее известных мастеров: Дэмиан Херст, Джефф Кунс, Энди Уорхол, который в конце своего творческого пути редко брал в руки кисть, создавая картины на базе компьютерных изображений.

Таким образом, мы видим, что наука и техника оказывают прямое воздействие на искусство, специфицируя его содержание и форму, делая его образцы предметом массового потребления. Однако необходимо отметить то, что наука, являясь важнейшим компонентом культуры, не должна подвергаться безоговорочному антисциентистскому отрицанию, требуя выработки механизмов контроля над процессом использования научно-технических достижений. Относительно генезиса сциентизма как составляющей мировоззренческой парадигмы отчуждения современного типа возможно следующее утверждение. Идеальная (духовная) потребность «в познании» (П. Симонов), доминирующая в спектре основных потребностей личности древнегреческого (героического) типа, получив усиление в контексте научных достижений Н. Коперника, Н. Кузанского, Т.-Б. Парацельса и географических открытий

Васко да Гамма. Х. Колумба, Магеллана в эпоху Возрождения, приобретшая характер мировоззрений пан-рационализма и деизма, оптимизирующих научно-технический прогресс в Новое время, достигает вершин позитивизма в науке и абсолютизации научно-технического знания в Новейшее время.

Отмеченное выше явление *репродуцирования* художественных произведений и их реализация как массового продукта с целью получения финансовой выгоды также иллюстрирует еще одно явление мировоззрения отчуждения современного типа – прагматизм. *Прагматизм* (греч. *pragma* – дело, действие) как одна из наиболее острых форм мировоззрения отчуждения *современного типа*, являясь фактом общественного сознания *вполне* коррелирует с научно-философской теорией прагматизма. Идеи этой философии впервые были изложены американскими философами Ч. Пирсом (1839-1914) и У. Джемсом (1842-1910), в ряду которых основополагающей является учения об истине. Согласно Джеймсу, всякая теория есть орудие, а не ответ на отвлеченный вопрос. Поэтому она и должна оцениваться как орудие: по ее эффективности для достижения определенной цели. Если теория приводит к цели, следовательно, она является истинной. Таким образом, *истина* – это то, что *приносит пользу* при ее практическом применении. Поэтому для прагматизма не существует объективной природы истины, так как она объясняется в рамках противопоставления «полезного» и «бесполезного». Таким образом, мерилom *истинности, морали, долга выступает категория пользы или выгоды*. Категория пользы в прагматизме соотносится с концепцией «сомнения-убежденности» Ч. Пирса, согласно которой для человека характерны два состояния: сомнение и убежденность. В первом состоянии человек испытывает беспокойство, неудобство, дискомфорт. Для того чтобы выйти из такого состояния с целью обретения комфорта человек должен *действовать*. Поиск и обретение эффективного решения проблемы (познание) приносит человеку удовлетворение, «убежденность», уверенность, ясность, комфорт. Таким образом, разум ищет не истину, а *средство*, которое может обеспечить человеку состояние гармонического равновесия, «убежденности», поскольку ему

все стало понятно, все поддается рациональному объяснению, волнения не возникает, – *комфорт* выступает *признаком правды (истины)*.

Если в русле концепции прагматизма рассматривать искусство, руководствуясь критериями *понятности, убежденности, комфорта восприятия*, то первые позиции принадлежат *реалистическому искусству*, с его узнаваемыми смыслами и образами, доступными для понимания широкому массовому реципиенту и востребованными им. Сомнения, дискомфорта от непонимания здесь не возникает, все в пределах стандартов рациональных измерений, следовательно, искусство оценивается как *правильное, истинное*. Совершенно иные чувства и переживания у широкой публики вызывает авангард, с его «неправильной эстетикой», не проявленными смыслами, откровенным эпатажем, лишая человека душевного покоя, возмущая его сознание, ввергая его в состояние *эмоционального дискомфорта*, приобретая оценку «неправильного», *неистинного искусства*. Прагматизм правильного реалистического искусства рассматривается как устремленность искусства на общедоступность с целью удовлетворения потребности массового зрителя в общении с искусством с целью понимания его смыслов через их узнавание и переживания радости (*комфорта*) от узнавания «знакомого». То есть, *прагматизм в искусстве* это установка на соответствие смыслов, образов, художественных приемов в произведении искусства некоему стандартному, разумному ожиданию среднестатистического реципиента, это, своего рода, *приспособленчество* к общественному канону и государственной политике, выступающее залогом *комфорта* художника.

Иллюстрацией процесса прагматизации в искусстве и искусства может служить творчество некоторых представителей русского авангарда в после-революционный период, когда во всех сферах художественной жизни общества наблюдается растущая тяга к прагматизации, вызванная желанием быть полезными для нового общества, заслужить титул «пролетарского искусства». Так, художники А. Дейнека и Ю. Пименов, которых еще в 20-е годы критика упрекала в недопустимом искажении образов советского человека

(Ю. Пименов «Даешь тяжелую индустрию», А. Дейнека «На стройке новых цехов»), в 30-е годы успешно воссоздают эти образы в реалистической манере (А. Дейнека «Игра в мяч», «Гимнастика на крыше», «Мать»). Беспредметность и заумная поэзия уходят на задний план или, в лучшем случае, признаются как лабораторное творчество. Основные эстетические принципы авангарда: дестандартизация, усложненный стиль, условность отвергаются как формалистические, элитарные, чуждые народу. Утилитаризм «производственных» тем в искусстве («Цемент» Ф. Гладкова) и «производственности» самого искусства («процесс производства и потребления эмоционально-организующих вещей» С. Третьяков), определяют «соцреализм» как единственно правильное искусство. В этих условиях, ввиду очевидных причин, авангард предпринимает движение в сторону прагматизации, обусловив *мировоззренческий раскол* внутри самого авангарда. Соцреализм, определявший себя как «синтез» лучших тенденций искусства 20-х годов, несмотря на негативное отношение к авангарду, усваивает в упрощенном виде некоторые прагматические установки авангардного искусства. С этой точки зрения, полезными признавались русский футуризм в лице В. Маяковского и «футуристические» установки в целом, присущие всему авангардному творчеству, поскольку это соответствовало задачам соцреализма представлять проекты будущей жизни. То есть, «государственный канон» искусства адаптирует к себе те элементы, которые соответствовали бы требованиям *понятности*, народности и социально-педагогической, воспитательной установке. С точки зрения критика А. Курелле, формула этого синтеза такова: реализм, понятный массам, плюс эффективное действенное начало авангардного искусства. Поэтому соцреализмом была воспринята соответствующая тематика (урбанизм, техницизм, спорт), а также принцип активного воздействия на зрителя динамическими, ритмическими, экспрессивными и конструктивными средствами, присущими авангарду, но были отменены те художественные приемы, которые использовались авангардным искусством для достижения этого эффекта. То есть, авангард социализируется, а социально-укорененное реали-

стическое искусство «авангардизируется». В результате этих метаморфоз «адаптированный» авангард становится искусством прагматизма, поскольку осуществляется в русле социального заказа, государственной политики, что видится разрешительным условием его права существования на «законных основаниях».

Установка искусства на прагматизацию, когда решающим критерием его истинности объявляется принцип понятности и доступности для массового реципиента, может достигнуть своей кульминации в *китче*. Искусство китча, ориентированное на усредненный вкус и запросы массового потребителя, узнаваемое как *знак* того, что «я» как «все», всегда активно потребляемо. Китч в массовой культуре одеваться, в манере поведения и речи людей говорит о прагматизме как об *активной мировоззренческой установке отчуждения современного типа*, преследующей *выгоду*, связанную с достижением состояния *комфорта* от того, что «я» как «все», следовательно, «я» часть «нормального» большинства. Особая опасность современного китча в искусстве заключатся в том, что его создатели делают сегодня ставку на высокое внешнее качество самого содержательно-некачественного изделия, на эффект «сделанности», с вложением во все это капитала, с применением высоких компьютерных технологий. Поэтому уровень имитаций «китчевых» изделий под искусство очень высок и спектр их разнообразен. Китч сегодня высоко оплачивается и спокойно процветает. Литература сегодня – бизнес, искусство – бизнес. Помещение искусства внутрь экономической парадигмы мышления есть символический показатель тотальной прагматизации сознания современного общества.

Прагматичное отношение к миру с целью извлечения выгоды, пользы как средств получения радости, наслаждения (комфорта) отсылает нас к одному из основных типов архаических отчужденных отношений человека с миром – древнемесопотамскому. При более внимательном и детальном рассмотрении этого феномена в указанном ракурсе обнаруживается более сложный характер модификационных взаимодействий в структуре данного миро-

воззрения современного типа. Прагматизм – мировоззрение отчуждения человека от мира современного типа, где определяющими составляющими являются такие компоненты, как ориентация на получение материальной *пользы* или *финансовой выгоды* как условия достижения материального благосостояния. Подобное рационально-потребительское отношение к природе есть синтез архаических мировоззренческих составляющих древнемесопотамского и древнегреческого типов, который являет собой отчуждение ренессансного типа, получившего дополнительную актуализацию под влиянием европейского пан-рационализма Нового времени, окончательно сформировавшегося в социально-экономическом феномене «буржуазных отношений» XVII – XIX вв.

Материальное благосостояние, в свою очередь, гарантированно выступает условием удовлетворения (наряду с духовными) витальных потребностей человека в чувственных наслаждениях, которые бесспорно занимают доминирующее положение в системе основных потребностей современного западного человека. Очевидно, что основу данного проявления мировоззрения отчуждения современного типа составляет культурно-историческая модификация отчуждения древнемесопотамского типа, с его *гедонистическим* отношением к жизни и *потребительской* установкой по отношению к миру, модифицированной в ренессансе и адаптированной к современным условиям жизни общества – *гедонизм* (греч. *hedone* – наслаждение). В обществе, где в качестве безусловной ценности утверждается «польза», духовные потребности человека не получают должного удовлетворения, перестают быть актуальными. Витальные же потребности человека, напротив, получают дополнительную актуализацию тем, что самой культурой, ее институтами легализуются и возводятся в статус нормы такое поведение человека, такие отношения между людьми, которые, с точки зрения «иного», высокого нравственного, человеческого плана, дифференцируются, как порочные, преступно направленные против достоинства человека. Драматизм данной ситуации усиливается тем обстоятельством, что не только разрушительная деятель-

ность СМИ, не только ошибки образовательной политики, но и *искусство* как *составляющая культуры*, обладая известными специфицирующими его свойствами воздействия на человека, пропагандирует приоритет животного начала в человеке, против чего оно, казалось бы, призвано бороться.

Утверждение в современном искусстве холеной плоти как эстетического идеала человека, культ сексуальной тематики в жизни и в искусстве, категория «сексуальность» (модное слово), возведенная в статус ценностного стандарта и критерия «полноценности» мужчин и женщин – все это свидетельствует о том, что современный человек панически боится *смерти*. Подобно животному, он не хочет знать, помнить о ней, бездумно подчиняясь инстинкту выживания и получения от жизни максимума чувственных удовольствий. Это – с одной стороны, с другой – в современном искусстве происходит очередной виток эстетизации всего того, что связано со всевозможными формами насилия, смерти как таковой, тлена, разложения человеческой плоти, щедро препарированных все той же сексуальной подоплекой. Таким образом, секс, насилие, смерть – категории не столько рядоположенные, сколько взаимодействующие и взаимоопределяющие.

На это обстоятельство в свое время обращал внимание Л.Н. Толстой: «*Искусство* же служит в наше время главной причиной развращения людей в важнейшем вопросе общественной жизни – в половых отношениях. Все мы знаем это по себе, а отцы и матери еще по своим детям, какие страшные душевные и телесные страдания, какие напрасные траты сил переживают люди только из-за распущенности половой похоти.

С тех пор, как стоит мир, со времен троянской войны, возникшей из-за половой распущенности, и до *самоубийств и убийств* влюбленных, о которых печатается почти в каждой газете, большая доля страданий человеческого рода происходит от этой распущенности» [170, 430]. Ссылаясь на Платона, Толстой высказывает крайнюю точку зре-

ния: «Так что, если бы был поставлен вопрос о том, что лучше нашему христианскому миру: лишиться ли всего того, что теперь считается искусством, вместе с ложным, и всего хорошего, что есть в нем, или продолжать поощрять или допускать то искусство, которое есть теперь, то я думаю, что всякий разумный и нравственный человек опять бы решил вопрос так же, как решил его Платон для своей республики и решали все церковные христианские и магометанские учителя человечества, т.е. сказал бы: «Лучше пускай не было бы никакого искусства, чем продолжалось бы развращенное искусство или подобие его, которое есть теперь» [170. 431].

Таким образом, проблема популяризации всего животного и низменного, что есть в человеке, средствами официального искусства была актуальна и для эпохи Платона, и для девятнадцатого века, но наиболее остро обнаруживает себя в конце двадцатого – начале двадцать первого столетий. Откровенные сцены жестоких убийств, изощренного насилия на сексуальной почве, пропагандирование алчности, праздности и потребительского отношения к природе и людям, характеризующие современное массовое искусство, активизируют потребности человека в переживании низменных чувств, одновременно удовлетворяя их и порождая, в свою очередь, спрос массового потребителя на подобное искусство. В современном обществе основными критериями истинности и качества такого искусства являются *конвенционализм* и поощрительная политика со стороны социальных институтов, например, в области современного киноискусства. *Мировоззренческая доминанта отчуждения* модифицированного, современного типа (прагматизм) со всеми его сопутствующими сущностными характеристиками, безусловно, не только находит активное отражение в *современном искусстве массового характера*, но и определяет, программирует соответствующие ценностные ориентиры этого искусства, востребованные гедонистически-ориентированным обществом.

Яркой иллюстрацией этого выступает творчество *самой брендовой* художницы на аукционах современного искусства британки Трейси Эмин, позиционирующей себя в качестве «откровенной, сексуальной дрянной девчонки». Первая известность пришла к Эмин после сексуальных откровений ее исповедальных работ: «Моя кровать» (1999 г.), «Все, с кем я когда-либо спала», представляющая собой палатку с вышитыми на ее стенках именами более трехсот любовников Трейси, а также многочисленные рисунки мастурбирующей женщины. Сегодня Трейси Эмин котируется в статусе «серьезного художника». В августе 2006 года она была избрана представлять Британию на Венецианской биеннале 2007 года, где ее искусство подавалось как «достойное настоящей леди». В основном, ее искусство было представлено серией небольших рисунков, изображающих, как правило, женщину и насильника. На одном из рисунков – обнаженное женское тело, подвешенное вниз головой, с зачеркнутой надписью «Студия». Творчество Эмин очень тесно связано с рекламой. Она неоднократно рекламировала различные марки пива, а в 2000 году она снялась обнаженной для рекламы пива «Бек», поскольку такая реклама значительно укрепляет бренд художника в современном обществе. Сравнительно недавно для парижской фирмы Longchamp была выпущена ограниченная серия дамских сумок International Woman, представляющая собой вариации на тему упомянутой работы Эмин «Все, с кем я когда-либо спала». При этом в обществе постепенно вырабатывается привыкание к подобным явлениям, и вскоре они воспринимаются, как вполне обыденные, становятся нормой. Общество, в котором посредством искусства культивируется откровенно-натуралистичный секс, насилие, убийство людей, искусственно преумножает тем самым количество реальных смертей, нарушает и без того шаткий миропорядок, ввергает себя в состояние хаоса с *утратой людьми собственно человеческих смыслов*, того «иного», что отличает человека от животного мира.

В данной ситуации актуализируется проблема *наличия смерти* как неустранимой характеристики бытия человека, порождая вечный фило-

софский вопрос о смысле или бессмысленности человеческой жизни. Осознание каждым из людей на собственном личностном уровне факта смерти как фатального апофеоза человеческой жизни не добавляют оптимизма в переживания человечеством феномена бытия. Напротив, – заставляют его беспокоиться, понуждая к поискам того самого смысла жизни, который в контексте мировой культурно-исторической реальности предстает в нескольких философских и художественных вариантах. По сути своей, эти вариативные трактовки смысла жизни и являются для человека той или иной культуры оправданием невечной жизни и, одновременно, извинением смерти, пресекающей «сладостно милую жизнь».

История активных поисков смысла жизни человечеством красноречиво свидетельствует о том дискомфорте и сумятице, которые привносит феномен смерти в жизнь человека, заставляя думать о мире, как о неправильном и *чужом по отношению к человеку*. Мир, в основе которого деструктивный закон всеобщего старения и умирания, где все не вечно, все временно, невозможно признать совершенным и *родным*. Именно этим обстоятельством руководствовался герой месопотамского эпоса царь Гильгамеш, оправляясь на поиски бессмертия для людей. Не удержав бессмертие в своих руках, он был обречен принять мировоззренческую модель жизни, ориентированную на получение максимума чувственных удовольствий как истинного смысла жизни человека. Гедонистический характер мировоззрения отчуждения древнемесопотамского типа, выступая одной из черт мировоззрения отчуждения ренессансного (смешанного) типа, обретает статус безусловной ценности в современном обществе, являясь одной из основных форм мировоззрения отчуждения современного типа – *гедонизм*.

Еще одной в ряду основных ценностных доминант мировоззренческой парадигмы современного общества является всеобщая ориентация на личностный *успех*, достижение которого предполагает жесткую конкуренцию, где «побеждает сильнейший». Русское слово «успех» этимологически связа-

но с глаголами «успеть» или «успевать». Глагол «успевать» несет в себе смысл соревновательного движения к цели, достижения ее, нового соревновательного движения к новой цели и так далее. Глагол «успеть» означает законченность действия, достижение цели кем-то, опередившим всех других: *успех* одного выступает *гарантом неуспеха* остальных. То есть, ориентация человека на личностную *успешность* и ее достижение изначально предполагает его триумф как победителя – с одной стороны, и наличие неуспешных побежденных – с другой. Данная мировоззренческая установка, рассматриваемая в русле потребностно-информационной теории П.Симонова, выступает проявлением эгоистической социальной потребности «для себя», которая не предполагает конструктивного *диалога с миром* (духовность), что свидетельствует о ее отчужденном характере.

В стремительно-активной жизни современного общества за категорией *успешности* закрепился статус *безоговорочной ценности* и цели, для достижения которой необходима выработка определенной стратегии действий и формирование соответствующих личностных качеств у исполнителя этой стратегии, основу которой представляет принцип «забота о себе» (эгоистическая потребность «для себя» по П. Симонову). Этот принцип в качестве основного смыслового начала и главного структурирующего элемента востребован современными *образовательными технологиями достижения успеха*, опирающимися, в свою очередь, на теоретические разработки «проблемы успеха». То есть, в современной науке актуализирована проблема методологического основания обучения и воспитания «человека успешного», владеющего специальными техниками «заботы о себе». С указанной точки зрения, «человек успешный» есть – процесс и результат техник «заботы о себе» как продуцирования и утверждения себя успешного в социальном мире. Поэтому «потребитель образовательных услуг», участвующий в образовательных проектах («Тренинг», «Клуб», «Учебно-научное проектирование»), должен овладеть техниками и компетенциями, необходимыми для того, чтобы быть успешным. Предчувствие Н. Бердяева становится реальностью: жизнь пре-

вращается в «технику жизни». В связи с развитием рыночных отношений в России появляются новые виды деятельности, связанные с бизнесом, менеджментом, маркетингом, рекламой, распределением финансов, в которых достижение финансово-делового успеха является главным критерием эффективности «человека успешного».

Поскольку установка на успех выступает одной из значимых составляющих общей мировоззренческой парадигмы современного типа, то, безусловно, *искусство*, подчиняясь структурно-функциональным закономерностям бытия в социуме, частью которого оно является, несет в себе все те смыслы, выполняет те функции и носит тот характер, который *предписывает ему система*. Современный художник становится успешным тогда, когда его творение выйдет за рамки рынка его страны и станет достоянием рынка международных творческих сообществ в виде современных брендовых аукционов, когда его работы перейдут в статус коллекционных. Для этого он, как правило, вынужден проходить обязательные «контрольные точки». На первом этапе художник должен привлечь внимание кого-то из мейнстримных дилеров, чтобы быть представляемым до тех пор, пока им не заинтересуется брендовый дилер. Его работы проходят серьезный маркетинг, прежде чем появиться в брендовых коллекциях (частных, музейных), на брендовых аукционах уровня «Кристи», «Сотби» или в галереях, подобных «Белому кубу». Именно эти обязательные «точки» в большей степени, чем художественно-эстетические качества картин или рецензии специалистов в области искусства определяют уровень «ценности» художника, делают его *успешным* (известным, модным, богатым).

Высокие цены на рынке искусства создают именно брендовые дилеры, продвигающие «своих» художников. Поэтому основным двигателем такого рынка является отточенная маркетинговая политика брендовых аукционных домов, делающая брендовых художников, чьи работы, проданные на этих аукционах за десятки миллионов долларов, сразу обеспечивают и поддерживают известность (славу) их покупателю, сообщая ему также статус

надежного «бренда». Таковыми на сегодняшний день являются брендовые коллекционеры Чарльз Саатчи или Стив Козн, приобретший в январе 2005 года на аукционе «Кристи» за двенадцать миллионов долларов шокирующую работу британского художника Дэмиена Херста «Физическая невозможность», которая представляет собой тело четырехметровой тигровой акулы, помещенной в аквариум с формалином. Полное название этой работы «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» вызвало у зрителей не меньше споров, чем сама акула. Дэмиен Херст сегодня это безусловный бренд, поэтому узнаваемая, например, точечная картина этого современного художника в интерьере какой-либо гостиной указывает на *успешность* ее владельца.

Успешные («брендовые») коллекционеры приобретают работы брендовых художников, оперируя при этом десятками-сотнями миллионов долларов. В первую очередь, именно этим обстоятельством обусловлена мечта современного честолюбивого художника – достижение признания в статусе брендового художника, благодаря счастливому и, во многом, случайному сочетанию таланта, удачи, маркетинга и брендинга. Именно этим совпадением обусловлен успех ныне здравствующих художников Дэмиена Херста, Джеффа Кунса, Трейси Эмин, еще ранее – Энди Уорхола, их «брендовость» в высших сферах современного искусства доведена сегодня практически до абсолюта, символом которого выступает *денежный знак*. С указанной точки зрения, понятия «брендовый» и «успешный» выступают в качестве синонимов-знаков, указывающих на наличие в мире искусства и в жизни современного общества неминуемой градации: *победители – побежденные*.

Поэтому можно сказать, что основным *способом признания успешности человека* является социальное (внешнее) оценивание его значимости в глазах общества путем утверждения его достижений как соответствующих материально-экономическим критериям и общерациональным стандартам *успеха*: достижение богатства, высокое положение в обществе, профессиональная состоятельность, известность (*слава*), *власть*, общее процветание. То

есть, успешный человек – это тот, кому удалость подняться над другими, победить. Статус успешного победителя (в средневековой модификации – «удачливого»), кроме обретения власти через материальное богатство («честь» в духе Агамемнона), является гарантом известности (славы) человека, что отсылает нас к архаике мировоззрения отчуждения *древнегреческого (героического) типа*. Ориентация на *успешность*, также понимаемую сегодня как достижение высокого уровня материальной оснащённости личностного бытия, обеспечивающей статус человека в обществе (честь), является результатом культурно-исторического развития архаической мировоззренческой установки на власть (честь) древнегреческого типа. То есть, мировоззрение отчуждения древнегреческого (героического) типа, претерпевая ряд культурно-исторических модификаций (средневековый и ренессансный смешанные типы), обнаруживает себя в очередной модификации, представляющей собой одну из сторон мировоззрения отчуждения современного типа – *ориентация на успех*.

Рассмотрение целого спектра мировоззренческих феноменов отчуждения человека в современном обществе обнаруживает общую, присущую им особенность. В качестве общей потребностно-информационной основы этих мировоззрений выступают актуализируемая обществом личностная *потребность* человека в достижении финансовой выгоды (социальная потребность «для себя» по В.П. Симонову) и *убежденность* в абсолютной ценности денег в условиях социального бытия, обусловленной товарно-денежными отношениями («вооруженность» знанием, информацией по В.П. Симонову). Таким образом, в обществе формируется и актуализируется мировоззрение – *фетишизм* (фр. fetiche – идол, талисман). В первобытном фетишизме или фетишизме как элементе всех поздних религиозных верований фетишизация предмета культа связана с искренней верой в его сверхъестественный характер, вызывающий у верующего религиозное благоговение, что по сути своей очень близко категории «сакрального». В основе же *фетишизма* как феномена мировоззренческой парадигмы современного типа – *трезвый расчет и ра-*

циональный цинизм. То есть, в обществе, где унифицированным эквивалентом любого товара являются деньги, они неизбежно подвергаются *фетишизации* одновременно с товаром. С точки зрения К. Маркса, корни «воззрения» *фетишизма* кроются в «*отчуждении и овеществлении* социальных отношений», где *товаром* (предметом, имеющим стоимость в денежном выражении), является не только результат деятельности и деятельность (функция) человека, но и сам *человек* (брендовый художник). *Искусство*, также помещенное внутрь современной экономической парадигмы мышления, где символом всеобщего обмена выступают деньги, является *товаром*. Поэтому оно фетишизируется не в качестве самого себя (искусства), но – в качестве «носителя» и «накопителя» денег как безусловной ценности в иерархии материальных и духовных предпочтений современного общества.

Мировоззренческая позиция современного американского художника Кристо (Христо Явашева) это отстаивание *творческой свободы*, в первую очередь, *от денег*. Философия творчества Кристо выражается в том, что его произведения не являются товаром, их невозможно продать или купить, поскольку его работы фактически остаются свободными от клейма «собственность». Являясь автором концепции амбелляжа (emballage – обертывания), Кристо, в каком-то смысле, актуализирует эффекты «тканевых», «драпировочных» традиций европейской живописи, упаковывая в материю, бумагу, пленку объекты природных или городских ландшафтов. Одна из работ Кристо и его жены-художницы Жан-Клод представляет собой одиннадцать искусственных островов Бискайского залива, окруженных тканью ярко-розового цвета, по ширине своей в два раза превышающей диаметры самих острова. Покрытые отходами и мусором эти острова впервые были одеты в ослепительно-розовые в лучах тропического солнца «платья». Не менее известные работы этих художников: «Обернутый берег. Малый залив. Австралия», «Бегущая изгородь. Калифорния», «Обернутый Пон-Неф. Париж», «Зонтики». США – Япония, «Упакованный Рейхстаг». Берлин, «Упакованный воздух». Название проекта «Упакованный воздух» относится к трем

грандиозным объектам, один из которых назывался «Упаковка 5600 кубических метров» и представлял собой самое колоссальное надувное сооружение, из тех, которые когда-либо воздвигались от земли в воздух без поддерживающего каркаса.

Одно из последних сооружений Христо и Жан-Клод это «Ворота» в Центральном парке Нью-Йорка, установленные в 2005 году, – семь с половиной тысяч стальных ворот, выкрашенных в оранжевый цвет, с занавесями шафранового оттенка занимали площадь в тридцать семь километрах паркового пространства. Отмечая недолговечность и эфемерность своих работ, Христо сам часто признает, что все его проекты означают *жест самостирания*. Материя свидетельствует о том, что работе присуща хрупкость и что ей суждено *исчезнуть*... Никто не может купить эти работы, никто не может ими владеть, *никому не дано извлекать из них материальную выгоду*. Чтобы их смотреть, не надо покупать билеты. Даже сами художники не владеют тем, что создают.

Однако все проекты Кристи, вскоре превращающиеся в «воздух», очень дорого обходятся автору, который на их создание расходует исключительно собственные деньги. Так, проект «Зонтики» в общей сумме обошелся автору в 26 000 000 долларов. При этом произведения художника не могут быть проданы, поскольку не являются собственностью, но, тем не менее, финансовая состоятельность Христо возрастает от каждого нового проекта. Дело в том, что Христо и Жан-Клод, являясь брендовыми художниками, получают соответствующие их статусу деньги, но не за сами «произведения», а за предварительную разработку своих проектов (эскизы, рисунки, макеты, коллажи, литографии). То есть, деньги поступают к мастеру не за само произведение, но за сопутствующие его созданию «продукты», деньгами оплачивается не само искусство, а *механизм, режим его интеграции в социум*.

Поэтому мировоззрение утверждения художником творческой *свободы от денег*, искреннее *сопротивление* Христо *деньгам* фактически только упрочили их фундаментальный статус, воздвигнутый обществом. Безуслов-

но, «не продающееся» искусство Кристо само по себе является *«жестом»*, *символом свободы*, но ее абрис стирается, размывается всесильем системы товарно-денежных отношений, где художественное творчество не может не выступать товаром. Более того, искусство сегодня является самым активным и модным сегментом современной системы международных рыночных отношений. В 1997 году русский художник Александр Бренер совершил *жест протеста против роли денег в мире искусства*, нанеся краской из баллончика зеленый знак доллара на полотне Казимира Малевича «Супрематизм (Белый крест)» в музее современного искусства в Амстердаме. Картины Малевича в настоящее время – в ряду самых брендовых работ на рынке современного искусства.

То есть, *фетишизм* как феномен общей мировоззренческой парадигмы отчуждения современного типа проявляется в рациональном (не религиозном) утверждении культа денег, в качестве исполнителя всех рациональных желаний человека: материальное благосостояние, получение чувственных удовольствий и духовных радостей, *власть над людьми*. Культ денег, выступающий главной ценностной установкой современного общества, является *мировоззрением отчуждения человека от человека*. В связи с этим, следует отметить, что не только фетишизм, но и все рассмотренные в данном параграфе мировоззренческие феномены как компоненты общей парадигмы отчуждения современного типа относятся к *социальному аспекту человеческого бытия*. То есть, если основные типы архаического мировоззрения отчуждения человека и их последующие культурно-исторические модификации обусловлены, в основном, *онтологическим «стоянием»* человека и мира друг против друга, то их конечные модификации современного типа носят отличный, ярко выраженный *социальный* характер, поскольку острота и активность проявления мировоззрения отчуждения смещена внутрь социального бытия человека.

Данная ситуация усугубляется поступательным развитием и активным внедрением в массовое пользование новых, высочайших компьютерных тех-

нологий, позволяющих удовлетворить все социальные потребности человека, согласно его мировоззренческим установкам, на ином, виртуальном уровне его бытия, что отсылает нас к сциентизму. Виртуальное бытие предлагает человеку также широкий выбор виртуальных миров, отдаляя, *отчуждая* тем самым его от реалий физического мира и его духовных основ (если принять идеалистическую точку зрения). Архаическое «стояние» человека с миром «с глазу на глаз», удивление, сменяющееся бунтом сознания против кратковечности человеческого бытия, гнев против мира – все это на уровне массового сознания вытеснено сегодня мировоззренческими приоритетами социальной жизни современного общества. Необходимо отметить, что все рассмотренные выше мировоззренческие феномены общей парадигмы отчуждения современного типа проявляются в тесном взаимодействии друг с другом, поэтому произвести их четкое разграничение бывает достаточно сложно.

Десакрализация (*профанация*) *сакрального* – форма проявления мировоззрения отчуждения современного типа как отторжение (отчуждение) изначальных (родных) смыслов рассматриваемого объекта «подменными» или редуцирование этих смыслов и, как следствие этого, – подмена или редукция основных функций этого объекта. Поскольку дальнейшее исследование мировоззренческих смыслов отчуждения в контексте искусства будет сосредоточено на этой форме проявления мировоззрения отчуждения современного типа, категории «*сакрального*» и «*профанного*» требуют более внимательного рассмотрения, в ряду которых категория «*сакрального*», безусловно, является приоритетной. Поэтому в самом начале размышления о «*сакральном*» следует отметить то, что вопросы, так или иначе связанные с этой категорией, вызывают научный интерес и в очередной раз активизируют полемику о природе и онтологическом статусе «*сакрального*», поскольку изучением «*сакрального*» занимаются этнографы, социологи, историки, филологи, философы, психологи. Данное обстоятельство объясняет тот факт, что существуют значительные расхождения в трактовках природы и сущности этого феномена, рассматриваемого с различных позиций не толь-

ко самостоятельными науками, но также и в рамках одной области научного знания. В связи с заявленным тезисом, надо сказать, что в широком спектре научных трактовок «сакрального», можно выделить два противостоящих друг другу варианта понимания сущности этого явления, наиболее значимых для настоящего исследования: философское (феноменологическое) и социологическое. В феноменологии «сакральное» понимается как трансцендентное, «включённое в имманентное или феноменальное». В социологии напротив – «сакральное» феноменально и объективировано в трансцендентном.

В первом случае «сакральное» предполагает обнаружение некой *глубинной сущности* самого субъекта, выявление которой происходит в процессе «встречи» в определенные моменты с определенными феноменами, когда «сакральное» *выходит на поверхность и происходит его узнавание человеком*. Во втором случае «сакральное», утверждённое в этом своем статусе обществом, *выступает регулятором социальной жизни*, установленной в ней упорядоченности, формированием стандартных мировоззренческих установок у членов общества. Если в *последнем случае* ценностные ориентации личности, включенной в общественное бытие, определяются *культурной, религиозной, национальной идеями или какой-либо иной идеологией*, то в *первом* – *приоритетным является личностный выбор человека, обусловленный его талантом, его тонкой духовной организацией и открытостью навстречу трансцендентному*. То есть, *феноменология рассматривает сакральное как абсолютную реальность*, предстающую перед человеком в его *личностном, экзистенциальном опыте*, а *социология рассматривает сакральное как «символическое выражение самого общества и той власти, которой это общество обладает над включённым в него индивидом»*. Поэтому авторский интерес направлен, в первую очередь, на «сакральное», понимаемое как собственно «*трансцендентное бытие*», обнаруживающее себя в *фокусе встречи с человеком* случайным отражением в феноменах окружающего мира.

Следует также отметить твердую авторскую позицию, солидаризирующуюся с точками зрения таких ученых, как М. Элиаде, Щ. Тшуд,

П. Труссон, Г. Беккер, А.Г. Дугин, согласно утверждениям которых, категория «сакрального» гораздо шире, чем «религиозное», с которым чаще всего ассоциируется «сакральное». Так, А.Г. Дугин указывает на то, что *сакральное* измерение может обнаруживаться даже у тех вещей, которые находятся *вне компетенции религии*, догматики: например, особое переживание природы, политических и социальных событий, не квалифицируемых конкретно внутренними состояниями, – все это может иметь отношение к интуиции «сакрального». «Сакральность» характеризуется специфическим видением мира, в котором любой объект, *любая вещь распознается* как образ, символ, как *сгусток духовной энергии*, «силы». Это измерение реальности вызывает в душе человека своеобразное резкое чувство, особый трепет, который сопряжен с *широким комплексом сложных ощущений и переживаний*. Поэтому процесс сакрализации может захватить все: от метафизических высот и глубин до обыденных явлений из нашей повседневной реальности.

Мы подошли к вопросу о взаимоотношениях категорий «сакрального» и «профанного» в жизненных реалиях человека. Следует сразу отметить, что «сакральное» существует и проявляется в состоянии *оппозиции к «профанному»*. Два этих измерения, в которых собственно и осуществляется жизнь человека, *взаимно исключают и взаимно предполагают друг друга*. Эти два аспекта человеческого бытия – сакральный и профанный – не могут сблизиться: от соприкосновения с профанным сакральное утрачивает свои особые качества (*антагонизм*). «Профанное» и «сакральное» разделены, изолированы друг от друга, и в то же время – они необходимы друг другу. Первое – как среда, в которой разворачивается жизненная повседневность. Второе – как то, что, возможно, творит эту жизнь, высвечиваясь в ее феноменах – «экранах» случайными таинственными бликами, открываясь человеку и открывая человека самому себе. Слово «сакральное» – это калька с английского «sacral», появившаяся в русском языке относительно недавно, где «сакральное» означает все, что «создает, восстанавливает или подчеркивает связь человека с потусторонним».

Продолжая размышление в русле соотнесения «профанного» и «сакрального» и возвращаясь к началу этого размышления, следует обратить внимание на то, что феноменологическое «сакральное» обусловлено личностным выбором и субъективным переживанием человеком «трансцендентного», а социологическое «сакральное» носит конвенциональный характер и выполняет функцию регулятора общественной жизни. Этим несходством и даже полярностью двух трактовок «сакрального» обусловлены причудливые коллизии, которые характеризуют процесс «сакрализации-десакрализации» в повседневной жизни общества и в искусстве, когда «профанное» наступает на «сакральное» с целью его десакрализации или *профанации*, или когда «сакральное» посягает на «святое святых» «профанного».

Примером первой коллизии может служить масштабное мероприятие, проводимое нашим государством особенно активно в 30-е годы прошлого века, нацеленное на борьбу против христианства как «вредной» религиозной идеологии в нашей стране, сопровождавшееся тотальным разрушением и закрытием церквей, а также массовым террором против духовных лиц, подводя «сакральное» под статус «профанного» («мракобесие»). Частным примером подобных сюжетов может служить печальная судьба православного храма Александра Невского в городе Бийске (судьбы других храмов города еще печальнее). Увенчанный единственным сохранившимся куполом, он – образец высокого зодчества и символ «сакрального» с тех самых времен выполняет несвойственную, навязанную ему профанную функцию: он – завод «Электропечь». Многочисленны и общеизвестны исторические факты надругательств над монашествующими подвижниками и священнослужителями православных храмов, в числе которых, в первую очередь, вспоминается имя Павла Флоренского. Однако самым важным в этом процессе десакрализации или профанации «сакрального» является то, что инициируют этот процесс и руководят им государственные властные структуры под лозунгом достижения общего блага (сакрализация) без «опиума для народа» (профанация). То

есть, власть *сакрализует сама себя*, в нашем случае – советская власть для общества объявлялась сакральной, священной, неподсудной.

Здесь мы должны констатировать онтологический характер столкновения двух феноменов, обозначенных одной и той же категорией – «сакральное», но принадлежащих различным планам. *Мир Бога сакрален*, трансцендентен, реален, с точки зрения личностного выбора верующих (феноменологический подход) – мир *государственной власти* законен, *сакрален*, неподсуден (социологический подход). То есть, происходит своеобразная обоюдная подмена взаимоисключающих друг друга категорий: «сакральное» объявляется «профанным», а «профанное» – «сакральным», при этом каждая сторона, с точки зрения другой, признается именно профанной, что является *антиномией*. Подобный тип десакрализации или профанации осуществляется путем *отрицания* «сакрального» в сакральном.

Иной характер профанации «сакрального» можно наблюдать в сегодняшней действительности, где *десакрализация «сакрального»* осуществляется, через *его утверждение*. Это касается в первую очередь современного шоу-бизнеса, где ценностные предпочтения тяготеют в сторону *успешности, материальной выгоды, утверждения культа здорового человеческого тела, его витальных потребностей гедонистического характера*. Данные мировоззренческие установки активно популяризируются в обществе средствами массовой информации, социальными институтами, *искусством*, проникают даже в образовательные учреждения, *легализуя* такое поведение человека, такие отношения между людьми, которые, с точки зрения «иноного» (*сакрального*) плана, *дифференцируются*, как *профанные*. Постепенно утрачиваются истинные (сакральные) смыслы человеческого бытия, подменяются суррогатными (профанными).

С уверенностью можно констатировать то, что сегодня в обществе формируется тенденция поддерживать сакрализацию априори профанного. С целью упрочения своих позиций в статусе «сакрального» «профанный» шоу-бизнес с его сексуализированным культом тела

сегодня активно демонстрирует свою приобщенность к трансцендентно-сакральному – к христианскому Богу. Учение же Христа (Евангелие) представляет иную крайность, – оно направлено против всего плотского, биологического в человеке, призывая его оставить «пагубные прелести» мира «дольнего» во имя обретения вечного духовного бытия в мире «горнем». Публичный, демонстрационный характер обращения «звезд» шоу-бизнеса к Богу с обязательным участием в церковных ритуалах с целью привлечения внимания публики для утверждения их в глазах массового почитателя в качестве «добропорядочных христиан», на которого и надо равняться.

То есть, «профанное» сакрализуется, не наступая на «сакральное», но, мимикрируя под него, «притворяясь» им; *не отрицая, но как бы утверждая его*, о чем говорилось выше. Однако это утверждение носит *внешний характер*: это утверждение себя, профана в статусе псевдохристианина, что, по сути, опять же является не чем иным, как *шоу*. К сожалению, в эти шоу оказываются втянутыми иногда священнослужители храмов, где происходят эти действия. Периодические телевизионные демонстрации ритуалов крещения новорожденных младенцев известных певцов и певиц. Оголенные плечи и грудь у женщин, но при этом ханжески прикрыта покровом голова, золотые, выразительные «нательные» кресты красуются поверх одежд. Подобное тяготение «профанного» к «сакральному» с целью самосакрализации десакрализуется, если не религию, то, по крайней мере, ее институты через *псевдоутверждение* ее идеалов.

Более массовый характер *псевдоутверждения* «профанным» «сакрального» с неизбежным процессом десакрализации последнего свойствен светской парадигме общественного сознания с его абсолютной убежденностью в том, что, например, иконопись, является бесспорным образцом художественного творчества, неким эталонным искусством, при этом забывается, что основная функция иконы не художественная, а *сакральная*. Сле-

дует согласиться с тем, что тезис о высокой степени художественности иконы неким стереотипом укоренился в массовом сознании и большинством людей воспринимается в качестве неоспоримой аксиомы. Поэтому актуализация вопроса о сакральности применительно к иконе в контексте утвердившегося стереотипа является уместной и оправданной.

Икона сегодня воспринимается массовым зрителем как некий немой мемориал, достойный уважения, как предмет, вызывающий *эстетическое* восхищение формой без понимания содержания. То есть, икона «не рассказывает» среднестатистическому (*профанному*) зрителю о своих *сакральных* смыслах. Эта тенденция обусловлена отчуждением человека от базовых смыслов Библии: незнанием их или их непопулярностью в системе основных мировоззренческих ценностей современного человека. Более того, забытые или плоскоотно-воспринимаемые смыслы Библии еще и зашифрованы в канонических символах иконописного искусства, что, естественно, усугубляет непонимание, затрудняет прочтение *сакрального текста сообщения*, как-вым изначально призвана быть *икона*, каковым она фактически и является. Таким образом, мы констатируем *десакрализацию* иконы массовым, «профаным» реципиентом, поскольку *явление* не совпадает с *понятием*, которым оно определяется: декларируется *наименование феномена – икона, но ее сакральная функция редуцирована*. Она больше не открывает *сакральных смыслов* массовому *профанному* зрителю, для него она выступает *символом приобщения к «христианскому» миру*, удовлетворяя социальную потребность быть «как все» (потребность «в норме» по В. Симонову).

Икона изначально, являясь носителем мировоззренческих библейских смыслов, и, обладая *сакральным* характером, выступает своеобразным посредником между зрителем и Священным писанием, между зрителем и иконописцем и, наконец, между созерцателем и самим Богом. Она приглашает даже не к *диалогу*, а к своеобразному полилогу, который единым, неделимым торжественно-симфоническим потоком увлекает человека *в иные, неземные измерения бытия*, отчуждая от земных привязанностей, от мира *природы*,

«лежащего во зле», покушаясь на «святое святых» *профанного* мира с его *культу́лом плотского в человеке*. В этом кроется еще одна причина, по которой происходит десакрализация иконы, сведение ее в разряд исключительно художественно-эстетических явлений.

Таким образом, рассмотрев «сакральное» и «профанное» в жизненной повседневности и в искусстве, отметив их антиномный характер, мы выявили *три основных типа* десакрализации «сакрального»:

- *тотальное отрицание* его «профанным»;
- *псевдоутверждение* его «профанным»;
- *редукция смыслов и функций* «сакрального» (например, сакральные смыслы и функция иконы редуцируются до сугубо художественно-эстетических).

Псевдоутверждение иконы в статусе «сакрального» «профанным», подмена или *редукция* ее истинных смыслов и функций, востребованная обществом торговля произведениями иконописи *светских* художников на Невском, Арбате, улицах и площадях других городов – все это можно рассматривать в качестве предпосылок утверждения иконы в статусе *массового* искусства и даже китча,

Надо отметить, что массовое искусство со всем спектром ценностных установок чувственно-гедонистического характера, *понятное для всех* («комфорт» – прагматизм), востребованное *большинством*, безоговорочно занимает статус жизнеутверждающего (не отчужденного), человеческого, а значит, духовного искусства. При таком подходе под удар «подмены», в первую очередь, подпадают некоторые направления *авангардного искусства*, за которым в обществе закреплена штамп *отчужденного* (непонятного, бессмысленного), отторгаемого массовым реципиентом, не предполагающим, что смысловой основой абстрактных работ В. Кандинского или беспредметного супрематизма К. Малевича являются сложнейшие философские концепции о духовных началах мироздания.

Именно общественная мировоззренческая установка на десакрализацию (профанацию) «сакрального» как составляющая мировоззренческой парадигмы отчуждения современного типа будет рассмотрена в двух последующих главах в отношении изобразительного искусства условно-символического характера с герменевтическим выявлением мировоззренческих доминант в контексте произведений авангарда и «церковного искусства». Для этого мировоззренческие смыслы авангардного искусства будут рассматриваться в контексте соответствующих концептуальных моделей бытия, а смыслы православной иконописи – в контексте христианской теософии, а также в контексте онтологии основных форм русского подвижничества как утверждения мировоззренческих ценностей учения Христа. Именно такой широкий контекстный подход позволит расширить *смысловые горизонты* православной иконы и авангардного искусства, обеспечивая системный характер исследования интересующей нас проблемы.

Итогом данного параграфа и главы в целом послужат следующие выводы.

1. В результате герменевтического исследования мировоззренческих смыслов в контексте искусства с целью выявления и типологизации основных культурно-исторических форм мировоззрения отчуждения выстроена их Полная типология.

2. Полная типология основных культурно-исторических форм мировоззрения отчуждения включает в себя три базовые структуры: а) основные архаические типы мировоззрения отчуждения человека от мира; б) культурно-исторические модификации основных архаических типов мировоззрения отчуждения (смешанные типы); в) мировоззренческая парадигма отчуждения современного типа.

3. Основные *архаические типы* мировоззрения отчуждения человека от мира: а) Древнеегипетский тип (мировоззренческая ориентация на полноценную вечную жизнь *после смерти*), б) Древнемесопотамский тип (мировоззренческая, гедонистическая ориентация на короткую жизнь «здесь и сей-

час», в) Древнегреческий тип (мировоззренческая ориентация на героическое покорение природы ради власти, и как утверждение идеала бессмертия «в славе».

4. Культурно-исторические *модификации основных архаических типов* мировоззрения отчуждения (смешанные типы): а) Мировоззрение *отчуждения Средневекового типа (смешанного)* с установкой на вечную жизнь души (не тела!) после смерти (элементы ориентации на смерть древнеегипетского типа), но с основной ориентацией на героическое покорение природы ради власти, а также, как утверждение идеала бессмертия «в славе» (древнегреческий или деятельностный тип отчуждения). б) Мировоззрение отчуждения *Ренессансного типа (смешанного)* в высшей степени антропоцентрично, представляет собой синтез основных архаических типов отчуждения: *древнегреческого (героического)*, с его установкой на преобразование мира, на противостояние-овладение миром, и *древнемесопотамского*, ориентированного на активное потребление природы в целях удовлетворения, в первую очередь, витальных потребностей человека в материальных благах.

5. Мировоззренческая *парадигма отчуждения современного типа* как результат длительного комплексного взаимодействия основных типов мировоззрения отчуждения и их культурно-исторических модификаций (смешанные типы) в истории Нового времени, эпохе Просвещения, Новейшего времени включает в себя следующие типы:

а) Сциентизм – мировоззрение отчуждения, абсолютизирующее роль науки в системе культуры, представляет собой результат культурно-исторического развития идеальной (духовной) потребности человека «в познании» внешнего мира (П. Симонов), доминирующей в спектре основных потребностей личности древнегреческого (героического) типа, транслированной в современную эпоху как мировоззренческий оптимизм, связанный с научно-техническим прогрессом, а также научный позитивизм.

б) Прагматизм – мировоззрение отчуждения человека от мира современного типа, где определяющими составляющими являются такие компо-

ненты: извлечение выгоды в целях получения радости, наслаждения, комфорта (гедонизм), ориентация на получение материальной *пользы* (рационально-потребительское отношение к природе) или *финансовой выгоды* как условия достижения материального благосостояния. Данное мировоззрение является результатом развития отчуждения ренессансного типа (синтез архаических мировоззренческих составляющих древнемесопотамского и древнегреческого типов), получившего дополнительную актуализацию под влиянием европейского пан-рационализма Нового времени, окончательно сформировавшегося в социально-экономическом феномене «буржуазных отношений» XVII–XIX в.в.

в) Гедонизм – мировоззрение отчуждения современного типа, основу которого составляет культурно-историческая модификация отчуждения древнемесопотамского типа, с его *гедонистическим* отношением к жизни и *потребительской* установкой по отношению к миру, модифицированной в ренессансе и адаптированной к современным условиям общественной жизни в статусе безусловной человеческой ценности.

г) Ориентация на успех как мировоззрение отчуждения современного типа (достижение победителем известности, высокого уровня материальной оснащенности личностного бытия, обеспечивающей высокий статус в обществе). Является результатом культурно-исторического развития архаической мировоззренческой установки на достижение славы и власти (чести) древнегреческого (героического) типа, претерпевшей ряд культурно-исторических модификаций (средневековый и ренессансный смешанные типы), прочно утвердившейся в современной мировоззренческой парадигме западного общества.

д) Фетишизм как феномен общей мировоззренческой парадигмы отчуждения современного типа проявляется в рациональном (не религиозном) утверждении культа денег, в качестве универсального «исполнителя» всех рациональных желаний человека: материальное благосостояние, получение чувственных удовольствий и духовных радостей, *власть над людьми*.

е) Десакрализация (*профанация*) *сакрального* – форма проявления мировоззрения отчуждения современного типа как отторжение (отчуждение) изначальных (родных) смыслов рассматриваемого объекта «подменными» или редуцирование этих смыслов и, как следствие этого – подмена или редукция основных функций данного объекта.

6. Если основные типы архаического мировоззрения отчуждения человека и их последующие культурно-исторические модификации обусловлены, в основном, *онтологическим* «стоянием» человека и мира друг против друга, то их конечные модификации современного типа носят отличительный, ярко выраженный *социальный* характер, поскольку острота и активность проявления мировоззрения отчуждения смещена внутрь социального бытия человека.

7. Теоретической основой выполнения *Полной типологии* основных культурно-исторических форм мировоззрения отчуждения человека от мира является герменевтическая логика и потребностно-информационная теория понимания феноменов «духовности» и «отчуждения» П.В. Симонова. В свою очередь, *Полная типология выступает необходимым методологическим, теоретическим основанием* для дальнейшего исследования явлений десакрализации (профанации) «сакрального» как составляющей общей мировоззренческой парадигмы отчуждения современного типа в отношении изобразительного искусства условно-символического характера с выявлением мировоззренческих доминант в контексте произведений авангарда и «церковного искусства».

8. Использование герменевтической методологии в нашем исследовании оказалось результативным. Во-первых, достигнуто понимание смысла (отчуждение трех типов) части «Х» (Древний мир) с учетом гипотезы «е» (отношение к смерти) так, что она не противоречит смыслу (отчуждение) целого «А» (весь культурно-исторический процесс отношений общества с природой) с учетом гипотезы «h» (истоки мировоззрения отчуждения в древности). Во-вторых, культурно-исторические модификации архаических типов

мировоззрения отчуждения в других частях целого (западное средневековье и Возрождение) входят в целое «А» так, что не противоречат общему смыслу (отчуждение). В-третьих, мировоззренческая парадигма современного типа, рассматриваемая как результат модификационных изменений трех основных архаических и двух смешанных типов мировоззрения отчуждения, (современная часть целого) входят в целое так, что не противоречат общему смыслу (отчуждение). В-четвертых, смысл целого «А» (отчуждение) не противоречит смыслу (отчуждения) каждой его части. Реконструкционная гипотеза «h» о культурно-историческом развитии архаических мировоззренческих установок отчуждения (для Запада определяющим является отчуждение древнегреческого типа), выступающих глубинной причиной отчужденных отношений в системе «природа – человек – общество – культура» свою функцию выполнила.

ГЛАВА III. Мировоззренческие смыслы духовности и отчуждения в изобразительном искусстве символизма и авангарда

3.1. Символизм как мировоззренческая и условно-символическая «языковая» основа авангардного искусства

Одной из самых обсуждаемых и дискутируемых тем в истории и теории искусства является вопрос об исторических истоках авангарда как художественного явления. Появление этого феномена связывают с импрессионизмом, романтизмом и даже идеалами эпохи западного Возрождения. Однако, вооружившись мировоззренческим и историческим подходами, следуя принципу хронологии событий, происходящих в конце девятнадцатого века в культурной жизни Европы, можно утверждать, что ближайшей предтечей авангарда, его идейным вдохновителем и методологической основой его художественного объективирования является *символизм*. Именно символизм, официальное начало которого соотносят с выходом в 1886 г. манифеста поэта Ж. Мореаса, многое привнес в развитие авангарда, обусловив его язык, его эстетику, культ мифа, свободу ассоциаций, философичность, антиимитационность. Поэтому в рамках данного параграфа, в силу особой их значимости, требуют разрешения вопросы о *мировоззренческой* (смысловой) основе искусства символизма, о его художественном методе, о сущности и природе *символа* как основного «языкового» средства выражения смыслов не только в символизме, но и в авангардном искусстве.

Символизм (фр. *symbolisme*, греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета) – художественно-эстетическое течение, сформировавшееся во Франции и получившее широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре и театре многих европейских стран на рубеже XIX–XX веков. Мировоззренческая, теоретическая основа символизма представляет собой систему идеалистических учений Платона, И. Канта, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, на русский символизм также большое влияние оказали идеи Вл. Соловьева и А.А. Потебни. Поэтому основная идея символизма, обусловлена

общим *идеалистическим* тезисом данных философов о том, что окружающая видимая действительность мнима, иллюзорна, а подлинная сущность бытия скрыта под обманчивым покрывалом материи. Единственным посредником между двумя мирами является *символ*, который есть таинственный намек, иносказательность, недомолвка, мимолетность. Поэтому символизм в искусстве, мировоззренческой основой которого является символизм философский, так же отрицал истинность научного и просто рационального познания, противопоставляя ему иррациональную «интуицию» как единственный способ постижения тайн мироздания, как путь в иной, духовный мир, недоступный для рассудка.

С точки зрения А. Шопенгауэра, унаследовавшего идею И. Канта о «вещи в себе», рациональное познание человеком мира – всего лишь его субъективное «представление» о нем, «собственный мозговой феномен», далекий от реального мира. Однако сам человек, выступая субъектом «представления», одновременно является частью объективного мира – «вещью в себе». Поэтому, благодаря этой двойственности, человек может обнаружить скрытое от него «существо» мира (мировая воля) в себе самом не рассудочным путем, но интуитивным. Постигнуть эту истину мира, по мнению А. Шопенгауэра, возможно исключительно через искусство, именно оно выступает «интуитивным», «внерассудочным познанием бытия», поскольку в образах-символах «объективируется воля» как духовная причина всего сущего. Однако «мировая воля» как первопричина всего сущего – слепая, *иррациональная сила*, за пределы «воления» которой не может выйти никто и ничто. Стремление человека к жизни, с точки зрения философа, культивирование жизни есть не что иное, как «обслуживание» этого слепого, *неразумного мирового начала*. Таким образом, получается, что бытие *абсурдно, бессмысленно*, а познание его рациональным способом не возможно уже по определению. Единственный путь к познанию тайн мироздания это форма «гениального» прозрения, доступная избранным « гениям», но неизвестная большинству человечества, так называемым, «людям пользы».

Данный мировоззренческий «посыл» выступает категоричным заявлением о невозможности постижения смыслов в искусстве символизма как способа отражения иррационального бытия логическим способом, а рассудочно-обыденный подход исключается априори. Таким образом, мировоззренческий подход к рассмотрению символизма обнаруживает его искусством, апеллирующим к сложным и не популярным для рассудочного, нормативного сознания идеям, на которых оно и вырастает как искусство, устремленное к «духовному» и «невыразимому». Однако этого можно и не увидеть без понимания глубинной *мировоззренческой сущности* этого искусства. Если ограничиваться исключительно рассуждениями о форме и о смыслах, адаптированных к рассудочному сознанию, то остаются не выявленными мировоззренческие смыслы, побудившие к жизни в искусстве «неясные сны, видения, культ мифа, отчуждение от реальности».

То есть, в основе *постижения* бытия и отражения смыслов бытия в искусстве является *принцип созерцательности*: вслушивание и всматривание в мир, где привычные для человеческого глаза предметы в какой-то момент откроют иное измерение, на них как на экранах вспыхнут отблески истинного, духовного бытия, идеального первоначала. Поэтому окружающий человека мир природы, который, с точки зрения позитивизма и материализма, соответствует общеразделяемым, *общечеловеческим* представлениям о нем, с позиций иррационального идеализма – система символов, за которыми далеко не каждый человек способен разглядеть мерцание нездешних далей. Символизм это философское мировоззрение того же А. Шопенгауэра, ставшее теоретической основой творчества «старших символистов» в русской поэзии Д. Мережковского, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Соллогуба, З. Гиппиус. «Младосимволисты»: А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок в большей степени выступали приверженцами символизма философии Ф. Ницше – последователя волюнтаристского учения А. Шопенгауэра, а также религиозной философии Владимира Соловьева. Поэтому искусство символизма не «вместо философии», как утверждали некоторые апологеты символистского творчества, но

оно – форма *бытия самой философии*, выраженной *языком* художественных знаков, *символов*. Следует сделать терминологическое разграничение в ряду понятий «образ» и «символ»: образ в искусстве характеризуется семантической локализованностью, тогда как *символ полисемантичен*, о чем неоднократно заявляли в своих публикациях поэты и теоретики русского символизма Д. Мережковский, Ф. Сологуб, А. Белый, отмечая «многозначительность» символа.

Этот *художественный принцип* символизма, когда «внешнее», *форма* говорит не о себе самой, но всегда *о чем-то другом*, впоследствии унаследует авангард, чем, в известной степени, будет обусловлена специфика его художественного языка. Поэтому каждое авангардное произведение – это система символов, это информационное поле, характеризующееся многозначностью, многоаспектностью, широким смысловым спектром. Следовательно, уже на данном этапе рассмотрения проблемы природы и сущности авангарда, связывая их с символизмом, можно утверждать факт преемственности на уровне философских идей, а также системы художественных средств выражения мировоззренческих взглядов в произведениях этого искусства. Продолжая выявлять истоки авангарда, обосновывая его историческую связь с символизмом, необходимо дать более полную констатацию историческому факту появления самого символизма.

Символизм как художественное явление впервые уверенно обозначил себя в искусстве слова – французской поэзии конца девятнадцатого века. Теоретическим основанием эстетики поэзии первых поэтов-символистов Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена, С. Маларме, как было отмечено выше, являются идеалистические учения философов, в ряду которых можно назвать также Бергсона, Г. Зиммеля, Т. Липпса, З. Фрейда, Э. Маха, Ф.М. Достоевского. Программным поэтическим творением, отразившим основные мировоззренческие положения новой эстетики, явился сборник стихов «Цветы Зла» Ш. Бодлера. Поэт болезненно переживает, с его точки зрения, тотальную фальшь, которую общество узаконило в статусе незыблемых нормативов

культуры, с дидактикой и лицемерием ее морализаторства, с ее наивным, по его мнению, оптимизмом, не допускающим сомнения, с высокомерием позитивизма и рационализма, прочно утвердившихся в науке и в искусстве. Он бескомпромиссным взглядом всматривается в глубины своей собственной, человеческой души, человеческой сущности, апеллируя к подсознательному, к архетипическому, беспощадно выявляя страшные пороки, которыми поражены и отдельный человек, и общество в целом. Однако эти пороки и само их проговаривание в поэтическом тексте – это бунт против такого мира путем *саморазоблачения*. Эстетика поэзии Ш. Бодлера разрушает штампы, здесь все наоборот: безобразное притягательно – красота отталкивает. Эстетика, где «*все не так*», где все неправильно, впоследствии будет специфицировать все направления *авангарда*, обуславливая его эпатажный для массового зрителя характер.

Авангардное искусство, выступая, в известном смысле, преемником символизма, в течение всей своей истории также сохраняет закрепившуюся за ним характеристику *отчужденного искусства*. Философия индивидуализма порождает искусство индивидуализма. Творческая индивидуальность, отчуждаясь, дистанцируясь от «материализма» стандартов социального бытия и «материальности» природы, устремляется всем существом своего сознания и своих душевных переживаний к духовной сердцевине мироздания, к ее идеальным основаниям, ее тайнам. Это обстоятельство не позволяет в категоричной форме, без дополнительных комментариев утверждать факт отчуждения как таковой, но понуждает к рассмотрению этого вопроса подойти дифференцированно. Отчуждение по отношению к бытию материального мира оборачивается желанием сопричастности, *диалога* на идеальном уровне отношений человека с миром. Возникает потребность в более сложных трактовках *феномена отчуждения* с учетом всех его *модификаций* и способов проявления. Таким образом, в искусстве символизма в спектре базовых философских смыслов мировоззренческой доминантой выступает *диалогичность (духовность)*, и она же оборачивается отчуждением (отсутствие диа-

лога) по отношению к другой, материальной стороне бытия (антиномия). Поэтому можно утверждать и рассматривать *амбивалентный характер мировоззренческой доминанты* в художественных произведениях символизма в качестве непреодолимой *мировоззренческой дилеммы*.

Творческий метод символизма с его ассоциативностью, иносказательностью и особой ролью контекста во многом расширяет художественное сознание. Необходимым условием постижения и воплощения художником невыразимых, метафизических глубин бытия является способность человека к *созерцательному* («гениальному» А. Шопенгауэр) отношению к миру, способность переживать особые психологическим состояниям, когда запредельные глубины мироздания внезапно открываются в явлениях повседневной действительности, выступая в качестве *символов* – посредников между человеком и идеальными основаниями природы. Поэтому основной формой познания тайных областей бытия и понимания смыслов их художественных интерпретаций в символизме является *интуитивная сопричастность*, отождествляемая с всеэмпатией, с мистическим прозрением творящей личности.

Художник творит символы, творит символами, главным среди которых является *слово*. Слово становится символом тогда, когда оно музыкально окрашено, «симфонизировано», где каждый звук «мифологизирован», окрашен также цветом. Позднее в теории символизма получит обоснование концепция *невыразимого* как музыкального воплощения мирового всеединства в слове. Поэты искали *соответствия между звуком, цветом, запахом*, поскольку все чувства художника должны быть обострены и настроены на гармонию духовных сфер, «идеальных сущностей», о которых говорили еще Пифагор и Платон. Таким образом, для искусства символизма определяющее значение имеет теория *синестезии* (греч. *synthesis* – соощущение), феномен, наиболее исследованный лингвистическими науками. В гносеологическом плане, будучи межчувственной ассоциацией, синестезия выступает единым, целостным транслятором самой действительности. Способствуя выявлению глубинных смыслов бытия, закодированных в конкретно-чувственных обра-

зах физической картины мира, синестезия является неотъемлемой компонентой художественного восприятия и творчества, где универсальным, межвидовым языком искусств выступает язык *прямых соответствий*, выступая в качестве специфического художественного приема – приема «прямых соответствий» в искусстве. Примером «языка прямых соответствий» может служить строфа из стихотворения А. Блока «Незнакомка»: «И перья страуса, склоненные, / В моем качаются мозгу, / И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу».

Или поэтические строчки К. Бальмонта: «флейты звук зорево-голубой, звук литавр торжествующе-алый». Синестезия присутствует там, где мы привычно говорим: «теплый цвет», «холодный оттенок», «мажорный красный». Влияние теории синестетического синтеза языка различных искусств находит отражение в цветомузыке А. Скрябина, «театре запахов» М. Нордау. Синестетический *принцип соответствия* как художественный прием был достаточно разработан в символизме и проиллюстрирован в стихотворении «Соответствия» Ш. Бодлера: «Природа – строгий храм, где строй живых колонн / Порой чуть внятный звук украдкою уронит; / Лесами символов бредет, в их чащах тонет / Смущенный человек, их взглядом умилен. / Как эхо отзвуков в один аккорд неясный, / Где все *едино*, свет и ночи темнота, / *Благоухания и звуки, и цвета* / В ней сочетаются в гармонии согласной. / Есть запах девственный; как луг, он чист и свят, / Как тело детское, высокий звук гобоя; / И есть торжественный, развратный аромат – / Слиянье ладана и амбры и бензоя: / В нем *бесконечное* доступно вдруг для нас, / В нем высших дум восторг и лучших чувств экстаз!».

Еще более точные соответствия между *звуком, цветом и ассоциативными образами* представлены в стихотворении французского поэта-символиста А. Рембо «Гласные», которое становится своеобразным эталоном творчества символами: «*A* – черно, бело – *E*, *У* – зелено, *O* – сине, / *I* – красно... Я хочу открыть рождение гласных. / *A* – траурный корсет под стаей мух ужасных, / Роящихся вокруг, как в падали иль тине, / Мир мрака; *E* – покой

тумана над пустыней, / Дрожание цветов, взлет ледников опасных. / И – пурпур, сгустком крови, улыбка губ прекрасных / В их ярости или в их безумье пред святыней. / У – дивные круги морей зеленоватых, / Луг, пестрый от зверья, покой морщин измятых / Алхимией на лбах задумчивых людей. / О – звона медного глухое окончанье, / Кометой, ангелом пронзенное молчанье, / Омега, луч Ее сиреневых очей».

Факт наличия межчувственных, а также целостно-образных соответствий в сфере личностных, духовных отношений человека с миром, как было отмечено выше, является научным фактом, а не химерическим изобретением поэтического порыва, как может кому-то показаться. А.А. Потебня говорит об этом факте, как о «наклонности», в большей или в меньшей мере, свойственной всем людям «находить общее между впечатлениями различных чувств». [149] Немецкий ученый середины девятнадцатого века Г. Лоце, исследуя данную проблему, выявляет целый ряд «сближений» впечатлений «зрения – слуха – вкуса – запаха». Он говорит о том, что низкий звуковой тон мы соотносим с темнотой, а высокий – со светом. В ряду гласных он также называет их соответствия с гаммой цветов, а цвета – с вкусовыми впечатлениями. Цветовая окрашенность гласных в ряду соответствий Г. Лоце совпадает, за исключением одной пары, с поэтическими соответствиями А. Рембо: А – черное, У – белое, Е – желтое, И – красное, О – голубое. [13] Однако различия в рядах соответствий у различных субъектов могут быть более существенными, но важно, что они есть. Студенты, работая на занятиях авторского курса «Эстетика авангарда», как правило, гласный «а» ассоциируют с красным цветом, но не с черным. Это происходит потому, что в русском языке присутствуют два варианта гласного «а»: «а» твердое и «а» смягченное или j-тированное, которое произносится как «я». Но «а» в варианте «я», конечно, черного цвета. В красном цвете чувствуется ароматическая сладость, в голубом цвете – водянистая кислота, а в желтом – металлический привкус. [149] В этих соответствиях нет ничего физиологического, скорее, это состояние творческого, эстетического отношения человека с миром, который пред-

ставляется игрой явлений, где отдельные образы указывают друг на друга и на некое *идеальное бытие*, выражением которого они все являются, и это лишний раз говорит о некоем их изначальном синкретизме всего сущего.

Выявляя культурно-исторические связи между символизмом и авангардом, следует отметить, что «*прием прямого соответствия*» является одним их главных в арсенале художественных приемов авангардного искусства. Этим приемом обусловлена эстетика таких авторских художественных систем авангарда, как супрематизм К. Малевича, экспрессионизм В. Ван Гогга, сюрреализм С. Дали, абстракционизм В. Кандинского. Осознав творческую потребность выражения духовных основ природы в искусстве, В. Кандинский говорит о необходимости формирования нового художественного языка, который необходимо искать, «сравнивая» специфические возможности всех искусств, объединив их на основе их внутреннего стремления выразить *единое*, для построения нового искусства. [224]

Продолжая выявлять преемственную связь между символизмом и авангардом, необходимо внести терминологическую определенность в категориальный ряд: символизм и модерн. В искусствознании существует точка зрения, согласно которой символизм и модерн – два полюса одного явления, но по сложившейся традиции противопоставленные друг другу терминологически, по сути, это одно направление в искусстве. Эту точку зрения высказывает В.С. Турчин. [174] Поддерживая позицию этого автора, можно с большей категоричностью утверждать, что модерн в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, это не что иное, как символизм; символизм в поэзии, живописи – модерн. Эти термины даже не две стороны одного явления, но они *синонимичны*. Представители русского «нового искусства», поэты и теоретики в равной степени называли свой стиль и «модерном», и «символизмом». Символизм в пространственных видах искусства менее философичен, поскольку его художественно-выразительные возможности коммуницировать, сообщать сложные мировоззренческие смыслы языком символов, зна-

чительно ограничены по сравнению с поэзией, музыкой или изобразительным искусством.

Однако значение модерна в архитектуре нельзя ограничивать его декоративной функцией, поскольку он пытается «говорить» все тем же художественным языком символизма. Произведения модерна обладают богатым смысловым фоном, неким «семантическим» полем, где форма не является целью художественного творчества, но выступает символом сложных мировоззренческих смыслов. Линии как символу при этом отводится главная роль, ибо она умеет «говорить» и может сказать больше, чем все другие элементы орнамента, вопрос ее выразительности разрабатывался О. Редоном на основе теории «вчувствования». Линия ценится потому, что, лишь намекая на бытие формы, сама она выступает элементом дематериализованным, абстрактным. Арабеск становится универсальной формой выражения и переживания мира. «Жест линии», по словам Ван де Велде, исключительно духовен. В модерне, наряду с линиями длинными, тянущимися параллельно, или свивающимися, особенно примечательна линия пунктирная, которая сама в себе выражает свою собственную условность. Поэтому *модерн*, это система «говорящих» форм, где каждый арабеск, обрамленная плоскость, красочное пятно – только знаки: буквы и слова в гигантском тексте смыслов бытия «духовного». Необходимо сказать, что модерн (символизм) в своем становлении опирается на эстетику романтизма. Однако символизм с его, научно обоснованной онтологичностью и специфическими гносеологическими претензиями, более внятен, более философичен. То есть, он более точно «знает», чего он «хочет» в отличие от «расплывчатых далей» и образов прошлого в романтизме.

Отмечая новый язык, новую эстетику, новые художественные приемы, характеризующие новое искусство, следует сказать об эстетической контрастности, пестроте, многогранности и многоликости символизма в искусстве. Этот факт, обусловлен новыми, мировоззренческими задачами в духе иррациональной идеалистической философии: символическое мировосприя-

тие включает в себя, наряду с элементом объективности («вещь в себе» И. Кант), субъективное «представление» (А. Шопенгауэр) человека о мире. Именно субъективными «представлениями» скрытого образа мира обусловлен тот широкий и разноплановый спектр авторских *символических моделей в искусстве*, который не позволяет до настоящего времени выработать единый, системообразующий принцип рассмотрения всей эклектики феноменов символизма с целью понимания смыслов, заложенных в них автором, а не продиктованных рассудочным волюнтаризмом исследователя.

В данной ситуации представляется единственный вариант *фокусирования* всей разноликости и всех несходств иррационального своеволия в символизме в одном – в *символе* как «исходе», как первопричине самого этого явления. То есть, предлагается сам *символ*, трактуемый не как статичный знак, но – как постоянное, не прекращающееся ассоциативное движение, как «*поток-символизация*», рассматривать в качестве *художественного метода* символизма и авангарда. В связи с этим, возникает потребность в «правильной», *непротиворечивой теории символа*, универсальной для всего множества конкретных феноменов символизма во всех видах искусства.

Надо сказать, что в научной литературе советского периода исследование этого термина почти целиком отсутствует. Причина этого видится в традиции, сложившейся в XIX веке, трактовать понятие «символ» в символизме как мистико-интуитивный способ отражения потустороннего мира в феноменах посюстороннего мира. Однако серьезный теоретик этого направления А. Белый уже в начале XX века насчитывал более двадцати определений этого термина. Ранее, в российских энциклопедиях XVIII и XIX веков символ синонимически соответствует понятию «знак», однако уже в энциклопедии Брокгауза – Ефрона понятие символа трактуется более расширительно. Наиболее значимое влияние на отношение к символу в советской философии оказала субъективистская теория иероглифов Г. В. Плеханова, согласно которой, все ощущения и представления человека о мире не являются собственно отражением объективного мира. Очень близка эта теория мировоз-

зренческим взглядам таких ученых, как Э. Мах, Р. Авенариус, А. Пуанкаре, по мнению которых объективный мир есть простые субъективистские символы. Однако *требуется глубокая философская трактовка* этого понятия, которая бы абстрагировалась от собственно субъективистско-символистских теорий, но с необходимостью признавала бы, что в символе наряду с рациональным безусловно присутствует нечто иррациональное, выражением чего и является символ.

Поэтому, научное понимание символа должно строиться на органичном *сопряжении рациональных и иррациональных аспектов* этого феномена. Следует отметить, что иррациональное или иррациональное такая же данность, заслуживающая внимание, как и рациональное: иррациональные числа (число π) в математике. Опыт математических операций и конструкций с иррациональными числами позволяет сделать вывод: *иррациональное* характеризуется неточностью, обобщенностью, смысловой насыщенностью, способностью к *закономерному разложению* одного в бесконечный ряд перевоплощений или его отдельных проявлений – все это в полной мере характеризует *символ*. Более того, именно в этом заключается *специфика символа* в отличие от таких близких ему по смыслу понятий, как аллегория, олицетворение или метафора. То есть, символ не является прямой выраженностью предмета или явления, поскольку содержит в себе больше возможных проявлений, чем сам непосредственный предмет или само явление. Так, *береза*, рассматриваемая в качестве символа России, воспринимается с одновременным процессом извлечения из глубин нашего сознания целого ряда взаимообусловленных смыслов. Это и Русь, и «русскость», и белый цвет льняных рубах, и славные победы русских воинов, и гордость, и чистота, и матушка Березиня (березина как тотем русичей-берендеев или берензеев). Здесь символ есть *результат и процесс* множественного совмещения планов: объективного и субъективного, рационального и иррационального или трансцендентного с получением новых моделей символа.

Понятие символ греческого происхождения, где «symbolon» означает «опознавательная примета», «сигнал». Возможно, это существительное от глагольного происхождения, поскольку греческий глагол «symballô», означающий «сбрасываю в одно место», «сливаю», «соединяю», «сшибаю», «сталкиваю», «встречаю» с большей точностью, чем существительное, указывает на *символ* как на *совпадение двух планов действительности*, как на арену встречи конструкций сознания, связанных с тем или иным возможным предметом этого сознания. Наиболее серьезная, обоснованная теория символа с философской трактовкой сущности и природы этого феномена принадлежит российскому философу А.Ф. Лосеву. С точки зрения данного автора, всякий символ, есть функция, есть *«принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления»*, поэтому понятие «символ» не может быть охвачено неподвижными понятиями формальной логики». Здесь требуется особая логика, «основанная на текучих понятиях и текучих сущностях, не имеющих ничего общего с неподвижными и всегда стабильными категориями формальной логики. Вот в этом-то и заключается вся трудность логики символа и диалектика составляющих его смысловых моментов». [127, с. 20]

Общая логика символа у Лосева выступает как общая структурно-семантическая характеристика символа, разработанная на мировоззренческих основах объективизма, но, продиктованная «субъективной честностью» автора, не отступающего от принципов рационализма, однако с необходимостью учитывающего иррациональные моменты символа как феномена реальной действительности и иррациональные аспекты бытия в целом. Поскольку именно лосевская концепция символа выступает теоретическим основанием рассмотрения вопросов, связанных с этим феноменом в настоящей диссертации, подвергнем адаптивному осмыслению основные структурные элементы данной логики символа с целью выявления и определения сущности этого феномена.

Первый тезис Лосева это утверждение того, что всякий *символ вещи* есть, прежде всего, ее *отражение*. Однако отнюдь не всякое отражение вещи есть ее символ. Символ всегда *указывает на некоторый предмет, выходящий за пределы его непосредственного содержания*. То есть, *смысл* вещи или предмета всегда *указывает на нечто иное*, но не на саму эту вещь. Всякий символ есть обязательно символ *чего-нибудь*, то есть какого-то бытия, какой-то реальности, какой-то действительности. К какому бы типу действительности не относилась, она исходный и необходимый момент для определения символа. Без действительности нет символов. То есть, символ порождается действительностью, она в нем отражается, поэтому символ вещи есть отражение вещи. Но отражение это в первую очередь *смысловое*, поэтому самая начальная характеристика символа обусловлена его *отражательно-смысловой* природой.

Следующей особенностью символа является то, что всякий *символ вещи* в какой-то мере есть ее изображение. Но не всякое изображение вещи есть ее символ. Изображение выступает *символом* тогда, когда является *обобщением*, «зовущим за пределы этой вещи и намечающее огромный ряд ее разнородных перевоплощений, – словом, если в символе нет обобщения, создающего *бесконечную смысловую перспективу*, тогда не стоит говорить специально о символе, а вполне достаточно будет и традиционных, школьных категорий теории литературы». [127, с. 25] Символ всегда содержит в себе *идею*, которая оказывается *законом* всего его построения. Итак, символ вещи есть *ее закон* и в результате этого закона определенная *ее упорядоченность, ее идейно-образное оформление*, указывающее «на нечто другое, что не есть она сама, и даже быть для этих других предметов законом их построения».

Однако самым существенным, с точки зрения Лосева, является то, что выражение вещи всегда есть ее *знак*, без момента знаковости невозможно определение символа. При этом если всякий символ есть выражение, то далеко не всякое выражение есть символ; и если всякий символ вещи есть ее

знак, то далеко не всякий знак вещи есть ее символ. Символом является такое *выражение* вещи или события, когда внешняя сторона вещи указывает на ее внутреннюю жизнь. Выражение вещи есть сразу и ее внутреннее и ее внешнее, требующее сущностного понимания этого момента, а «не обывательского» и «не обыденного». «При этом вовсе не обязательно, чтобы внешняя сторона символа была слишком красочно изображена. Это *изображение* может быть даже и *незначительным, схематическим*, но оно обязательно должно быть *существенным и оригинальным, указывать на нечто совсем другое* и все время подчеркивать, что *внешнее здесь не есть только внешнее, но и внутреннее*, существенное, как бы оно ни было глубоко, здесь – не только внутреннее, но и существенное». [127, с. 27]

Чем более схематично изображение или структурное объединение составляющих ее элементов, тем в большей смысловой «напряженности» находится его внутреннее, тем выше потенциал расширения семантического поля как становления новых бесконечных проявлений этой образно-смысловой изобразительности. Именно наличие этого потенциала отличает символ от знака: знак более конкретен. Поэтому не всякий знак является символом, но *всякий символ – знак*. Знак также включает в себе идею, смысл, но эта идея не выходит за пределы выражения и содержания вещи. В символе идея может не иметь ничего общего с непосредственным выражением и содержанием самого символа. Лосев приводит пример с *поленом*, которое почиталось древними греками острова Делос в качестве богини Латоны. Полено здесь символ Латоны не только потому, что Латона есть в данном случае нечто внутреннее, а полено – нечто внешнее, но еще и потому, что полено и Латона по содержанию этих образов не имеют ничего общего между собою. Таким образом, символ вещи есть *внутренне-внешне выразительная структура вещи*, а также ее *знак*, по своему непосредственному содержанию *не имеющий никакой связи с означаемым содержанием*.

Одним из слушателей студенческого спецкурса «Эстетика авангарда» в АГАО им В.М. Шукшина на специальном творческом занятии *полено* было

заявлено студентом как символ такого варианта учебно-воспитательного процесса, когда все субъективно-особенное, творческое, сущностно-человеческое, в то же время, трансцендентно-ориентированное в человеке отсекается как лишнее и ненужное, ориентируясь на некий усредненный стандарт – «человек-полено». В целом символический ряд, связанный с поленом, в студенческой аудитории был представлен и «плечом друга у походного костра», и «уютном родного дома», и песней Ю. Визбора, и «русским духом», и «колыбельной для полена». Для того, чтобы этот ряд возникал, необходимо вещь или предмет понимать как «нечто сугубо самостоятельное», и более того, как «нечто заряженное *достаточно многочисленными смысловыми потенциями, как нечто творческое*», «превосходящее трафаретную узость обыденных людских отношений». Однако в этой, казалось бы, разобщенности смысловых областей обязательно мыслится и совпадение, без которого не было бы символа. Для более глубокого понимания этого тонкого момента Лосев предлагает углубиться в проблему знака.

По мнению философа, *символ и знак объединяет то*, что каждый представляет собой *ноэтически-ноэзматический акт*. Для знака, прежде всего, необходим акт полагания того, что обозначается. Но то, что обозначается, может иметь значение только для мысли, а вовсе не для вещей, – мысленный акт полагания, *тетический акт* (thesis, «положение», или, точнее, «полагание»). В акте полагания, прежде чем говорить о знаке и символе в нужном для нас смысле слова, необходимо абстрагироваться от чистой «мыслительности» и грамматической правильности, которые в объективном смысле слова часто вполне соответствуют какой-нибудь действительности, а часто и не соответствуют никакой действительности, а наоборот, ее извращают и отстраняют. Кроме тетического акта в знаке и символе необходим еще *объективирующий акт*, который впервые обеспечивает для знака его отнесенность к реальным вещам. Для знака необходимо, чтобы его предмет был именно тем, что обозначается, обозначаемым предметом. Необходима специальная направленность сознания на этот предмет с целью его выделения из других

предметов, направленность объективизирующего акта именно на данный предмет, именуемая *интенциональным актом* сознания (*intentio* – «намерение», «направление», «направленность»).

При обозначении предмета следует отличать предмет обозначения и то, что в нем обозначается, поскольку в предмете может обозначаться не весь предмет, а только его момент, но в то же самое время может предполагаться и весь предмет. Очевидно, что интенциональный акт сознания фиксирует собою только сам факт существования этого предмета, но ничего не говорит о смысловом содержании этого факта. Поэтому для знака необходим *ноэматический акт* (греч. *ноэма* – «мысль» или «мысль о предмете», «мысль, обрабатывающая предмет в целях включения его в систему мысли или в процесс мысли»). Поскольку ноэматический акт конструирует в предмете его означаемую предметность, то, безусловно, осуществляется и собственно *поэтический акт* (греч. *поэсис*, «мышление»), то есть, тот акт обозначающей мысли, который конкретизируется в ноэматическом акте.

Теперь, после рассмотрения всех этих актов сознания можно исследовать и сам *акт обозначения, сигнификативный акт*. Для акта обозначения необходимы: обозначаемое и обозначающий со свойственными ему актами сознания, которые претерпевают определенные модификации, чтобы стать собственно актами обозначения. Для этого необходима еще известная их модификация или спецификация. Эта спецификация требует ограничения общеноэтического акта. Оно заключается в том, что обозначающее сознание входит в настолько близкое соприкосновение с обозначаемым предметом, что между тем и другим уже исчезает всякое различие. Ноэтическое сознание при этом, конечно, остается самим собою, поскольку оно не только обозначает, но обладает и всеми другими актами сознания. Однако тот его момент, который является обозначающим, обязательно входит в полное тождество с обозначаемым, иначе он будет обозначать не то, что фактически обозначается, но что-нибудь совсем иное; другими словами, разрушится сам акт обозначения.

Люсев определяет этот момент ноэтически-ноэматического акта, когда обозначающий отождествляется с обозначаемым, оставляя все другие моменты этого акта свободными от этого отождествления, *актом сигнификативным*, в котором впервые только и осуществляется полноценный акт обозначения. Устойчивая структура этого акта, или его закон, и есть знак (*signum*). Поэтому в акте обозначения содержится немало подчиненных актов, которые в обыденном сознании и словоупотреблении часто понимаются как обозначения, хотя таковыми вовсе не являются. Сигнификация, или обозначение, не есть ни полагание предмета, даже если бы он был и объективным, ни его воспроизведение, даже если бы оно было правильным, ни мышление о предмете, ни сознание предмета вообще. Это – совершенно специфический акт; и потому *знак*, его результат и внешнее выражение вовсе не есть ни чувственное познание или мысленное утверждение предмета, ни сознание о нем, ни просто отнесенность к нему, ни его представление, ни его понятие, ни слово о нем. Слово, например, может пониматься как знак. Но, конечно, далеко не всякий знак есть слово.

Следовательно, если символ есть, как мы установили, знак, то ему присущи и все свойства знака. Он – не чувственное ощущение вещи, не чувственное представление вещи и не ее сверхчувственное представление, не мышление вещи, не понятие вещи, не объективирующее ее полагание, не мысленное ее утверждение, не слово о вещи. *Символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собою*, но, в то же время, он есть сигнификация вещи, в которой отождествляется то, что по своему непосредственному содержанию не имеет ничего общего между собою, а именно – символизирующее и символизируемое.

Люсев с целью иллюстрации этой удивительной специфики обозначения, не сводимой ни к каким другим актам сознания, обращается к известному опыту Гёте восприятия им различных цветов, где желтый «обладает светлой природой и отличается ясностью, *веселостью* и мягкой прелестью», а синий «показывает предметы в *печальном* виде». Качества данных цветов,

указанные Гёте, не субъективны, поскольку человеческое сообщество воспринимает их такими же, но и не объективно, поскольку их объективность нельзя подтвердить физическим экспериментом за отсутствием соответствующих этим качествам материальных субстратов. Поэтому указываемая Гете специфика цветов есть ни субъективность, ни объективность, но *их символическая значимость*.

«Правда, обывательское сознание, которое ничего не знает, кроме субъекта и объекта, назовет эти характеристики цветов у Гёте только субъективными особенностями чувственного восприятия самого Гёте. Однако уже одно то, что здесь будет говориться о субъективных особенностях, указывает на то, что цвет характеризуется здесь не просто сам по себе, но как нечто специфически окрашенное; и эта специфика дается здесь прежде всего как нечто мысленно воспринимаемое, то есть как своя особенная предметность, как тематическая предметность. Но разве можно миновать в этих характеристиках то, что мы выше называли объективирующим актом? Ведь все эти цветовые свойства Гёте, конечно, мыслит как объективно существующее. То же самое мы должны сказать и о других указанных у нас выше актах ...». [127, с. 36] Однако выявление и рационализация этих актов есть только результат нашего научного, то есть чисто умственного, анализа. В своем реальном функционировании все они «фактически и неизменно есть нечто одно».

То есть, для символизации должен существовать общий акт, охватывающий все формулируемые выше акты в одно единое и нераздельное целое. Этот недифференцированный акт символизации в неразвернутом виде (*implicite*), содержит в себе все необходимые для получения знака акты в их развертывании (*explicite*), которое Лосев называет *семантическим актом*. Этот акт не есть ни обозначающее и ни обозначаемое, но *значащее*. Без подобного рода семантических актов совершенно немыслимо понятие символа.

Существенным для понимания сущности *семантического акта* является то, что смысл некоего предмета переносится на совершенно иной предмет, и только в таком случае этот последний может оказаться символом первич-

ного предмета. При этом смысл, перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделять один от другого. *Символ* в этом смысле есть полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью. Для символа *тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности*. В символе означающее и означаемое обязательно смыкаются в одной точке, как бы они различны ни были сами по себе. По своему субстрату они – разные, а по своему смыслу – одно и то же. То есть, обозначаемая вещь (или событие) и обозначающий образ сливаются в одно целое, когда речь заходит о символе. До какого-то предела обозначаемое и обозначающее в символе остаются отдельными и как бы диспаратными, но, в итоге, то и другое оказывается вполне тождественным, и это «*самotoждественное различие* обозначаемого и обозначающего» и делает символ именно *символом*. В символе совпадают противоречащие друг другу обозначающие и обозначаемые моменты.

Символ в своем разворачивании может указывать на самые различные явления, но совпадающие в символе. Лосев обращает внимание на то, что романы Достоевского перегружены описанием разного рода событий, которые как будто бы совершенно не связаны между собою и которые сам Достоевский квалифицирует как случайные, бессвязные и нелепые. Однако в итоге именно эти нелепые случайности приводят все действие к роковому исходу. При этом Лосев утверждает: «Считать ли эти разрозненные случайные действия символами рокового конца, то есть тем, что его обозначает, а самый этот роковой конец как осуществление символов, как то, на что они указывают, на обозначаемое, или, наоборот, считать ли роковой конец символом, а все подготовляющие его действия только членами разложения в бесконечный ряд, тем, что он обозначает, это все равно. Тут *важно только самotoждественное различие* обозначаемого и обозначающего в символе и *важно разложение единого символа в бесконечный ряд*». [127, с 43] *То есть, символ обнаруживает себя как принцип конструирования, как порождающая сама*

себя модель. И если до этого момента символ рассматривался с точки зрения составляющих его смысловых элементов, то теперь необходимо привести все эти элементы в их «подлинную единораздельную целость», которая на самом деле и специфицирует *структуру символа.*

Символ есть символ чего-нибудь, то есть, указывает на нечто такое, чем сам он не является. Кроме того, он есть также и то общее, частности которого он должен указать. «Здесь, однако, мы встречаемся с очень тяжелыми и цепкими правилами школьной логики, которые восходят еще к Аристотелю и которые постепенно преодолевались в истории философии и науки, и физико-математической и гуманитарной, и которые уже давно преодолены в логике, но ввиду своей элементарной понятности все еще фигурируют ...», – отмечает Лосев. [127, с. 44] Автор в очередной раз обращает внимание на то, что, символ – всегда обобщение. Поэтому в основе «правильной» теории символа должна быть «правильная» теория обобщения. Лосев подвергает критике понятный, не встречающий никаких возражений процесс обобщения на примере возникновения общего, «родового понятия», которое является продуктом научной абстракции и которым оперирует наука. Известный пример: синие цветы, синее море, синее небо, синие костюмы, синие глаза, синяя бумага, синие чернила. Отвлекая эту синеву от всех наблюдаемых синих предметов, получаем *общее родовое* понятие *синевы.* Уже самому Аристотелю (а это рассуждение пошло от него) процесс получения родового понятия таким путем представляется неполным, поэтому он определяет эти общие или родовые понятия как существующие в вещах, но вполне самостоятельные.

Более убедительно утверждение Лосева: «Синева получается вовсе не из сложения признаков синевы того или иного множества предметов; и если мы хотим обратить внимание именно на *признак синевы,* то он виден нам уже *на первом синем предмете,* без всякого перехода в какое-нибудь огромное количество синих предметов. И если мы хотим действительно извлечь синеву из синих предметов и на ней сосредоточить наше внимание, то это значит,

что мы отбросили все прочие признаки предметов, кроме их синевы, и забыли, чем, собственно говоря, являются наблюдаемые нами синие предметы в их конкретности. Синеву как родовое понятие мы при этом действительно получим. Но *такое родовое понятие* будет настолько *бедным, пустым и бесплодным*, что из него мы ровно ничего вывести не сможем». [127, с. 44] Поэтому получение «высшего родового понятия» путем отвлечения однородных признаков от отдельных предметов и пренебрежения цельной значимостью и общей целостностью данных предметов есть «неправильное обобщение» как условие «неправильной» логики символа.

Правильная логика символа базируется на правильном обобщении, согласно которому, общее родовое понятие не отбрасывает (за ненужностью) предметы в их цельной данности, но включает их в себя в виде целостного процесса протекания самой действительности, выступая ее *законом*, принципом для конструирования всего единичного, что подпадает под это *общее*. То есть *общее* не «пустынно» и «бесплодно», но содержит в себе закономерность изначальной включенности в себя целостной множественности единичностей с готовностью их общего разложения и каждой единичности в частности в конечный или бесконечный ряд отдельных явлений и фактов.

Символ, являет собой *общее, родовое понятие* не только количественно (как в математике), но и качественно, поскольку содержит в себе идейно-образную *общность*, которая закономерно разлагается в ряд отдельных единичностей. Для этих единичностей указанная *общность* и является *символом*. В нашем примере *синева* выступает *символом для единичностей*: синие цветы, синее море, синее небо, синие костюмы, синие глаза, синяя бумага, синие чернила.

В этом смысле общее (символ) есть не уединенная и от всего иного изолированная структура, но она есть *Закон*, повелительно указывающий на протекание всего соответствующего единичного. Но если мы выше говорили, что символ нечто обозначает, поэтому он есть знак в семантическом смысле слова, то к нему вполне применимы математические приемы разложения

данной функции в бесконечный ряд. Вот это-то и есть его подлинная *Структура*. Символ есть принцип конструирования всего иного, что под него подпадает, разложение себя как функции в бесконечный ряд. То есть, отдельные единичности, порожденные общностью, в которой они *implicite* заключались, тоже являются символами порождающей их общности. Например, синее небо (или синие глаза) также является символом породившей его общности – самой *синевы*. «И только вводя эту структуру в понятие символа, мы впервые определили его по существу. Все предыдущие элементы символа были только именно его элементами, но не конструировали его в его цельности. Вот в этом-то и заключается та значительность выражаемой в символе предметности, о которой мы говорили выше. Символ есть та обобщенная смысловая мощь предмета, которая, разлагаясь в бесконечный ряд, осмысливает собою и всю бесконечность частных предметов, смыслом которых она является». [127, с. 47]

Символ, понимаемый как спонтанный поток символизации, является художественным методом символизма. Его «подвижностью» и иррационально-идеалистической природой обусловлена неточная, ассоциативная образность, размытая семантика, субъективная, утонченная эстетика данного искусства, реализуемые посредством приема «прямого соответствия». Все перечисленное имеет отношение к вопросу «как», к внешней стороне, к вопросу: каким методом «проявлено». Проявлено «что»? То есть, вопрос метода «как» вторичен по отношению к предмету «что?», поскольку «предмет специфицирует метод, а не наоборот» (В. Дильтей). В качестве «что» в искусстве символизма выступают смыслы иррационально-идеалистической философии, которая представляет собой сложную «заумь» (В. Хлебников). Уже сама проблема осмысления и усвоения этой «зауми» («что») требует напряженной интеллектуальной работы, особого склада мышления. Задача воплощения смыслов «зауми» в искусстве становится возможной при соблюдении трех условий: 1) понимания этих смыслов, 2) особого способа восприятия мира художником – «символизм» (А. Белый), 3) посредством метода симво-

ла, понимаемого как «*функцию символизации*» (А.Ф. Лосев). Соответственно, проблема *понимания* такого искусства исследователем с неизбежностью требует от него наличия и «исполнения» *этих же трех условий*: понимания смыслов «зауми», восприятия мира через символ, прочтение текста условно-символического искусства с учетом метода символизации, используемого художником как гносеологически, так и онтологически.

В представленной модели «трех условий» и самого символического творчества, и изучения этого феномена исходным условием выступают мировоззренческие смыслы философской «зауми», воплощенные в искусстве. Именно эта, содержательная, смысловая сторона чаще всего упускается при анализе произведений символизма. В лучшем случае, авторы указывают на то, что мировоззренческой основой искусства символизма являются учения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, пренебрегая рассмотрением этих смыслов, упрощая их или, подменяя смыслами, не свойственными данной философии и, соответственно, – искусству (профанация).

В качестве иллюстрации обратимся к работе одного из исследователей символизма М.Г. Эткинда «Мир как большая симфония: книга о художнике Чюрленисе». [200а] Автор пытается «истолковать» сложный философский символизм картин М. Чюрлениса из цикла «сонаты»: «Соната Солнца», «Соната Звезд», «Соната Моря», «Соната Пирамид», «Соната Змеи». Свои названия «сонаты» обрели после смерти художника, ранее они были просто пронумерованы самим автором. В этом ряду самой загадочной выступает «Соната Змеи» или «Соната Змей», которую еще называют «Сонатой Ужа» (1908 г.), упрощая тем самым «заумь» иррационализма Ницше и Шопенгауэра, в которую был погружен художник, до сказочных образов литовского фольклора. Автор выразительно и с большим смыслом выписывает каждую Змею в каждой из четырех картин «сонаты» («Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал»). Ни один из вариантов различных Змей не допускает даже косвенной ассоциации с ужом, узнаваемость которого обусловлена антрацитным блеском его безукоризненного черного окраса и ярким желтым пят-

ном на голове в форме крыла бабочки, кричащим о его безобидности и даже домашности. Здесь другие змеи, – *не признанные* зрителем, иррациональное решение символических образов которых не поддается «рассудочной» трактовке.

Так, М.Г. Эткинд, в стремлении передать смыслы картины «Скерцо» («Соната Змеи») с позиций символизма, на самом деле, – дает ее описательный анализ. Он говорит о «гигантской горизонтали Ужа в небе», «глядящего на ребенка», о «бездонном провале» между «ребенком» и ... «Литвой» (?), об «огромной птице» как «символе беды» и о том, что «змея станет для ребенка спасительным мостом». Ни один из этих мини-тезисов не очевиден и не убедителен, *с точки зрения* зрительской «субъективной честности» (А.Ф. Лосев). А с *мировоззренческих позиций иррационализма* учений Ницше и Шопенгауэра, в русле которых не только творил, но и жил свою короткую жизнь художник, допущена подмена смыслов (профанация). С *позиций символизма*, где символ понимается не как статика, но как «функция» («текучесть»), текст не прочитан, понимания смыслов не наступило.

Смысловая сложность и глубина картин М. Чюрлениса, обусловлена его интеллектуальным исканием Истины как первопричины всего сущего, той главной Силы, которая господствует в Мироздании. В философии «немецкого иррационализма» это Мировая Воля – идеальное (не материальное), *не разумное* первоначало мира, управляющее им иррационально, порождая мировой абсурд, великую бессмыслицу бытия. Поэтому познать эту нерациональную силу, управляющую миром, и воплотить ее в искусстве возможно лишь интуитивно, ассоциативно – *символически*. Художник на протяжении всего своего короткого творческого пути, напрямую или косвенно, пытается запечатлеть в своей живописи ускользающий *символ* Мировой Воли, безжалостной ко всему по причине отсутствия разума. Подобно страшному морскому шторму, разбивающему корабли о скалы, Воля также «не знает, что творит». Поэтому бытие, управляемое Волей без разума, также абсурдно, иррационально, с точки зрения художника – приверженца учений Ницше и Шопен-

гауэра. Абсурдный, не рациональный мир в картинах М. Чюрлениса не допускает по отношению к себе рассудочного подхода. Понимать смыслы картин Чюрлениса возможно исключительно, понимая суть иррационализма, и, ступив вместе с художником на путь символизма как «способа мировосприятия» (А. Белый), в основе которого ассоциативное мышление, спонтанность возникающих аналогий как «сходства в несходном» (А. Ф. Лосев).

Иррационален мир в картине «Скерцо» («Соната Змеи»): Змея летит в пустоте воздуха значительно выше птицы; слабый абрис птицы не ассоциируется с бедой; звезды светят сами по себе; все равнодушно друг к другу, не взаимодействуют. Привычных, рассудочно-успокоительных человеческих смыслов здесь нет. Смысл один – это Мировая Воля, увиденная интуитивным, внутренним зрением художника-иррационалиста в какой-то момент «прозревания запредельных далей» мироздания – именно *таким символом*. Парящая в воздухе Змея (абсурд) мало походит на змею отсутствием характерных извивов змеиного тела. Скорее, она напоминает собою идеально прямой «жезл» (Вяч. Иванов), ее повернутая вниз шея не воспринимается как змеиная; ее «лицо-маска» узнаваемо: такие «лица» рисуют воздушным бумажным змеям. То есть, она – змея и, одновременно, *еще Кто-то* – вне змеи (символ). Ее положение в картине – «выше всего и всех» указывает на нее как на Абсолют, расслабленно-равнодушный ко всему по причине ее великого, абсолютного Незнания, неразумения. Призрачный, тающий мир картин Чюрлениса, написанный прозрачными красками, – мир не материальный, но мир идеального бытия, показанный автором как некий алгоритм, как некая программа мировой бессмыслицы, в рамках которой маленький смертный человек, стоя на краю мира, взывает к Смыслу ... которого нет.

Соната как жанр музыкального произведения состоит из четырех частей: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Финал». По законам этого музыкального жанра именно в первой части, «Аллегро» заложены все те музыкальные темы, которые будут звучать, каждая в своем ритме, в трех других частях сонаты. Чюрленис не стремился сознательно к синтезу искусств как, например, В.

Кандинский, возможно, оказав на последнего значительное влияние. Литературный дар, музыкальный талант, гений живописца, философская образованность и прирожденная способность к символическому восприятию мира слились в Чюрленисе в органичном синкретизме, обнаруживая масштаб его уникальности и одаренности. Он творил интуитивно, переходя за грань дозволенного человеку, на пределе возможностей человеческого сознания, граничащих с творческим безумием, что и предопределило его ранний уход из жизни. Общим местом в исследованиях, посвященных творчеству Чюрлениса, является попытка рассмотреть его живописные картины с позиций музыкального искусства. Обращается внимание на то, в первой части сонаты обычно господствует динамический темп «аллегро», вторая часть – спокойное, медленное «анданте», третья – быстрое, легкое «скерцо» и «финальная» четвертая часть является музыкальным завершением общей темы всего сонатного цикла. Все эти отличительные признаки мало характеризуют части живописных «Сонат» художника, где в состоянии вневременной текучести идеальных (не материальных) миров «динамический темп» вообще отсутствует. Формальное для него не главное, важнее смыслы и символы, поэтому сохраняется единственный признак сонаты – *главная музыкально-живописная тема* Мировой Воли-Змеи во всех четырех частях. Вяч. Иванов, один из родоначальников русского «младосимволизма» так отзывается о творчестве Чюрлениса: «Итак, это творчество, в некотором смысле, есть опыт синтеза живописи и музыки: попытка, без сомнения, *непреднамеренная, наивная* и все же проведенная с тою *полубессознательною* закономерностью, которая составляет постоянное свойство *истинного* дарования. Если бы попытка эта была рассчитанным действием, подсказанным теоретическими исканиями, она *едва ли бы удалась*». [11, с. 477]

Обратимся к рассмотрению общей темы «Сонаты Змеи» во всех других частях этого цикла. В первой картине «Аллегро» Мировой Змий покоится на очень узкой ярусной террасе, задающей изгибы его длинного тела, охватывающего собой три плана мироздания, расположенных один над другим. В

работах Чюрлениса обращает на себя внимание эффект пустоты, ассоциирующийся с пространством, вечностью, тишиной и «покоем». Однако в этой пространственной пустоте Змея оказывается скованной жестким «регламентом» извивов предельно узкой и короткой террасы так, что ее собственное движение оказывается не возможным. Ее голова и хвост повисают в воздухе, ей некуда двигаться, она кажется распятой на этих стройных столбах-колонах, поддерживающих странную, почти невидимую террасу. Поражают смотрящие в упор глаза и бледное, измученное «лицо» Змеи выражением Непонимания и Усталости. Она – надмирная Сила сама в себе оказывается не свободной, лишь ее точное желто-тенивое отражение в одном из миров видится свободным, ни от чего не зависящим. Исследователи творчества Чюрлениса (Вяч. Иванов, М.Г. Эткинд), склонны рассматривать все части данной «Сонаты» как этапы преобразования одной и той же Змеи. Изначальное внешнее несходство всех четырех «змеесимволов» между собой без признаков поступательного преобразования слишком очевидно для того, чтобы не поддерживать и не развивать тему преобразования дальше. Это четыре самостоятельных «змее-символа» Мировой Воли, увиденных или созданных воображением автора в стремлении постигнуть то, что *постигнуть невозможно*. Именно этим обстоятельством обусловлена бесконечная множественность символических интерпретаций «непознаваемого» и «невыразимого» в искусстве. Здесь четыре различные трактовки одной темы – Воля-Змея, четыре интуитивные интерпретации того, о чем мы никогда не узнаем доподлинно.

Развитие темы Змеи в картине «Анданте» Вяч. Иванов видит следующим образом: « ... в замкнутом природными и искусственными ограждениями затишье вечернего морского затона, навстречу ласке лунного серпа, подымается, бросая по воде длинное отражение, пестроцветный столб с круглым лицом – не то полного Месяца, не то Царь-Девы, меж тем как другой конец чудовища, как клюв, выгибается из вод в углу залива». [11, с. 482] Данная цитата является яркой иллюстрацией *собственно символистского* подхода к вопросу восприятия условно-символического искусства. Выде-

лены ключевые смысловые «зацепки» символа. Вся Змея сокрыта под водой, а над водной гладью, на значительном расстоянии друг от друга возвышаются ее «головная» часть и хвост как «начало» и «конец», как «альфа» и «омега», суть основание мироздания. Вяч. Иванов отмечает красоту «лица» Змеи через сравнение его с «полным Месяцем» и «Царь-Девницей», а хвост – с «выгнутом клювом». Этот контраст, эта полярность одного «целого» позволяет автору вынести этому «целому» вердикт – «чудовище», не равное самому себе: безмятежное, благостное выражение лица над водой и – убойный прицел клюва-хвоста в другой области водной глади.

Эффект разобщенности «начала» и «конца» достигается в картине не только полярностью их характеристик (миролюбие – агрессия), но и отсутствием визуальной связанности этих частей, когда хвост, помещенный художником «в углу залива», не сразу распознается зрителем как хвост. Этот эффект понадобился художнику для того, чтобы выразить свою авторскую мысль (смысл): голова *не знает*, что творит ее хвост-клюв, то есть, «целая» Змея-Воля не знает, что она творит в целом по причине отсутствия у нее разума, *она – иррациональна*. Свобода Змеи здесь так же, как и в «Аллегро» ограничена заборами-решетками, которые закрывают гроты как возможные выходы из замкнутости одиночества и бессмысленности, что обусловлено собственной иррациональной природой Хозяйки Мира. Получает оформленность главная тема самой Змеи, проходящая через все части «Сонаты», – ее собственная несвобода. Ее несвобода – в ее безумии, оно тяготит ее усталостью Непонимания «на столбах» в «Аллегро», тишиной созерцательности как попыткой припоминания того, что ты никогда не знал – в «Анданте». «Змее-символом» в этой картине открывается ограниченность смысловых, мировоззренческих горизонтов собственно человеческого бытия как *нецелостного* видения человеком бытия вообще. Нецелостность видения бытия проявляется в абсолютизации или его прекрасного «лика» (жизнь прекрасна!), или его чудовищного «клюва-хвоста» (жизнь страшна!). В философии Ницше это осмысливается как два равноправных начала бытия: «аполлоническое» (кон-

структивное) и «дионисийское» (разрушительное), продиктованных *неразумной* Мировой Волей и, соответственно, представляющих собой *бессмысленную* и бесконечную цепочку созиданий и разрушений (рождений – умираний).

Таким образом, «змее-символ» в «Сонате» Чюрлениса обнаруживает свою *символическую сущность* многогранностью взаимосвязанных смыслов, порождающих *эффект смысловой «текучести»*, который достигается художником посредством «удаления» живописной формы, взятой из действительности, в область идеальных, нерациональных форм, обобщающих исходную форму до ее *отвлеченности* от себя самой («еще кто-то»), открывая ее первообразную сущность («вещь в себе»). То есть, в символизме форма занимает подчинительное положение по отношению к смыслу, смысл довлеет над ней, деформирует ее, отчуждая ее от нее самой, превращая в *символ*. Поэтому логика исследования произведений искусства символизма диктует первичность смыслов, а не формы. В противном случае – все внешние, формалистские попытки навязать символизму рассудочно-житейские смыслы «отскакивают» от него как «от стенки горох», обнаруживая себя тщетными без понимания мировоззренческой серьезности этого искусства.

Размышляя о «Финале» «Сонаты Змеи», Вяч. Иванов ограничивается описанием данной картины: «Мы видим горы, с тунелями, через которые сквозят иные дали – миры иные; а по трем горным главам, окаймляя их, как главы святых, тремя нимбами света, извивается тот же Змий, но уже весь просвеченный, как бы вобравший в себя сияние тех трех звезд, голова же его сползает с круч на утес-стол, протягиваясь за праздно лежащей на столе царскою короной». [11, с. 482] Однако сам автор – один из «столпов» русского символизма понимает, как беспомощен описательный, внешний подход. Не получив ответа, он обращается к риторике: «В чем метафизический пафос этой странной и жуткой сказки, рассказанной красками, но как бы прозвучавшей мелодиями? Думалось ли умозрителю о привлечении полем божественных энергий, о космической теократии пола? Праздные догадки! Алле-

гория вмещает мысль; символ хочет, чтобы мысль его вместила. Каждый видит в нем то, что видеть может». [11, с. 482]

«Змее-символ» в заключительной картине Чюрлениса «Финал» в меньшей степени, чем все предыдущие варианты напоминают Змею, и не только золотым свечением своего тела: у «золотой» Змеи отсутствует «лик». Выражение тревожного непонимания на «лице» первой Змеи, созерцательное выражение «лица» «Царь-Девы» у второй, «картонная маска» «лица» – третьей свидетельствуют о какой-то, хотя бы, зачаточной форме мозговой деятельности у этих существ. «Лицо» четвертой Змеи не проявлено, оно стертó полным отсутствием сознания. Это голова червя, как и все туловище бессознательно, инстинктивно ползущее к трону-постаменту и короне Хозяина Мира. Абсурд уже в том, что трон-постамент не приспособлен к особенностям змеиного тела. На подобном подножии-постаменте возвышается «надмирная» статуя Рекса из триптиха «Рекс» – еще одно видение Чюрлениса о Силе, управляющей миром. Главный трагизм «Финала» «Сонаты Змеи» заключается в Неведении обитателей нижних «солнечных» миров-гrotто: Божественная Троица и с нимбами Света, угадываемая ими в «запредельных далях», оказывается тремя горными вершинами с дисками света и с ползущим по ним Змеем-червем, бессознательно (иррационально) управляющим миром. Мотив волнообразного движения Змеи во многих картинах Чюрлениса также выступает *символом* Мировой Воли, за пределы которой невозможно выйти. Предельно выразительно его «звучание» в «Похоронной симфонии», в одной из картин которой не имеющее начала и конца волнообразное, монолитное движение длинной колонны людей с одинаково опущенными головами, в одинаково черных одеждах, с одной жизненной программой «рождения – смерти», являет собой *символическое* отражение бессмысленного, бесцельного движения Мировой Змеи.

А. Шопенгауэр, основоположник учения о Мировой Воле, предлагает в качестве выхода за пределы обусловленного ею иррационального бытия – в созерцательном отношении к миру и художественном творчестве, в отказе

«обслуживать» Мировую Волю, довольствуясь аскетическим образом жизни. Последователь учения Шопенгауэра, – поэт и романтик Ницше предлагает «оседлать» неразумную Мировую Волю, противопоставив ей всесокрушающую человеческую «волю к жизни» и «к власти», раскрепостив в человеке все природное с одновременным презрением к смерти («философия жизни»), так рождается его идея о сверхчеловеке. Литовский художник Микалоюс Чюрленис (1875-1911), чье творчество связано с европейским искусством, немецкой философией и русским символизмом, стремится всей своей жизнью к решению гносеологического вопроса в контексте искусства: познать непознаваемое через символ.

Возникает вопрос о мировоззренческих доминантах творчества художника. Иноприродный, нематериальный характер миров в картинах Чюрлениса, с отсутствием в них людей свидетельствует об отчуждении его от нашего мира природы. Его устремленность к «заоблачным» далям иных миров обращается для него открытием Молчания (отсутствием диалога) со стороны Мировой Силы по причине ее иррациональной природы – отчуждение. Уникальность творчества этого художника еще и в том, что он, как никто другой, последовательно и мужественно воплощает смыслы иррациональной философии в своем творчестве, «истончая» материальную завесу миров до невероятия, маня за собой неразгаданостью собственных тайн и тайн мироздания, ожидая своего исследователя-собеседника, и, в этом смысле, он диалогичен.

Понимание мировоззренческих смыслов творчества М. Чюрлениса достигнуто при соблюдении «трех условий»: знание и понимание смыслов философской «зауми» иррационализма, выступающих мировоззренческой основой символизма; восприятие мира через символ; прочтение текста условно-символического искусства с учетом специфики метода символизации, где символ понимается как функция.

Именно такое понимание существа символа включает в себе возможность не формального рассуждения и общего представления об этом феномене в искусстве, но логически обоснованного подхода к его изучению. Спе-

цифика «логики символа», представленная Лосевым в виде описательной модели общей структуры *сигнификативного акта* со всеми его составляющими требует соответствующей методологии изучения, которая бы учитывала все особенности данного предмета. Символ, являясь порождением и носителем нерациональных аспектов бытия, требует специальных исследовательских приемов и специальной логики. Функцию решения задачи рационализации нерациональных аспектов искусства условно-символического характера вполне можно отнести в адрес герменевтической логики с ее специфическими приемами «вживания», «вчувствования», «интерпретации», дивинации, которые в традиционной логике *опускаются, или не учитываются вообще*. Именно этот методологический инструментарий был использован в данном параграфе с целью выявления мировоззренческих смыслов в произведениях условно-символического характера.

На основе вышеизложенного материала возможны следующие выводы.

1. В данном параграфе получает обоснование тот факт, что авангард, как художественное явление, зарождался и формировался в лоне искусства символизма, наследуя и развивая его мировоззренческую основу и условно-символический язык, постепенно обретая свою собственную многоликость и собственный характер.

2. В качестве философской базы *символизма* как художественного направления, послужившего также школой мировоззренческих предпочтений, методов и настроений для авангарда, выступают концептуальные модели бытия таких философов, как А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, Г. Зиммеля, Т. Липпса, Э. Маха, В.Соловьева.

3. В иррационально-идеалистических концепциях этих философов ключевым моментом является отрицание материальной объективности мира, а также его познаваемости посредством рационального знания, что неизбежно сопряжено с настроением разочарования в рационализме и практицизме – основных мировоззренческих установках отчуждения ренессансного типа в западной цивилизации. Мировоззренческие тенденции субъективизма, инди-

видуализма и осмысленного одиночества человеческого бытия в иррациональной природе мире были закреплены и получили дальнейшее развитие в философии экзистенциализма (модификация отчуждения древнегреческого типа) и в искусстве символизма.

4. Поэтому искусство символизма философично, оно выражается языком художественных знаков – *символов*, которые выступают посредниками между человеком и идеальными основаниями мироздания, к постижению которых стремится художник (диалогичность), не испытывая интереса к окружающей материальной среде природы, для него слишком привычной и простой (отсутствие диалога). То есть, одновременное наличие духовности и отчуждения в качестве мировоззренческих доминант, обязательный, первопричинный характер их соприсутствия в символизме является той особенной мировоззренческой дилеммой, которая впоследствии будет характерна и для авангарда.

5. Единственным художественным средством выражения «невыразимых» духовных основ бытия, которые едва мелькнули метафизическим отсветом перед художником, является *символ*, который всегда полисемантичен, не точен, всегда намек на то, что «не выразимо». В связи с этим, в качестве универсальной теории символа была рассмотрена «логика символа» А.Ф. Лосева, с позиций которой было дано сущностное определение символа как функции.

6. Специфика «логики символа», представленная Лосевым в виде описательной модели общей структуры *сигнификативного акта* со всеми его составляющими требует соответствующей методологии изучения, которая бы учитывала все особенности данного предмета. Таковой выступает герменевтическая логика с ее специфическими приемами «вживания», «вчувствования», «интерпретации», «дивинации» и общим феноменологическим подходом.

7. В параграфе получил осмысление основной художественный прием символизма – «прямое соответствие», основанный на синестезии.

3.2. Условно-символический язык авангардного искусства и проблема понимания мировоззренческих смыслов

Основной задачей данного параграфа является выявление базовых мировоззренческих смыслов в авангарде с позиций герменевтической логики, а также, основываясь на теории символа А.Ф. Лосева, где символ рассматривается в качестве принципа конструирования всего *иного*, что под него подпадает, в качестве процесса разложения себя как функции в бесконечный ряд единичностей. *Символ*, понимаемый как спонтанный *поток символизации*, является *художественным методом* символизма. В предыдущем параграфе получает обоснование тот факт, что авангард, как художественное явление, зарождался и формировался в лоне искусства символизма, наследуя и развивая его мировоззренческую основу и условно-символический язык, постепенно обретая свою многоликость и собственный характер. Поэтому родство, например, абстракционизма с символизмом, с этой точки зрения, представляется вполне очевидным фактом.

Символизм как философское учение, во многом определявшее духовную жизнь Европы в начале двадцатого века, был подлинным, глубоким мировоззренческим источником творчества основоположника абстрактного искусства В. Кандинского, обусловив стиль и художественный язык его картин. С символизмом его роднит, в первую очередь, тот характерный для эпохи в целом прорыв к *духовному*, о котором он неустанно говорит в своих произведениях, в противовес глубокому позитивизму и материализму прошлого века. Фактом художественно-исторической преемственности между искусством символизма и авангарда обусловлено то, что *«прием прямого соответствия»* является одним из главных в арсенале художественных средств абстрактного искусства. Именно этим приемом обусловлено своеобразие творческого ме-

тогда В. Кандинского, который он подробно описал в своей книге «О духовном в искусстве» (1911г.).

Абстракционизм (лат. *abstraction* – отвлечение), выступая явлением авангарда, изначально философичен, поскольку выполняет мировоззренческую функцию, представляя целую систему художественно-символических картин мироздания, в которых *духовное*, в основе своей, превалирует над *материальным*. Осознав творческую потребность выражения *духовных основ* видимого, природного мира в искусстве, В. Кандинский говорит о необходимости формирования *нового* художественного языка для выражения смыслов о «духовном» в искусстве. Новый художественный язык, по мнению автора, необходимо искать, «сравнивая» специфические возможности всех искусств, объединив их на основе их внутреннего стремления выразить *единую духовную сердцевину мироздания*. [223] Являясь сторонником идеалистического воззрения на мир в духе иррационализма Шопенгауэра и Ницше, Кандинский стремится к интуитивному пониманию духовных основ мироздания, чтобы через символ (цвет, форма) передать это понимание другому. Отчуждаясь от материальной природы и, призывая к отчуждению от нее других, художник настроен на диалог с идеальным миром. Амбивалентный характер мировоззренческой установки его искусства обусловлен антиномией отношений отчуждения и духовности в условно-символическом искусстве. Условиями понимания этого выступают: знание мировоззренческих основ и символического языка художественных творений Кандинского.

Книгу В. Кандинского «О духовном в искусстве», где автор излагает свою собственную теорию «духовного», можно назвать своеобразным пособием, способствующим установлению конструктивного диалога между автором и зрителем с целью *понимания* последним смыслов творчества художника. В этой книге речь идет о прямых, межчувственных соответствиях между *цветом, звуком, настроением, образом*, возникающих на основе *синестезии*, которые, безусловно, следует рассматривать в русле теории символа А.Ф. Лосева. Авангард говорит зашифрованным языком, поскольку для философ-

ствующего авангарда оказывается недостаточным арсенал традиционных для искусства средств выражения сущностных, *мировоззренческих смыслов* в их художественном воплощении – с одной стороны. С другой стороны – массовый зритель, в большинстве своем, утратил изначально свойственную ему способность креативного, мифологического, символического «детского» восприятия мира. Поэтому проблема *понимания* в авангарде остается актуальной и трудно решаемой в широких границах ее социального бытия, а также в конкретных рамках общеобразовательного процесса. Это происходит часто еще и потому, что большинство педагогов, не испытывая симпатии к нестандартному искусству, игнорируют такое масштабное явление мировой художественной жизни, как авангард.

Кандинский, посвящая читателя и зрителя в «азбуку» своего творчества, в первую очередь, говорит о двух видах художественных интерпретаций образов природы в искусстве. Первый вид – *внешнего (реалистического) характера* и поэтому, по мнению автора, не имеет будущего. Второй вид – *внутреннего, духовного (символического) характера*. Потому в нем скрывается «зачаток будущего», поскольку художников, со временем, все меньше будут привлекать такие «грубые чувства», как *страх, радость, печаль*. Содержанием искусства будут выступать *более тонкие чувства*, которым художник не может подыскать названия (*невыразимое*). Художник предлагает не вспоминать о «тленном» теле, быть выше телесного, творить «не механически», не обыденно, а на *уровне интуиции*. Автор пытается дать понимание «духовного» через знаки, привычные для человеческого глаза, так, в части «движений» он пишет о духовном остром треугольнике. Этот треугольник выступает у Кандинского *символом* духовного роста личности: движения вверх и вперед. Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх, и там, где «сегодня» было его острие, «завтра» оказывается уже следующая часть. То есть, то, что «сегодня» кажется бессмыслицей и даже безумием, «завтра» может оказаться гениальным открытием, полным глубокого смысла.

Когда творческая личность, пробиваясь через череду собственных взлетов и падений, приходит к определенным знаниям, ему открывается «это», «что» не будет больше материальным, предметным, но оно будет художественным содержанием, душой искусства. Это «что», тонкое и невыразимое, скрываемое под образами природы, это некие предвечные смыслы мироздания, это то, что И. Кант именуется «вещью в себе», это неуловимое «что» может быть приведено к выражению исключительно при помощи средств, свойственных только искусству. В следующей части размышления, названной «поворот», автор продолжает раскрывать природу «что». Это «что» для него есть бесконечно утонченная материя или, как ее он ее называет, *духовность*. Духовность не поддается твердому выражению и не может быть выражена узнаваемой материальной формой, возникает «повелительная» необходимость найти «новые формы». Задача открытия «новых форм» – нового художественного языка для выражения этого «что» в искусстве продиктована «внутренней необходимостью», природой души художника, его «субъективной честностью», когда по-другому нельзя – душа не велит. «Новые формы» автор усматривает в синтезе всех искусств. Для каждого вида искусства характерен свой «вечный язык» выражения смыслов: для литературы – слово, для музыки – звук, для скульптуры – объем, для архитектуры – линия, для живописи – краска. Но Кандинский говорит о «цветных звуках», «поющих цветах (красках)», «благоухающих» и имеющих «вкус». Это отнюдь не физиология и даже не психология, это символ, понимаемый как «принцип конструирования всего *иного*» (А.Ф. Лосев), как функция. В искусстве процесс символизации (разложения символом себя как функции в бесконечный ряд единичностей) осуществляется художественным приемом «прямого соответствия», открытым французскими символистами.

Вместо слова «цвет» В. Кандинский предпочитает использовать понятие «краска», как это, собственно, делает и художник-сюрреалист С. Дали, сопровождая свое художественное творчество пространственными пояснениями. С красками у Кандинского связаны определенные ассоциации, он говорит, что

краски «живут» в природе сами по себе. Неудивительно, что один из пунктов своей работы В. Кандинский назвал: «язык красок», музыкальный тон которых открыт для души человека: красный, оранжевый, желтый олицетворяет собой «идеи радости, богатства». Красная с желтым, обе эти краски сходного характера, красное пылает, но больше как бы внутри себя и больше связана с любовью, с народной орнаментикой, чем *безумная желтая*. Холодно-красное сравнивается более с телесным, с чистотой, невинностью. Оранжевая краска извлекает из себя серьезность. Подобно тому, как оранжевое возникает через «толкание» красного к человеку, также возникает через отталкивание его от человека фиолетовое, которое имеет «склонность удаления». *Фиолетовое звучит* несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. Как *огромный круг, как держащая зубами свой хвост змея*. [223]

Вероятно, немало найдется людей, для которых приведенные выше соотвественства покажутся чем-то надуманным и неестественным. На самом же деле, в процессе взросления, большинство людей утрачивает способность творческого, ассоциативного восприятия мира, хуже – если этого восприятия не было вообще. Все мэтры авангарда в своем творчестве всегда апеллировали к сущностным, базовым элементам общечеловеческой культуры, поэтому на протяжении всей истории авангарда, в каждом видовом проявлении в первую очередь провозглашается *ценность детского взгляда на мир*, ценность перво-зданной, стихийной мысли, детского восприятия и переживания мира. Дети, действительно, воспринимают мир на бессознательном уровне ассоциативно, выражая свои эмоциональные состояния, впечатления в рисунке, активно используя для этого цвет. В этом можно в очередной раз убедиться, обратившись к результатам специального эксперимента. Выпускница художественно-графического факультета БПГУ им. В.М. Шукшина Н.В. Русакова (2002г.), работая над дипломной работой, посвященной авангарду, проводила экспериментальные занятия с детьми младшей дошкольной группы в детских учреждениях Бийска, предлагая им для решения задачи изобразительного характера: нарисовать папу, маму, радость, холод, вкус конфеты. Ни одно из подоб-

ных заданий не вызвало у детей удивления или отторжения. В результате этого эксперимента почти все работы детей носили ярко выраженный абстрактный характер.

Так, творческая акварельная работа, выполненная Давыдовой Александрой (возраст – два года), называется «папа», хотя, на самом деле, это чистая абстракция без намека на какую-либо предметную изобразительность. При выполнении данного задания для ребенка оказались предпочтительными два цвета: зеленый и малиновый. Именно эти «краски», как называет цвета В. Кандинский, в данный момент, на данном этапе жизни соответствуют тем эмоциям, чувствам и переживаниям, которые испытывает маленький человек по отношению к феномену «папа». Для того, чтобы начать читать, расшифровать этот портрет-текст, написанный красками, необходимо найти соответствующую систему «перевода» с языка *символов* на понятный для всех, рациональный язык обычных понятий и терминов.

Поскольку книга «О духовном в искусстве» сама нуждается в своеобразной социальной адаптации и поддержке, в качестве своеобразного подхода к ней самой также требуется «ключ», который бы помог остановить напор *отторжения* зрителем авторских «соответствий» художника. Так, как речь в нашем примере идет о соответствиях в ряду: чувства, цвет, образ конкретного человека, то в качестве базового метода, способствующего пониманию смыслов художественного послания маленького художника, можно рассматривать теорию соответствия конкретного состояния психики человека определенному цвету, сочетанию цветов. Имеется в виду, в первую очередь, известная авторская таблица цветов М. Люшера, где предпочтение, отдаваемое одному цвету, и неприятие другого, имеют определенное значение: выбор цвета точно отражает душевное состояние тестируемого человека. Десятки тысяч опытов с цветным тестом Люшера на людях самых разнообразных уровней культуры, почти по всему миру показали, что влияние цвета существует везде, не зависимо от расы, пола и социального положения. Цветовой тест построен на разработанной профессором М. Люшером функциональной психологии. В тесте

М. Люшера «структура» или основное значение цвета остается постоянным. Эта структура определяется как «объективное значение» цвета. Темно-синий цвет означает, например, «покой», безразлично, нравится он кому-либо или нет.

Однако нас интересует выбор маленькой художницы: зеленый и малиновый. Зеленый цвет (по Люшеру) соответствует таким качествам и состояниям, как уверенность и, в особенности, самоуверенность. Поэтому выбор зеленого цвета указывает на уверенность, даже – на самоутверждение, на желание внушить симпатию при помощи чего-то, чем он сам обладает. Зеленый цвет – цвет гордого превосходства, власти, силы, защищенности. Красный (малиновый) цвет – это выражение жизненной силы, это стремление добиться влияния, завоевать успех и жадно желать того, что может предоставлять интенсивность и полноту жизни, это активность, праздничность, эмоциональная насыщенность, мощь. В сочетании, где *зеленый*, с его защищенностью и уверенностью, усиливается активным, праздничным, жизненным *красным*, кристаллизуется единый сплав защиты, *праздника, радости*.

Однако в нашем случае цветовое соответствие душевным переживаниям не самодостаточно, но имеет своей целью выражение в цвете конкретных переживаний ребенком конкретного лица – папы. Здесь мы выходим за пределы психологической теории М. Люшера, поскольку в нашем случае в цвете переживается образ, а это уже явление *синестезии*. Поэтому, с точки зрения синестетического подхода, абстрактный портрет «Папы» маленькой художницы вполне искренен и понятен: папа это защита, радость и праздник, – об этом говорят краски ее беспредметной живописи. В теории педагогики и психологии давно утвердился тезис о том, все дети талантливые художники и философы, которые по мере взросления утрачивают, в большинстве своем, креативную, первобытную символику мифологического восприятия природы, которая определяла их отношения с миром в детстве. Детей не удивляет задание: *нарисовать настроение* – они все авангардисты. Они воспринимают мир еще

«лицом к лицу»: на уровне межчувственных соответствий цвета, запаха, звука, настроения, образа, чего не скажешь о большинстве взрослых людей.

Именно этот, сохраненный многими художниками «детский взгляд» на мир лежит в основе их авангардного творчества. Авангард всегда проявлял интерес к детскому рисунку (Н. Гончарова), детскому впечатлению (С. Дали), а также к художественным мотивам, мифологическим образам, так называемых «нецивилизованных» народов, с их наивным, детским взглядом на мир, (Поль Гоген). Об этом не стоит забывать, когда мы в очередной раз искренне хотим вступить в диалогические отношения с художником и его произведением с целью *понимания*. Эмоциональная природа фовизма, сюрреализма, дадаизма, абстракционизма, авангарда в целом – в открытом, первозданном, детском взгляде на мир. Маленький ребенок воспринимает мир так же, как первобытный человек – конкретно-образно: «что вижу, то и есть правда» (А.Ф. Лосев). Поэтому в мифологиях народов мира Земля, как правило, плоская, звезды крепятся к твердому небесному своду, а солнц несколько: девять в китайской мифологии, в русской – Сурия, Хорс (утреннее солнце), Ярило (весеннее), Дажьбог (осеннее). Мир воспринимается как поток всеобщего оборотничества, где все превращается во все (мифы и сказки о превращениях), одно становится другим. То есть, *мифологическое восприятие* мира суть *символическое*. Поэтому дети без предубеждения воспринимают авангардное искусство, спонтанно вовлекаясь в поток ассоциаций.

Поэтому первое занятие авторского курса «Эстетика авангарда» носит характер возвращения студентов к детской форме восприятия мира. Слушатели курса, за редким исключением, не узнают в известном детском рисунке Ж. Сент-Экзюпери «удава, проглотившего слона», называя его шляпой. В этой же книге («Маленький принц») Сент-Экзюпери повествует о том, как, став взрослым человеком, он забыл язык символов, поэтому не может нарисовать по требованию Маленького принца идеального барашка до тех пор, пока не изображает дощатый ящик с отверстиями для воздуха, сокрыв самого барашка в этом ящике. Ящик с невидимым барашком позволяет символическому вос-

приятию мира ребенком вообразить «идеального» барашка, выступая, в данном случае, не ящиком, но – *символом* барашка. Символ есть «принцип конструирования всего *иного*, что под него подпадает». В результате ассоциативной работы студентов с геометрическими формами выстраиваются ряды соответствий: квадрат – дом, семья, надежность, устойчивость; треугольник – движение, вершина, целеустремленность, ракета, полет; круг – легкость, движение, солнце, доброта, гладкость; прямоугольник – шаткость, неопределенность, стройность, возвышенность; зигзаг – змея, поток, разрыв, молния, свобода, спонтанность, опасность. То есть, простая геометрическая форма *информативна* уже сама по себе, а с учетом характера задания, она обнаруживает свое семантическое поле, *выходящее* за пределы смысла о самой себе: треугольник есть треугольник, но *он же – еще «кто-то»* (символ).

Смысловое поле конкретизируется, если форма обретает окрашенность цветом. «Красный квадрат» художника-супрематиста К. Малевича рождает в аудитории целый поток ассоциаций: огонь, пламя, знамя, кровь, революция, героизм. Его произведение «Черный квадрат» ассоциируется у зрителя с провалом, колодцем, туннелем, космосом, «черной дырой», погасшим экраном, тайной, ночью. Чем схематичнее символ, тем шире его семантическое поле (А.Ф. Лосев). В одной из книг, в связи с этим, приводятся стихи, авторство которых не установлено: «Как древний Сфинкс загадывал загадки, «квадрат» Малевича нам загадал свой смысл. *Кто* он? Иль что? Быть может, он – провал квадратный в глубину Вселенной, где звезды не зажглись? А может быть, «Конец»? «Начало» как черная доска, где не начертан Смысл?». Автор этих строчек допускает по отношению к «Черному квадрату» вопрос «кто?». Этот вопрос не активизирует ассоциативную работу студентов до того момента, пока не будет выстроен визуальный ряд работ Малевича: «Черный квадрат», «Красный квадрат», «Черный прямоугольник», «Белый квадрат». Вопрос «кто?» начинает работать, поскольку каждый «персонаж» в этом «сравнительном» ряду обретает субъективные характеристики, встраиваясь в галерею характеров.

Глубокий черный цвет «квадрата» не пронизаем, закрыт, его почти правильная, устойчивая форма, цвет фона успокаивающий тепло-серый вызывают ассоциацию с чемоданом-дипломатом, черным офисным костюмом, кожаным креслом успешного чиновника-интроверта. Черный цвет «прямоугольника» замутнен коричневым и зеленым, что создает эффект болезненности, который усугубляется размытостью очертаний этой фигуры на тусклом фоне с желтыми разводами, напоминая собой старую побелку убого жилища. Эффект усиливается тем, что нижнее основание «прямоугольника» гораздо уже верхнего, его положение шатко, он не устойчив к жизненным обстоятельствам, он слаб и беден, он вызывает ассоциацию с героями романов Достоевского. «Красному квадрату» легче всего задать вопрос «кто ты?», поскольку *сам автор* именовал его «живым царственным младенцем». Он молод и отважен. Он рожден для подвигов. Он герой. Его правый верхний угол приподнят, подобно крылу Архангела, он бунтарь и воин. «Ницшеанский» сверхчеловек пламенеющим красным, взаимодействуя с безупречно белым фоном, создает эффект напора и движения навстречу, эффект пульсации и «горения», ассоциируясь с «гибельным восторгом» «Полета Валькирии» Ф. Вагнера. «Белый квадрат» в этом ряду характеров и судеб воспринимается как «не от мира сего». Он «не стоит» на «тверди» (в отличие от других фигур), его расположение по диагонали пространства картины создает эффект «вознесения». Слегка замутненный голубоватый оттенок «улетающего» вверх «квадрата» на розоватом (теплого оттенка), туманном фоне создают впечатление иного мира, с другими законами устройства. Кто он? Ангел? Душа человека уже в духовном, не материальном мире? Он настолько «не от мира сего», что возникает мысль о том, что весь ряд символов-субъектов создан автором с целью отличить этот условный «квадрат» от всех других условных «вариантов». Условно белый квадрат почти не различим на таком же разбеленном фоне. Картина «приглушена», она – всего лишь «намек», но очень выразительна «репликой» известных идеалистических учений, которыми увлекался и К. Малевич.

Возможность такого прочтения известных картин Малевича декларируется как самим художником («живой царственный младенец»), так и теоретиком беспредметного искусства, художником В. Кандинским. В своей книге «О духовном» он говорит об абстрактной форме, не изображающей «реального предмета», как об «абстрактном существе». Такими абстрактными «существами», по его мнению, ведущими свою жизнь и оказывающими воздействие на все окружающее, являются «квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимые простые формы, делающиеся все более сложными и не поддающиеся математическому обозначению». Все эти формы объявляются художником «равноправными гражданами духовной державы», но предпочтение отдается треугольнику как «существу», со свойственным ему одному «духовным ароматом».

Формулируя идеи супрематизма (лат. *supremus* – высшее), Малевич говорит о «красном квадрате» как «сигнале революции», «белый» соотносит «чистым действием», «черный» выступает для него «знаком экономии». Однако форма в авангарде полисемантическая, ее конкретное значение обусловлено ее «окружением» – другими формами, *контекстом*. Поэтому «черный квадрат», выступая структурным элементом в других картинах художника, или в ряду отдельных «форм», как в нашем случае, несет в себе оттенки новых смыслов. Взятый отдельно, сам по себе, «Черный квадрат» есть «сжатый» до предела символ первичных основ мироздания: «первоформа», «первопространство», «первоцвет». То есть, квадрат как «нулевое начало» мироздания призван художником в качестве универсального инструментария символического познания мира и символического выражения этого знания средствами живописи. В этих же двух «ипостасях» выступают другие «цветоформы», мыслимые художником также в качестве первоэлементов всего сущего.

Происходит *концептуализация искусства*, которая осуществлялась посредством формирования «эзотерического» языка простых элементов-форм и чистых цветов с наделением их новыми значениями, связанными с *символи-*

защитой основ мироздания. Такое искусство апеллирует к сфере идей, стремится к *диалогу с идеальным* (не материальным) миром, поэтому оно диалогично, духовно, но (одновременно) отчужденно по отношению к земному миру. Условный характер мировоззренческой доминанты в авангардном искусстве (в отличие от традиционного), ее амбивалентность изначально предопределены антиномией «отчуждения» и «духовности» в искусстве условно-символического характера, где *теоретическое знание* художника становится *предметом и целью творчества*. Беспредметное искусство рассматривается им в качестве метода интуитивно-творческого, «чистого познания» универсальных законов мира.

Малевич является философствующим художником, поэтому проблема понимания *смыслов* его картин напрямую сопряжена с обязательностью *знания смыслов мироустройства*, культивируемых художником в искусстве. Его мировоззренческая модель бытия формировалась под влиянием философии символизма, теософских идей Е. Блаватской, дзен-буддизма и христианского учения, получив объективацию в искусстве через *символ*, адаптируя к себе язык абстрактной живописи. Реципиент, настраиваясь на диалог с таким искусством, должен быть посвященным в «премудрость» этих мировоззренческих учений. В противном случае, *диалога* не будет, понимания не наступит, а *монолог* исследователя сведется к форме, форсируя семантику художественного произведения. Искусство есть единство формы и содержания (смыслов), исследовательский же интерес зачастую направлен в сторону формы вопреки природе искусства, обуславливая односторонний, *внешний* характер исследования. Формальный, внешний подход в какой-то степени допустим к декоративно-прикладному искусству, поскольку оно малоинформативно. Творчество Малевича имеет также прикладную, предметно-утилитарную сторону. В новой ситуации, на чайном сервизе его супрематизм становится малоговорящим орнаментом, не имеющим ничего общего с высокой философией. Утратив мировоззренческие смыслы, перестав быть супрематизмом, став орнаментом какой-либо формы, он также не выполняет и

требуемой от него как от орнамента декоративной функции – украшать, выступая просто знаком, «авторской подписью» его создателя, символом эпохи. Поэтому говорить о супрематизме возможно лишь с позиций понимания этого феномена не только в качестве узнаваемой живописной системы, но, прежде всего, в качестве мировоззренческой модели бытия, универсальные законы и *смыслы* которого объективируются в живописи посредством *символов* – предельно обобщенных геометрических цветовых структур.

Задачу мировоззренческого характера стремится решить В. Кандинский, формируя новый язык искусства, поскольку высшие (идеальные) основы бытия не могут быть выражены в категориях предметного мира. Подобно тому, как «Черный квадрат» Малевича становится со временем своеобразным символом творчества этого художника, для Кандинского столь же знаковым и значимым произведением выступает его «Композиция VII». Ни в одном другом произведении автора не был достигнут тот уровень обобщения всего сущего, та степень концентрации цветовой палитры и разнообразия форм, как в данной картине. Это произведение иррационально но, воспринимаемое в контексте тех «расшифровок», что дает автор в книге «О духовном», может рассматриваться как результат осмысленного, рационального творчества художника. Размышляя о композиции художественного произведения, автор говорит о том, что «большая композиция» может состоять из меньших, в себе замкнутых композиций, которые внешне даже может быть, враждебны друг другу, но именно своей враждебностью они служат успеху «большой композиции». Эти меньшие композиции состоят из единичных форм, также внутренне различно окрашенных. При этом следует знать и чувствовать определенные закономерности взаимодействий форм, красок, их положений. Например, треугольник, направленный кверху, «звучит» спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем тот же треугольник, поставленный на плоскости косо.

Однако неоднородной студенческой аудиторией, не знающей доподлинно всей «эзотерики» «делания» подобных произведений, эта картина воспринимается с легкостью и с желанием. Она не вызывает у студентов скептические

ских улыбок как при демонстрации на первом занятии «Черного квадрата» К. Малевича, поскольку аудитория постепенно адаптируется к работе с нетрадиционным искусством, выстраивая тот самый *диалог*, преодолевающий *отчуждение* зрителя и искусства. Художник-иррационалист, воспринимая мир интуитивно, символически, затем кропотливо отыскивает среди множества нужные цветовые «созвучия» в сочетании с формами для передачи в искусстве своего «знания» о мире через символ. Процесс восприятия этого «знания» реципиентом, в свою очередь, может быть только интуитивным, спонтанным. Ассоциативный ряд студенческой аудитории выглядит следующим образом. Во-первых, это какофония (гомон города, крики, лязганье металла, шум ветра, плеск воды, детский смех), в отличие от более определенной ассоциации: «Красный квадрат» Малевича – «Полет Валькирии» Вагнера. Ассоциации визуального характера: карнавал (жизни?), праздник, калейдоскоп, мир «с высоты», «база данных», лето, свежесть, запах срезанных георгинов. Ни одной из этих ассоциаций невозможно возразить, поскольку все они есть результат немотивированных соощущений – синестезии.

Эффект синестезии как способ символизации в «теории символа» А.Ф. Лосева, выступающий художественным приемом «прямого соответствия» в символизме, авангарде и творчестве В. Кандинского, выполняет функцию диалогического «мостика» между непонимающей аудиторией и непонятным искусством, преодолевая их *взаимоотчуждение*. Такой, «феноменологический» подход к художественным «текстам» предусмотрен герменевтической логикой, где приемы «вживания», «вчувствования», «ассоциации», «интерпретации», изначально «легализованы» в качестве «законного» методологического инструментария. В целом, картину Кандинского «Композиция VII» следует рассматривать как обобщенный символ первичных, доприродных «мыслеформ», которые впоследствии в бесконечном варьировании «отпечатываются» в материи, придавая ей смысл и форму. При внимательном рассмотрении элементов «композиции» угадываются отдаленный «намек» линией, пятном, цветом на леса, моря и горы, реки, дороги, радость и печаль, обрете-

ние и потери. Это такое же «нулевое начало» мироздания с «первоформами», «первопространством», «первоцветом» как и «Черный квадрат» Малевича. Тема первосмыслов бытия являлась определяющей в творчестве художников авангарда и символизма. М. Чюрленис посвятил этой теме целый цикл картин «Сотворение мира», на которых застыли загадочные, нездешние формы, светящиеся сферы, структуры, отдаленно напоминающие цветы. Появление таких картин обусловлено свободным мировоззренческим выбором художника, настроенного на диалог с «высшим» миром идей (духовность) в ущерб интереса к физическому миру природы (отчуждение).

История авангарда (фр. *avant-garde* – передовой отряд) сложна и запутана, мало изучена, поскольку в ней много неясного, умышленно затемненного, мистифицированного. В начале прошлого века появляется много школ, групп, направлений и течений, удивляющих мир своей нестандартностью, ошеломляющей яркостью красок, гротесковой остротой образов. Однако первым в двадцатом столетии течением авангардного искусства традиционно называют *фовизм*. Он долго подготавливался, получив «крещение» в Парижском Осеннем салоне 1905 года, и заметно ослабевает к 1908 году. Все его инициаторы, начав работать самостоятельно, на какое-то время объединялись, но вскоре разошлись и стали развивать индивидуальные манеры. Однако общие живописные принципы, стилистически сформировавшиеся на рубеже веков, по-прежнему определяли творчество каждого художника, свидетельствуя о подготовленности, востребованности и устойчивости данной художественной модели творчества. Более того, фовистская манера нашла свое быстрое распространение во многих европейских странах, за пределами Франции, а именно: в Германии, России, скандинавских государствах.

Группа молодых живописцев во главе с Анри Матиссом стала использовать чистые, звучные цвета, сильные и размашистые мазки, «брошенные» на холст пятна краски, смелые для своего времени искажения форм. Такой способ письма и такая трактовка цвета был для публики столь чужды и дики, что художников стали называть «*фовистами*» (франц. – «хищник»). Отсюда

и название течения – «фовизм». Фовисты не ставили перед собой цель *точно* изображать природу. Они хотели сделать видимыми для глаза такие оттенки настроений и чувств, которые нельзя «увидеть» «впрямую», но, при достаточно тонкой душевной организации можно пережить, созерцая природу. Главным средством выражения чувств и смыслов был избран цвет. В момент своего появления фовизм был встречен публикой довольно прохладно, но, спустя десятилетия, зритель научился узнавать в этих произведениях искусства и красоту природы, и те диссонансы, которые заставляют нас переживать неоднозначные, сложные чувства, что-то очень ностальгическое, невыразимое, не передаваемое словами.

Почти все фовисты стали крупными живописцами, графиками и скульпторами. В разное время они увлекались неоклассицизмом, неопримитивизмом, подражанием музейному искусству, лирическим экспрессионизмом парижской школы и реализмом. Нередко они занимались оформлением спектаклей, работали в области дизайна и подиумной моды. Однако в начале 1900-х годов самой колоритной творческой фигурой среди них является Анри Матисс (1869 – 1954). Этот мастер продолжал лидировать во французском искусстве, являясь личностью одаренной, художественно уникальной. Талант этого художника был действительно многогранным. Он проявился не только в живописи, но и в других областях искусства: в оформлении интерьера, иллюстрировании книг и даже в скульптуре.

На первый взгляд, его картины, кажется, имеют в себе что-то от наброска, где поверхность покрыта большими плоскостями однородного яркого цвета. Но при ближайшем рассмотрении открывается удивительная тонкость и точность художественной интерпретации тех неуловимых состояний в природе, которые необъяснимым доселе образом оказываются созвучными душевным переживаниям человека. На картинах А. Матисса изображена та самая повседневность, которая является основным смыслообразующим феноменом, выступая в качестве предмета научного исследования для целого философского направления – феноменологии. Художник часто повторяет од-

ни и те же мотивы: зеленые ставни, пронзительно синее море за окном, дрожащие в лучах южного солнца пейзажи, красные рыбы в прозрачном аквариуме, ковры и ткани с вычурно крупными узорами, обнаженные музыканты или хоровод танцующих людей на густом синем фоне. Его знаменитое панно «Танец», написанное художником специально для московского особняка русского коллекционера С.И. Щукина, традиционно определяется искусствоведами, как «квинтэссенция» искусства А. Матисса по «насыщенности и гармонии цвета, ритма, удивительного лаконизма», что, возможно, остается не очевидным для массового зрителя.

Проблема *понимания* человеком другого человека – глобальная проблема современного мира скоростей и информационных технологий, остается также актуальной и для характера отношений современного среднестатистического зрителя с искусством, и особенно, с авангардным искусством. Искусствоведение не является обязательным предметом в общеобразовательной школе или в вузовском образовательном стандарте, как, к примеру, философия или история. Поэтому специальные знания являются достоянием узкого круга «посвященных», которые со знанием дела говорят о «гармонии цвета, ритме, удивительном лаконизме». При этом следует заметить, зачастую остаются не выявленными *мировоззренческие*, смысловые аспекты искусства. Массовый реципиент, личностный образовательный уровень которого не характеризуется в достаточной мере просвещенностью в области истории и теории искусства, или имитирует понимание и приятие непонятого, *чуждого* для него искусства, или, не понимая, отторгает, *отчуждает* его от себя. Преодоление *отчуждения* в установлении *диалога* между зрителем и непонятым ему творением авангардного художника, возможно, следует рассматривать, как один из первых шагов на пути решения тотальной проблемы духовной жизни современного общества – проблемы *понимания*. Именно решение этой проблемы является основной задачей авторского учебного курса «Эстетика авангарда», который читался в течение пятнадцати лет для студен-

тов исторического и технологического факультетов АГАО им. В.М. Шукшина. [Приложение 1.]

Обращаясь к работе А. Матисса «Танец», необходимо отметить, что первая реакция студентов на картину больше критичная, нежели конструктивная. Эстетическая оценка, адресованная изображениям обнаженных фигур танцующих людей, в большей степени, тяготеет к категории «безобразное», чем к категории «прекрасное». Именно это, первое эстетическое восприятие актуализирует у студентов психологическую установку на неприятие данного произведения. Использование феноменологического приема «эпохе» (средоточие на собственных мыслях), апеллирующего к спонтанному, ассоциативному мышлению, активизирует «поток сознания» студентов. Происходит саморазвертывание символа (по Лосеву): движение по кругу, что-то первобытное, дикое, ритуальный танец, не остановить, безысходность. Зритель оказывается неожиданно вовлеченным в мир происходящего в картине, проживает его (герменевтический прием «вживания», «вчувствования»), не понимая.

Однако это *непонимание* качественно иное, это *непонимание вопрошающее*, требующее ответов, жаждущее *диалога*. Установление диалогических отношений человека с миром, удовлетворение социальной потребности «в другом» и идеальной «в познании», есть преодоление состояния *отчуждения* (П. Симонов) *Вопрошая, всматриваясь и вслушиваясь в мир, ты получаешь ответы: в каком направлении «танцует» странный хоровод – он танцует сразу в двух направлениях, столкновение неизбежно. Более сильный и могучий, расправив плечи, шагнул навстречу тому, кто ведет этот стремительный танец (верхний левый угол картины). Противоборство, сбой ритма, удар по самому слабому, крепкое единство сцепленных человеческих рук разорвано, как в замедленном просмотре кадров падает фигура женщины, которую уже никто не держит за руки и даже не замечает ее падения (передний план). Вскоре хоровод сомкнется, чтобы продолжить этот бесконечный и бессмысленный танец, и новое направление общего движения не привнесет ничего*

нового, ведь это *движение по кругу*. Это танец жизни, который танцует и танцует человечество на зеленой планете Земля, на фоне бездонного синего космоса, это драматическая поэма, это патетическая симфония, но ведь это еще и концептуальная модель мироздания, переданная художником живописными средствами.

Фовизм не только декоративен, колоритен, но и глубоко философичен. Использование мировоззренческого подхода, в его оснащенности приемами и методами герменевтической методологии, обеспечивает системное видение художественной модели мира, объективированной художником в том или ином материале. Обнаруживаются собственно смысловые, мировоззренческие аспекты искусства, которые являются первичными, определяющими в художественном творчестве, диктующими характер необходимого арсенала выразительно-изобразительных средств, то есть, тех художественных приемов и методов, посредством которых эти смыслы будут воплощены в конкретном произведении. Невнимательное отношение к глубинным, мировоззренческим аспектам художественного творчества чревато одномерным, плоскостным, узкоспециальным и, вследствие этого, недостаточным суждением, которое не способствует процессу *понимания*, но, напротив, затрудняет его.

Художественный язык произведения А. Матисса «Танец» предельно лаконичен. Автор использует три основных цвета: красный, синий, зеленый в их открытости и локальности. Отсутствие многочисленных деталей, широкого спектра богатых оттенков, ненужных подробностей (логика символа) не отвлекают зрителя, внимание которого автор сосредотачивает на главном, основном – на его собственном, авторском понимании мира людей. При всей «немногословности» выразительных средств, он «сказал» много, приглашая зрителя в мир сложных человеческих переживаний и размышлений. По признанию самого А. Матисса, художник должен своим «религиозным» ощущением жизни «заразить» зрителя. Свои переживания, смыслы, «религии», воплощенные в произведениях, художник называет «мои пластические знаки».

Знаки должны быть предельно информативны, поэтому, опуская детали, автор добивается выразительного звучания «ясных знаков», сублимирующих незамутненные, матричные основы бытия.

Каждый художник в своем творчестве основывается на той или иной философской доктрине, иначе искусство просто не состоится. На мировоззрение А. Матисса большое влияние оказали философские идеи основателя философского направления – «философии жизни» – Ф. Ницше, экзистенциальная философия «абсурда» А. Камю и, конечно, учение З. Фрейда. А. Матисс, как и другие художники, был увлечен философией еще одного представителя «философии жизни» А. Бергсона. Разрабатывая *интуитивистскую* концепцию *постижения длительности*, которая есть сознание человека, его дух, его творчество, его переживание бытия, философ говорит о необходимости самосозерцания, абстрагированного от внешних обстоятельств, «внутреннего наблюдения» художником своей собственной сущности, заложенной в него априори.

Именно этот спектр мировоззренческих предпочтений определяет смысловые аспекты знаменитого диптиха А. Матисса «Танец» и «Музыка». Известная трактовка диптиха в духе ницшеанства, где «женский» «Танец» и «мужская» «Музыка» являются воплощениями двух начал: «дионисийского» и «аполлонического», заслуживает внимания в части влияния философии Ф. Ницше на творчество А. Матисса. Однако невозможно убедить зрителя в том, что для него не очевидно. Для него совершенно не очевидно, что среди танцующих, исключительно, женщины, а среди музицирующих – мужчины. Атлетические, мускулистые, мужественные фигуры ведущих «танцоров» и несколько бесполое образы некоторых «музыкантов» говорят о другом. Некоторые исследователи склонны сожалеть о «непонятной бесполости персонажей», связывая этот факт с определенными скандальными обстоятельствами. Дело в другом: для А. Матисса важнее мировоззренческий подтекст сообщения, выраженный художественным языком «пластических» и «ясных знаков». Следует еще раз уточнить, что в данном случае речь идет не о той ра-

боте А. Матисса «Танец», которая находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке, но о панно, представленном сегодня эрмитажной коллекцией работ автора. Здесь «бесполость персонажей», это тот самый отказ автора от конкретики, от деталей, способствующий художественному обобщению и усилению звучания мировоззренческой доминанты в произведении искусства. Панно «Музыка», это художественно-онтологическая модель мира людей в единстве их общей человеческой судьбы и в разобщенности их конкретных человеческих судеб – закон мироздания, где целое фатально дробится, распадается на бесконечное множество единиц, отгороженных друг от друга границами свой собственной «отдельности», *отчужденности*. Художник в «ясных знаках» передает философскую проблему диалектики общего и единичного.

Звучит тихая мелодия, общая для всех, но каждый исполняет ее по-своему, с большей или меньшей степенью участия, самоотдачи или личностной закрытости, на что указывают выразительные жесты перекрещенных рук каждого участника этого музыкального действия. Все вместе, но каждый при этом одинок – лейтмотив всей экзистенциальной философии. Разобщенность, незаинтересованность друг в друге, отсутствие *диалога* среди «танцующих» и среди «музицирующих» указывают на *отчужденные* отношения человека с человеком в современном обществе. Эта тема получила полное и подробное осмысление в повести А. Камю «Посторонний», она также является основной в философии М. Хайдеггера и других философов-экзистенциалистов.

Особого внимания заслуживает творчество постимпрессиониста Поля Гогена, чьи картины оказали большое влияние на творчество Анри Матисса и на творчество других художников-фовистов. Определяющими для фовизма становятся не только приемы «набизма», связанные с углубленным и сложным пониманием конструкций цветовых отношений, где цвета выступают в своем «предельном» звучании, в своей «максимальной энергии», но также и теория живописного полотна, как «раскрашенной плоскости». Художники увлекаются детским рисунком, с характерными для него цветовыми предпо-

чтениями, тяготеющими к локальности, открытости и первичной чистоте. Морис де Вламинк в своей «Автобиографии» призывает художников смотреть на мир глазами ребенка. Детский взгляд на мир характеризует вообще весь авангард. Светоносная энергия цвета буквально пронизывает картины Поля Гогена, посвященные таитянской культуре. Экзотичный, почти сказочный, художественный мир картин художника как реализация детских мечтаний о далеких, жарких странах, об удивительных путешествиях, которыми грезит детское сознание каждого ребенка. Герои его произведений, аборигены полинезийских островов, находясь в первобытной гармонии с природой, открыты миру, простодушны и наивны, как дети. От их золотистых загорелых тел веет чистотой и безгреховностью. Их тела обнажены, но они не знают об этом так, как *знает* об этом европеец. Их обнаженность подобна обнаженности маленького ребенка. Девушка в картине «Женщина, держащая плод» спокойна, сопричастна природе. Она сама в своей телесной и духовной чистоте подобна тому золотистому плоду, который она держит в руках. Также чисты и гармоничны героини картины «Таитянки с цветами манго».

В состоянии первобытной близости человека с природой, когда, вслушиваясь в тишину, он лицом к лицу встречается с миром, всматривается в его непроявленные до конца черты, по-детски удивляется и задает непростые вопросы, ставшие названием одной из картин Поля Гогена «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда идем?». Вопросы специальные, собственно мировоззренческие, которые неизбежно задает себе каждый художник. Поэтому именно мировоззренческий подход в комплексе с «понимающими» приемами и методами герменевтической логики, апеллирующими к смысловым, базовым аспектам творчества, расширяют семантическое пространство художественного произведения, тем самым способствуя более полному, системному и адекватному *пониманию «текста»* художественного послания, к какому бы направлению оно не относилось.

Новым течением авангарда, следующим в хронологическом порядке за фовизмом, принято считать *экспрессионизм*. Начало двадцатого века поставило перед человеком проблему человека. Многочисленные кровавые революции и войны привели к осознанию того, что человек мало понимает себя самого, свою собственную духовную природу. В философии и искусстве возникает тенденция рассматривать основные проблемы двадцатого столетия в фокусе проблемы человека. В связи с этим актуализируются идеи одиночества человека в обществе людей, детерминированности человека социальными институтами, манипуляции человеком со стороны общественных и государственных организаций, приоритета ценности одной личности над человеческими общностями. То есть, проблема человека впервые высвечивается новыми гранями: с одной стороны – усреднение человека, становление и распространение «человека толпы», с другой – одиночество, отчаяние, беспомощность перед враждебным миром как выражение предельного отчуждения и индивидуализма. Впервые эти идеи появляются в философских учениях Шопенгауэра, Ницше, Кьеркегора.

В искусстве эти идеи получают особую выразительность и пронзительное звучание. Искусство, которое ставило перед собой цель предельного выражения пограничных душевных состояний человека, его драматических чувств и трагических настроений, получило название экспрессионизм от французского «*expression*» – выражение. В. Ван Гог, а затем фовисты и другие мастера этой эпохи стремились к особой выразительности, но термин «экспрессионизм» употребляется преимущественно по отношению к немецкому искусству, где он получил наиболее полное выражение. Несмотря на это, в системе современного стандарта представлений об эпохально значимых событиях в авангарде, утвердилась готовность соотносить экспрессионизм, в первую очередь, с творчеством В. Ван Гога и Э. Мунка. Поэтому, вероятно, справедливо рассматривать историю экспрессионизма, начало которой будет уверенно означено именами этих художников, а продолжение будет связываться с развитием Венской школы, с творчеством представителей

известных немецких творческих объединений. Финальный же период этой первой волны искусства «выражения», его последний «крик» традиционно относят к картине Людвига Мейднера «Сентябрьский крик». Метафорический смысл названия упомянутой картины становится прозрачным лишь в соотнесенности со всей историей экспрессионизма, начало которой связывают с появлением ныне широко известной работы Э. Мунка «Крик».

Экспрессионизм это искусство «крика». Человек кричит, доведенный до отчаяния, до предельной черты, до точки. Он по-прежнему мал, одинок и беззащитен в мире людей. Выражение внутреннего надрыва, пограничного состояния, когда человек поставлен самой жизненной ситуацией перед страшным выбором: быть или не быть. Продолжать человеку жить в этом неуютном и даже враждебном для него мире, который не любит его, в котором он лишний, *чужой*, или же покинуть этот мир навсегда? Это крайне драматичное переживание своего собственного нахождения в мире, где для тебя нет больше места. Об этом очень выразительно говорит Ф.М. Достоевский словами героя романа «Преступление и наказание» Мармеладова: «Знаете ли вы, господа, что такое, когда идти *некуда?*»

О тупике, об отсутствии выхода «кричит» самая последняя по времени создания работа В. Ван Гога «Пшеничное поле» (1890 г.). Своеобразная манера письма, его знаменитые мазки в своем размахе достигли предела всякого вероятия в этой картине, которая оглушает нас зловещим вороньем криком, «взрывает» душу, лишает разума. Идти *некуда*. Тяжелое, почти черное небо упало на землю и накатывает на зрителя. Три дороги, каждая из которых заканчивается тупиком. Кричащий желтый цвет в сочетании с синечерным цветом неба вызывают такое состояние сознания, о котором В. Кандинский говорит, как «близком к помешательству». Человек на краю бытия, которому он говорит: «Нет». Как известно, Ван Гог сведет свои счета с жизнью, когда свежие краски его картины «Пшеничное поле» еще не успеют высохнуть.

Неистово кричит человек в картине Э. Мунка, которая так и называется – «Крик». Потрясенный мир сопричастен драме личности. Крик заполняет вселенную, деформирует пространство, небо, землю, все искривляется ломаными линиями, подчиняясь этому вселенскому крику. Человек, кажется, зашелся в крике, он сам стал криком, который слышит природа, но не слышит ... другой человек. Люди, неспешно прогуливаясь по мосту, безмятежно ведут свою мирную беседу. Человек не понимает человека, не слышит или не хочет слышать его, стоящего у последней черты. А может быть, это крик души, не находящий выхода, удушающий, смертельный, беззвучный и потому не слышимый другими? Экзистенциальная истина – мы вместе, но каждый одинок и беззащитен пред ликом всемогущего рока, неумолимой судьбы, иррациональной мировой воли.

Такое понимание художественного «текста» картины достигается при условии «вслушивания», «вчувствования», сопереживания «другому» и «с другим». Использование этих специфических, герменевтических приемов способствует наиболее полной реализации мировоззренческого подхода, целью которого является выявление смысловых аспектов художественного произведения, сформировавшихся в контексте той или иной научной или религиозной парадигмы, а также под влиянием философских концепций, разделяемых автором. Перефразируя известное высказывание, можно утверждать: «Скажи мне, чьи трактаты читает художник, и я скажу, о чем по-настоящему повествуют его картины». Вне всякого сомнения, экспрессионизм формировался, питаясь токами ницшеанской «философии жизни», которой в то время увлекался почти весь авангард. Большой популярностью у экспрессионистов пользовались идеи других представителей «философии жизни»: А. Бергсона, Г. Зиммеля, О. Шпенглера, а также философские взгляды основоположника феноменологии Э. Гуссерля.

Немецкий экспрессионизм производит на зрителей еще более угнетающее впечатление. Он зародился в начале двадцатого века в Германии, когда во Франции начинался фовизм. Но в отличие от фовистов экспрессионистов

в значительно меньшей степени интересовала первозданная красота и чистота красок. Немецкому искусству и в другие эпохи были присущи внимание к содержанию, повествовательность и сравнительно меньший интерес к внешней красоте произведения. Картина для немецких экспрессионистов была лишь средством, с помощью которого они надеялись разрешить общественные противоречия своей эпохи. Они хотели поразить зрителя, пробудить его чувства, учить и направлять его. Но, в то же время, сами они оказались в заколдованном круге: их не удовлетворяли существующие порядки, но выхода из положения они найти не могли. Результатом было состояние удрученности, разочарования и досады, недовольства всем сущим, неспособность увидеть в мире что-либо иное кроме зла и уродства. Для выражения порывов, чувства экспрессионисты использовали либо кричащие яркие краски, либо, наоборот, мрачные грязноватые тона, беспокойное и небрежное движение кисти, резкие и упрощенные формы, сознательное их искажение.

Немецкий экспрессионизм явился пестрым течением, собранием личностей, составляющих значительные школы. Им свойственно трагичное восприятие действительности. В начале века немецкие экспрессионисты организовались в несколько творческих сообществ: «Die Brucke» («Мост»), «Der blau Retter» («Синий всадник»), объединившись вокруг журнала «Der Sturm» («Буря»). К ним присоединились и художники, не принадлежавшие к экспрессионизму, а также иностранцы, среди которых были и русские художники. Среди наиболее известных немецких художников-экспрессионистов, входивших в эти группы, были Эрнст Людвиг Кирхнер (1880 – 1938), Эмиль Нольде (1867 – 1956) и австриец по происхождению Оскар Кокошка (18886 – 1980). После первой мировой войны в искусстве экспрессионистов особенно сильны стали звучать ноты общественной критики. Войну с ее ужасами (одинокие люди, раненые, калеки, нищие, притоны большого города) изображал, например, Отто Дикс (1891 –1969). Часто у зрителей складывается впечатление, что экспрессионисты буквально ненавидят людей – такими уродливыми и опустившимися изображают они своих персонажей.

Близки к экспрессионизму выразительные работы Кете Кольвиц (1867 – 1945). Имеется определенное родство между поисками немецких и русских художников, это в первую очередь интерес к Востоку, к народным темам, также к детскому искусству, вообще, к «любому сюжету». Наталья Гончарова (1881-1962) и Михаил Ларионов (1881 – 1964) использовали такие приемы, как огрубленный контур, жесткая ритмика, «взрывчатые» аккорды красок. Н. Гончарова прославилась своими крестьянскими жанрами, особенно циклом «Жатва» (1911) и серией «Павлин», в которой были продемонстрированы «любые художественные возможности». Неопрimitивистские тенденции были воплощены в картинах о русской провинции (1907 – 1909) и в «Солдатской серии» (1910 –1913) М. Ларионова. Помимо Гончаровой и Ларионова в творческую группу «Синий всадник» входили братья Д. и В. Бурлюки. На первой выставке Д. Бурлюк показал «Матроса с сибирской флотилии» (1911), а В. Бурлюк – «Деревья» (1911). Братья использовали диссонанс красок, множественность точек зрения, «механистичность» сложения композиции. Следует отметить то, что экспрессионизм с его своеобразной жесткой эстетикой, где нет места даже намеку на красоту, с его предельным психологизмом вызывал на себя массу нападков со стороны публики, а также представителей других течений. Судьба экспрессионизма оказалась достаточно трагичной, поскольку фашистский режим в Германии 30-40 г.г. преследовал цель уничтожения этого явления культуры и многое для этого сделал. Экспрессионизм влился в другие течения, направления, явления, продолжая существовать и в настоящее время.

Так, некоторые молодые художники Бийска работают сегодня в этом направлении. Слушатели спецкурса «Эстетика авангарда» в АГАО им. В.М. Шукшина с большим интересом относятся к учебным занятиям, проходящим в мастерской молодого художника, члена союза художников России Е. Ю. Бралгина, который в своем творчестве следует художественным традициям экспрессионизма. Для авторской манеры этого художника характерны приемы неожиданного ракурса, использование кричаще-желтого, ядовито-

зеленого, красного в сочетании с мрачноватыми тонами свинцово-серого, черного и пастозно-белого цветов. Излюбленная цветовая гамма в сопряжении с гротесковыми образами и плоскостным изображением, а также матовый эффект, подобный эффекту работ, выполненных гуашью – все это, порой, вызывает ассоциацию с жанром плаката, с его немногословной выразительностью и остротой. Героем художественных полотен Е. Ю. Бралгина является все тот же человек в предельном выражении его переживаний, его выбора, его предпочтений. С этой целью художник часто обращается к контрасту. Поэтому в художественных мирах его картин можно встретить бездомного человека, отдающего последние крохи хлеба голубям, слетевшимся к его босым ногам. Можно увидеть толпу домов, которые жмутся друг к другу своими цветными, «пряничными» крышами в испуге, недоумении и нерешительности перед надвигающимся на них темным, странным и равнодушным силуэтом высотного строения. Строение пугает нечеткостью своих очертаний, скрывааемых снежной замятью, своим несходством со всем знакомым и родным, оно кажется монстром из чужого мира, чье появление здесь чревато чем-то фатальным, непоправимым. Работы этого художника в полной мере экспрессионистичны, как по форме выражения, так и содержанию, где осмысление вечных мировоззренческих вопросов сообщает ей философский характер, что всегда специфицировало искусство экспрессионизма и весь авангард в целом.

На рубеже девятнадцатого – двадцатого веков в Италии появилось родственное кубизму, но с большим скандальным оттенком, направление – *футуризм* (лат. *vuturum* – будущее). Молодые художники остро ощущали наступление кризиса в традиционной культуре и искусстве в связи с происходящими в обществе революционными процессами, а также в связи с прогрессом в области науки и технике. Поэтому футуристы стремились в своих произведениях схватить существенную примету нового времени – возросший темп жизни. Они пытались передать его в своих картинах, располагая, наподобие кадров киноленты, на одном холсте рядом друг с другом последова-

тельные моменты движения. Например, для подтверждения этого Джакомо Балла (1871 – 1958) изобразил в своей картине бегущую на поводке многоногую таксу, а Карло Карра – бегущую лошадь с двадцатью ногами. Абсолютизируя *динамизм*, футуристы стремились передать эффект *движения* в живописи путем создания напряженных, динамичных почти абстрактных полотен. Для этого они дробили целое на отдельные фрагменты, синтезировали их так, что плоскости, линии, другие живописные эффекты наползали, громоздились друг на друга, создавая тем самым впечатление движения, катаклизма, грохота, где свидетелем происходящего является зритель.

Футуристов очаровывали шум и грохот новой техники (свист и стук мчащихся по рельсам паровозов, пронзительный звук клаксонов, рев моторов), которые они пытались передать зрительно, используя эффект *синестезии* в приеме «прямого соответствия», унаследованного от символизма всеми направлениями авангарда. Некоторые приемы футуристы заимствовали у кубистов, «ломая» предметы на части. Если кубисты пробовали показать предметы с разных сторон одновременно, то у футуристов появилась задача показать их во временном течении. Например, в картинах Джино Северине (1883 – 1966) изображения поездов, «разбитых» эффектами света и клубами пара, вызывают у зрителя иллюзию шума и движения вперед, сквозь время. Используя эффекты *синестезии*, футуристы пытались «изображать» в картине не только звуки и уличные шумы, но и энергетические поля, психологические состояния людей при помощи абстрактных, лучащихся, динамически закручивающихся цветоформ: ярко окрашенных дуг, кругов, спиралей, клиньев и просто цветовых всплесков. Подобные опыты встречались уже у кубиста Робера Делоне.

Научные открытия в области физики и психологии обусловили творческую свободу футуризма, апеллирующего теперь к *феномену сознания и ментальности* как источнику *глубинных смыслов и архаических переживаний человека*. Эта тенденция, в первую очередь, проявилась в поэзии, поскольку именно она, будучи искусством, всегда выступала «теоретиком» то-

го или иного *общехудожественного направления*. Новый художественный язык, новая символика, новые формы, ритмы, рифмы, острые смыслы и пронзительные человеческие чувства – все это характеризовало не только поэзию В. Маяковского, А. Крученых, Д. Бурлюка, В. Хлебникова, но и получало обоснование в их авторских «манифестах». Футуристы активно занимаются словотворчеством – создают поэтическую «заумь», в которой может быть проявлен глубинный смысл фонем как самостоятельных концептов. Возникает поэтическое «иноговорение» символами, подобное «инописанию» символами в творчестве Кандинского. Особая роль в дальнейшем продвижении искусства в сторону концептуализации принадлежит поэту, математику, мыслителю В. Хлебникову. Если говорить об осознанном использовании приема «прямого соответствия» в искусстве, то основное внимание должно быть сосредоточено на поэзии этого художника.

Его *диалогическую устремленность* к «высшим измерениям» мироздания иллюстрирует «звездная» символика, выступающая основным и сквозным атрибутом творчества В. Хлебникова. Для поэта звезды и звездное небо – знаки, *символы* устойчивости духовных законов мироздания – «закон любви над миром носится». Многозначность категории «звездного», которым Хлебников был просто одержим, интерпретируется автором, как «доски грядущих законов». В философских представлениях и этой метафоре заключено отношение художника к категории «время», которое неуловимо, неизмеримо и сущностно-невыразимо языком научных терминов. Лишь в «иноговорении» символами время обретает тот спектр символических *соответствий*, который является интуитивным художественным приближением к истине: «Годы, люди и народы / Убегают навсегда, / Как текучая вода. / В гибком зеркале природы / Звезды – невод, рыбы – мы, / Боги – призраки у тьмы». Хлебников как мыслитель и художник, с его «тихой гениальностью» (В. Маяковский), разделял философские взгляды и эстетические вкусы поэтов-символистов, особенно Ф. Сологуба и В. Иванова, которые с интересом относились к его словесным *синестетическим* экспериментам в поисках *прямых*

соответствий звука и образа. Иллюстративными в контексте сказанного вполне могут выступать его знаменитые стихи «Заклятие смехом» и «Бобэоби»: «Бобэоби пелись губы. / Вэоми пелись взоры. / Пиээо пелись брови. / Лиэээй – пелся облик. / Гзи-гзо-гзэо пелись цепи. / Так на холсте каких-то *соответствий* / Вне *протяжения* жило лицо».

Очень важно знать, что «протяжение» или «протяженность» это философская категория, привнесенная Р. Декартом для определения одной из субстанциональных составляющих мироздания, а именно *материальной природы*. Поэтому «лицо», сотканное из «*каких-то соответствий*» «живет» не в нашем природном мире, но в другом, *духовном* измерении. Портрет, образ человека, стандартно представляемый нами пластически-живописным и физически-зримым, передан *языком звуков*. Какие-то *соответствия* «зрительного» и «звукового» поэт уловил, поэтому мерцание смыслов иного, *духовного* плана в поэзии В. Хлебникова тонкому читателю и зрителю не заметить просто невозможно. Стихи В. Хлебникова при всей их «словотворческой зауми» онтологичны и естественны, как пение птиц, как детские фольклорные считалки, как языческие заговоры. Его *прямые соответствия* первозданны, неожиданны, но узнаваемы; мы знали их всегда, но не умели назвать: «Когда вода – широкий камень, / Широкий пол из снега, / Мы говорили – это лед. / Лед – белый лист воды. / Кто не лежит во время бега / Звериным телом, но стоит, / Ему названье дали – люд. ... / Где лужей пролилися пальцы, / Мы говорили – то ладонь».

Художник, поэт, философ и математик В. Хлебников в стремлении к пониманию и художественной интерпретации *духовных основ мироздания* создает новое искусство, способное выполнить возложенные на него функции. Для этого были призваны такие приемы художественной выразительности, как алогичность, немотивированная ассоциативность, ритмические сдвиги, то есть переход от одной метрико-ритмической модели к другой, инверсионное построение фразы, аллитерации, неологизмы, что соответствующим образом специфицирует в целом искусство футуризма со стороны композиции, стро-

фики, интонации, рифмы и ритма. Представителю кубофутуризма в поэзии В. Хлебникову не были чужды лаконичная эстетика и аналитический подход кубизма в живописи, а также других направлений авангардного искусства. Его единомышленниками и собеседниками по *мировоззренческим вопросам* были К. Малевич, П. Филонов, созидаящий в своих картинах из атомов, микро-образов новую вселенную, основатель «лучизма» в живописи М. Ларионов. Надо сказать, что наиболее близким футуризму художественным явлением в русском искусстве был как раз «лучизм», получивший свое название от ярких световых лучей, заполнявших картину. В последствие футуризм, потесненный представителями абстрактного искусства, конструктивистами и «производственниками», исчерпает себя как «искусство будущего», однако элементы этого искусства войдут в творческую ткань дадаизма, позднего экспрессионизма, сюрреализма и поп-арта.

В «калейдоскопе» авангардных течений и явлений следует отметить особый статус и особое значение *абстракционизма*. Это направление всегда находилось в стороне от острых общественных проблем и никогда не пользовалось признанием широких масс. Однако весь авангард с постоянством «дорабатывался» до абстрактного искусства во всех своих основных проявлениях, поэтому появлялась своя абстракция в кубизме, экспрессионализме, дадаизме, сюрреализме, поп-арте, концептуальном искусстве. В кубизме – «геометрическая линия» К. Малевича, Э. Лисицкого, П. Мондриана. В экспрессионизме начала века – «чистая живопись» Ф. Марка, В. Кандинского. В дадаизме – «абстрактные мотивы» Х. Миро, О. Домингеса, Р. Матта, в поп-арте – у Д. Джонса, в концептуальном искусстве – абстракции М. Гертца, М. Висдена. Чем значительнее и ярче проявилось то или иное направление авангардного искусства, тем больше уверенности в том, что оно «знало» свою «абстракцию». Этот факт является показателем масштабности и общей значимости абстракционизма для всего авангарда.

Сегодня существует много разновидностей абстрактного искусства под разными названиями; общее название «*абстракционизм*» расплывчато,

условно и не выражает, в достаточной мере, действительной сущности этого явления. Поэтому чаще всего употребляется термин «беспредметное искусство», к которому можно отнести «оп-арт», *минимал-арт*, «неоабстракцию», «нео-гео», а также «спонтанное» творчество Пьера Сулажа, Ханса Хартунга, Джексона Поллока. Абстрагируясь от «внешних» эффектов в некоторых новациях, следует отметить склонность «абстракции» к самопродуцированию, к возможности самообновления. Демонстрируя стабильность своей «структуры», абстракция может активно перестраиваться под воздействием новых идей и концепций. Помимо значимости постоянного «самопоявления», абстракция выполняет универсальную функцию в авангардизме, порождая ощущение исчерпанности той или иной концепции, заставляет искать новые художественно-мировоззренческие модели самовыражения. Универсальный характер абстракции по отношению ко всем другим направлениям авангарда не является случайным, но – вполне закономерным, поскольку именно абстракция является наиболее *отвлеченным символом*, позволяющим выразить сложные мировоззренческие смыслы и чувства (на основе синестезии), выступая показателем зрелости и состоятельности творчества художника.

В заключение данного параграфа следуют определенные выводы.

1. Рассмотрение направлений и отдельных феноменов авангарда с целью выявления мировоззренческих смыслов в конкретных произведениях с позиций герменевтической логики позволяет сделать заключение: именно это искусство представляет наиболее высокую степень сложности понимания, поскольку «говорит» условным языком символов.

2. Таким образом, мы обнаруживаем и констатируем факт *отчуждения*, закрытости самого авангарда от массового зрителя, в силу указанных выше обстоятельств – с одной стороны, с другой – *отчуждение* зрителя от «неправильного», «непонятного» искусства. Это, своего рода, *взаимотчуждение*, обусловленное тем смысловым барьером, который воздвигнут условным языком авангарда, «зашифрованным» в символах, и который успешно под-

держивается профанным массовым зрителем. То есть, мы фиксируем здесь достаточно сложный характер отчуждения. Поэтому мировоззренческий *феномен отчуждения* с учетом всех его способов проявления в искусстве авангарда нуждается в более сложных трактовках, которые не возможны без сопряжения его с символизмом.

3. Авангардное искусство, выступая преемником символизма, в течение всей своей истории также сохраняет закрепившуюся за ним характеристику *отчужденного искусства*. Творческая индивидуальность, отчуждаясь, дистанцируясь от рационалистичных и социальных стандартов бытия, а также от «материальности» природы, устремляется всем существом своего сознания и своих душевных переживаний к постижению смыслов человеческого бытия, сокрытых от него.

4. Поэтому в спектре основных смыслов авангардного искусства мировоззренческой доминантой выступает диалогичность (духовность), и она же оборачивается отчуждением (отсутствием диалога) по отношению к другой стороне бытия. Это позволяет утверждать *амбивалентный характер мировоззренческой доминанты* в искусстве символизма и авангарда и рассматривать ее в качестве непреодолимой *мировоззренческой дилеммы*, характерной для искусства условно-символического характера.

5. В целом творческий метод авангарда, как и символизма, с его ассоциативностью, иносказательностью и особой ролью контекста во многом расширяет художественное сознание, отсылая нас к «*детскому взгляду*» на мир, с его непосредственностью и свежестью впечатлений, которые закладывают основы открытости и незаштампованности отношений человека с миром.

Глава 3. Мировоззренческие смыслы православной иконописи в контексте аскетической традиции христианства

3.1. Базовые мировоззренческие смыслы в церковном искусстве и в теософии православного христианства

В данном параграфе рассматривается мировоззренческий феномен – *профанация (десакрализация) сакрального*, в качестве одной из составляющих современной парадигмы общественного сознания в отношении христианского религиозного искусства. В связи с этим, в разделе осуществляется актуализация собственных, теософских мировоззренческих смыслов иконы, транслятором которых она изначально призвана быть. *Мировоззренческой основой* теософской христианской картины мира является идея его будущего *соборного преобразования*, достижение которого с необходимостью обусловлено обязательностью личного выбора человеком *подвига строгой аскезы Христа ради, практикой исихазма*.

Изучение вопроса позволяет констатировать тот факт, что в нашей жизненной реалии, исполненной явных и *скрытых* противоречий, на уровне массового сознания сложился стереотип восприятия «церковного искусства» (Е. Трубецкой) в качестве некоего мемориала, эталона духовности при отсутствии понимания собственных, теософских смыслов иконы. Актуализация вопроса о духовности применительно к иконе в контексте утвердившегося стереотипа может показаться неуместной и неоправданно излишней. Данный стереотип оценки церковного искусства как бесспорно *духовного* и ценного для общества по степени категоричности вызывает во многом оправданную ассоциацию с другим столь же категоричным штамповым представлением

массового сознания, как-то: авангардное искусство это искусство *отчуждения и бездуховности*.

Последний тезис как определенный стереотип осуществляет себя и в общественном сознании, и в самой реальной жизни общества последовательно и *непротиворечиво*: «отчуждаем потому, что не понимаем смыслы – обесмысленное, бездуховное искусство не нужно обществу». Первый же тезис, выступая некой «незыблемой правдой» в глазах общества, содержит в себе традиционно *не проговариваемое*, скрытое *противоречие*: «не отчуждаем, поскольку искусство *духовно*, осмысленно, *но* смыслы иконы общественному большинству не понятны, а непонятное, обесмысленное искусство является для человека *чуждым*». То есть, икона «не рассказывает» среднестатистическому зрителю о своих смыслах. Зачастую, икона воспринимается им как некий немой памятник искусства, достойный уважения и даже благоговения или, как предмет, вызывающий эстетическое восхищение формой без понимания содержания. Эта тенденция *фактического отчуждения* от церковного изобразительного искусства (непонимание) обусловлено отчуждением человека от базовых смыслов Библии: их незнанием или их *непопулярностью в системе основных мировоззренческих ценностей* современного светского человека.

Более того, забытые или плоскоотно-воспринимаемые смыслы Библии еще и зашифрованы в канонических символах иконописного искусства, что, естественно, усугубляет непонимание, затрудняет прочтение *текста сообщения*, каковым изначально призвана быть *икона*, каковым она фактически и является. Таким образом, мы констатируем несоответствие, несовпадение *явления с понятием*, которым оно определяется: декларируется *наименование феномена*, в то время как *феномен уже давно другой*. В связи с настоящей констатацией принципиально значимых особенностей отношения современного общества к традиционному церковному искусству в рамках нашего исследования проблемы отчуждения, необходимо ответить на *целый ряд возникающих вопросов*. В силу, каких обстоятельств базовые мировоззренческие

смыслы Священного писания оказываются не близкими современному человеку. Каковы действительные (не приспособленные к нуждам общества) ценностные ориентиры мировоззренческой семантики Библии. Какова природа художественного творчества иконописца в трактовке и трансляции теософского знания. Каковы истинные мировоззренческие смыслы православной иконописи, рассматриваемой в контексте христианской теософской концепции бытия и аскетической традиции христианства.

Для дальнейшего рассмотрения данных вопросов и, в частности, вопроса о мировоззренческих смыслах в православной иконе, в очередной раз, обозначим наши ключевые методологические позиции (М.С. каган, В.П. Симонов), согласно которым критерием определения мировоззренческой доминанты в художественном тексте выступает *принцип диалогичности*. Икона, являясь произведением искусства, в рамках нашего герменевтического метода подпадает под определение «текст», поскольку является системой смыслов, передаваемых знаками-символами. Отметим что, икона, являясь носителем объективных (библейских) смыслов, включает в себя также субъективно-личностную окраску, привнесенную автором-художником, и кроме того, обладая сакральным характером, икона заключает в себе иррациональные, мистические планы.

То есть, икона выступает своеобразным посредником между зрителем и Священным писанием, между зрителем и иконописцем и, наконец, между созерцателем и самим Богом. Она приглашает даже не к *диалогу*, а к своеобразному полилогу, который единым, неделимым торжественно-симфоническим потоком увлекает человека *в иные, неземные измерения бытия*. Отмечая *диалогический характер иконы*, мы должны признать ее *духовной*, но икона отчуждает нас от земных привязанностей, от мира *природы*, «лежащего во зле», и в этом смысле икона – образец *отчужденного искусства*. То есть, в самой *иконе*, возможно, *заложено противоречие*, которым впоследствии было обусловлено противоречие в паре «понятие – явлении», рассмотренное нами выше. Данный вопрос, наряду с другими, требует раз-

решения как в рамках настоящего параграфа, так и в содержательном целом всей главы. Для этого в первую очередь обратим свой исследовательский интерес к проблеме художественного творчества так, как оно трактуется в теософской традиции православного христианства.

Рассмотрение вопросов, связанных с религиозным *художественным творчеством в православии* современными теософами и богословами прошлых веков традиционно связывается с теософским учением и практикой *исихазма*. Исихазм, если говорить о нем в целом, представляет собой многомерный феномен в единстве трех его основных аспектов: богословско-философского (теософского), мистико-аскетического и культурно-исторического. Богословско-философское течение исихазма (паламизм), основателем которого является Григорий Палама, митрополит Солунский (XIV в.), по сути своей, посвящено теософскому истолкованию и обоснованию мистико-аскетического опыта практики «умной молитвы». Поэтому под исихазмом (греч. – молчание) понимается, прежде всего, особая *мистико-аскетическая* практика православного подвижничества, основу которой составляет «умное делание» *сокровенного сердца* человека, включающее два органично связанных момента: внимание, или трезвение (сохранение трезвого ума) и непрестанно проговариваемую вслух или мысленно, так называемую, Иисусову молитву. В целом же, в единстве всех его компонентов, *исихазм*, как было отмечено выше, это *целостный путь православного аскетического подвижничества* в единстве основных форм его бытия: мистико-аскетической или созерцательной, богословской и культурно-исторической. Поскольку художественное произведение является единством смыслов и образов (содержания и формы), а также фактом культуры, то для разрешения обозначенных нами проблем необходимо рассмотрение исихазма как целостного явления.

Любое упоминание об исихазме всегда адресует нас к знаменитым исихастским спорам XIV века, которые, захватив Византию и Европу, привлекли к себе внимание богословской науки в целом и были впоследствии осо-

знаны как одно из важных событий в жизни православия, не утратившее своего значения и в настоящее время. Речь идет о длительной полемике византийского богослова-исихаста Григория Паламы с философом-рационалистом западного типа Варлаамом Калабрийским. Митрополит Солунский в этой полемике обосновывал свою теософскую позицию о непостижимости Бога в Его Сверхсущности, но возможности познания в Его энергиях, а также о «нетварном» характере Божественного Света. Именно разногласия по вопросу о возможности познания человеком непознаваемого Бога, о возможности реальной встречи с ним «лицом к лицу» явились основной причиной этих исихастских споров, которые потрясли, как было уже отмечено, в свое время все византийское общество и имели значительные последствия для истории и культуры восточной Европы. Надо сказать, что обострение актуальности гносеологического теософско-христианского вопроса о возможности познания Бога стимулировало само время – эпоха Возрождения, с ее стержневым интересом к человеческой личности, с ее ориентацией на рационалистические воззрения мыслителей античного мира.

Сразу можно констатировать тот факт, что точка зрения Варлаама по этим дискутируемым вопросам – это позиция рационалиста и агностика одновременно. Калабрийский монах, находясь под влиянием античной формальной логики, утверждал невозможность приблизиться к тайне святой Троицы (Триединого Бога). Однако он считает вполне возможным говорить об опытном, откровенном богопознании (как и Григорий Палама), но оно сводится у него лишь к интеллектуальному озарению, помогающему *постигать церковные догматы и законы человеческого мышления*. «При этом, сподобиться такого озарения дано только отцам церкви и ...античным философам! Варлаам приходит в негодование при одной мысли, что на это могут претендовать афонские монахи, лишенные разума, полные безумия, забвения, заблуждений, невежества и глупых мнений». [102, с. 175] Вера и разум разделяются Варлаамом с одновременным признанием возможности и законности догматов веры и противоречащих им доводов разума – все это оказы-

ваются совместимым как в рамках отдельной личности, так и в обществе, так и в искусстве западного Ренессанса в целом. Игумен Иоанн Экономцев с удивлением замечает: «В ренессансной личности и в ренессансном обществе Запада тезис и антитезис прекрасно уживаются друг с другом. Они постоянно ведут спор между собой, но без всякой напряженности, легко и артистично. Они словно играют на театральных подмостках, облаченные в рясу и римскую тогу. Кстати говоря, дружеские встречи и диспуты византийских гуманистов-интеллектуалов так и назывались, «театр». Поменять тезис на антитезис в этом театре так же легко, как сменить одеяние» [102, с.175]. От западного Ренессанса, «духовным отцом» которого стал отец Варлаам, традиция игры в антитомии переходит в Новое время: «В антиномиях – а мы бы сказали псевдоантиномиях – Канта проступают те же самые недоказуемые тезис и антитезис. И опять предпринимается попытка примирить их с помощью интеллектуальной игры. Кантовские тезисы и антитезисы проникают в Россию. Но Россия, усвоившая западную культуру, оказалась не в состоянии принять интеллектуальную эквилибристику – слишком сильна была православная привычка воспринимать антиномии всерьез» [102, с.176].

Архиепископ Солунский Григорий Палама так же, как и Варлаам признает абсолютную непознаваемость божественной сущности. Но непознаваемость сущности Бога не означает непознаваемость самого Бога, поскольку Бог не тождествен своей сущности, существуя не только в себе, но и в выходе из себя – как «божественная воля» или «божественная энергия». «Божественная энергия», не будучи тождественной божественной сущности, является неотъемлемым свойством последней, и в каждом ее проявлении присутствует единый Бог. Эта концепция, вытекающая из антиномичного характера христианского учения, позволяет (не впадая в пантеизм) объяснить выходом Бога во-вне факты божественного творчества, воплощения Логоса, иные действия Святого Духа. Эта концепция является теоретическим обоснованием возможности встречи человека с Богом и познания Бога в его энергиях, но не в его сущности.

Касаясь вопроса об отношении энергии к трем божественным ипостасям, Григорий Палама утверждает ее принадлежность «всем трем поклоняемым Лицам», в противном случае нарушилось бы единство божественной воли. Однако характер отношения божественной энергии к каждой из трех ипостасей Бога различен: существуя в Первопричине (Боге Отце) проходит через Сына и проявляется в Святом Духе. Этим объясняется особое значение Третьей ипостаси как проявления божественной энергии, поэтому Григорий Палама часто называет энергии Троидного Бога энергиями Святого Духа.

Вторая ипостась Бога – Божественный Логос также обладает способностью выхода из божественной сущности, являясь ее проявлением в форме божественной энергии или воли. Таким выходом Логоса из божественной сущности во-вне явилось его божественно-человеческое воплощение в Иисусе Христе. Однако сущность самого Логоса внеисторична и вневременна. «Бог устроил этот мир, – пишет Григорий Палама, – как некое отображение надмирного мира, чтобы нам через духовное созерцание его, как бы по некой лестнице достигнуть онога мира» [цит. по 102, с.177]. То есть, в одном своем проявлении Логос – это идея, знак, образ, существующий вечно в Божественном Разуме, в другом проявлении (в выходе из триединой сущности) Логос – это энергия. Однако осуществиться в форме энергии, ожить, воплотиться в «вещном» мире Логос может, соединившись с духовными энергиями (Бога, Духа), которые есть само «движение», «огонь», «плазма». В соединении статичных логосов и подвижных энергий заключается тайна *божественного творения мира*, которое можно рассматривать в качестве *прототипа творчества вообще*.

«Великая заслуга св. Григория Паламы, – пишет игумен Иоанн Экономцев, – заключается в творческом развитии им святоотеческого учения о Боге-Творце, *Художнике*, Создателе мира» [102, с.179]. *Богopodobие* человека архиепископ Солунский выводит из *способности человека к творчеству*. Творческий дар человека Григорий Палама объясняет «троическим» содержанием «человеческой души»: ум, рассудок и чувство, что соответствует

сущности Троицаго Бога, который есть Ум, Логос, Дух. Поэтому сущность человека, созданного по образу и подобию Божию, также является умной, логосной и духовной. Исходя из сходства человеческой сущности и «внутрибожественной жизни», проповедник приходит к выводу о том, что сущность каждого человека так же «умнепостижима», невыразима, уникальна, непричастна, как и сущность Божественная. Отсюда ее обреченность на внутреннюю замкнутость, *внутреннее одиночество*, поскольку полное понимание сущности человека другим человеком не возможно, как утверждает Григорий Палама. Для того, чтобы выйти за пределы своей «самости», человек должен осуществить «прорыв», «выход» «во-вне», который может быть реализован исключительно в творчестве, в устремленности к познанию и самовыражению, в движении по «лестнице логосного восхождения» к Богу.

Таким творческим прорывом во-вне, по убеждению Григория Паламы, является исихазм с его учением и практикой преображения человека, с его внутренним созерцанием нетварного Божественного Света. Исихазм напрямую связан с аскетизмом, где *аскетика* трактуется как своеобразное *творчество*. Цель аскетике, в понимании исихастов – не просто нравственное совершенствование, но это *преображение*, «*обожение*» всего человеческого естества, души и тела, причем не метафорически, а *реально*. Именно в теории и практике исихазма впервые в истории развития человеческой мысли была предпринята попытка преодоления традиционного разрыва между духом и материей, где дух и тело составляли бы некое единство. Из высказывания еще одного богослова-исихаста Григория Синаита следует, что исихасты знают и верят в *божественное преобразование* не только души, но и *тела*: «...кто *очистит свой ум слезами*, *душу свою* еще здесь, на земле, воскресив Духом, и *плоть свою* посредством разума сделает *светозарным и огненным отображением божественной красоты*, – тот почти становится сожителем ангелов... ибо *телом нетленным* будет тело земное, без влаги и дебелисти, преобразившееся неизреченным образом из тела душевного в тело *духовное*, так что, оставаясь материальным оно будет вместе с тем и небесным, но бо-

гоподобной тонкости. Таким образом, каковым оно *создано вначале*, таковым и *воскреснет*, чтобы всецелым приобщением Божества быть сообразным образу сына человеческого» [96, с. 183].

Очень важно обратить внимание на то, что *преображение плоти* человеческой из «дебелой» в «богоподобную», в такую, каковой она была «*создана вначале*», является *целью* практики исихазма. Это обстоятельство указывает на то, что естественное, природное тело человека с его «влажгой» и «дебелостью» трактуется в учении исихазма как далеко *несовершенное*, не такое, каким было создано Богом до известного падения земного мира «во зло» и требует преобразования вместе со всем миром. Уместно заметить, что подобную преобразенную плоть «богоносной тонкости» мы встречаем в иконах русских иконографов: Андрея Рублева и Дионисия, оба были молчаливниками-исихастами. Известно, что к религиозно-духовной традиции «молитвы сердца» проявлял интерес А.С. Пушкин. Психологизм творчества Ф.М. Достоевского, его углубление в недра сознания и психики своих героев через себя самого также имеет исихастскую основу, поскольку достоверно известно о его исторической встрече со старцем Амвросием, практикующим исихию. Из чего следует, что не только религиозное художественное творчество, но и светское искусство титанов литературы, мировых гениев связано с учением исихазма. Надо заметить, что потребность в уединении и молчании, как правило, всегда испытывали многие творческие личности

С точки зрения богословов Григория Паламы и Григория Синаита, *аскетическая* практика исихазма (молчание) более предпочтительна «в миру», чем в монашестве, поскольку «образ жизни» важнее «одежды». «Изменение образа жизни», о котором говорят патриархи исихазма, должно происходить поэтапно: во-первых – изгнания из ума греховных мыслей и дурных воспоминаний; во-вторых – достижение собственно исихии, безмолвия, *бесстрастности*. Однако, с точки зрения философа А.Ф. Лосева, который сам практиковал (исихастскую) Иисусову молитву, «умное делание» в миру оправдано и исполнимо лишь до определенного предела. Исихия в ее

наивысшем состоянии – духовного молитвенного экстаза (восторга) – не достижима в мирской жизни, которая больше всего озабочена моральным, нежели мистическим христианством [126]. Духовный молитвенный экстаз, по его убеждению, достижим лишь на высотах монашеского *молитвенного подвига* непрерывной Иисусовой молитвы и предполагает особое подвижничество – многолетнее упражнение в посте, молитве, а также уединение и специальную дисциплину монашеского «делания». Долгий путь многолетней практики Иисусовой молитвы, повторяемой без остановки тысячи и тысячи раз, предшествует открытию Божественного Света, когда подвижник стяжает Божию Благодать.

То есть, исихия – это своеобразная конструкция внутренних усилий: духовных и физических для совершения прорыва из глубин своей «самости» к Богу. В основе практики исихии лежит особый метод молитвы («Иисусовой» или «молитвы сердца»), о котором Григорий Синаит рассказывает так: «С утра, сидя на седалище вышиною в одну пядь, низведи ум из головы к сердцу и держи его в нем, согнись до боли и, сильно удручая грудь, плечи и шею, взывай непрестанно в уме и в душе: «Господи, Иисусе Христе, помилуй мя...». Удерживай также и дыхательное движение, потому что выдыхание, от сердца исходящее, помрачает ум и рассеивает мысль» [102, с. 164]. В результате этот метод способствует достижению особого творческого состояния, особого духовно-эмоционального настроя, сопровождающегося видением «духовными очами» Нетварного Света. Само же состояние творческого прорыва трактуется как проявление божественного в человеке путем сопряжения двух энергий: Логоса (в человеке ум, воля) и Святого Духа (в человеке вдохновение), который «все ведает», ни от кого не зависит – «дышит идеже хочет и сколько хочет» (Григорий Богослов). В соответствии с учением Григория Паламы именно в *акте творчества*, возможно, человек достигает высот *утраченного бессмертия*, подобия Божего, и это подобие (уподобление) достигается действием Божественной Благодати и нашим прорывом к ней.

Примером такого «прорыва» может служить откровение старца Святой Горы Афон преподобного Паисия (конец XX в.): «Когда Старец находился еще в келии Честного Креста, вечером, когда молился, вдруг увидел, что потолок исчезает, и наверху, очень ясно, он увидел Господа. Лицо Его было настолько сияющим, что трудно было на него смотреть, и он недоумевал, как нашлись когда-то некоторые, которые посмели оплевывать это Лицо!» [12, с. 220]. И далее: «После этого видения, Старец дал наставления сестрам-иконописцам в священной обители (исихастии) святого Иоанна Богослова, *как верно изобразить на иконе Господа, насколько это возможно человеку*, и даже сам руководил при написании Его образа» [12, с. 220]. Поэтому можно утверждать, что *иконописное творчество* в контексте теории исихазма и практики исихии является неким таинством, когда при сохранении *бесстрастности* (трезвении) ума человек созерцает Несказанный Свет иноприродных, *духовных планов* мироздания, открывая для себя *Божественную истину*, о которой ему надо будет свидетельствовать *природными, материальными изобразительными средствами* и, исполнившись наития Божия, решать сложнейшую художественную задачу – *выразить Невыразимое*.

Нетварный Божественный Свет, Фаворский Свет, Благодать Божия – все это излияние духоносной *энергии* Бога-творца, встреча с которой есть встреча с Богом. Однако нельзя не признать, что ощущается потребность в более четком растолковании вопроса о нетварной сущности Фаворского Света или Благодати Божией. В этом смысле представляет интерес интерпретация-реконструкция существа полемики по этому вопросу Григория Паламы и Варлаама Калабрийского, предпринятая А.Ф. Лосевым, который так же, как и другие богословы, указывает на *антиномичный* характер христианского учения, фокусом которого является *отношения Бога и тварного мира, сведенные в человеке*. Поэтому основными категориями в исихазме, так как их формулирует философ, являются: *сущность* или *существо Божие, энергия сущности Божией* и, наконец, *тварь*, просветляющаяся под воздействием на человека Божественной энергии».

Отношение Существа Божия и его энергий (первую антиномию) А.Ф. Лосев раскрывает следующей формулой: Существо Божие есть Бог сам; энергия существа неотделима от самого существа; следовательно, энергия Божия есть сам Бог. Но, с другой стороны, Бог сам в себе отличен от Своих энергий; и, значит, Бог не есть Его энергия. В упрощенном варианте эту формулу можно свести к выражению: энергия Божия есть Сам Бог, но Бог не есть Его энергия [126]. Вторая антиномия исихазма связана с человеком, который есть тварь Божия, но в рамках своей личностной свободы выбора стремится приблизиться к Богу, стяжать Благодать Божию, достигнуть *преображения, обожения своей человеческой плоти*. Но, согласно православному вероучению, осияние и преобразование твари и всего тварного мира возможно только потому, что есть Фаворский Свет, нетварная энергия Бога, оформляющая и осмысляющая тварное естество, иначе «тварь никуда не восходила бы, но оставалась сама собой и по себе». Здесь, как видим, А.Ф. Лосев подчеркивает синергийно-личностный характер обожения в паламизме (исихазме) как важнейшую черту *православного миропонимания*.

Однако существенным является то, что истолкования «умного делания» и Фаворского Света в учениях Григория Паламы и Варлаама различны. Калабрийский монах утверждает, что свет, который созерцали исихасты («безмолвники») на вершинах своего молитвенного подвига, и свет, который видели ученики Христа во время Его Преображения на горе Фавор, есть *вещественный, тварный свет*, или «мысленный образ», созданный Богом для большей убедительности Его учения в глазах Его же учеников. То есть, Фаворский свет для Варлаама это субъективное ощущение человека, а не объективное качество самого Бога. Здесь рассуждения богослова, можно сказать, предваряют философские идеи И. Канта о пространстве и времени, которые, с точки зрения мыслителя Нового времени, тоже есть *идеальные способы* восприятия мира, данные человеку Богом. Тезис о тварном характере Фаворского Света, который не есть энергия или сила Божия, конечно вызывал активное возражение со стороны «паламитов».

В теософской доктрине Григория Паламы Фаворский Свет это изначальная, не сотваренная энергия сущности Божией, отличная от самой сущности, но *неотделимая от нее*. Именно поэтому данная энергия *не привносит* в Божество *разделения*, как полагали «варлаамиты», и *не становится при этом тварью*, напротив, – *освящая собой эту тварь*, она продолжает оставаться *неотделимой от Бога*, то есть, Самим Богом. Таким образом, имя Бога приложимо не только к сущности Божией, но и к Его энергиям, то есть, стяжание Благодати Божией, свидетельство о Фаворском Свете есть встреча человека с Богом, познание Его в энергиях, которое становится возможным лишь на высоте христианского духовно-аскетического подвига человека, но не в Его сущности.

Своеобразным центром христианского духовно-аскетического подвижничества в течение многих веков является Святая Гора Афон, где никогда не прерывалась преемственность традиций святоотеческого учения – «умного делания сокровенного сердца», где монашеские кельи называются исихастериями, где монахи-изографы создают иконописные образы, степень духовной составляющей которых можно объяснить исключительно исихастской природой творчества. Вопрос о подвижничестве монашествующих неизбежно актуализирует такую категорию, как «старчество». Под словом *старчество* традиционно понимается высшая степень *духовно-аскетического подвижничества*, практикуемое в православных монастырях, в скитах и «печерах» пустыней, которое исполнено Благодати Божией. Поэтому в монастырях Афона принято обращение Геронта (с греч. – старец). Старец, следуя по пути обретения бесстрастности и практики Иисусовой молитвы, пребывая в покаянно-молитвенном состоянии, стяжает Дары Духа Святого. Обладая добродетелями кротости и милосердия, а также благодатными дарами прозорливости, пророчества и чудотворения, старец указывает путь спасения духовным чадам своим. Можно сказать, что старчество это учительство в свете Нового Завета. Христос, избрав своих учеников, напутствовал их словами: «Слушающий вас Меня слушает, и отвергающий вас Меня отвергается; а отверга-

ющий Меня отвергается Пославшего Меня». [Лк. X, 16] Апостолы впоследствии называли себя старцами, являя собой образец отеческого и старческого душепопечения о своих духовных детях. Поэтому, можно сказать, что афонские монахи осуществляют старчество в духе учительства самого Христа и Его учеников.

В связи с этим, следует упомянуть, что на Святой Горе Афон подвязались «в умном делании» такие великие старцы, как Афанасий Афонский, Максим Капсокалит, Григорий Синаит, Григорий Палама. Из Афонского монастыря возвращается в свое отечество Антоний Киево-Печерский, который известен как основатель старчества на Руси. Укоренение старчества на Руси связывается также с именами Кирилла Туровского («русского Златоуста») и Феодосия Печерского, определившего устав духовного руководства, распространившегося на все русские монастыри. Преемственность старчества в сохранении и развитии *духовно-аскетического наследия* подвижников Святой Земли (Антоний Великого, Иоанн Лествичника) и подвижников Святой Горы Афон продолжается русским старчеством Нила Сорского и Сергия Радонежского.

В специальной исследовательской литературе часто отмечается, что именно во времена преподобного Сергия исихастская традиция Иисусовой молитвы и ее влияние на *русскую иконопись* достигла своей вершины, поскольку в этот период происходил наиболее тесный контакт монашествующих Святой Руси и Святой Горы Афон. Очень близкий ученик преподобного Сергия Радонежского, основатель Высоцкого монастыря под Серпуховом, старец Афанасий удалился в свое время на Святую Гору Афон, где трудился переписчиком. В составе его рукописей имеется список сочинения «О трех способах молитвы», авторство которого традиционно приписывается Симеону Новому Богослову. Известно, что это сочинение было востребовано для чтения, обсуждения и имело активное хождение среди ближайшего окружения Сергия Радонежского. То есть, укоренение и широкая практика духовной традиции исихии на Руси могли состояться благодаря не только усвоению

техники молитвы, но, прежде всего, в результате ознакомления с текстами соответствующих богословских сочинений с целью *постижения их основных смыслов*.

Преемниками этой духовно-аскетической традиции являлись Серафим Саровский и Паисий Величковский, последний восстановил после некоторых периодов лихолетья на Руси во всей полноте учение об «умном делании» и практику Иисусовой молитвы. В очередной раз, важно отметить то, что эти две составляющие исихазма, теоретическая и практическая, представляют единый процесс духовного восхождения человека. Поэтому там, где творилась Иисусова молитва, где совершалось умное делание, там с неизбежностью изучались исихастские источники о возможности реальных антропологических изменений, о *преображении* плоти человека уже на земле.

Старцы Оптиной Пустыни наряду с подвижниками других русских монастырей также явились преемниками духовного наследия преподобного Паисия, следуя путем трезвения и делания умно-сердечной молитвы, совершаемой в состоянии смирения, сокрушения и покаяния. Показательно то, что именно в Оптиной Пустыни стараниями старцев Макария и Амвросия впервые были изданы знаменитые творения самых великих старцев-исихастов прошлых веков: «Патерики», «Лествица», «Добротолюбие». Эту преемственность старческого служения можно назвать *соборностью*, понимаемую как особое единство в Духе, как нерасторжимое единение во Христе уже почивших и еще живущих на земле святых отцов. Это межвременное и общепро странственное единство во Христе старцев-исихастов поистине скреплено союзом любви, завещанной апостолами, которая есть: радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость и воздержание.

В связи с упоминанием о книгах «Добротолюбие» и «Лествица» обнаруживает себя *еще один план культивирования духовно-аскетической традиции исихии, относящийся к такому русскому явлению, как странничество*, поскольку именно эти сочинения, в основном, определяли христианский подвиг странников, «калик переходящих». Обратим внимание на то, что «калики

перехожие» – это вовсе не увечные и не больные люди. В текстах русских исторических песен («Сорок калик со каликою») калика являлся странником в его непрерывных скитаниях, богатырем в смирении и воздержании. В XIX веке каликами называют нищенствующих по городам и весям странников, которые исполняют духовные стихи, исторические песни, псалмы, декламируют в стихотворной форме сюжеты из священных книг, собранные и опозитивированные их предшественниками при посещении святых мест на протяжении долгого пути их странствий во времени и пространстве. Именно эти странники в их длительных скитаниях по русским дорогам, останавливаясь на отдых «под густыми, старинными вязами», в домах добросердечных мирян, на постоянных дворах, знакомили людей с сочинениями святых отцов Горы Афон, с практикой «сердечной молитвы». Именно «умное делание», практикуемое «каликами переходжими», раскрывает *суть странничества* как феномена *православного мировосприятия и коллективного носителя собственно христианского мировоззрения*. Поэтому можно сказать, что *смысл странничества* неизбежно связан с традицией *христианского аскетизма и монашества, построенных на преодолении естественной привязанности человека к миру, на преодолении гедонистических установок по отношению к нему*.

Надо сказать, что на Руси уже в XI веке люди стали совершать странствия, паломничества в Святую Землю. Собственно, само слово «паломник», возможно, произошло от слова «пальма», ветки которой привозили из Иерусалима. Совершаются паломничества и в Византию, где странники не только созерцали святые места, но и получали *основы христианского духовного просвещения*. Так, преподобный Антоний, вернувшись из Византии иноком, в XI веке основал Киево-Печерскую Лавру. Поэтому слова Апостола Павла из Послания к Римлянам «ревнуйте о странноприимстве» сразу же получили воплощение, поскольку преподобный Феодосий, ставший игуменом Лавры после Антония, основал на ее территории первый на Руси *дом странноприимства*. То есть, странничество, изначально связанное с монашеством, также

культивирует бесстрастность к земным соблазнам, более того – *отрекается от привязанности к какому-либо одному месту жительства*. Человек оставляет родные места, близких по крови людей, оставляет все ради Бога, своим подвижничеством, основанным на жертве, *самоотречении* и практике Иисусовой молитвы, он обретает возможность стяжания Божественной Благодати.

Акцентируя тесную родственную связь таких форм духовно-аскетического подвижничества, как *монашество* и *странничество*, отметим тот факт, что иногда сами монахи подвизались в странничестве, собирая в виде милостыней деньги для нужд монастыря. В романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» отец Зосима рассказывает о том, что в юности он вместе с отцом Анфимом ходил по всей Руси, собирая на монастырь подавание. Странники встречаются в произведениях Н.А. Некрасова, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, последние дни жизни которого и саму смерть можно трактовать как добровольный личностный выбор человека в духе странничества. В контексте рассматриваемого вопроса особый интерес представляет книга, которую традиционно относят к церковной литературе: «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу». В этой книге XIX века приводится история богатого князя, который, оставив «богатства земные», становится странником: «Я сознал мои беззакония, раскаялся, исповедался, дал свободу всем служившим при мне людям и заклил себя на всю жизнь *мучить* себя всякими трудами и сокрыться в нищенском образе... И вот уже 15 лет, как я скитаюсь по всей Сибири. Иногда нанимался у мужиков в посильные работы, иногда Христовым именем прокармливал себя. Ах! при всех сих лишениях, какое я вкушал блаженство, счастье и спокойствие совести» [235, с.96].

Именно в этой книге в полной мере находит отражение русская традиция духовно-аскетической практики «умного делания». Дается подробное описание того, как во время молитвы происходит сосредоточение внимания на внутреннем биении сердца с одновременным прекращением всякого движения во внешнем пространстве: «...сядь безмолвно и уединенно, преклони главу, закрой глаза, потише дыши, воображением смотри внутрь сердца, сво-

ди ум, т. е., мысль из головы в сердце. При дыхании говори: «Господи Иисусе, помилуй мя», тихо устами или одним умом. Старайся отгонять помыслы, имей спокойное терпение и чаще повторяй сие занятие» [235, с. 19]. В связи с этой молитвенной практикой, в книге «странника» часто цитируются высказывания Григория Паламы, Григория Синаита, Семеона Нового Богослова, Каллиста, преподобного старца Паисия Величковского и других, чьи имена, как мы знаем, связаны с учением и практикой исихазма.

Здесь уместно еще раз напомнить о категоричном утверждении монаха *Варлаама Калабрийского о том, что «афонские монахи, лишённые разума, полные безумия, забвения, заблуждений, невежества и глупых мнений»* мало что могут смыслить в духовно-аскетической практике «умного делания», поскольку вопрос о «квалификации» практикующих Иисусову молитву также дискутируется на страницах «рассказов странника». С одной стороны, спор ведет «Иерей», утверждающий бесполезность *частой молитвы без достаточной веры и понимания* (лишь «переболтается язык»), с другой – «Схимник», который говорит о пользе и *самодействующей силе частой «сердечной молитвы»*, в процессе которой приобретает и внимание и усердие: «Хотя многие ложно просвещенные и почитают бесполезным и даже мелочным сие устное и частое творение одной и той же молитвы, называя оное *машинальным и бессмысленным занятием простых людей*; но, к несчастью, они не знают той тайны, которая впоследствии открывается сим машинальным упражнением, не знают того, как устный, но частый вопль сей нечувствительно соделывается истинным воплем сердца, углубляется во внутренность, становится приятнейшим, делается как бы естественным для души, просвещает ее, питает и *ведет к соединению с Богом*» [235, с. 187- 88].

Ожидаемым результатом практики молитвы является также достижение внутреннего состояния «растепливания», умиления, «все-эмпатии», слияния с миром и с богом. «Странник» называет эту традицию «молитвой сердца» и так описывает душевное состояние, которое наступает в результате многократного (до двенадцати тысяч раз в день) ее проговаривания: «С сего

времени я начал чувствовать разные повременные ощущения в сердце и в уме. Иногда бывало, что как-то насладительно кипело в сердце, в нем такая легкость, свобода и утешение, что я весь изменялся и прелагался в восторг. Иногда чувствовалась *пламенная любовь* к Иисусу Христу и ко всему *созданию Божию*. Иногда сами собой лились сладкие слезы благодарения Господу, милующему *меня окаянного грешника*. Иногда прежнее глупое понятие мое так уяснялось, что я легко понимал и размышлял о том, о чем прежде не мог и вздумать. Иногда сердечная сладостная теплота разливалась по всему составу моему и я умиленно чувствовал при себе везде присутствие Божие» [235, с.46].

То есть, «*молитва сердца*» изменяет мировосприятие «странника», приводя его в гармоническое состояние вселюбия и всеприятия, о чем свидетельствует цитата, взятая «странником» из книги «Добротолюбие»: «Если ты что-нибудь делаешь, должен иметь в памяти Творца вещей, если видишь свет, помни Даровавшего тебе оный, если видишь небо, землю, море и все находящееся в них, удивляйся и прославляй Создавшего оные, если надеваешь на себя одежду, вспоминай, чей это дар, и благодари Промышляющего о твоей жизни. Кратко сказать, всякое движение да будет тебе причиной к памятованию и прославлению Бога, и вот ты непрестанно молишься, от сего всегда *будет радоваться душа твоя*» [235, с.82]. В предыдущем опыте нашего обращения к вопросу об исихазме и его бытованию в «странничестве» мы обосновывали именно этот тезис, утверждающий возможность преодоления отчуждения человека от мира, хотя, надо сказать, обязательность подобного *отчуждения заложено в самой Библии*. Отмечая это противоречие, мы должны определить наши исследовательские позиции: либо признать «молитву сердца» странников выпадающей из системы базовых смыслов Священного писания и противоречащей ему, либо, как это часто бывает, делать вид, что этого противоречия нет.

Поэтому, обращаясь к тексту соответствующего параграфа авторской монографии, тезисно восстановим суть обоснования этого раннего тезиса.

Мы говорим о том, что мир тварный и мир божественный соединяются в своей общей устремленности к сердцу «странника» (движение внутрь), который переживает радостное (не трагическое!) открытие мира (движение «во-вне»), ощущая себя счастливым участником со-бытия (гармония). В молитве весь мир стягивается к сердцу, в единую точку и, достигнув предельной концентрации, выплескивается «во-вне», захватив собой человека, который теперь тоже есть мир. Так, метафорично описывается состояние «все-причастности» к миру, которое достигается посредством духовной практики «сердечной молитвы». В основе этой практики лежит знакомый нам принцип «не-деянья»: человек не предъявляет миру претензий, не вопрошает, не переделывает, не стяжает. Он довольствуется и доволен тем, что мир ему дает: «В книжке толкуется, что под словами «хлеб наш насущный даждь нам днесь» должно разуметь прошение о потребностях необходимых для телесной жизни, *не излишних*, но токмо нужных и для помощи ближним достаточных». [235, с.81]

Преобладание духовных потребностей («в познании» и «в другом» и «для другого») над витальными потребностями характеризует их носителя как человека духовного, с точки зрения потребностно-информационной теории П. Симонова. Для человека духовного является закономерным переживание состояния духовного равновесия, которое проявляется как состояние гармонии, со-умиления человека не только с внешним миром (пронизанным Богом), но и с внутренним, самим собой («доволен тем, что есть»). Поэтому в переживании состояния собственной духовности как личностного качества стираются различия между национальными, религиозными, социальными и другими признаками как несущественными: «...Душа, внутренне соединившаяся с Богом, от величавшей радости бывает как незлобивое и простосердечное дитя и уже не осуждает никого, – ни эллина, ни язычника, ни иудея, ни грешника, но на всех зрит без различия чистым оком и одинаково радуется о всем мире и желает, да и все эллины, и евреи, и язычники прославляют Бога» [235, с.146].

То есть, духовность как личностное качество наднациональна и внеисторична (согласно теории П. Симонова). В нашей авторской монографии делается акцент на том, что именно принцип *не переделывания*, не переkreщивания, не усовершенствования внешнего мира лежит в основе *неотчужденных* отношений человека с миром и определяет их «все-эмпатический» характер, утверждающий самоценность не переделанного мира («доволен тем, что есть»). С указанной точки зрения, нами утверждалось, что в исихастских традициях русского православия, возможно, содержится определенный потенциал, который может быть рассмотрен как фактор, оптимизирующий решение проблемы гармонизации отношений человека с природой. Нами отмечалось, что в книге «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу» содержится положительный опыт развития духовных потребностей: 1) потребности «в познании», которая удовлетворяется «странником» в форме самопознания и богопознания, причем достигается это не рациональным путем, а в процессе переживания и 2) потребностей «в другом», «для другого», которые удовлетворяются в выходе из состояния самопознания в состояние встречи с Богом, которая переживается как безоговорочная, всеобъемлющая любовь к миру («к другому»), преодолевающая отчуждение.

То есть, мир, по-прежнему «лежащий во зле», со всеми его несовершенствами и противоречиями воспринимается восхищенным «странником» как совершенное творение Божие, тогда как Иисус Христос призывал отказаться от привязанностей ко всему земному и плотскому. Возникает ощущение неправильности и очередного противоречия, где переживание «странником» гармонического единства с физическим миром не согласуется с учением Христа. Если бы «странник» был пантеистом в духе современного международного движения «зеленых» или материалистом, горизонт бытия для которого ограничивается физическим миром, тогда можно было бы утверждать, что человек принимает мир таким, каким он является на самом деле, не обманываясь: мир плох, но я люблю его, поскольку другого у меня нет. Но «странник» – христианин-исихаст, аскетствующий подвижник. Представля-

ется очевидным, что сердцевиной, первичным основанием исихазма как целостного феномена является сама практика Иисусовой молитвы, само «умное делание», которое выступает органичным сопряжением двух аспектов одновременно: гносеологического (познание Бога) и собственно онтологического (преображение плоти и духа человека).

Встреча человека с энергиями Бога, нисхождение на него Божественной Благодати *преображает земную человеческую природу*; происходит обожение, *приобщение человека к «миру горнему» и, следовательно, отдаление его от «мира дольнего»*. Однако «странник» говорит о любви именно к «миру дольнему». Но мы видим, что в восприятии «странника» – это какой-то *другой мир*. Мы не узнаем его: «чистое око» «странника» не различает «ни эллина, ни язычника, ни иудея, ни грешника». То есть, *преображенный человек чаует будущее преобразование мира*, где нет дробности, розни и распада, поэтому «странник» любит не реальный мир, но *грезит о мире соборном*, о возвращении миру его первозданной чистоты и гармонии. Это любовь к миру преобразенному (переделанному) в восприятии преобразенного (переделанного) человека. Поэтому противоречия как такового нет, поскольку *преобразенный* в процессе «умного делания» человек силою своего духа *преображает мир тварный, принимая его уже преобразенным*, тем самым, *отчуждая от себя мир тварный в его настоящем, не преобразенном виде*. Таким образом, мы должны признать, что в исихазме не преодолевается отчуждение человека от мира в его не преобразенном состоянии, что не противоречит основным теософским смыслам Священного Писания и соответствует мировоззренческим установкам странничества как феномена русского православия.

Странничество, осуществляющееся в православной традиции *духовно-аскетического подвижничества*, по определению является одной из *форм отчужденных отношений человека с миром*, наряду с монашеством и юродством. Однако странничество, наряду с общими признаками форм отчуждения, характеризуется, собственными, специфическими чертами. Во-первых,

странник это человек, *не имеющий своего (родного) места на земле*, поэтому он везде *чужой*. Скитаясь по миру, он ускользает (*отчуждает себя*) от нормативных социальных установлений, поэтому не вписывается в общество, *отторгается им*, но при этом вызывает к себе определенный интерес. Надо все-таки сказать, что к странникам на Руси издавна сформировалось более участливое отношение, нежели к юродивым или монахам.

Можно сказать, что сочувственное отношение к странникам заповедано самим Христом: «И вы будьте подобны людям, ожидающим возвращения господина своего с брака, дабы, когда придет и постучит, тотчас отворить ему. Блаженны рабы те, которых господин, придя, найдет бодрствующими; истинно говорю вам, он препояшется и посадит их, и, подходя, станет служить им» [Лк., XII, 36-37]. Особенно для православной религиозной традиции характерна готовность ассоциировать каждого нищего и утомленного странствием путника с самим Христом, о чем красноречиво свидетельствует бытование в русском фольклоре рассказов о приходе к некоторым людям под видом странника самого Иисуса Христа. Поэтому на Руси всегда достаточно отчетливо проявляла себя традиция странноприимства, осуществляющаяся как на уровне конкретного человека, когда миряне приглашали странника к себе в дом переночевать, так и на уровне строительства «домов странноприимства». Уже в XIX веке в русском языке слово «странник» связывается исключительно с *формой религиозного подвижничества*, понимается исключительно как богомолец. В словаре С.И. Ожегова слово «странник» определяется как «человек, странствующий пешком, обычно на богомолье».

Обозначив в очередной раз странничество как феномен русского православия, продолжим выявление мировоззренческих смыслов отчуждения, лежащих в основе этой формы подвижничества, рассматриваемого в контексте аскетической традиции христианства и обще-теософской христианской концепции бытия. Основной смысл жизни истинного христианина заключается в его устремленности к Богу, как помыслами, так и деяниями. Мы уже отмечали свободу странника от мира, поскольку он в нем не укореняется, не

вживается в него, оставаясь независимым от его предписаний, поскольку жизненный мир является для него, как *фактически* и для любого человека, лишь *временным местом обитания*, к которому странник относится (в отличие от «любого человека») с «мирской отрешенностью». То есть, странник отрекается от устоявшегося в обществе стандарта ценностей как предписания «для каждого». Этот стандарт выступает своего рода маркером, меткой, подводящей человека под некий общечеловеческий норматив: у всех должен быть дом, должна быть семья, все должны стремиться к благосостоянию, при этом забывается то, что каждый человек только *гость* на земле. Странник, лишенный этой «метки», выпадает за границы стандарта, становится *чужим, чудным, странным* в восприятии «нормального большинства». Преодолевая в себе собственническое человеческое начало, не отвлекаясь на суетность старательного обустройства своей собственной жизни, странник может теперь находиться в желанном для него состоянии постоянного обращения к Богу.

Именно такой образ жизни предписан самим Христом тем, кто хочет исполнять подлинное служение Ему, о чем свидетельствуют следующие выдержки из текста Нового Завета: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут; ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» [Мт., VI, 19-21]; «Блаженны нищие духом, ибо ваше есть Царствие Божие» [Лк., VI, 20]; «И сказал ученикам Своим: посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть, ни для тела, во что одеться: Душа больше пищи, и тело – одежды. Посмотрите на воронов: они не сеют, ни жнут; нет у них ни хранилищ, ни житниц, и Бог питает их; сколько же вы лучше птиц? Да и кто из вас, заботясь, может прибавить себе росту хотя на один локоть?» [Лк., XII, 22-25].

Следование принципу не обладания, не стяжания, нищелюбия и *непривязанности к миру* является *обязательным условием* бытия человека с Богом. В качестве иллюстрации можно привести текст из упоминавшейся выше кни-

ги «Лествица» Иоанна Лествичника, где странничеству посвящен самостоятельный раздел «Странничество и уклонение от мира»: «Странничество есть невозвратное оставление всего, что в отечестве сопротивляется нам в стремлении к благочестию. Странничество есть недерзновенный нрав, неведомая премудрость, необъявляемое знание, утаиваемая жизнь, невидимое намерение, необнаруживаемый помысел, *хотение уничтожения*, желание тесноты, *путь к Божественному возделению*, отречение от тщеславия, молчания глубины... странничество есть *отлучение от всего*, с тем намерением, *чтобы сделать мысль свою неразлучною с Богом*. Странник есть любитель и деятель *непрестанного плача*. Странник есть тот, кто *избегает всякой привязанности как к родным, так и к чужим*» [39, 35-36].

Странничество, понимаемое как следование за Христом, со всей аскетической атрибутикой этого подвижничества, заповедано самим Спасителем: «*Бросьте все и следуйте за Мной*». К тому же, как было отмечено выше, в духовной памяти народа укрепилась мысль о том, что за каждым странником может стоять сам Христос, а потому, принимая его, человек принимает самого Христа или его ангелов. Популярными в Древней Руси апокрифы и народные предания о вторичном воплощении Христа в странника, а также тексты авторов свято-отеческой литературы (Исаак Сирий) способствовали утверждению мысли о том, что сам *Христос* являет собой *канонический образ странника*. Уподобление Христу и приятие Его философии странничества продолжается в выполнении странником проповеднической функции, когда религиозные истины адаптируются к уровню народного понимания, когда убедительным олицетворением этих истин становится странствующий нищий проповедник, утверждающий учение Христа не сложными богословскими выкладками, произносимыми с высоких клиров священнослужителями в царственных одеждах, а своим рубищем и своим смирением. Слова проповеди странника просты и безыскусны, они на какое-то время увлекают слушателей мысленно соприкоснуться с иными горизонтами мироздания, которые обещаны человеку его Спасителем, они повествуют о мученическом пу-

ти православного подвижничества, добровольно избранного смертным человеком ради Христа. Об этом вторая часть поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова, названная им «Странники и богомольцы»:

Стучись же, гость неведомый! / Кто б ни был ты, уверенно / В калитку
деревенскую / Стучись! Не подозрителен / Крестьянин коренной... / Сидит
семья, работает, / А странничек гласит... / В избе все словно замерло: / Ста-
рик, чинивший лапотки, / К ногам их уронил; / Челнок давно не чикает, / За-
слушалась работница / У ткацкого станка... / Ребята, свесив головы / С пола-
тей, не шелохнутся: / Как тюленята сонные / На льдинах под Архангельском,
/ Лежат на животе. ... / Пстой! Уж скоро страничек / Доскажет *быль афон-
скую*, / Как турка взбунтовавшихся / Монахов в море гнал, / Как шли *покорно*
иноки / *И погибали сотнями*. / Услышишь шепот ужаса, / Увидишь ряд испу-
ганных, / *Слезами полных глаз!* ...» [231, с. 490-491]

Понимание смысла подвижнической *аскезы* странничества и монаше-
ства как феноменов православной веры для неграмотного крестьянского со-
словия не представлялось сложным интеллектуальным трудом, поскольку
понимание достигалось духовной практикой *сострадания*, которое может
рассматриваться как опосредованное *приобщение к аскезе* подвижника.
Нельзя не согласиться с утверждением Л.С. Выготского о том, что ни одна
моральная проповедь не воспитывает так, как «живая боль», «живое чув-
ство». Сострадание – нелегкий духовный труд, мучительная внутренняя ра-
бота души, связанная с самоуничижением, собственно страданием и раская-
нием. Сострадание как основополагающий христианский принцип, регули-
рующий, в первую очередь, отношения человека с человеком, уходит на вто-
рой план тогда, когда в обществе активно культивируется ценность *личной*
«жажды к жизни» (Г. Гачев), способствующей развитию эмоциональной
«глухости» к страданиям других людей (Б. Неменский) и наступлению «го-
меостаза душ».

Мировоззренческая установка на витализацию и биологизацию жизни
человека (гедонизм), поддерживаемая социальными институтами и СМИ в

качестве эталонного смысла человеческого бытия, автоматически отрицает истинность теософских христианских смыслов и духовную ценность практики аскезы. С учетом данных обстоятельств, для жизни человека, понимаемой в духе «философии жизни» (Ф. Ницше) смыслы христианского учения оказываются неудобными, подменяются «удобными» при сохранении внешней атрибутики. В этих условиях церковное искусство, иконопись утрачивают свои исконные смыслы, становятся внешним фактом, их сакральная функция «овнешняется», обесмысливается. Таким образом, в общественном сознании укореняется, возможно, *неосознаваемая установка на профанацию сакрального*, что является одним из проявлений мировоззренческой парадигмы *отчуждения современного типа*. При этом, если сакральная функция иконы приобретает «внешний» характер (частичная десакрализация), то практика аскезы, душевное страдание и сострадание в контексте системы христианских ценностей нивелируются и рассматриваются «нормальным» общественным большинством как *негативная помеха* тому, чтобы «жить и наслаждаться жизнью» (полная десакрализация учения Христа о смысле жизни), мысля при это себя христианами.

Страдая, каются слезно в грехах своих духовные странники и калики переходящие, намеренно «оживляют боли» в сердце своем герои Ф.М. Достоевского, генетическая память наследников русского православия понуждает «бередить» (вредить) души самим себе героев В.М. Шукшина («чудиков»). Именно такой сложный смысл необходимого отношения человека к собственной душе заложен в тексте Библии: «Сберегший душу свою – потеряет ее, а потерявший душу ради Меня – сбережет ее». Российский философ XX в. В.В. Налимов отмечает то, что в этой «предельно сжатой формуле», направленной против «сберегших душу», заложена *«какая-то важная для человечества мысль»*. [140] Следовать этой мысли самоубийственно, с точки зрения здравого рассудка, поэтому многочисленные современные психометодики нацелены на *сбережение души в духе желанной и радостной для человека «философии жизни»*, вопреки *трудновыполнимым заповедям христианства*.

«Сберегшим», в этом смысле, душу наверняка покажется чудаческой и дикой практика «растравливания» души, о которой повествует нищенствующий Христа ради и практикующий Иисусову молитву странник в книге «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу»: «*Барин* стал обертывать онучами мне ноги, а *барыня* начала надевать башмаки. Я сперва не стал, было, одеваться, но они приказали мне сидеть и говорили: «Сиди и молчи. *Христос* умывал ноги ученикам. Мне нечего было делать, и я начал плакать; *заплакали и они*», и дальше: «Да уж и это глубокая просветительная тайна, когда человек узнает свою способность самоуглубляться, видеть себя внутри, наслаждаться самопознанием, умиляться и сладостно плакать» [235, с.83-84]. Практика *добровольного страдания, раскаяния в том, чего ты не совершал, принятие на себя боли всего мира* – все это характеризует признанный всем миром феномен «русской души», не поддающийся рациональной и, тем более, рассудочной мотивировке («аршином общим не измерить»), оставаясь загадочным и странным. На фоне всего христианского мира только на старом Афоне, в православных монастырях Руси и русском народном подвижничестве Христа ради укоренилось учение исихазма с *практикой аскезы и культом страдания*.

Возможно, *страдание* как феномен русского менталитета, сформировался задолго до принятия христианства на Руси и самих исихастских споров в глубинах архаических народных представлений о мире, в процессе долгих и драматичных переживаний его отдельных явлений, выступая элементом коллективного бессознательного русского народа. Это предположение подтверждается материалом русского фольклора: сказками, былинами, народными песнями, притчами, где обязательность страдания и даже временной смерти героя не являются самоцелью, но выступают единственным способом его *преображения как духовного, так и телесного*, что очень важно в контексте рассмотрения основной идеи христианства о *будущем преображении всего мира*. Забытый, архаический эстетический идеал красоты человека в

русской художественной традиция ассоциативно *перекликается с преображенной плотью в исихазме.*

Кроме того, можно констатировать изначальное психологическое родство русской традиции переживаний человеком «растепливания», «умиления» до слез, «всеобъемлющего жаления» («жалобная песня»), о чем также свидетельствует богатый материал дохристианского фольклора, с исихазмом «паламитов». Архиепископ Египетский великий Макарий говорит о том, что «внутренние» созерцатели (исихасты) ...толикою любовью распалются, что если бы возможно было, то всякого бы человека в утробу свою вселили, не различая злого или доброго. [235, с.146] Поэтому, возможно, именно русская культура с ее архаическими традициями и практикой страдания как способа достижения своеобразного катарсиса и обновления явилась той плодотворной «почвой», на которой стало возможным успешное культивирование христианского учения и практики исихазма, пришедшей из Византии. С указанной точки зрения, «глубокое» и органичное восприятие исихазма русской культурой не выглядит столь «удивительным» явлением, о котором говорит игумен Иоанн Экономцев. [102, с. 189]. Историк и богослов, он указывает на то, что возможно самое раннее «протоисихастское» влияние на русскую культуру произошло еще в XI в., связывая это с деятельностью Симеона нового Богослова – любимого автора Григория Паламы. Однако современного историка и теолога удивляет то, «... насколько глубоко было воспринято здесь сложное и утонченное мировоззрение протоисихастов, ведь со времени крещения сменилось всего два-три поколения. Черты нового мирозерцания явственно проступают в «Слове о законе и благодати Митрополита Киевского Иллариона» [102, с. 189]. Митрополит Киевский говорит о постижение слова Божия не через Закон (не книжное, не внешнее), но через Благодать, объемлещую весь мир и доступную для человека. Именно через открытие Благодати, по мнению Митрополита Иллариона «воспламенился любовью ко Христу» князь Владимир.

То есть, представители российской церковно-исторической науки, испытывающей устойчивый интерес к исихазму со второй половине 19 в., вполне допускают то, что само это явление возникло на Руси, возможно, раньше знаменитых «исихастских споров» (XIV в.) архиепископа Солунского Григория Паламы и калабрийского монаха Варлаама о природе Фаворского света. Кроме того, возможно утверждение о том, что исихазм как религиозное учение и социальное явление, в полной мере развившееся в Византии в XIV веке, определили сущность и облик Восточноевропейского Возрождения и способствовали разобщению Востока и Запада. Образовалось два полюса личности, *два типа мировоззрения* и творческого отношения человека к миру: восточноевропейский, где творческая личность, созидает, совпадая с Богом; и западноевропейский, где личность дерзает творить самостоятельно («дерзание духа»), независимо от Бога. Личность, равная Богу («космическая личность») поставила перед собой нереализуемые задачи, что привело ее к трагической «раздвоенности» и побудило Н.А. Бердяева говорить о роковой неудаче западного Ренессанса.

Рассмотрев исихазм в его культурно-исторической ретроспективе, ответив частично в ходе нашего размышления на вопросы, сформулированные в начале этого параграфа, необходимо сделать *четкие выводы по существу самого данного феномена*. Во-первых, исихазм это религиозное учение, утверждающее возможность реальной встречи человека с Богом (его энергиями) «лицом к лицу» в качестве *способа познания* Бога. Сама эта встреча есть не что иное, как стяжание Божественной Благодати, сопровождаемой «растепливанием» в области сердца, переживанием чувства сострадания ко всему несовершенному миру, созерцанием неземного Фаворского Света и преображением земной, «дебелой» плоти человека в «духоносую», «богоподобную». Во-вторых, стяжание Божественной Благодати является вершиной долгого и трудного пути *духовно-аскетического подвижничества* и практики исихии или «умного делания» Иисусовой молитвы. В-третьих, истинное *религиозное искусство (иконопись)* носит синергийно-личностный характер, то есть, яв-

ляется результатом умной, молитвенно-творческой, *исихастской устремленности духовного существа человека навстречу Божественной Благодати.*

Выявив сущностные грани *исихазма* как обязательного условия и способа *религиозного художественного творчества*, можно сделать обобщающие выводы о *религиозно-мировоззренческих смыслах* христианства и их воплощении в *православной иконе*, а также о *мировоззренческих установках*, культивируемых в таких формах духовно-аскетического подвижничества, как *старчество и странничество*, пронизанных духом *исихастского* учения.

1. Преображение плоти человеческой из «дебелой» в «богоподобную», в такую, каковой она была «создана вначале», является целью практики исихазма. Это говорит о том, что естественное, природное тело человека с его «влажностью» и «дебелостью» трактуется в учении исихазма как далеко *несовершенное*, не такое, каким было создано Богом до известного падения земного мира «во зло» и требует преобразования вместе со всем миром.

2. Это обстоятельство указывает на то, что в исихазме *не преодолевается отчуждение человека от мира*, поскольку требуется в процессе «умного делания» *преобразование человека*, который чаёт *преобразование мира*, тем самым, *отчуждая* от себя мир тварный в его настоящем, *не преобразенном виде.*

3. Рассматривая *странничество* в сопряжении с феноменом *старчества* в контексте исихастского учения и христианской теософии в целом, а также в русле аскетической традиции православия, мы приходим к выводу о том, что обе формы подвижничества на уровне теории и практики несут в себе основные смыслы учения Христа, непротиворечиво встраиваясь в систему мировоззренческих ценностей христианства.

4. Таким образом, можно сказать, что русские подвижники самой формой своей жизни утверждали подвиг *старчества и странничества как определенный тип мировоззрения – мировоззрение отчуждения от мира земного во имя будущего обретения «нового неба и новой земли»*, непосредственно вытекающее из заветов христианства.

5. Иконопись, востребованная христианством и порожденная им для выполнения специальных функций: коммуникативной, просветительной, воспитательной и эстетической, должна с необходимостью рассматриваться в контексте системы мировоззренческих смыслов Священного Писания, среди которых смысл *отчуждения* человека от «мира дольного» во имя «мира горнего» является основным.

6. Кроме того, в *иконе*, духовная ценность и истинность которой определяются исключительно исихастской природой творчества, когда при сохранении *бесстрастности* (трезвении) ума иконописец созерцает Несказанный Свет иноприродных, *духовных планов* мироздания, используется *условный язык символов* для выражения *Невыразимого*, что способствует еще большему непониманию ее (иконы) религиозных смыслов массовым зрителем.

7. С указанной точки зрения, в иконе обнаруживается несколько уровней отчуждения: а) образное воплощение библейской мировоззренческой установки отчуждения человека от «мира дольного»; б) условный язык символов иконы «адресует» ее «высоколобому» реципиенту, отчуждая тем же самым ее от *профанного* зрителя; в) массовый зритель, не понимая или не принимая религиозно-мировоззренческих смыслов иконы, не понимая языка символов, в свою очередь отчуждает ее от себя; г)приятие же иконы при названных обстоятельствах является проявлением общественного конвенционализма, выступая лишь *внешним фактом*, поскольку происходит редукция смыслов иконы, их подмена, что приводит к фактической *десакрализации (профанации)* иконы, так как она не совпадает со своими исконными смыслами.

8. Обнаружение многоуровневого характера отчуждения в иконе оставляет открытым вопрос о ее смысловой мировоззренческой доминанте, поскольку наряду с *отсутствием диалога* с миром «дольным» (отчуждение) икону характеризует ее идейная устремленность к миру «горнему» (диалогичность), что требует дальнейшего рассмотрения в рамках следующего параграфа.

4.2. Православная икона как образно-символическое воплощение мировоззрения отчуждения мира «горнего» от мира «дольнего»

В данном параграфе задача выявления мировоззренческой доминанты в контексте искусства условно-символического характера применительно к иконописи с необходимостью сопрягается с рассмотрением и разрешением целого спектра сопутствующих проблем: рациональное и иррациональное в православной иконе; художественные способы воплощения «невыразимого» в иконописи; герменевтические приемы рационализации нерациональных аспектов религиозного искусства с целью наиболее полного понимания его мировоззренческих смыслов; теософское обоснование цветовой символики Божественного Света в иконе; контекстный анализ (в контексте теософско-христианской идеи противопоставления мира «горнего» миру «дольнему») ряда икон «Преображение» с позиций герменевтики.

Прежде всего, следует отметить то, что проблема мировоззренческого выбора, поиск *смыслов* бытия, полный тонкого драматизма, всегда был свойствен русской культуре: философии и *искусству*. Глубоко религиозная русская философия всегда выполняла функцию этического учения, поскольку неизменно ставила во главу угла проблему нравственного выбора, основным критерием которого выступает не разум человека, а его *сердце*. Звучит достаточно метафорично, с точки зрения категориальных традиций западной философской мысли, но вполне специально – в контексте духовно-психологических традиций русской культуры, которые специфицируют, соответственно, и русскую философию. «Сверхрационалистический», интуитивный характер русской философии как ее отличительную особенность исследовали такие философы, как Н.А.Бердяев, Г.Г. Шпет, Н.О Лосский, В.В.Зеньковский, А.Ф. Лосев.

В традициях русской ментальности вектор обретения истины проходит в первую очередь не через сознание человека, а через его сердце (В. Соловьев). Н.А. Бердяев говорит об этом так: «Помимо всякой философии, всякой

гносеологии, я всегда сознавал, что *познаю* не одним интеллектом, не разумом, подчиненным собственному закону, а совокупностью *духовных сил*, также своей волей к *торжеству смысла*, своей *напряженной эмоциональностью*. ... Философия есть *любовь* к мудрости, *любовь* же есть эмоциональное и страстное состояние». [62, с. 98] В русской философии девятнадцатого века были легализованы и введены в категориальный аппарат философских наук такие понятия, как *любовь*, *совесть*, *страдание*, *соборность*, которые совершенно не встраиваются в систему традиционных ценностно-мировоззренческих предпочтений, характерных для западной философии с ее рационализмом, индивидуализмом, волюнтаризмом. *Соборность* – собственно русское слово, не имеющее соответствующих семантических аналогов в других языках. С точки зрения русского православия: религии, теософии, религиозного искусства, именно *соборность* противостоит «естественному мировому хаосу, где царит закон всеобщего разрушения и бессмыслицы» (Е. Трубецкой). *При этом слово соборность* понимается, как *то, что отсутствует в настоящем*, но то, к чему должно *стремиться* человечество. То есть, *соборность* выступает характеристикой будущего *преображенного* Божественной Благодатью *мира*, который ныне является несовершенным, «падшим».

Являясь *духовной целью* христианского учения, идея *соборности* находит полное воплощение в русском православном храме, *соборе*. Внутренняя архитектура храма утверждает будущее *преобразование мира*, *соборное объединение* Бога, ангелов, человека и «всякого дыхания земного» как *преодоление всеобщей раздробленности и вражды*, узаконенных на земле «князем мира сего». Храмовая иконопись, подчиняясь архитектуре храма и идее *соборности*, должна воплощать образ *инога, преобразенного, соборного человека*, поэтому решение данной задачи потребовало когда-то от первых и последующих иконописцев *инога* изобразительного языка – языка *символов*.

Идея преобразования природного мира и человека как части этого мира напрямую связана с темой Благодати Божией, о которой шла речь в преды-

дущем параграфе. В русской богословской традиции слово «Благодать» выражает теософскую идею о «нетварной» природе этого духовного феномена, а также указывает на его истинную онтологичность. Благодать Божия открывается «духовным очам» и естественному зрению причастных этому феномену людей, как несказанный, иноприродный Свет, пред которым меркнет сияние самого солнца. Созерцание и переживание человеком этого Божественного Света «... столь ново и необычно для него, что не может он уразуметь ничего; он чувствует, что пределы его бытия невыразимо расширились, что пришедший Свет перевел его от смерти в жизнь, но от величия происходящего он пребывает в удивлении и недоумении и лишь при повторных посещениях уразумевает полученный от Бога дар». [203, с. 181] То есть, переживание этого феномена человеком, его личностный духовный опыт открывает незримые им прежде пути познания иноприродного, Божественного начала, где онтологический и гносеологический планы совмещены, когда ум *преодолевает множественность и раздробленность* форм и явлений *мира*, пребывая в *единой* Божественной Благодати, совпадая с Богом.

Тема созерцания нетварного, божественного Света с одновременным обожением, преображением не только духовной, но и телесной природы человека получила наиболее полное осмысление в учении и практике исихазма, о чем говорилось в предыдущем параграфе. Исихазм как духовная практика прорыва к Благодати Божией всегда определяла и определяет образ жизни афонских монахов, с ее религиозно-мировоззренческими смыслами о встрече с Богом «лицом к лицу» и о преображении «плоти человека». Вот как свидетельствует о встрече с Благодатью Божией афонский Старец Паисий: «Когда я был в Катунаках, однажды ночью, в то время, как я совершал бдение в келии, творя молитву, около трех часов ночи, мною начала овладевать небесная радость. Одновременно темная моя келия, чью тьму проламывал дрожащий свет свечи, начала мало-помалу наполняться голубоватым прекрасным светом. ... Это был Нетварный Свет! Я оставался там много часов, теряя ощу-

щение вещей, и жил в некотором другом, *духовном мире, отличающемся от здешнего, плотского*». [12, с. 219-220].

Противопоставление мира «духовного» миру «плотскому», мира «горнего» миру «дольнему», Света Нетварного «темной», греховной плоти человека является одним из ключевых смыслов христианского учения и религиозного искусства. Поэтому самым важным таинством из всех, явленных Христом, можно назвать Его *Преображение на горе Фавор*, и это событие требует особого размышления. Ученики Христа явились свидетелями чудесного белого сияния одежд и лика Спасителя, Света Нетварного, ввергнувшего их в состояние безумного страха, лучами своими опрокинувшего их наземь. Обнаруживая таким образом человеческое несовершенство, свидетели Преображения Господня все-таки являются причастными Божественной Благодати, поскольку в силу своих возможностей узрели это таинство, были допущены к нему, тогда, как «косным» людям эта духовная реальность никогда не откроется. Об этом митрополит Московский Филарет говорит: «Мир не видит святых подобно тому, как слепые не видят света». [39] Поэтому мир высший открывается не каждому, но исключительно тем, кто открыл в себе иной уровень, уровень поистине духовный. Истекающую светом божественную энергию человек может не только воспринимать, но и «стяжать», то есть, иметь в себе этот Божественный Свет.

Даже при условии причастности человека высшей реальности, для него возникает почти неразрешимая проблема *свидетельствовать* об этой духовной Благодати, поскольку обычные, «человеческие» языковые или иные, например, изобразительные средства оказываются недостаточными для выражения «несказанных» смыслов и образов. В иконе на них можно лишь указать *символически*, при помощи соответствующих форм, красок и линий – художественным языком иконописного канона. Евангельское свидетельство о Преображении Господнем сравнивает свет Преображения со светом солнечным, на что преподобный Иоанн Дамаскин указывает, как на сравнение, *поневоле неточное*, ибо «... невозможно в *твари* адекватно изобразить

несозданное» [39]. Поэтому природный, ослепительный свет солнца может быть лишь *символом* «нетварного», Божественного света. При этом художественное воспроизведение самого символа – солнца, озаряющего и сияющего светом, не говоря уже о свете, превосходящем само солнце, выступает *сложной изобразительной проблемой*, поскольку даже самые лучшие краски оказываются в этой ситуации беспомощными.

Свет «нетварный» в иконописи традиционно передается венчиком или нимбом, который и является символом, указанием на определенное явление духовного мира. Свет, которым сияют лики святых и который окружает их голову, имеет сферическую форму. Свидетели преображения преподобного Серафима Саровского сравнивали увиденное с солнцем, в середине которого, «в самой блистательной яркости его полуденных лучей, лицо человека, с вами разговаривающего». [39] Здесь нимб не является аллегорией, но выступает, как *символ* иной реальности, указывает на сияние Благодатным Светом лика преображенной плоти. Он является необходимым атрибутом иконы и указывает не только на внешнее состояние «обоженной» плоти, но, в первую очередь, иносказательно, символически он указывает, конечно, на внутреннее состояние человека. Это состояние высшего духовного подъема, восхищения и прославления настолько непередаваемо, что святые Отцы церкви в своих писаниях указывают на него, как на *полное безмолвие и замирание в человеке всего плотского*, так как и душа, и тело его становятся причастными Божественной жизни. Решение именно этой сложной задачи: выразить то, что не поддается выражению, выпадает в православии на долю *иконописи*, которая, выступает *видимым выражением христианских идей о мире*. Среди этих идей, как было отмечено выше, особое значение имеет идея *Преображения*, которое понимается и передается как высшая объективная реальность, как *конечная истина духовного становления бытия*.

Поскольку система *мировоззренческих смыслов* как духовных ценностей в восточной форме христианства формировалась под влиянием идей *исихазма*, то *категория Света* в православии, в целом, и в иконописи, в част-

ности, приобретает первостепенное значение, *главный смысл*. В связи с этим, для всех истинных иконописцев прошлого и настоящего всегда актуальна трудноразрешимая проблема: выразить невыразимое; изобразить «неизреченное сияние» преображенного образа Христа, например, на храмовых фресках, мозаиках или иконе церковного праздничного чина «Преображение Господне».

Прежде всего, необходимо сказать об иконографии евангелиевского сюжете Преображения в целом. Безусловно, в иконописи, история становления которой восходит к первообразам византийских мастеров, утвердился определенный иконографический канон, своеобразная изобразительная константа, представленная *системой обязательных символов*. Однако в качестве хронологически первого символического изображения Преображения Христа на горе Фавор Н.В. Покровский называет известную мозаику «Преображение», которая находится в апсиде базилики Св. Аполлинария в Равенне. Ученые датируют ее серединой VI века, – временем, когда в христианском искусстве, особенно на Западе, были еще распространены сугубо символические формы. Спаситель представлен оплечным образом в медальоне на Кресте. Над Крестом по-гречески написано заглавными буквами слово «Ι Χ Θ Υ Σ» – «рыба». Это первые буквы слов фразы «Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ» – «Иисус Христос Бога Сын Спаситель». У подножия Креста надпись на латыни «SALUS MUNDI», означающая «Спаситель мира». Апостолы Петр, Иоанн и Иаков символически представлены, как три агнца. Так же в виде агнцев символически изображены двенадцать апостолов в нижней части композиции. Фоном мозаики является пейзажный вид горы Фавор, одновременно выступающий символом райского Града, Царствия Небесного.

В дальнейшем иконописцы более тяготели к «прямому», а не символическому изображению человеческих образов, ориентируясь на принцип, который принято условно называть «евангельским реализмом». Так, в этом же VI веке (565–566 г.г.) по заказу императора Юстиниана византийскими художниками была выполнена мозаичная композиция «Преображение» в конхе

храма Синайского монастыря, где апостолы Иоанн, Иаков и Петр изображены в своем человеческом облике. [Илл 1.] Принято утверждать, что именно эта мозаика «Преображения» послужила той иконографической «схемой», которая впоследствии стала канонической. Пророки Илия и Моисей стоят по сторонам от Спасителя, на коленях перед Ним – апостолы Иоанн и Иаков, Петр пал ниц у ног Учителя. Фигуру Христа окружает темно-синяя, многослойная мандорла – сияние миндалевидной формы, передающее здесь свет Божественной Славы. Белые, светящиеся одежды Христа, Его лик в сочетании с изображением Славы вокруг фигуры – это способ изображения не яркого физического света, видимого любым человеком, но – света Фаворского, сверхъестественного, Божественных энергий. Золотой фон мозаики также символизирует таинственный, иррациональный характер Преображения Христа, нетварный, благодатный Свет которого преобразует все мироздание, присутствуя во всем творении.

В дальнейшем иконографический сюжет и общая символика не претерпевают кардинальных изменений, при сохранении некоторой свободы авторских интерпретаций. Так, местоположение апостолов может быть различным: Иоанн Богослов чаще изображается в центре, у ног Спасителя, Петр и Иаков могут изображаться как справа, так и слева от Иоанна. В иконописи второй половины XIII – XIV веков фигуры апостолов получают эмоциональную, экспрессивную трактовку. Они не просто падают на колени, но, находясь в трепете от созерцания чуда, закрывают в ужасе лица, скатываются с крутых «горок». Также, начиная с XIII века, с левой и правой стороны композиции могут изображаться две сцены, в которых Христос восходит с учениками на гору и сходит с ними с горы. В поздних иконах на первом плане встречается сцена, в которой Спаситель поднимает упавших наземь учеников (Мф.17:7). В верхних углах иногда изображено перенесение ангелами пророков Моисея и Илии на гору Фавор. На иконах XVII века появляются сюжеты с изведением ангелами Моисея из гроба, а Илии с неба. Н.В. Покровский отмечал, что эти сюжеты являются наглядным выражением мысли о том, что

Моисей и Илия призваны были на Фавор в качестве представителей от двух миров – умерших и живых. Они явились, для того, чтобы показать, что Христос имеет власть над жизнью и смертью. Кроме того, Моисей должен был возвестить о славе Спасителя людям умершим, а Илия, не испытавший смерти, – живым.

Традиционно Христос изображается в белых, «просиявших одеждах» на фоне мандорлы (символ Преображения) с исходящими от нее лучами Света. Число лучей также имеет символическое значение: три луча – Христос и два пророка; шесть – Христос, два пророка и три апостола, восемь лучей – Христос, два пророка, три апостола, Бог Отец и Бог Дух. Надо сказать, существуют и несколько иные трактовки символических значений числа лучей Божественного Света. Так, например, три луча – суть Божественная Троица. Символика цвета освещенного пространства неба и земли (горок), а также цвета одежд участников таинства определены каноном. Так, Ф.И. Буслаев, ссылаясь на «Филимоновский подлинник», напоминает о соответствующих иконографических предписаниях: на Илии риза «празелень», на Моисее «багор». Под Спасом гора «празелень», под Ильею и Моисеем гора «вохра с белилами и киноварь». На Иоанне риза «багор», на Иакове риза «празелень», на Петре «вохра». Петр под горою лежит, Иоанн «на камне пал, а смотрит вверх», Иаков «головой оземь, а ноги вверх», закрыл лицо рукою. Однако эти требования впоследствии исполняются не жестко, поскольку влияние принципов «ушаковской» школы в XVII веке вносит в русскую иконопись много новизны, но в своих основах иконописная традиция сохраняется. На практике допускается некоторая возможность свободы авторских цветовых интерпретаций.

Прослеживая отраженность символики цвета в конкретных иконах «Преображения Господня», мы констатируем ее достаточно широкую вариативность применительно к живописному воплощению самого Божественного Света. Мандорла может быть окрашена в холодный голубой цвет, она может быть бирюзовой, золотой или желтой, зеленой, красной, коричневой, темно-

синей, черной или белой. То есть, спектральный выбор изографа в этом случае не регламентируется жестким предписанием канона, поскольку его, такого привычно жесткого, здесь просто нет. *Эта ситуация объясняется задачей невероятной сложности, поставленной перед иконописцем: выразить «невыразимое»* обычными природными изобразительными средствами.

Следует кратко отметить, что общая символика цвета в иконописи несет в себе определенную смысловую нагрузку. Пурпурный или багряный цвет – цвет царя. Привилегией царей являлась возможность носить пурпурные одежды. Отсюда – известная «багряница», надетая на Христа в насмешку перед его казнью. Кроме того, в этот цвет часто бывают окрашены одежды иконных образов Богоматери как царицы Небесной. Красный – символ жертвенности и Воскресения Христа, а также божественной энергии все того же Неизреченного Света. Красным небесным огнем канонически сияют на иконах крылья ангелов самого высшего, девятого чина – серафимов, которые пребывают у самого престола Господня. Синий (голубой) цвет – символ высшего, вечного мира. Синий цвет также утвердился в церковном искусстве как цвет Богоматери. Зеленый цвет – цвет надежды на будущее обновление жизни, *Преображения мира*, которое связывают со вторым пришествием Христа. Коричневый цвет – символ земли, праха, мира сего, временного и тленного, человеческой природы, подвластной смерти. Золотой цвет символизирует вечное сияние Царствия Небесного, Свет которого озарил гору Фавор в таинстве Преображения Господня, и часто выступает фоном в православных иконах. Белый цвет в иконописи есть сам Божественный Свет: «... одежды же Его сделались белыми как свет».

Черный цвет – достаточно многозначный символ в иконописи. Это и цвет смерти, пещеры или могилы, зияющей адской бездны. Однако в некоторых иконописных сюжетах, в частности «Преображение Господне», черный цвет часто выступает цветом тайны Божественного Света, умонепостижимую природу которого символизирует мандорла, окрашенная именно в черный цвет или его оттенки. То есть, неоспоримая, привычная для глаза и ума

полярность белого и черного цветов здесь нивелируется в их своеобразном тождестве «оксюморонного» порядка: так светло, что темно; так ярко-бело, что для глаза человеческого становится черным.

В связи с рассмотрением вопроса о Божественном Свете и его иконографии определенный интерес представляет философско-богословская трактовка небесной «иерархии бесплотных сил», сияющих Светом «несокрушимой световой бездны» Божественной Первосущности, с отражением этого Света в цветовой символике иконописи, предложенная русским философом XX века А.Ф. Лосевым. Концепция А.Ф. Лосева, тайно совершающего подвиг монашества в миру под именем Андроник и практикующего «молитву сердца», вполне соотносится с иерархией девяти ангельских чинов, выстроенной еще Дионисием Ареопагитом. Согласно концепции А.Ф. Лосева, Божественная Первосущность есть неприступной яркости умный Свет, ближе всего к которому находится первая триада ангелов, также сияющих умным светом: Серафимы, Херувимы, Престолы. [3] Вторая триада ангелов: Силы, Власти, Господства – менее светла. Еще менее Света в третьей ангельской триаде: Начала, Архангелы, Ангелы. Имя ангелов – Серафимы в переводе древнееврейского языка означает «пламенеющие» или «горящие», а название Херувимов – «излияние мудрости». Престолы также именуются горящими и изливающими мудрость, независимые «от всякой *низкой* привязанности земной; ... постоянно возвышаясь над всем дольным, премирно стремятся в гонья». Огненная природа свойственна ангелам вообще, но, как нам уже известно, не в равной степени.

Свет, исходящий от самого Первоисточника есть нераздробленная целостность Смысла, он не имеет цветности. Цвет возникает при переходе света в инобытие, каковым является плотная материя. А.Ф. Лосев напоминает: «Земля, на которой живет сейчас человек, находится *в отпадении от Неба*, хотя уже и райская Земля онтологически совершенно отлична от Неба. Быть же в отпадении – это значит не видеть небесных мест лицом к лицу, но созерцать их косвенно, сквозь толщу тьмы и вещества» [54, 253]. То есть, цвет

– явление вторичное в сравнении со Светом, который проходя через вещество, овеществляется сам, – становится цветом. Поэтому *цвет веществен*, телесен, чувствен. При объединении Света с тяжелой материей возможны различные формы этого объединения – так возникают различные *цвета*. С точки зрения А.Ф. Лосева, Свет, исходя из своего первоисточника, может падать на небесную пустоту, уходить в ее глубину и там теряться, никуда не выходя из туманно-небесного «марева пустоты». Так рождается *голубой* или *синий* цвет. В синем цвете есть уходящая и уводящая вдаль энергия, но это – *холодная* энергия; она ничего не дает реального и сама теряется в глубинах пустоты. Таковы *жесткие*, синие отблески неземного, *холодного* света Слава Христа – голубой сферы с тонким, золотым лучевым свечением внутри и *белой* звездой неизменного *белого* Света, просиявшего в безупречной белизне одежд Иисуса Христа на иконе «Преображение Господне» Феофана Грека. С точки зрения теоретика символизма как способа миропонимания Андрея Белого, цвет Божественной Первосущности *не замутнен цветом*, он – неизменно *ослепительно бел* (выбор автором псевдонима «Белый» напрямую связан с этим Абсолютным Белым Светом). [59] Но, простираясь над «внецветной» бездной, смешиваясь с «воздушной фатой», он приобретает *мягкий* голубой цвет, который в цветовой символике Андрея Белого выступает символом богочеловеческой природы Христа, его воскресения и его будущей победы над миром, ныне «лежащим во зле». Такой нежный голубой цвет встречается в иконописи и фресках Дионисия.

Свет также может быть рассмотрен как проходящий сквозь вещественную пустоту с выходом из нее в новом цветовом качестве. «Этот цвет должен быть таким светом, который является энергией преодоления, наступления, силового напряжения. ... Это *красный* цвет. Если синий безболезненно уходит вдаль, то красный нервно наступает на нас». [126, 255] Эта трактовка Лосева созвучна объяснению Андрея Белого: «В физике известно свойство белого луча окрашиваться красным цветом при прохождении сквозь запыленную, непрозрачную среду определенной толщины и плотности. Итак, впечат-

ление *красного* создается отношением белого светоча к серой среде. Относительность, призрачность красного цвета – своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности – в *пламенно-красном зареве адского огня*. [59, с. 204] Лосев также утверждает: «Ясно и то, почему *Ад* обязательно должен быть *красного* цвета. Это свет, задушенный и погубленный темнотой вещества, но не настолько погубленный, чтобы не существовать; он существует как вечная активность ущерба, как вечное преодоление того, что уже не может быть преодолено». [126, с. 255] Иллюстрацией «тяжелой» энергии этого цвета может выступать икона «Преображение Господне» (фрагмент эпистилия XII в.) из монастыря Ватопед на Святой горе Афон, где красный цвет овала Славы Христа (овал очерчен другим цветом) полностью совпадает с красным цветом, плотно укрывающим все пространство иконы. Он неприступен и непроницаем как стена, которая наваливаясь и наступая, опрокидывает апостолов наземь. [Илл 4.] Однако для Андрея Белого в *красном цвете* сосредоточены не только «ужас адского огня», но и «тернии страданий» Христа. Сложный, не однозначный, противоречивый *красный цвет* часто использовался мастерами иконописи в написании светового овала вокруг Христа или лучей, отходящих от него.

Большую значимость придавал Андрей Белый розовому цвету. Для него это символ соединения нетварного Белого Света и крови, пролитой бого-человеком на Голгофе. Если в теософском определении красный цвет есть многозначный символ борьбы между Богом и дьяволом, то преобладание белого в розовом предвещает новую зарю нового грядущего мира, где будет «новая земля» и «новое небо». В иконе «Преображение» Андрея Рублева тихое сияние розоватого Света, равномерно заполняющего собой и небо, и землю, изменяя их природу, *преображая* в «новую землю» и «новое небо», наиболее близко к эффекту собственно Белого Света. [Илл 6.]

Наконец, возможен свет, не уходящий в глубину пустоты (синий), и не пронзающий ее насквозь и выходящий с обратной стороны (красный). Этот свет-цвет есть «полная нейтральность»: он движется в этих направлениях, не

выбирая ни одно из них, оставаясь в горизонте самого себя. Это *зеленый* цвет. Лосев называет его «... ясным, и притом диалектически ясным, почему *Рай* – *зеленого* цвета. Первозданный Рай, который еще не выбрал ни добра, ни зла, должен быть обязательно зеленого цвета» [126, 255]. Трансцендентным, чуть различимым зеленоватым оттеночным «звучанием» исполнена икона «Преображение» (1685 г.) из Спасо-Преображенской церкви в Новгороде. [Илл 7.]

Следует обратить внимание на то, что, теоретизируя о *вероятностной* цветовой характеристике света, так или иначе «овеществленного» материей, Лосев не только называет определенный цвет, но и выстраивает ряд ассоциаций, связанных с этим цветом. *Синий* цвет для автора – «уходящая и уводящая вдаль энергия», «*холодная энергия*»; *красный* цвет – «энергия преодоления, наступления, силового напряжения», «красный *нервно* наступает на нас», «это свет, задавленный и погубленный темнотой вещества»; *зеленый* цвет – «диалектически ясный», «полная нейтральность». Это не сравнения, это *прямые ассоциации*, точнее, одновременные «межсенсорные соощущения», присущие человеку как общечеловеческое эстетико-психологическое свойство – эффект *синестезии*. Открытый на основе этого эффекта художественный прием «прямого соответствия», активно использовавшийся в искусстве не только французскими символистами, но и художниками авангарда, безусловно, подсознательно использовался также художниками, поэтами и музыкантами всех времен, в том числе в искусстве иконописи.

Нерациональный эффект *синестезии*, с точки зрения Лосева, есть естественное, невольное *порождение символов*, когда, например, звук гласного «а» указывает одновременно на сверкание красного цвета (или белого), на отвагу помыслов и действий, и все это происходит мгновенно, *само собой*. Поэтому *условно-символический характер творчества*, как и *характер восприятия* его результатов неизбежно включает в себя такие нерациональные моменты, как, например, синестезия. Эти обстоятельства не могут учитываться в рамках сугубо рационального подхода в исследовании иконописи.

Герменевтическая логика, напротив, имея в своем методологическом арсенале такие приемы, как «вживание», «вчувствование», открывает и «интерпретирует» нерациональные составляющие произведения, способствуя достижению понимания его глубинных, *мировоззренческих смыслов*.

Основной *мировоззренческий смысл* христианского учения в философско-богословской концепции Лосева утверждается тезисом о Божественной Первосущности, недостижимой и непостижимой для находящейся «*в отпадении от Неба*» Земли, как о «нераздробленной целостности Смысла», умном Свете «неприступной яркости», не имеющим цветности. То есть, главная христианская идея о *противостоянии* мира «горнего» и мира «дольнего» в философии А.Ф. Лосева получает дополнительное, авторское обоснование, представляющее безусловную значимость для нашего исследования мировоззренческих смыслов «церковного искусства», призванного декларировать эту идею – идею *отчуждения от физического мира*. Цвет как атрибут физического мира не имеет отношения к Абсолютному Свету, но цветность световой мандорлы Спасителя на иконе «Преображение» вполне объяснима в русле концепции А.Ф. Лосева: цвет есть свет, замутненный веществом, отягощенный материей. Поэтому, с позиций данной концепции, а также с учетом явления синестезии как нерационального способа символизации, определенная свобода выбора цвета Света Преображения, явленного Христом на горе Фавор, остается за иконописцем. При всех этих допущениях следует обратить внимание на то, что Фаворский Свет, явленный в физическом мире, даже замутненный цветом, производит на апостолов ни с чем несравнимый эффект.

Однако следует отметить, что даже свобода цветового предпочтения, имеющаяся у изографа при изображении Божественного Света в иконе «Преображение Господне» зачастую не решает в полной мере задачу передачи эмоционального *приближения* к переживанию метафизической природы Божественного Света, поскольку надо признать, что условный *язык иконописных символов рационален*. Икона изначально не задумывалась апостолами и

отцами церкви Христовой как художественное произведение, *икона – символический текст*, призванный просвещать, назидать, напоминать. Однако у иконы кроме рациональной компоненты должна быть и нерациональная составляющая, иначе, строго говоря, икона не будет являться сама собой. Именно нерациональная или «надрациональная» составляющая православной иконы сообщает ей сакральность присутствием в ней Божественной Благодати.

Здесь нельзя не признать то, что весь опыт описаний встречи человека с метафизическим, опыт его экзистенциального переживания встречи с Божественным Светом обнаруживает некоторое бессилие *слова* как универсального носителя информации. В связи с этим, обращает на себя внимание то, что в учении исихазма практика молитвенного *молчания* (исихия) выступает единственным путем приобщения человека к Божественному, которое является ему энергиями Фаворского Света, реакцией на который, согласно учению, должно быть опять же его *безмолвное* созерцание. Поэтому в исихазме вербальное воплощение основных теологических смыслов не является таким уж богатым, особенно в русском православии. Нельзя переоценить вклад в утверждение исихазма на почве русской православной культуры Сергия Радонежского, Нила Сорского, Серафима Саровского, Паисия Величковского, старца Амвросия, но этот вклад слабо вербализирован в более чем скромных и немногочисленных письменных источниках.

То есть, в очередной раз мы акцентируем внимание на проблеме выражения «невыразимого» языковыми средствами. Вероятно, большинству людей знакомы краткие по времени душевные состояния, невыразимые словами. В рассматриваемых обстоятельствах эта проблема усугубляется принципиально иным уровнем переживания – переживанием высшего порядка, которое, по сути, является *прозрением горнего*. Сложность, почти невозможность передачи всей глубины метафизики Божественного Света обнаруживает себя, как было уже отмечено выше, и в иконописи. Поэтому в иконописи выработался свой язык – система канонических изобразительных символов,

которые являются носителями базовых теософских смыслов. Для выявления степени семантического соответствия языка иконописных символов и передаваемой ими информации об иррациональной природе Божественного Света необходимо обратиться к известным и малоизвестным образам «Преображения Господня». Результаты контекстного анализа, проведенного в отношении ряда православных икон «Преображения Господня», находящихся в храмах, а также представленных музейными и частными коллекциями, позволят сделать некоторые существенные, на наш взгляд, обобщения.

Древнейшим изображением «Преображения» на Руси, вероятно, является известная миниатюра из «Хлудовой Псалтыри» IX века. Божественный Свет здесь передан символом овала голубого цвета, который объемлет и фигуру Спасителя в бело-голубых одеждах, и внимающих ему святых. На нижних уступах горы, обозначенных розовым цветом, в состоянии потрясения изображены апостолы Петр, Иаков и Иоанн. Здесь важно отметить то, что их головы так же, как и у святых стоящих на горе, венчают нимбы – символы Божественной Благодати. Следовательно, *апостолы уже в этот момент, находясь в состоянии испуга и зрительного воспринимая чудесного Преображения Учителя, сами того, возможно, не ведая, – являются «стяжающими» божественную энергию.* Принято считать, что образы и характерные черты иллюстрации чудесного Преображения Господня «на высокой горе» именно «Хлудовой Псалтыри» послужили канонической основой для многих последующих вариантов древнерусских и, позднее, российских иконописных прочтений и воплощений «слова» Евангелия об этом событии известными и неизвестными художниками. Однако на большей части всех последующих изображений отсутствуют нимбы над головами сметенных апостолов, *отчуждая их, таким образом, от таинства «стяжания» Божественной Благодати.*

Так, сфера холодного голубого цвета как символ «огня Господня» объемлет исключительно образ Спасителя, но не апостолов на иконе «Преображение» (1403 г.) Спасо-Преображенского собора в Переславле Залесском. [Илл 5.] Икона очень стройно и плотно скомпонована, насыщена образами и

событиями. *Лента событий обрамляет икону*, исходя из верхних ее углов, где над головами Илии и Моисея в облаках голубого цвета изображены ангелы, сопровождающие святых. Сразу под образами святых, вписанные в своеобразные каменные ниши изображения Иисуса Христа с учениками: слева – идущие в гору, справа – спускающиеся с нее. Этот художественный прием повествует о начале и конце известного события. В нижней части сжатого художественного пространства, сразу под пещерами: слева изображение Петра, справа – Иакова, между ними фигура юного Иоанна, сохраняющие характер непрерывного овального строя этой своеобразной событийно-образной окантовки иконы. Безусловным *противопоставлением, контрастом* теплым терракотово-оливковым оттенкам изображений людей и природы, поистине, неземным, холодным светом сияет Слава Христа. Голубизна сферы с тонким, золотым лучевым свечением внутри нее бликами продолжается в безупречной белизне просиявших одежд Иисуса Христа и в белой звезде Света, исходящего от него.

Очевидно, что для автора иконы оказалось недостаточным использование иконописного символа Нетварного Света в виде цветового овала. Иконописец ищет свое решение художественной задачи выражения живописными средствами априори «невыразимого». Подчиняясь канону, изъясняясь *языком символов*, автор, тем не менее, создает такой художественный эффект, такое впечатление, которое также бывает сложно выразить словами. Ослепительный, *нездешний Свет, отграничивший* сам себя формой сферы *от мира «дольнего»*, жесткими, холодными отблесками, точно молниями, резко высвечивает отдельные фрагменты этого, когда-то утратившего гармоническую целостность, мира, словно сечет его. Три тонких голубых луча, направленно исходящих из сферы, пронзают пространство, опрокидывая на землю трех апостолов, над головами которых отсутствуют нимбы, они не стяжали, по мнению автора иконы, Благодати, хотя, и были причастны ей как свидетели. Два мира разделены, мир высший противостоит миру низшему, он призывает и отталкивает одновременно. Из всех известных иконописных изображений

«Преображения» именно эта икона потрясает *своей возвышенной красотой, строгой торжественностью и, конечно, драматизмом.*

Традиционно автором этой иконы называют Феофана Грека или его учеников. Эти предположения об авторстве основаны на характере живописи, которая во многом напоминает феофановский стиль: стремительный, эскизный характер письма, узнаваемое огненное звучание Света, строгое величие Славы Господней. Феофан Грек, выходец из Византии, *исихаст* создает образы святых, полные трагической напряженности, грозной экспрессии, не позволяющей человеку забыть о неотвратимости Страшного Суда и конца этого мира. Эти образы говорят о том, что человеческая плоть, преображенная, обоженная еще при жизни, сама становится носителем Света, который своим сиянием высвечивает аскетический облик Макария Египетского. Здесь имеется в виду фрагмент росписи Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине Улице в Новгороде. Но, поистине, настоящим откровением является знаменитая «Троица» Феофана Грека (фрагмент росписи в камере на хорах того же храма), где своеобразным *метафизическим прорывом*, чудесным образом, божественно-художественным озарением автора получило воплощение космическое явление *непознаваемой энергии Божественного Света*. Кажется, художник писал «огненной плазмой» и сам Бог направлял руку иконописца. Монохромные пламенеющие образы трех ангелов несут такой непроницаемо-белый Свет, в котором *преображается и исчезает вся дробность и все несовершенство мира*, остается только Свет, проявляющий огненные очертания Божественной Троицы, сияющий в космическом размахе нетленных крыл, заливающий собой весь *свет (мир)*, который становится *единым Светом*.

Не меньшую известность получило еще одно «Преображение», автором которого называют Андрея Рублева. Это икона из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (начало XV века) нас также интересует с точки зрения *трех аспектов*:

– теософская концепция Преображения как *неприятие* «мира, лежащего во зле»;

– каноническая система символов и авторская «палитра» изобразительно-выразительных средств художественного воплощения Нетварного Света и эффекта преобразенной природы в иконописи;

– проблема прочтения и понимания *мировоззренческой глубины* иконописного произведения.

В иконе Андрея Рублева религиозно-мировоззренческие смыслы Преображения получили свое авторское истолкование и воплощение. Человеческий образ Иисуса Христа в сияющем белоснежном одеянии на фоне сферы – обязательного символа Преображения, выглядит невесомым, парящим в воздухе, как и образы предстоящих ему святых. Этот эффект возникает в результате тихого сияния теплого, розоватого Света, который равномерно заполняет собой и небо, и землю, одинаково окрашивая то и другое, размывая границы между ними. Горные каменистые уступы теряют свои характерные свойства «тверди земной», – их «пропитывает» Свет, изменяя их природу, понуждая, как бы, к самопроизвольному свечению. Обращают на себя внимание фигуры апостолов, также объятых этим чудесным Светом, но *не совпадающих с ним*. Их тела, тяжелоупавшие к подножию горы в нарочито некрасивых позах, свидетельствуют о наличии *дистанции между миром физическим и миром духовном*.

В «Преображении» Феофана Грека собранные, напряженные фигуры упавших наземь апостолов даны компактно, их позы, говорящие о душевном потрясении, тем не менее, сдержаны, они объединены общим ритмом, который задается продольными бликами Света на их одеждах и общим смыслом их «коллективного действия». «Плоть человека», подчиняясь строгому Свету, приняв позы эмбрионов, «молчит». В «Преображении» же Андрея Рублева она «лепечет» языком беспомощных и нелепых положений человеческих тел: вниз головой, ногами вверх скатывается с кручи Иаков, в позе скользящего падения изображен Иоанн, встав на «четвереньки», отползает в правый угол

пространства иконы испуганный, убеленный сединами Петр. Вряд ли здесь можно согласиться с трактовкой этой сцены некоторыми исследователями: «Лица людей обращены не на внешнее, *они сосредоточены*, в движениях фигур *больше задумчивости*, дрящегося, нежели выражения пронзительного и потрясающего мгновения». [54, с. 81]

Гениальный русский иконописец, монах Андрей Рублев, практикующий *исихию* (молитвенное безмолвие), так же, как и все исихасты, творческим средоточием своих интеллектуальных и душевных усилий направлял себя по пути духовного прозрения Благодати Божией, «растепливающей душу» и «наполняющей собой» весь мир. Свет Преображения рублевской иконы, тихий, всепроникающий, странный и неземной, пугает и потрясает своей неожиданной мягкостью больше и глубже, чем синий пламень молний «Преображения» Феофана Грека. Отображение всей глубины *психологического эффекта* пребывания человека в этом тихом, умонепостигаемом обволакивающем Свете, любое воображение о котором меркнет перед реальным созерцанием его, задача для художника не менее сложная, чем иконописное воплощение самого Света. Человек, рожденный и живущий в мире, в котором царят жесткие законы, действительно, может переживать сильнейшие потрясения, подобные состояниям *кратковременного безумия* (о чем свидетельствуют *хаотичные, инстинктивные жесты и позы мудрых апостолов*), при встрече с Невыразимой Божественной Благодатью, наполняющей и преобразующей мир.

Подобные выводы о мировоззренческих смыслах русской иконы и конкретно иконы «Преображение» продиктованы не авторским произволом, не исследовательским волюнтаризмом, но являются результатом использования специфических приемов герменевтической методологии. Наше обращение к герменевтическим приемам «сопереживания», «конгениальности», «вчувствования», «вживания» в сознание и в переживания художника, которые он отразил в «тексте» иконы, помогают более правильно «читать» этот текст, устанавливая диалог с автором с целью *понимания глубинных мировоззренче-*

ских смыслов его художественного творения. Благодаря данным приемам, субъект творчества – художник, выступает не как усредненный человек-схема, но как конкретная *живая индивидуальность* с ее внутренней психологической жизнью. Методологическая обоснованность использования данных приемов, их значимость в рационализации полученных результатов регулируются и регламентируются логикой герменевтических приемов «абстрагирования» и «идеализации». Специфика данной логики и логического (мериологического) вывода заключается в переносе свойств, признаков от некоторых частей (творчество конкретных художников) на все целое (русское церковное искусство в целом). В процессе данного мериологического следования происходит выделение *чрезвычайного* (прием идеализации), подводя *индивидуальный факт* (прием подведения) под *типическое обобщение*.

Конкретный иконописец с его конкретным, индивидуальным мировоззрением и воплощением его в искусстве, являет собой и некий «индивидуальный факт», и, одновременно, выступает носителем неких общих признаков, характерных для субъекта конкретной исторической реальности, конкретной религиозной мировоззренческой системы и конкретной сферы деятельности. Абстрагируясь от «несущественного», при этом, выделяя особенное, *чрезвычайное единство* черт, характеризующих мировоззренческие аспекты творчества Андрея Рублева, Феофана Грека и других художников-иконописцев, мы переносим соответствующие признаки от отдельных частей (религиозное творчество конкретных художников) на все целое (христианское церковное искусство). Поэтому установка на неприятие «мира, лежащего во зле», ожидание преображения этого мира, ожидание наступления *другого мира* является *особенным, важным* (прием идеализации) в творчестве русских иконописцев, выступая в каждом конкретном случае *индивидуальным фактом*, который мы *подводим* (прием подведения) под *типическое обобщение: отчужденные отношения человека с миром «дольним» как основной мировоззренческий смысл русской иконописи и христианской культуры в целом*. Поэтому Андрей Рублев в своем творчестве выступает как «ин-

дивидуальный факт» или «индивидуальный образ» и, одновременно, как «тип», с его «типическим» мировоззренческим выбором.

Наряду с приемом идеализации (выделение существенного) мы также использовали прием абстрагирования (отвлечение от несущественного). В качестве «несущественного» в контексте герменевтической логики, на наш взгляд, можно рассматривать возможные частные факты присутствия в иконе элементов русской природы, якобы, свидетельствующих о привязанности субъекта творчества к родной природе и, следовательно, к *миру физическому вообще*. Так, исследователь творчества Рублева В. Н. Сергеев обращает внимание на то, что в иконе «Преображение» художник ассоциативно рисует образ русской природы «... в день самого праздника, когда едва блекнут краски, отсветы лета становятся прозрачней, и холодней, и серебристей, и еще издали чувствуется начавшееся движение к *осени*». [по 54, с.81-82] Согласуется с точкой зрения предыдущего автора и высказывание Н.А. Барской о том, что в иконе «Преображение» из церкви Спаса на бору в Кремле «Отсвет *осени* безусловен здесь в какой-то благородной «пожухлости» господствующих в иконе оттенков зеленого и охристого». [54, с. 82]

Во-первых – оправданность ассоциаций Света Фаворского с признаками северной русской осени в этих двух иконах не представляются таким уж бесспорным и очевидным фактом, во-вторых – привнесение в *канонический образ* природы церковного искусства национального колорита или каких-либо иных местных особенностей, зачастую, противоречит *истинным теософским смыслам* и эталонным требованиям *архетипов* иконописных образов. Напомним о том, что иконописи вообще свойственно отчуждение от природы в узком, привычном значении этого слова. Церковному *канону* (изобразительному, музыкальному) изначально присущи *вечные, вневременные, надприродные, наднациональные и надличностные* свойства. В русской иконописной традиции веками утверждалось благоговейное отношение к каноническому изображению религиозных сюжетов и образов, «завещанных стариной», без права их видоизменения, поскольку любое «удаление» от об-

щепринятого в иконописи считалось такой же ересью, как изменение текста Священного Писания.

Именно об этой черте канона говорит П.А. Флоренский: «Икона даже первообразная, никогда не мыслилась произведением *уединенного творчества*, она существенно принадлежит к *соборному делу Церкви*, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером ... *соборность* в работе непременно подразумевается». [по 72, с. 179] И дальше: «Чем устойчивее канон, тем глубже и чище выражает он *общечеловеческую духовную потребность*: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – *всечеловеческое*». [по 72, с. 179] То есть, *соборность* здесь понимается как *всемирность, всечеловечность*, где нивелируется русское, арабское, немецкое подобно тому, как для исихаста при встрече с Божественным Светом исчезают национальные и религиозные различия между «эллином», «язычником», «иудеем» и, даже, «грешником» [235]. Пред лицом Истины, с *мировоззренческих позиций* теософского учения, все *национальные различия* между людьми являются *несущественными*.

Разноплановые элементы самобытной русской культуры в разные исторические периоды и в разных местностях действительно вписывались в художественно-образную канву русской иконы. В специальных исследованиях по древнерусскому искусству традиционно отмечается «славянизация» ликов святых в росписях новгородских храмов конца XII века (церковь Георгия в Старой Ладоге, церковь Спаса Преображения на Нередице), «народный» реализм, а также традиции декоративно-прикладного народного творчества в отделке фасадов и интерьеров православных храмов.

Предельное отступление от иконописного канона и от библейской незыблемости теософских смыслов демонстрирует, так называемая, «народная икона», где возникают прямые ассоциации с «лубочным» искусством русской культура. Это явление, в первую очередь, относится к отдаленным окраинах России по всему ее периметру: южнорусская «казачья» икона, северная «народная» икона, «народные» иконы бескрайней зауральской терри-

тории Сибири. Здесь в каждом селе был свой «богомаз» из народа, которому односельчане также доверяли «поновлять» старинные иконы домашних «иконостасов». Согласно эстетическому вкусу заказчиков, сформированному в рамках фольклорного сознания, местным художником использовались «веселые» краски, грубо выбеливались лики святых, щеки которых, иногда, покрывали яркие румяна. То есть, *икона* продолжала выполнять *функцию иконы*, однако в строгом, *каноническом* понимании, *таковой уже не являясь (профанация)*. Зачастую, под наивными многослойными «поновлениями» навсегда исчезали подлинные образцы иконописного искусства, сопровождавшие в XVII – XVIII веках опасное паломничество старообрядцев в страну Беловодья, первых покорителей Сибири – казаков, а также многократные, периодические волны переселенцев из малохлебных областей России: Поволжья, Вятки, пермских земель. На смену непросвещенному массовому сознанию крестьянства, которое, как могло, сохраняло православные традиции, в тридцатые годы прошлого века пришел воинствующий атеизм, который в Сибири носил бескомпромиссный и, даже, карательный характер. Во исполнение приказа «уполномоченных», иконы выбрасывались, сжигались, в лучшем случае – низвергались на дно старых бабушкиных сундуков, оставляя сиротски пустынными «передние» углы сибирских изб (десакрализация).

В этих пунктах нашей работы мы эскизно коснулись некоторых аспектов проблемы соотношения *соборного* и *национально-регионального* в христианском искусстве, которая той или иной своей гранью может стать отдельным предметом исследования. Данное же исследование носит мировоззренческий характер и призвано решать принципиально иную, *мировоззренческую* задачу: выявление *типического в воплощении смыслов в иконописи*, заданных библейским *стандартом* и утверждаемых *канонам* христианского, церковного искусства (идеализация), в основе которого лежит принцип *соборности*, *упраздняющий значимость национальных различий (абстрагирование)*. То есть, наш исследовательский интерес сфокусирован на *некой «идеальной» иконе*, где неискаженные, базовые *теософские* смыслы находятся в

грамотном соответствии с художественной формой, следующей иконописному канону.

Именно иконописным канонам должен был руководствоваться художник в своем творчестве, воссоздавая в символическом «иноговорении» *Божественный образ*, свидетельствуя о вечности и приоритетах *ино*го мира, передавая природными изобразительными средствами эффект *несказанного, не природного Фаворского Света*. Однако, находясь в рамках канонической традиции, иконописцы не были копировщиками старых образцов, поскольку акт художественного творчества в христианстве традиционно связывается с идеей *интуитивного божественного прозрения, с неким метафизическим прорывом* сознания Посвященного в *духовные* пределы *ино*го мира. В силу особой сложности творческих задач, рациональных и метафизических, иконописец, безусловно, должен быть «высоколобым» книжником, посвященным и погруженным в глубины теософского учения.

Так, многие русские иконописцы (Андрей Рублев, Дионисий), бесспорно, были знакомы с учением исихазма и практиковали исихию, поскольку таинство писания икон требует особой молитвенной атмосферы, особого духовного состояния монахов-иконографов, практикующих Иисусову молитву или «молитву сердца» и свидетельствующих о вечности. Икона «Троица» Андрея Рублева, безусловно, писалась в монастырской исихастской среде, поскольку наитие подобного образа мастеру, его откровение возможно в состоянии особого творческого прорыва, условием которого является практика «умной молитвы». Образ, возникающий пред духовными очами мастера во время молитвы как Светодаяние, которое изливается в Благодати Божией, и, благодаря исихастскому энергетизму, переносится в иконный образ, который, согласно канону, «равночестен» самому Христу, Евангелию и святым мощам.

Следует еще раз отметить то, что икона представляет собой систему *мировоззренческих смыслов*, выраженных *языком символов*, и может быть рассмотрена как *текст*, как сокровенное сообщение некоему адресату. До-

статочно вспомнить, что на VII Вселенском соборе была поддержана точка зрения на икону как на средство просвещения, при этом особо подчеркивался ее *мировоззренческий и дидактический* характер. Икона не просто текст, но текст *назидательный, напоминающий о вечных, истинных смыслах бытия*. С самого начала на икону не возлагалось задачи услаждать зрителя. «Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие», – отмечают авторы Г. К. Вагнер и Т.Ф. Владышевская. [72, с. 180] Книжный, учительский характер иконы предполагал, прежде всего, напряженную работу ума, сердца, души человека, жаждущего *понимания смыслов истины*, «зашифрованной» в *канонических символах*. С другой стороны, как было отмечено выше, религиозное творчество есть *личный прорыв к Богу, индивидуальное прозрение* художником таинств господних, которому еще надо было как-то *сподобиться*, а затем материальными живописными средствами передать *эффект и смысл этого духовного открытия*. Именно здесь, в своеобразной диалектике «канонического, внеличного, общецерковного» и «творческого, личного, индивидуального», но, *совпадающего с соборным*, и пребывает та *трудноуловимая мера*, которая обеспечивает иконе ее адекватность, ее *совпадение с собой*, отсекая, при этом, все возможные *эстетико-гедонистические* заигрывания со зрителем.

В связи с этим, обратим внимание на проблемы современного иконописного искусства в России. Период конца XX – начала XXI века обозначился достаточно активным развитием современной иконописи. Появились принципиально новые иконы, новые пути решения художественно-образной выразительности в религиозном искусстве. В этом многообразии творческих, авторских поисков новых решений старых задач и зародилось, так называемое, «кузнецовское письмо». Сегодня встречается достаточно много упоминаний и в печати, и в Интернет-ресурсах об уникальности таланта художника Ю.Э. Кузнецова, открывшего свой, особый метод «иконописания». Красно-речивым свидетельством высокого уровня профессионального мастерства и

своеобразия авторского изобразительного метода является тот факт, что художнику, по благословию сановных духовных лиц, было доверено осуществлять иконописные работы в Храме Николая Чудотворца в Истре Московской области.

Мы же обратим внимание на иконы Ю.Э. Кузнецова «Преображение Господне». Три известных авторских варианта многофигурных композиций «Преображения» выполнены в своеобразной *точечной манере*, отличной, конечно, от техники пуантилизма, но вполне *авангардной*. Каждая точка получает свою эстетическую обработку цветом, эффектом золочения и объемности и, как атом, гармонично вписывается в художественно-образное поле иконы, которое все, как бы, вылеплено из этих равновеликих «атомов». Возникает впечатление *упорядоченной рельефности* поверхности иконы: вышивки ли бисером, тиснения ли с позолотой там, где необходим эффект ассиста, или единого узорочья тканого ковра, где орнамент наличествует во всем. Изображения фигур святых и апостолов, кажется, не нарушают пределов канона, но слишком декоративны: их одежды украшает богатый орнамент, и это очень отвлекает внимание зрителя. Все композиционное построение икон подчинено принципу *точной, почти геометрической симметрии*, которая не оставляет сомнения в том, что произведение, которое мы созерцаем, напоминает собой *орнамент*. Орнамент, как известно, малоинформативен. Поэтому фундаментальные *теософские смыслы* тают на глазах, *уплощаются*, оказываясь в комплиментарно-подчинительном отношении к пан-орнаменту, теряют себя (профанация). Все это, а также некоторое *послевкусие* слишком холодной, не иконной, *манерной «зелености»* (двух икон) и нарочито-минорной *красивости* выводят иконы «Преображение Господне» Ю.Э. Кузнецова за пределы канонического иконного искусства и роднят ... с *модерном*. Работы этого художника носят откровенно *декоративный характер*, являются результатом удачного авторского *эксперимента с формой* и поэтому *авангардны*.

От трех известных икон Ю.Э. Кузнецова «Преображение Господне», выполненных в манере «кузнецовского письма» заметно отстоит еще одна икона «Преображения» этого же автора. В трехфигурной композиции, где образы святых еле просматриваются сквозь ослепительный, «электрический» свет, переполняющий все пространство иконы и бьющий по глазам зрителя, *нет* даже легкого намека на *канон*. Автор, вероятно, сосредоточил всю свою творческую энергию, весь свой талант художника на создании эффекта Фаворского Света изобразительными средствами. Однако ему удается достигнуть впечатления не *символического*, но почти *физического* (не *духовного!*) присутствия *яркого света* в картине. В этом нет ничего нового и удивительного: когда-то эффект света в картине А.И. Куинджи «Лунная ночь на Днепре» понуждал недоверчивых зрителей заглядывать за раму картины: не прячется ли там источник искусственного подсвечивания.

Сама же идея монохромных образов, источающих ослепительно-белый свет, несомненно, возникла у Ю.Э. Кузнецова под влиянием «пламенно-плазменной» иконописи Феофана Грека. Однако характер воплощения этой идеи в современной иконе есть нарушения *меры*, поэтому по замыслу и по художественному исполнению вызывает ассоциации с теми штампами современного кинематографа, которые активно используются в жанре «фэнтези» для создания ослепительно-яркого светового эффекта, *синонимично* исходящего как от «ангельских», так и от «дьявольских» персонажей фильмов. Работа художника, на наш взгляд, носит откровенно *внешний* характер. Невнятными, *поверхностными*, соответственно, становятся подвергшиеся неизбежной редукции *глубинные теософские смыслы*.

Та *мера*, о которой шла речь выше, нарушена здесь во всех своих требуемых *соответствиях*: смысл – форма; творческое – каноническое; личностное – соборное; мировоззренческое – художественное. Будет справедливо, если «светозарная» работа «Преображение Господне», безусловно, более конъюнктурная, чем *декоративные* «Преображения» интересующего нас автора, будет востребована *массовым реципиентом* в статусе *эффектной кар-*

тины, но не иконы. Творческий талант *светского* художника Ю.Э. Кузнецова – изобретателя «кузнецовского письма», отважного *экспериментатора* – бесспорен, уникален и, конечно, заслуживает внимания со стороны ученых-искусствоведов, требуя серьезных, специальных научных исследований.

Возвращаясь к вопросу *меры* в иконописи, обратимся к иконе «Преображение» (1685 г.) из Спасо-Преображенской церкви в Новгороде. Можно долго теоретизировать вокруг категории *меры*, разлагая ее на сущностные составляющие, как это было сделано выше, но *мера* явление онтологическое и синкретическое, ее воздействие спонтанно, не рационально, интуитивно *узнаваемо*. После пережитого далеко не религиозного возбуждения от встречи с работами современного мастера, в случае с этой иконой XVII в. – разум и душа *радостно* возвращаются в молитвенное состояние *совпадения* с иконой, которое переживается как *совпадение* с самим Богом (мера). Происходит *узнавание* Фаворского Света, сбегаящего легкими рефлексамии по горкам, *тихо* заполняющего собой все пространство иконы трансцендентным, чуть различимым зеленоватым оттеночным звучанием.

Сфера *зеленого* Света, исходящего от образа Спасителя на этой иконе, *голубое свечение* – в иконе «Преображение» Феофана Грека, *сложный оттенок цвета* светового круга Христа в иконе Андрея Рублева, *темно-синий* цвет овала, окружающий образ Спасителя в «Преображении» из «праздничного» ряда Софии Новгородской. Мы *верим* каждому из этих вариантов, потому что каждый из них есть *молитвенное приближение к истине*. Согласно учению отцов-исихастов, Божественный Свет безоговорочно *не познаваем* разумом человека, и его, как говорит Иоанн Дамаскин изобразить невозможно, потому что Бог *живет во Свете неприступном* для взора самих ангелов. Святитель Григорий Палама говорил о Божественном Свете как об «умонепостигаемом *мраке*», как о «беспросветной *тьме*», так как неприступный Свет может показаться человеку *слепящей темнотой*, *сложность восприятия* которой человеком, возможно, могла испугать апостолов на горе Фавор. Поэтому неприступный Фаворский Свет действительно мог показаться апо-

столам *яркой слепящей темнотой*, усилившей эффект «Его просиявших белых одежд» и повергшей смертных ниц. Поэтому в иконописи православной церкви в качестве символа «умонепостигаемого» Фаворского Света наряду с ассистом и светлыми цветовыми оттенками ореолов святых традиционно используются темные цвета. Например, темно-синий овал, объемлющий образ Спасителя в «Преображении» из оклада иконы «праздничного» ряда Софии Новгородской, о чем было сказано выше, или такого же глубокого мистического синего цвета сфера вокруг Христа на иконе «Успение» (оборотная сторона иконы «Богоматерь Донская») Феофана Грека. [Илл 8.]

Основной смысл «Преображения» в том, что Слава Божия просияла на горе Фавор как *пророчество* о втором пришествии Христа, как *знамение конца мира*. Язык символов иконописи, невнятный для современного зрителя, незнание или неприятие фундаментальных теософских идей препятствуют пониманию главных *мировоззренческих смыслов* русской иконы. Суть этих смыслов отчетливо угадывается в призыве увидеть «новое небо и новую землю», в истовом стремлении к ним, что, конечно, свидетельствует об *отчужденном отношении* к физическому миру истинно христианского искусства и христианской культуры.

Итак, религиозное искусство, как и всякое другое, являясь образной моделью мира, априори несет в себе базовые мировоззренческие смыслы, определяющие ту или иную религию и выраженные каноническим языком. Как было отмечено выше, язык символических изображений в иконописи является главным препятствием на пути к пониманию главных мировоззренческих смыслов древней русской иконы современным зрителем. То есть, массовый зритель сталкивается с проблемой, аналогичной той, которая возникает при попытке общения с авангардным искусством – незнание и непонимание языка символов, каждый из которых говорит не о себе самом, но всегда о чем-то ином, о том, что надо разгадывать, расшифровывать, а это требует больших душевных и интеллектуальных затрат. В отличие от реалистической живописи для традиционной русской иконы характерен *аскетизм*, и это де-

ляет ее еще более неинтересной в глазах среднестатистического обывателя. Возникает вопрос о глубинных, сокрытых смыслах *аскетизма*, выступающего характерной чертой русской иконописи вплоть до семнадцатого века.

Иконописные образы святых не соответствуют человеческому восприятию природной реальности, поскольку их изображениям чужды натуральность и материальность окружающего нас внешнего мира. Смысл их икононого изображения не в том, чтобы показать нам то, что мы видим в природе, а в том, чтобы наглядно представить образ человека, воспринимающего то, что не поддается нашему обычному восприятию: восприятие мира *духовного*. Икона своим условным, не реалистическим языком передает *бесстрастие* и *невосприимчивость* к мирским радостям, отрешенность от этих пристрастий и, наоборот, восприимчивость к *миру духовному*, которая достигается подвигом аскетизма. Православная икона является образным выражением Херувимской Песни Великой Субботы: «Да молчит всякая плоть человека, и ничтоже земное в себе да помышляет».

Так, на известной иконе московского письма XVI века (из коллекции И. С. Остроухова) мы видим святого Василия Блаженного нагоходца, изображенного в молитвенной позе на фоне темно-бурого, бесприютного, тяжелого «*земного*» неба. [Илл 10.] Сам же образ обнаженного юродивого *аскетичен* и, несмотря на наготу, целомудрен, поскольку он весь охвачен стремлением к *запредельному небесному бытию*, «где умолкает житейское», устремлен к «сверхвременному смыслу человеческого существования» [36]. В молитвенном переживании перед святым как бы разверзается окно в другой, высший мир. Он видит там блистание золотых крыл трех ангелов – Святой Троицы, пред ним открыто иное измерение, наполненное такими красками, пред которыми все *земные цвета гаснут*, нивелируются в одну *общую бурю краску*. То есть, иконописец находит достаточно *лаконичный художественный способ* решения в искусстве все той же метафизической задачи – *выразить невыразимое, запредельное*. Нам предложено совершенно гениальное художественно-философское видение контраста двух миров, достигнутое посред-

ством своеобразного «обесцвечивания» *физического мира* и усиленной концентрации цвета в мире Духовном.

Е.Н. Трубецкой пишет: «Прежде всего, иконописец знает великое многообразие оттенков голубого – и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых. Нам, жителям севера, очень часто приходится наблюдать эти зеленоватые тона после захода солнца. Но голубым представляется лишь тот общий фон неба, на котором разворачивается бесконечное разнообразие небесных красок – и ночное звездное блистание, и пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита, солнца» [36]. Все вышеописанное богатство красок видимого нами физического мира автор иконы «Василий Блаженный» низводит до бурных оттенков, говоря *символическим языком* о том, что *истинно синий, истинно красный, истинно золотой* цвета открываются только достойным, когда приподнимается завеса, скрывающая от нас *горний мир*. При этом эффект, например, «истинно красного» передается при помощи «нашего красного», поскольку другого «красного» человек не знает. Поэтому все *цвета* в иконописи носят *условный, символический характер и свидетельствуют не о нашем, но о другом мире*. «В древнерусской живописи, – отмечает Е.Н. Трубецкой, – мы находим все эти цвета в их *символическом, потустороннем применении*. Ими всеми иконописец пользуется для *отделения неба за пределами от нашего, посюстороннего, здешнего плана существования*. В этом – *ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок*» [36].

Бесплотная фигура Василия Блаженного, его изможденный, скорбный лик, неестественно тонкие конечности аскета, вся его просвечивающая, истонченная человеческая плоть являет собой *символически* выраженное *неприятия биологической природности* как одного из главнейших принципов в отношениях между людьми, отрицание крупномасштабной эстетизации холе-

ного тела, возведенного современным обществом в статус высшей и безусловной заповеди. В свою очередь, одухотворенные, *аскетичные* образы *преображенного* человечества русской иконы, подчиняющиеся призыву «да молчит всякая плоть человеческая», воспринимаются современным зрителем *отчужденно* по причине несовпадения двух полярных эстетических идеалов: с одной стороны усмирение плоти, с другой – жажда полноты телесных наслаждений. Кроме того, канонические принципы изображения и символический язык иконы, как это уже было отмечено выше, делают ее скучной, наивной и даже слишком примитивной в глазах неподготовленного зрителя, где, по его мнению, и понимать-то, собственно, нечего.

Таким образом, *икона* как образное выражение религиозно-мировоззренческих смыслов *отчуждения* от мира «дольного» ради мира «горнего» *сама оказывается отторгаемой* миром профанного зрителя. С одной стороны, икона отторгается по причине искреннего непонимания ее символического языка, с другой – осмысленно отвергается ценностью и значимостью теософских смыслов иконы, христианского учения с его идеалами аскетичности, чуждыми и даже враждебными гедонистическим настроениям современного мира. Кроме того, зачастую истинные теософские смыслы иконы подменяются актуально-оптимистическими и гуманистическими в духе ценностных предпочтений современного общества. То есть, иконе приписываются смыслы, которые она не содержит, и икона выдается за то, чем она не является (профанация). Таким образом, от иконы *отчуждаются* ее собственные, изначально заложенные в нее смыслы, происходит *профанация* иконы в угоду профанному реципиенту.

Выявление *факта* столь сложного, *многоуровневого характера отчуждений* в системе «икона (церковное искусство) – физический мир природы – общество» свидетельствуют о том, что между обществом и церковным искусством существуют скрытые противоречия. Латентный характер противоречий объясняется тем, что за иконой, например, со временем закрепился штамп некоего *образцового искусства*, к которому как к образцу не может

быть вопросов, а, следовательно, не может быть и *диалога* как способа преодоления состояния *отчуждения*. Поэтому иконе, утратившей собственные глубинные смыслы и оказавшейся в статусе своеобразного *мемориала*, как пассивному, молчаливому объекту навязываются произвольные смыслы и даются, ставшие в обществе шаблонными, сугубо поверхностные эстетические оценки.

В качестве иллюстрации возможной *подобной подмены*, обусловленной штампами художественно-эстетических воззрений на икону и *буквальным* прочтением ее, казалось бы, незыблемых *канонических символов* обратимся к очень известному образу «Преображения Господня», датируемому XVI веком. Авторство создания данной иконы традиционно приписывают одному из афонских монахов, а место ее нахождения – «Музей искусств» в Бухаресте. [Илл 9.] Следует обратить внимание на *уникальное своеобразие* «мерного единства» рационального и метафизического в этой иконе. Эффект эмоционального воздействия на зрителя здесь невозможно ни забыть, ни объяснить. С другой стороны, в иконе соблюдена *строгая* библейская *сюжетная повествовательность*: изображены восходящие на гору и сходящие с нее Христос и апостолы, что характерно далеко не для всех икон этого ряда. В целом композиция традиционно поляризована: светлый верх – темный низ. Коричневый цвет горы и ее подножие являются фоном для фигур апостолов, поверженных тонкими и острыми лучами золотого Света, над головами которых отсутствуют нимбы, что говорит об отсутствии в настоящий момент причастности учеников Христа к Божественному Свету, *он им чужд, он пугает их*. Тела падающих апостолов изображены как-то комковато, вызывая ассоциацию с тяжеловесностью падающих камней.

Прямую противоположность им являют собой как бы парящие в воздухе фигуры Христа, Илии и Моисея. Этот эффект усиливается тем, что горки, на которых стоят святые, залиты Светом, окрашивая их золотом, что делает их почти неразличимыми на общем золотом фоне иконы. Образ Христа окружает мандорла *черно-серого оттенка*, густо пронизанная *золотыми лу-*

чами, и в этом сочетании есть что-то тревожащее. Три небольших луча сдержанного темно-красного оттенка также содержат в себе множество золотых лучей, окончания которых объединяются в тонкие и длинные золотые спицы Света, четко пронизывают всю вертикаль пространства и кажутся колющими, разящими тела апостолов как что-то чужое и лишнее. С высоким художественным профессионализмом используются всего три сложных по оттенкам цвета, с тем чтобы не потерять в ненужном мельтешении и излишней цветовой суеде Самое Главное. *Коричневый* цвет земного праха, куда можно отнести и темные фигуры апостолов, явно противопоставлен золотому. В этом коричневом скупым включением трижды мелькает темный *пурпур* одежд Иоанна, но над всем и во всем доминирует *золотой* цвет Света Преображения. Он заливает собой все, бликует везде, от него невозможно спрятаться, он все пропитает и всюду просочится, он найдет тебя везде. Перед экспрессией этого Света меркнут даже «молнии» «Преображения» Феофана Грека.

Этот странный и неожиданный драматизм можно попытаться объяснить своеобразным соприкосновением *рационального и нерационального*, уверенного нашего понимания и обманутого нашего понимания. Наш разум, обуянный искусствоведческими *стандартами* и религиозными *канонами*, понимает, что Свет – золотого цвета, наш глаз, ведомый *стандартами разума*, тоже готов согласиться с этим. Золотой цвет это хорошо. Но «нестандартизированная» человеческая душа тревожится и боится этого «золотого» цвета Божественного Света, потому что сам цвет-Свет не спокоен. Он не равномерен, не гладок, он клубится, теряя свойства света, *мы не узнаем в нем свет*. Он – лава, он – плазма не золотого, но тягуче-желтого цвета, который мы ощущаем почти физически.

А.Ф. Лосев указывает на то, что Свет метафизичен, а цвет явление физического порядка, поскольку является результатом взаимодействия света с материальной средой, с веществом. Если Свет не белый, значит, он «вещественно» отягощен цветом. Для А. Белого также «первое сияние, разрезающее мрак, окрашено желто-бурым зловещим налетом пыли». [59, с.202] И.-В.

Гете говорит о различных эффектах (эффект синестезии), производимых желтым цветом, отмечая в «чистом» желтом «светлую природу, ясность, веселость и мягкую прелесть», но – неприятное впечатление, если он «загрязнен или до известной степени сдвинут в сторону холодных тонов», например, цвета серы. Или когда рассматривание картины сквозь желтое стекло создает эффект тревожного ночного освещения, где «положительная сторона» желтого претерпевает «омрачение» и «загрязнение отрицательной». [Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 559 с.]

Единством рационального и метафизического в данной иконе обусловлено наличие двух возможных уровней ее восприятия и понимания: собственно рационального, – произведение выдержано в рамках иконописного канона и библейского стандарта; метафизического – не вписывающегося в границы человеческого разума, вырывающего сознание из состояния покоя, напоминающего человеку о *свободе и необходимости личного выбора*, данного человечеству Христом. Эта икона отталкивает и притягивает, грозит и зовет, гипнотизирует и загадывает загадки, не отпускает. Одной из загадок иконы является ее некая уникальная подробность: среди спускающихся с горы фигур апостолов после Преображения Христова выделяется одна – фигура Петра. Его одежды поменяли цвет: из темных они, подобно просиявшим одеждам Спасителя, стали белыми «как свет»

Нельзя не заметить, что в *суровом аскетизме* русской иконы, в скорбных ликах святых: преподобных и блаженных, взирающих на нас со стен храмов, тоже есть что-то *отталкивающее* и одновременно *влекущее*. Ярким проявлением этой странной диалектики выступают благословляющие персты святых образов, которые одновременно и призывают нас, и преграждают нам путь. Призывают тех, кто преодолел в себе жажду всех форм естественного наслаждения жизнью, которая фактически господствует в современном мире, и отталкивают всех других. Е.Н. Трубецкой говорит об этом прямолинейно и безапелляционно: «Чувство острой тошноты, которое я испытал при виде рубенсовских вакханалий, тотчас объяснило мне то самое *свой-*

ство икон, о котором я думал: вакханалия и есть крайнее олицетворение той жизни, которая *отталкивается иконой*. Разжиревшая трясущаяся плоть, которая услаждается собою, жрет и непременно требует убивать, чтобы пожираться, – это то самое, чему, прежде всего, преграждают путь благословляющие персты. Но мало этого: они требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость житейскую, потому что «житейские попечения», которые требуется отложить, также утверждают господство сытой плоти. *Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость – сверхбиологический смысл жизни, конец звериному царству*». [35, с. 26]

Своеобразным проявлением аскетизма, телесной неполноты выступает фактор кажущейся неразрешенности проблемы *движения* в русской иконописи, что также вызывает эффект непонимания и, как следствие, неприятия подобной живописи массовым сознанием. Внутренний строй души человека, изображенного на иконе, соответствует его внешнему образу: святые не жестикулируют – они предстоят Богу, священнодействуют, и каждое их движение и само положение их тела носят сакральный, символический характер. Многовековой канон предусматривает и освящает *существенное*, отвлекая внимание от «*неглавного*». Даже там, где движение полностью отсутствует, у живописца есть главный способ его передачи – это выражение глаз святых, их взгляда, который является средоточием *движения их духа*, их духовной жизни. Так шествие праведников в рай на фреске Андрея Рублева в Успенском соборе во Владимире, на что обращает наше внимание Е.Н. Трубецкой, выражается исключительно их глазами, в которых нет нарочитого восторга, но спокойная уверенность, внутреннее горение при физической неподвижности говорят о необыкновенном внутреннем напряжении, о моще восходящего духа.

Иное впечатление, по мнению Е.Н. Трубецкого, производит знаменитая фреска В. Васнецова «Радость праведных о Господе», где полет праведников в рай изображен слишком реалистично для выражения тех сложных

мировоззренческих смыслов Библии, которые изначально заложены в иконе. Таинство их восходящего движения излишне естественно, праведники устремляются в рай не только своим духовным чаянием, но и всем своим физическим телом. Духовная жизнь, передаваемая исключительно *выражением глаз* абсолютно *неподвижного* облика, является *символическим* выражением силы и власти *духовного* над *телесным*. Это состояние совпадения человека с Богом, с божественной благодатью, человека с человеком *соборным*. Напротив, образ человека, не причастного высшей духовной благодати, изображается в русской иконописи чрезвычайно подвижным. Красно-речивым свидетельством этого можно назвать икону «Видение Иоанна Лествичника», где изображено стремительное движение падения в ад грешников в неэстетических позах с «лествицы», ведущей в рай.

Противостояние духовного и плотского, суетного очень выразительно представлено в иконе «Суд Пилата» из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (XV в.). Неподвижная фигура Иисуса Христа, одетого в темную багряницу, его, скованные цепью руки контрастируют с суетой, царящей на троне судей во главе с Понтием Пилатом. Согласно комментариям Н.А. Барской, исторически временная последовательность действий судей показана обобщенным одновременным планом. [54] Юноша, два первосвященника, Пилат, «умывающий» руки – причудливые ракурсы этих образов, их многосложные действия лишены всякого величия, напротив, они исполнены *тщетной суеты и беспокойства*. *Чуждым* ничтожности и суетности происходящего является эффект отдельности, самодостаточности *неподвижной* фигуры Христа. Его лик исполнен глубокого и сложного выражения – это и обреченность, и самоотречение, и всезнание, и *отстраненность* от *враждебного ему мира*. На лице Спасителя также явно присутствует печать усталости от ожидания «крестного финала» его земного служения человечеству, для которого он открыл возможность обретения «новой земли» и «нового неба», отблеск которого был явлен апостолам на горе Фавор несказанным Светом Преображения Господня. Спаситель, физически предстоя пе-

ред земным судом, остается *бесстрастным, отчужденным* по отношению к нему. Он мысленно находится в иных пределах, чая высшую радость будущего *преображения* всего «тварного» мира, преодолевшего состояние всеобщей раздробленности, ставшего, наконец, *соборным* (собранным, единым).

В человеке и через человека раскрывается и осуществляется сопричастность всякой твари земной и вечной Божественной жизни. Так как всякая земная тварь пала вместе с падением человека и по его вине, то будущим обожением человека она и спасается. Открытие великой радости преображенного Божественной Благодатью тварного мира, установление мировой Соборности как возвращения гармонии бытия нашло выражение в целом ряде традиционных православных икон: «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Хвалите имя Господне», «О тебе радуется, обрадованная всякая тварь». Идея о будущем единстве без вражды всего тварного мира проходит через всю православную иконографию. Это объединение всех существ в Боге, начиная с Ангелов и кончая низшей тварью, и есть обновленный во Христе грядущий мир, который противопоставляется всеобщей непримиримой *борьбе, которая определяет характер отношений живых существ в нашем мире. Собор* всей твари, как грядущий *преобразенный мир*, как всеобъемлющий храм Божий, является *основной мыслью православного церковного искусства*, которая господствует и в архитектуре, в живописи и в музыке. Вот почему на иконе изменяются все образы и очертания привычного для нас природного мира, поскольку они претерпевают процесс преобразования, попадая в поле святости иконописных образов, стяжавших Божественную Благодать.

Это наглядно представлено в уже упомянутых иконах «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Хвалите имя Господне», «О тебе радуется». Так, иконописный ряд оклада иконы «Всякое дыхание да хвалит Господа» из храма Святителя Николая Чудотворца в Кленниках (село Кленовское на Урале) повествует об известных историях подобных *преображений* с участием святых подвижников. Мы видим здесь Симеона Столпника со змеем, который приполз к столпу преподобного и, лежа перед ним, весь «перегибался», как

бы выказывая смирение и прося милости у святого Симеона. Сюжет другой иконы окладного ряда с житийными событиями святого Пахомия, которого «добрый» (преображенный) крокодил на своей спине переправляет через реку Нил в Египте. В ряду представленных образов мы узнаем святого Герасима Заиорданского, которому служит лев, и преподобного Серафима Саровского, кормящего из рук медведя, пророка Даниила среди львов. Святость преобразует не только человека, но и окружающий его мир, в том числе животных, которые соприкасаются с ним, ибо они, по слову преподобного Исаака Сирина, «чуют» исходящее от святого благоухание – то самое, которое исходило от Адама до грехопадения. В верхнем левом сегменте оклада мы видим живописную интерпретацию упомянутого сюжета, где Адам нарекает животным их имена: перед ним в состоянии *взаимного миролюбия* изображены лев, лань, волки, медведь, верблюд, тигр, жираф.

Этот порядок взаимоотношений между человеком и природой, который существовал в первозданном мире и через грехопадение человека был утрачен, в ореоле вновь обретенной человеком святости восстанавливается. Мир, окружающий носителя Божественного Откровения – человека, становится образом нового грядущего, *преображенного мира*. Все теряет свой обычный беспорядочный вид, все становится по чину: люди, пейзаж, животные. Все, что окружает святого, подчиняется вместе с ним ритмическому строю, все отражает присутствие Божие, приближаясь к Богу. На ярославской иконе XVI века «Всякое дыхание да хвалит Господа» (другое ее название «Хвалите Господа с небес») из церкви Спаса на Бору также изображена «вся тварь поднебесная», объединенная в *соборности* нового мира: птицы, хищные и травоядные звери, пресмыкающиеся – никто никого не пожирает; *отчуждение, вражда побеждены*. Икона «Хвалите Господа с небес» представляет собой сложную иконографическую композицию, иллюстрирующую 148-й псалом и символизирующую собор будущего мира: верхняя часть посвящена небесам, в центре которой изображен Христос, восседающий на престоле в окружении ангелов. Ниже размещены группы пророков, апосто-

лов, святителей и все праведные народы, внизу – преображенный животный мир.

Е.Н. Трубецкой говорит о том, что земля, мир растительный, мир животный изображаются здесь *не для того*, чтобы приблизить нас к тому, что мы видим вокруг себя, то есть к миру в его «*падшем*» и *тленном* состоянии, а чтобы показать причастность этого *мира человеку* в их *общем будущем преобразении* [36]. Поэтому животные на иконе изображаются не реалистично, но символично, поскольку все *природное* претерпевает изменение в таинстве *Преображения*, хотя каждое животное сохраняет свои узнаваемые черты. Это могло бы показаться странностью или непрофессионализмом художника, если бы мы не понимали символического языка иконописи, а главное – истинных теософских смыслов, носителями и выразителями которых являются иконописные символы и каноны. Задача иконописца – изобразить *новый, неведомый* нам строй жизни. Изобразить его он может, исключительно, символическим письмом, которое призвано преодолеть *реализм копирования нашей природной действительности*. Известный исследователь христианской культуры XIX века Анатолий (Мартыновский) напоминает о том, что «... иконописец как служитель Евангелия ни на одно мгновение не должен забывать, что *грехопадением* первобытных наших прародителей не только *повреждена человеческая природа*, но и вся тварь, по выражению Апостола Павла, подверглась суете, а посему то, что по *духу мира* сего может почестся *красотой и величием*, по *духу Евангелия* будет *отвратительно и мерзко*» [2, 46]. Поэтому чертам животных на иконе придаются несвойственные животным утонченность и благородство, как, впрочем, подвергаются канонической идеализации и черты человека, и изображения растительного мира. Так, глаза преображенных животных на иконах часто похожи на глаза человека, и выражение их вполне человеческое, а не животное. Иконописец демонстрирует глубокое понимание теософского смысла *соборности*, начало которой осуществляется *на нашей земле* стяжавшими Божественную Благодать, но в гря-

душей *новой земле* она становится характеристикой всего мирового порядка и распространяется на «всякое дыхание», на всю «новую тварь».

Этот иконописный канонический сюжет, символически повествующий и иллюстрирующий *базовый теософский смысл христианства о будущем божественном преобразении природного мира и о его упорядочении во вселенском соборе*, получил наиболее лаконичное и поистине *мировоззренческое* звучание в иконе «О Тебе радуется» и утвердился в русской иконописи в XIV – XV веках. Икона «О Тебе радуется» названа по первым словам богородичного песнопения, которое звучит вместо молитвы «Достойно есть» в Евхаристическом каноне Литургии св. Василия Великого. На иконе изображаются земля и небо, деревья и трава, солнце и луна, но все это подчинено *единому замыслу* и составляет единый *собор* во главе с Богом. Этот *космический замысел*, которому подчиняется, *преобразаясь*, вся природа, действительно изображается на иконах в виде храма – *собора*, к которому стремятся ангелы, в нем собираются святые, вокруг него вьется райская растительность.

На иконе «О Тебе радуется» (Новгород, конец XV – начало XVI в.в.) Богородица с младенцем Христом изображены в центре иконы в окружении ангелов, на фоне *собора*, который символизирует *преобразенный мир*, именуемый также Небесным Иерусалимом. [Илл 11.] Богородица и «царственный младенец» изображены на фоне голубой мандорлы с золотыми радиальными лучами, косо и в одном направлении исходящими из центра этого светового круга и создающими эффект вращающейся сферы Божественного Света, который выстраивает сферическое пространство Вселенского Собора. В русской иконописи, начиная с XV века, тема соборного, преобразенного мира получает активное воплощение также в таких иконах, как «Покров Пресвятой Богородицы», «Собор Богородицы», «Воздвижение креста», где над всей композицией иконы возвышается многокупольный, мирообъемлющий храм как символ «новой земли» и «нового неба».

Таким образом, мы видим, что основной мировоззренческой концепцией и главной ценностной ориентацией христианской теософии и, следова-

тельно, всего церковного искусства является утверждение безусловных приоритетов духовных, Божественных основ мироздания, а также будущего, преображенного Божественной энергией мира, *преодолевшего в своем новом состоянии соборности все формы отчужденных отношений*, характерных для него сегодня. Одновременно, данным утверждением отрицается безусловная ценность мира физического, плотского, природного, падшего, «лежащего во зле», раздираемого противоречиями. Церковное искусство, *прославляя мир Бога и будущий преображенный мир природы*, демонстрирует *отчуждение по отношению к настоящему миру*, не принимая его, отрицая его общепринятые светским сознанием и узаконенные социальными институтами ценности. Способствовать приближению мира соборного возможно через личностное подвижничество, ведущее к обретению состояния святости путем стяжания Благодати Господней. *Достижение этой цели напрямую сопряжено с обязательным преодолением всех привязанностей человека к миру дольному как неправильному, с категоричным отказом от удовлетворения плотских потребностей, с избранием подвижнического пути строгой аскезы*. Точное следование этому мировоззренческому и поведенческому пути, предписанному христианским учением, демонстрируют три формы подвижничества: монашеское старчество, странничество и юродство Христа ради. Именно феномен юродства Христа ради как крайнюю степень отчуждения человека от мира природы и от социальной «тщеты», реализуемую в строгой аскезе, предстоит рассмотреть в следующем параграфе.

Таким образом, сложность задачи выявления мировоззренческих доминант в контексте православной иконы (церковного искусства) изначально обусловлена антиномным характером отношений в паре категорий «духовность – отчуждение» в контексте искусства условно-символического характера, каковым является иконопись. Поэтому *отчуждение* (отсутствие диалога) по отношению к бытию физическому оборачивается в иконе стремлением к диалогу на идеальном уровне отношений человека с миром Бога. То есть, *мировоззренческое предпочтение* мира духовного одновременно означает

отчужденность по отношению к материальной природе «мира сего». Равно, как и *неотчужденные* отношения человека с миром материальной природы выступают одновременным *отчуждением* по отношению к Абсолютному бытию Бога. Мировоззренческая доминанта отчуждения (отсутствие диалога) оборачивается духовностью (наличием диалога) по отношению к другой стороне бытия и наоборот. То есть, *отчуждение* как *мировоззренческая доминанта* иконописи и всего религиозно-христианского искусства, рассматриваемого нами в *контексте аскетической традиции христианства*, носит *амбивалентный характер*, поэтому говорить *об отчуждении или о духовности* в их «снятом», безусловном, абсолютном варианте в православной иконе, как и в авангарде, *представляется невозможным*. Поэтому можно утверждать и рассматривать феномен *амбивалентности мировоззренческой доминанты* в искусстве православной иконописи в качестве неразрешимой *мировоззренческой дилеммы*, выступающей непреложным мировоззренческим атрибутом условно-символического искусства в целом.

На основе материала данного параграфа можно сделать необходимые выводы.

1. Православная икона является образно-символическим выражением религиозно-мировоззренческих смыслов отчуждения мира «дольного» ради мира «горнего», продиктованных текстом Библии и каноном религиозного искусства.

2. Аскетизм русской православной иконы (минимизация в изображении «плоти человеческой», проблема физического движения, символикo-каноническая редукция изображений животных и растительности, акцентированная эстетизация мира «горнего» с его Нетварным Светом) является своеобразным утверждением в иконописи мировоззренческой доминанты христианского учения о преодолении привязанностей человека к физическому миру природы,

3. Противопоставление мира «горнего» миру «дольному» наиболее выразительно и акцентировано воплощено в жанре иконы «Преображение Гос-

подне», а также в иконах «О Тебе радуется», «Покров Пресвятой Богородицы», «Собор Богородицы», «Воздвижение креста».

4. Художественная задача передачи эффекта Фаворского Света выступает для иконографа сложным диалектическим единством: пребывание в рамках канона, с одной стороны, и авторская интерпретация обычными материальными изобразительными средствами собственного метафизического прозрения иного, духовного измерения – с другой.

5. Трудноуловимая мера, понимаемая как непротиворечивое изобразительное единство строгого, объективного «канонического» и художественного, авторского «метафизического», является обязательным условием совпадения иконы самой с собой, когда икона состоялась с присущими ей функциями.

6. Сложная эстетика полярных миров: «плотского» и «духовного», художественно-символический язык иконописи, артикулирующий для посвященных зашифрованные теософские мировоззренческие смыслы христианства, а также мистические озарения и переживания иконографов-молитвенников требуют глубокого, специального прочтения этого «текста» иконы с целью его понимания.

7. Методологическая основа такого специального прочтения иконы с целью выявления ее глубинных мировоззренческих смыслов и рационализации ее иррациональных планов, в данном параграфе была представлена основными приемами герменевтической логики: идеализации, абстрагирования, подведение, дивинации, конгениальности.

4.3. Феномен Юродства Христа ради как образно-символическое утверждение мировоззренческих смыслов отчуждения от «мира сего» в жизни и в искусстве

Высшей степенью неприятия всего плотского, природного является путь строгой аскезы, суть которой заключается в отказе человека удовлетворять даже самые жизненно необходимые потребности своего тела: в пище, в одежде, в крове над головой. Самой крайней формой проявления *аскетизма*, безусловно, является такой феномен православного христианства, как юродство Христа ради. В связи с этим, *юродство*, безусловно, сложный и многомерный феномен русского христианства будет рассматриваться в рамках данного параграфа как образно-символическое утверждение религиозного мировоззрения крайнего отчуждения человека от мира

Экскурс в историю вопроса обнаруживает тот факт, что юродство как сложившаяся форма подвижничества Христа ради пришло на Русь из Византии. Истоки же самого византийского юродства, безусловно, можно связывать с ветхозаветными пророками и с древнегреческой философией киников (IV в. до н.э.). Ветхозаветный пророк иногда культивирует вполне открытую поведенческую провокацию, которая также присуща и поведению юродивого. Парадоксальные, с обыденной точки зрения, поступки совершают пророки: Осия, взявший в жены блудницу, Исайа, ходивший нагим, Иеремия, носивший на шее ярмо, а Седекия – железные рога на голове. Все это происходило по наитию свыше, имело *символический* характер, являлось *знаковой* составляющей самого пророчества.

С пришествием Христа пророческое служение продолжает осуществляться: пророчествует сам Христос, пророчествуют апостолы, также вдохновленные Духом Святым. В дальнейшем юродивые Христа ради, наделенные Благодатью, также стяжали дар пророчества, который проявлялся в их нестандартных поступках, а также в различных формах «иноговорения». Возникает определенный ассоциативный ряд при соотнесении юродства с

философией кинизма: дерзкое поведение перед властью имущими, пренебрежительное отношение к общественным нормам поведения, *отказ от роскоши и славы, презрение к потребностям тела и чувственным наслаждениям*. Основным смыслом этих отношенческих атрибутов кинизма является утверждение *неприятности мира*: мир плох, поэтому достоин презрения. Ярким носителем этого мировоззрения, конечно, был Диоген из Синопа (404 – 323 г.г. до н.э.). Продолжая «сократическую» философскую традицию, Диоген ищет *добродетели как высшей духовной ценности*, истинной нравственной свободы, не совпадающей с конвенционализмом общественной морали. Стяжать *добродетель*, по мнению философа, возможно, исключительно, в *практике аскетизма*. В христианстве и в юродстве Христа ради приоритеты в дилемме «материальное – духовное» также определяются принципиальным *отказом от «дольнего» с целью стяжания «горнего»*.

Юродство как явление христианской культуры зарождается в пустынно-ническом подвижничестве первых христиан. Христиане первых веков, времен гонений, были действительно *не от мира сего*; вступление на *путь христианства* тогда означало *разрыв со всем миром*, отказ от государственных установлений, уход в катакомбы и в мученичество. Последователи учения Христа подвергались жестоким гонениям, но, принимая мученическую смерть на кресте, на арене от диких зверей и острых мечей, они оставались верны своей «странной», с точки зрения языческого сознания, что уже подпадает под определение «юродство». Однако после эдикта Константина Великого гонения на христиан прекратились, а само христианство *стало постепенно сживаться с миром*. Катакомбное подвижничество христиан ослабевает, но появляется пустынноничество и монашество *как уход от мира*, поскольку мир остается христианским, в большей степени, *формально*, а по сути своей он по-прежнему живет плотскими соблазнами, в суете и в корыстолюбии.

В самом начале монахи-аскеты в своем самоотречении были подобны первым христианам. Но постепенно монашество разрастается: пустыни пре-

вращаются в многолюдные лавры, миряне бесконечным потоком идут на поклон к подвижникам, испрашивая у них благословения, молитв и исцелений. В этом некоем обмирщении монашества зарождается новый вид подвижничества – юродство. Первой известной и прославленной святой принято считать подвизавшуюся в одном из монастырей Египта в IV веке – блаженную Исидору, юродство которой можно оценивать как *высшую форму аскетизма*. Исповедующий ревностно учение Христа Симеон Эмесский (Византия), пройдя путь пустынного подвижничества, решается на исполнение более трудного подвига, он идет в мир – юродствовать. Именно византийские жития святых юродивых Симеона Эмесского и Андрея Цареградского (Константинопольского) были наиболее известны на Руси и, соответственно, могли и прямо, и косвенно влиять на характер русского юродства.

Поэтому можно утверждать, что православие пришло из Византии на Русь не только как сугубо догматическое учение, но со всем комплексом проявлений его духовности, подвижничества и, в частности, – юродством. Даже все термины были заимствованы из Византии. Греческое слово «*Salos*» (блаженный) на Руси было известно без перевода. Так, в житии Андрея Цареградского мы читаем: «в семье не без салоса». Если бы это слово не было знакомо русскому языку, то его заменили бы в данном тексте одним из эквивалентов, активно существовавших тогда в русском лексиконе: «похаб», «юрод», «боголишь», которые адекватно передавали бы первоначальный смысл византийского термина. Сам же автор жития никогда почти такими словами в своем повествовании не пользуется, но наделяет юродивого почтительными эпитетами: «святой», «блаженный». Кроме того, один из самых знаменитых юродивых на Руси, псковский подвижник XVI века получил свою известность под именем Никола *Салос*.

Первое упоминание о русском юродстве относится к истории Киевской Руси, имеется в виду монах Киево-Печерского монастыря, блаженный Исаакий Затворник (Печерский). То, что некоторые исследователи не отнесли подвиг Исаакия к юродству, связано, вероятно, с тем фактом, что Церковь про-

славила Исаакия как преподобного, монаха-подвижника, а не как юродивого. Так, в Киевской Руси мы не встречаем юродивых в собственном смысле этого слова, но некоторые преподобные *юрודствуют* временно, то есть, их юродство ради скрытия их подвижничества. Юродство подвижников возникает, когда подвижник во избежание тщеславия в столкновении с похвалой людской прячет свой подвиг под маской безумия. Смысл такого юродства в скрытии добродетели от посторонних глаз, которые, в большинстве своем, не способны оценить подвиг подвижников. Как было отмечено выше, отличительная черта этого вида юродства в том, что оно непостоянно. Подвижник всегда бежит от похвал и суеты людской: бежит в пустыню, в монастырь, за дверь своей кельи. И только в тот момент, когда он не успевает убежать, он может начать юродствовать.

Смысл подвига юродства по учению Церкви в том, что Священное Писание адресовано *не отдельной касте людей, а всему миру*. Апостол Павел писал свое знаменитое послание не к юродивым, а к Коринфянам, и читается оно в церкви для всех христиан. Следовательно, мы можем говорить о возможном *юродстве всех христиан как о некоем идеале христианского отношения к миру*, а не только о юродстве святых подвижников или о юродстве самих юродивых Христа ради. Все христианские добродетели: пост, бдение, молитва, коленопреклонения, благочестие не являются самоцелью, но способствуют обретению Духа Святого. Поэтому к святости призваны все христиане словами самого Христа: «Святые будете, яко Аз свят есмь». Юродство это добровольное мученичество, не навязанное извне, это *свободный выбор «горения ко Кресту»* как высшей, надмирной ценности. Юродивые выбирают для себя жизнь, полностью соответствующую евангельской модели «крестного пути» идущих за Христом, испытывая искреннее презрение к своей собственной плоти, отказываясь от мирских удовольствий, претерпевая посмеяние и поругание от мира (как святые мученики), становясь живыми проповедниками Евангелия для мира (как апостолы и святители) во имя Христа. Если бы все человечество действительно выбрало для себя модель жизни

Христа, то такая жизнь высветила бы несоответствие стандартной общественной жизни со всеми ее социально-культурными установлениями и ценностями основным постулатам христианства.

Таким образом, истина *христианская* и истина *мирская* оказываются полностью друг другу *противоположными*, поэтому, с точки зрения христианских подвижников, мир погибает в грехе, а в восприятии стандартизированного общества *истинные христиане* творят глупость и «похабство». Следует отметить, что категория «мир» в канонических текстах используется в двух смыслах: в узком смысле – общество, а в широком – мироздание. При этом – человеческое общество является частью этого *мироздания*, а *юродивый*, выпадая из него по собственной воле, *отчуждает себя от него, противостоит ему*.

Отличительная черта юродства как такового в том, что оно не однажды или дважды совершается, как в юродстве подвижников, но становится постоянной принадлежностью подвига. Монашествующий подвижник бежит от людей – юродивый живет среди людей, терпя от них поношения, поругание и побои. При этом юродивый ни на минуту не перестает быть подвижником, но его подвиг прячется в ночи, во всеобщих бдениях в своей келье, на церковной паперти, его подвиг скрывается днем под маской безумия. Подвиг юродства Христа ради намного выше аскетической жизни в пустыне: монашествующий подвижник убегает от соблазнов мира, юродивый же спасается среди этих соблазнов, убегая, как в пустыню, в свое мнимое безумие. Своим экзальтированным поведением и резким назиданием он пытается «встряхнуть» косное сознание окружающих его мирян и, тем самым, возможно, кого-то из них подвигнуть к спасению собственных душ. Подвиг юродивого возможен исключительно при условии достижения им *бесстрастного отношения к миру*, когда блаженный уже не может получить *духовного вреда от жизни в миру*. Поэтому юродивый глумится над миром и, тем самым, как считают многие авторы, одновременно пытается направить его на путь спасения.

Столь сложные отношения юродивого с миром носят ярко выраженный *зрелищный характер*, этот факт отмечают многие авторы (А.М. Панченко). Дневная сторона жизни юродивого это зрелище, это некая драматическая постановка поругания мира, *демонстрация неприятия мирских смыслов*, которые возведены официальными социальными институтами в статус *безоговорочных духовных ценностей*. В этом зрелище поругания мира юродивый выступает и в качестве режиссера, и в качестве основного действующего лица, вовлекая публику улиц и площадей города в некое *коллективное действие*, вызывающее неожиданные ассоциации с современными «хепенингами». Уже сам образ юродивого красноречиво свидетельствует о его несовпадении с общепринятыми стандартами. Внешний образ русского юродивого ассоциируется, как правило, с наготой или с одеждой в виде заплатанных рубаш, часто, испачканных грязью, с веригами и другими средствами истязания плоти. То есть, с точки зрения среднестатистического обывателя, юродивый это бродяга, безумец и, наконец, просто – «голый бесстыдник».

Нагота, действительно, одна из важнейших примет юродивых и, пожалуй, именно она всегда являлась наиболее сильным раздражителем для большинства мирян. Задумав юродствовать, Андрей Царегородский изрезал ножом свою одежду, тем самым, оголив себя. Точно также поступает Савва Новый, юродствующий на Кипре, произнося при этом известные слова пророка Иова: «Наг вышел я из чрева матери моей, наг я возвращусь туда». То есть, здесь нагота выступает *символом* первозданной невинности, *символом* безгрешной души. Можно продолжить попытку библейского обоснования явления «нагоходства», бытовавшего среди юродивых Христа ради, обратившись к истории Адама и Евы, которые до своего грехопадения не стыдились своей наготы, даже не знали о ней и, тем более, не соблазнились ею, поскольку были безгрешны «как дети». Поэтому святые подвижники, юродивые Христа ради, сделав для себя нравственно-мировоззренческий выбор мира «горнего», стяжания Благодати Божией, остаются *бесстрастными* к *плотским* соблазнам, земным наслаждениям и человеческому суду.

В очередной раз следует напомнить о том, что юродивые демонстрируют свою «бесстрастность», «нечувствительность» не только к радостям земной жизни, но и к физическим страданиям своего слабого человеческого тела, выражая тем самым *предельное презрение к постороннему миру*, о чем красноречиво свидетельствует вся их добровольно-мученическая жизнь: «в гноище», в голоде, на морозе, на снегу, на солнцепеке. Так, Андрей Царгородский в самый зной подолгу сидел под палящими лучами солнца. Более того, известно, что Исаакий Печерский и Иоанн Устюжский испытывали себя печным огнем. Протопоп Аввакум, написавший собственное «житие», повествует в нем о своем духовном сыне Федоре, который в Чудовом монастыре влез в жаркую печь и сел «голым гузном» на раскаленном поду. Возвращаясь к вопросу о нагоходстве, можно утверждать: стяжав *бесстрастие* к миру физическому, юродивые стяжают Благодать Божию, являясь *ее* носителями – вот их невидимая, их *духовная «одежда»*. Поэтому они совершенно равнодушно, «бессоблаженно» взирают на свою и на чужую наготу.

Обычные люди, принявшие крещение, в большинстве своем, не достигают подобного уровня понимания и практики культивирования христианского мировоззрения, впадая в новые и новые грехи плотских соблазнов, они остаются *обнаженными от Благодати*, но *одетыми в добротные материальные одежды*. В том числе, и этим *укоряющим* толпу смыслом руководствовались юродивые, подставляя свое обнаженное, изможденное тело под палящие лучи солнца, обрекая его страданиям от морозов и метелей, *презирая его*, претерпевая осуждающие взгляды толпы, проклятия и побои. Поэтому нагоходство блаженных, в первую очередь, следует рассматривать как *вызов* своеобразному *лицемерию толпы*, скрывающей зовы первородного греха своей плоти под ризами одежд. Поэтому для грешных умов и очей нагой юродивый – соблазн, похабство, для праведных – *презрение к низменной человеческой плоти, возведенное в высшую степень его проявления – состояние бесстрастности*.

Большинство сохранившихся рукописных житий действительно описывают блаженных нагими. Однако необходимо обратить внимание на то, что русские агиографы часто под наготой понимают не полную обнаженность, но некоторую прикрытость наготы юродивых рубищами, подобиями набедренных повязок, поскольку уже это воспринималось в те времена выходящим из ряда вон явлением. Простые пожилые люди и сегодня, с осуждением и негодованием называют «голыми» полуодетых артистов и участников многочисленных телевизионных шоу или, по той же причине, иронично именуют их «святыми». То есть, только в христианской подвижнической традиции и в христианском понимании этой традиции допустимо явление нагоходства. Интеллектуальная составляющая православного общества России всегда адекватно оценивало этот подвиг юродивых, акцентируя их целомудрие и их нестяжание к миру, а Церковь вынуждена была признать, что можно иметь «не покровенно тело», если оно находится под «покровом молитв». Самые известные юродивые нагоходцы: Василий Московский (Блаженный), Николай Псковский, Максим Московский, Прокопий Вятский. Последний обязательно разрывал надетые на него благотворителями одежды, топтал их ногами, катался по земле, покрывая свое тело грязью и продолжая ходить нагим. *Иконописная традиция изображать* святого абсолютно нагим закрепились лишь за образом Василия Блаженного, однако с XVIII века образ этого святого приобретает набедренный плат, но на иконе начала XIX века образы юродивых Василия и Иоанна Московских изображены на фоне Кремля в полный рост обнажёнными в традиции XVI века.

Основная задача иконографии образа юродивых Христа ради заключалась в воплощении мировоззренческих смыслов подвига блаженного, с этой целью был сформирован определенный тип их изображения. Образ юродивого в русской иконописной традиции формировался постепенно, опираясь на каноническое правило изображения святых аскетов, выработанное иконографами Византии, а также на основе агиографических сведений о блаженных (житийных текстов и минейных служб) с их последующей визуализацией в

иконе. Согласно изобразительному канону, образу юродивого Христа ради должны соответствовать: изможденное, обнаженное или полуобнаженное тело, отсутствие головного убора, растрепанные волосы. Именно в таком иконографическом каноне представлены «юродивые Христа ради»: Максим Московский, Прокопий Устюжский, Василий Блаженный. Однако, наряду с типическими чертами, присущими всем блаженным, юродивый часто изображается с присущими ему атрибутами (псалтырь, кочерги, железный колпак и другие). Самым существенным требованием к изображению блаженного является воплощение его иконного образа в момент его сакрального предстования пред вечностью и «надмирностью» духовного бытия Бога. Поэтому «жесты» страшного непримиримого бунта юродивого Христа ради против «мира сего», оскорбляющие общество остаются вне иконы, выступающей образцовым церковным искусством, но сохраняются в письменной и устной форме. Образы Алексия Человека Божьего, Марии Египетской, уподобившие жизнь свою жизни Христа уходом от мира, уединённой молитвой, подвигом страдания, на иконах также предстают обнаженными или полуобнаженными. Общность смыслов их жизненного подвига: пустынножительство, нищета, непрекращающаяся молитва, безбрачие и полное смирение определяют сходство их иконописных изображения с образами юродивых.

Светское изобразительное искусство, современное и прошлых веков, более свободное в выборе трактовок, также не осталось равнодушным к теме юродства Христа ради, направляя основной интерес в адрес одной из знаковых фигур этой формы русского подвижничества – Василия Блаженного (1469-1552), московского юродивого.

Тема юродства Христа ради нашла яркое отражение в творчестве художника-передвижника К.В. Лебедева (1852-1916). Подвиг самого известного на Руси юродивого Христа ради Василия Блаженного запечатлен художником в трех его известных работах. Образ Василия Блаженного юродивого Христа ради дается автором совершенно неожиданно. Художник не только отходит от традиции изображать блаженного нагим или в рубище, он придает

благородство всему внешнему облику юродивого. Так, в центре картины «Христа ради юродивый (Василий Блаженный)» (1902) мы видим на фоне заметаемой снегом одноглавой часовни рядом с храмом фигуру идущего мужчины в длинной с расстегнутым воротом рубахе, раздуваемой ветром, в правой руке у него посох, увенчанном крестом. На его голове железная «шапка», а на груди – тяжелые вериги в виде крестов на цепях. На улице метельно и безлюдно, юродивый не «буйствует» по причине отсутствия зрителей. Его лицо серьезно и осмысленно, взгляд темных глаз приковывает внимание, не отпускает – выражением внутренней силы человека, знающего, «что» он делает, уверенного в своей правде. Его лицо живет такой экспрессией веры, что вызывает прямые ассоциации с грозными ликами святых на фресках Феофана Грека. Весь образ подвижника создает впечатление негибкости и воли, страстного «горения ко кресту», готовности к крестным мучкам Христа ради. Мироззренческий выбор юродивого Христа ради настолько потрясает художника, что заставляет отказаться, возможно, от «исторической правды», свидетельствующей о светлых и «рыжеватых» кудрях волос и бороды аскета-подвижника. Густые черные брови, прямой и твердый взгляд черных глаз, глубокая седина черных волос, несомненно, облагораживают образ добровольного мученика Христа ради, идущего сквозь снежную замять в бесприютстве «мира сего». Левой рукой, держа за рукав, он *равнодушно* волочит по снегу дорогую шубу, подаренную ему сердобольным боярином («житийный» рассказ), оставаясь *бесстрастным* к жестокости зимнего холода и «драгоценностям» земным во имя обретения «нетленного богатства» в Царствии Небесном.

Совершенно по-иному решает задачу художественного воплощения подвига юродивого Христа ради, отвергнувшего прелести мира «дольнего», С.А. Кириллов. Главный смысл картины «Василий Блаженный» современно-го художника можно передать словами самого Христа: «Я не от мира сего». В облаках занимается заря нового дня, молодой мужчина седлает резвого коня, семейная пара покупает у лавочника снедь, румяный мальчик ест, куп-

ленный родителями кренделек, на который завистливо засматривается собачка. Все заняты «обслуживанием жизни» (Ф. Ницше), «культивированием жизни» (Н. Бердяев, Г. Гачев), «выпадает» из нее только один *живой* человек – седой старик, юродивый Христа ради. Зимняя дымка, сквозь которую видятся несколько размытыми очертания домов, стоящих поодаль, долгополые шубы укутанных в них людей – все это говорит об утреннем морозце, к которому совершенно нечувствительным остается юродивый Василий Блаженный. Художник изобразил его в обнаженном виде сидящим на снегу, поместив на передний план картины. В сравнении с плотной компоновкой жизненных сюжетов на втором плане, он отделен, он – вне этого мира, «не от мира сего». Все плотское замерло в нем, его обнаженное тело «безблаженно», оно беспомощно сжато почти до «эмбрионального» состояния, в нем отсутствуют признаки «взрослости» или старения, вызывая ассоциации с безгрешным и беззащитным телом ребенка. Плоть замерла в блаженном, но все средоточие жизни – в лице подвижника»: в его спокойной улыбке, в немного удивленном взгляде его небесно-голубых глаз, как будто созерцающих иные, небесные дали. Если в задачи автора картины входила передача художественными средствами состояния переживания человеком Божественной Благодати, то ему это удалось.

Тема юродства Христа ради проходит через все творчество И.С. Глазунова, проявляясь в таких больших полотнах, как «Разгром храма в Пасхальную ночь» (1999), где юродивый показан художником, «выпадающим» из событийного контекста картины, поистине «не от мира сего». Образ юродивого Христа ради Прокопия Устюжского художник воплотил в двух различных по манере картинах: реалистичной и несколько «фовистичной», усилив ярким цветовым контрастом эффект экспрессивного молитвенного обращения блаженного к Богу о спасении Великого Устюга от «каменной тучи».

Выразительный контраст *мировоззренческих выборов* двух героев характеризует картину И.С. Глазунова «Борис Годунов» (1967 г.): изодранное

серое рубище юродивого противостоит репликой протеста парчовому платью и шапке, расшитой разноцветными камнями и жемчугом, царя Бориса. Контрастным на этом фоне выглядит и психологическое противопоставление образов царя и юродивого: изможденное лицо юродивого, на котором светятся небесной голубизной его глаза, изморенное постом длиною в жизнь тело, истязаемое веригами и – тяжелый взгляд темных глаз Бориса, направленный на зрителя и, одновременно, внутрь себя самого, он непроницаем ни для кого. Откуда-то снизу, глядя вверх, на могучую фигуру царя, подняв указующий на небо перст, юродивый неистово обличает его: «Нельзя молиться за царя Ирода». Обличение страшное, но Борис не слышит юродивого, не замечает его, ни один мускул не дрогнул на лице царя. В целом, в контексте всей картины, юродивый кажется ненужным, диссонансным включением в мир красок, узорочья, богатства, с которым абсолютно гармонирует внешний образ царя Бориса. Душа его закрыта, а внешне он убедителен, потому *беспомощно* протестует против такого царя и такого мира только юродивый, выпадающий из общего благолепия, а мир ... безмолвствует. Только небо, на которое уповает юродивый, тревожно окрашено в красно-золотой цвет (фольга).

Отметим, что Глазунов в этой картине и других («Иван Грозный», «Царевич Димитрий»), использует парчу и жемчуг, наследуя русскую традицию украшать оклады икон речным жемчугом и стеклярусом, увиденную им в волжских селениях. Связь с иконописью в таких работах Глазунова усматривается также в гармонии, которая строится не на сочетании тонов, а на сочетании «звучных цветов», на их контрастном противопоставлении, что способствует усилению эмоционального воздействия. Простота композиционного решения произведений: отсутствие деталей, эпизодов концентрирует внимание зрителя *на смыслах* картины. Какую бы художественную трактовку образов юродивого Христа ради не предлагали авторы, главным и общим для всех остается воплощение *мировоззренческих смыслов* этого подвига как духовного выбора «мира горнего» в противовес «миру дольнему».

Возвращаясь к рассмотрению атрибутов образа юродивого, воплощение которых невозможно в иконе и светской живописи, следует отметить в качестве неотъемлемой характеристики блаженного его иноговорение: нечленораздельную речь, словесную иносказательность, язык жестов. *Отчуждая* себя от общества, юродивый *отчуждает свой язык* от общеупотребительного языка. А.М. Панченко настаивает на том, что язык юродивых – это по преимуществу *язык жестов-символов*. Исходя из этого утверждения, можно говорить о том, что *зрелище юродства* – это всегда *сообщение, текст, который приобретает символический характер и требует соответствующей расшифровки*. То есть, это не простое сообщение, но предполагающее перевод его в другую систему смыслов и значений, вечных истин, забытых суетным миром, но обновленных юродивым. Примером такого текста-жеста является многократно повторяющаяся в «житийной» литературе ситуация с держанием «перстов» над пламенем до их сожжения. Этот традиционный жест расценивается как *символ противоборства человека со «злым разжением» собственной похоти*, что в свою очередь выступает *символом отчуждения человека от «природного» в человеке*.

Странные, с точки зрения обыденного сознания, поступки юродивых, сложные «постановки» зрелищ юродства, как правило, свидетельствующих о прозорливости блаженных, выполняют назидательно-предупредительную функцию и носят, зачастую, глумливый характер по отношению к толпе. Юродивые глумились над миром, отрицая его несовершенства, претерпевая за это побои и издевательства от «несмысленных» людей. Следует обратить внимание на то, что юродивые не стремились избежать «биения и пхания», напротив, они покорно сносили все издевательства над ними «бессмысленной» толпы. Как правило, блаженные соблюдали строгий пост, были истыми «постниками», питались часто пищевыми отходами: блаженный Исидор Ростовский питался гнилым хлебом, запивая его водой, а Андрей Царегородский утолял жажду водой из грязной лужи. Мученический подвиг юродивых Христа ради, избранный ими добровольно, *подобен крестному пути самого*

Христа, что сообщает первому «сверхзаконный», «надсоциальный» характер, поэтому многими агиографами расценивается как «труднейший и славейший», венчающий все христианское подвижничество.

Однако, если днем блаженные «исходили» на юродство, то ночи они проводили в бдениях, в слезах сожаления и сострадания *слабому, несовершенному миру*, в коленопреклоненной молитве *ради его будущего преображения*, в раскаянии за свое дневное непотребное поведение. То есть, лишь ночью *юродивый совпадает сам с собой и с миром Бога*, который днем он вынужден защищать, эпатируя «несмысленную» толпу, пытаясь «встряхнуть» сонное состояние ее обиденного сознания, заставляя ее задумываться не о суетном и преходящем, но – о Вечном и Истинном. Поэтому можно утверждать, что, живя в миру, русские юродивые были полностью *вне этого мира, отторгая его и исторгая из него себя, избирая тем самым личностное одиночество, иллюстрирующее факт несходства, чужеродства юродивого и мира*. По сути, юродивый это *бунтующий против мира* одиночка. У многих народов мира символом одиночества является собака. В культуре православной Руси собака символизирует и юродство, и отчуждение от общества, о чем свидетельствуют выражения: скулит как бездомная собака; в большой мороз и собаку из дома не выгоняют; бьют, ненавидят как собаку; не твое собачье дело; держат как собаку; собаке собачья смерть. Бездомный юродивый часто находит пристанище на ночлег среди спящих бродячих собак: «Пес со псы наспался еси». Символом юродства на Руси также выступала церковная паперть, с которой, словно с трибуны, юродивый обличал людские пороки, поэтому паперть храма это *место-символ* его одиночества и его *отверженности от мира сего*.

Надевая маску безумия, приобретая тем самым свободу от мирских стандартов, узаконенных обязательств, человеческих пороков и страстей, юродивые служили заповедям Христа, совершая, порой, подобно Спасителю прижизненные и посмертные чудеса. Показательно то, что рано или поздно подвиг юродивого получал признание народа, государства, Церкви. Поэтому

их похоронные проводы, в большинстве случаев, сопровождались присутствием большого количества народа, *царя и архиерея*, что, в какой-то степени, свидетельствует об официальном *признании ценностных приоритетов*, исповедуемых юродивыми с их *мировоззренческим выбором мира «горнего»*. Признание правоты этого прижизненного выбора и посмертное возведение юродивых Церковью в разряд Святых – все это говорит о том, что религиозно-мировоззренческая концепция «поругания мира дольнего», *отчуждения от него*, в какой-то степени, опосредованно, на уровне смутного понимания (не исполнения!) разделяется этим самым «поруганным» миром. Известно, что русский православный люд с большим милосердием относился к своим юродивым Христа ради, нежели западное европейское общество.

Следует отметить, что исследователи этого феномена Д.С. Лихачев и А.М. Панченко усматривают юродство также в феномене старообрядчества. Подтверждением этой мысли может служить пример протопопа Аввакума, который в собственных житийных записях провозглашает себя юродивым: «Мы *уроди* Христа ради; вы славны, мы же *бесчестны*» [по 36]. Поэтому надо признать, что именно в XVII веке юродство проникает и в царские палаты, и в старообрядческое движение, против которого были направлены церковные меры.

Безоговорочная *любовь* блаженных к «горнему», их попытка обращения «несмысленной» толпы к ценностям «горнего» через демонстрацию собственного *полного пренебрежения «дольним»*, даже самым необходимым: пищей, одеждой, жильем, все-таки производило должное действие на массовое сознание. Смысл *подвига* юродивого, который он совершает своей единственной жизнью ради Христа на церковной паперти, на городских площадях, в жалком рубище, в постничестве, в жару и стужу, обладал большей степенью адаптации к народному сознанию, нежели канонические тексты, произносимые с высоких церковных амвонов людьми в шитых золотом ризах. Юродивый чаще всего молится не в храме, там он «шалует», он молится вне храма, на паперти (символ одиночества юродивого). Церковь слишком тор-

жественна, слишком изобилует вещественной красотой, чему демонстративно противостоит юродство. Кроме того, подвиг юродства изначально предполагает обличение *внешнего характера обрядового христианства*, в то время, как *в истинном христианстве необходимо подлинное «горение ко Кресту»*.

Смысл этой формулы заключается в свободном выборе для себя пути скорбей и мучений подобно тому, как Христос добровольно избрал себе крестные муки. А.М. Панченко, в поисках иллюстрации формулы «горение ко Кресту», неожиданно обращается к примеру Франциска Ассизского. Юродство Христа ради не характерно для западного общества, поэтому Франциск Ассизский, как отмечали многие авторы, возможно, единственный подвижник римско-католического мира, состоящий в духовном родстве с православным юродством. В известном поучении Франциска, обращенном к брату Льву, дается притчевое объяснение и определение «совершенной радости», суть которой наиболее лаконично заключена в заключительных словах этого рассказа: *«Превыше всех милостей и даров духа святого, которые Христос уделил друзьям своим, одно – побеждать себя самого и добровольно, из любви к Христу, переносить муки, обиды, поношения и лишения. Ведь из всех других даров божиих мы ни одним не можем похвалиться, ибо они не наши, но божии, как говорил апостол: «Что есть у тебя, чего бы ты не получил от бога? А если ты все это получил от бога, то почему же ты похваляешься этим, как будто сам сотворил это?» Но крестом мук своих и скорбей мы можем похваляться, потому что они наши, и о том апостол говорит: «Одним только хочу я похваляться – крестом господа нашего Иисуса Христа»»* [по 146, с. 88].

От многократного повторения базовых христианских истин в церковном обряде *теряется острота их изначальных смыслов*, юродство Христа ради оживляет и возвращает их как *первозданную христианскую правду*. Можно быть *добропорядочным христианином*, исполняющим все обязательные каноны христианства, но при этом не соответствовать статусу *истинного*

христианина, который ратует за большее. «Он должен постоянно ощущать внутреннее величие, чувствовать, что в нем пребывают Сам Господь, Божия Мать, апостолы, святые. А каково это – отрешиться по слову Христову от всего, что имеешь, *возненавидеть ради Него самую жизнь* свою, каково «входить тесными воротами»? На такое способны, разумеется, немногие. Но, к сожалению, многих неспособных на подвиг очень раздражает, когда кто-либо, будто в укор им живет по законам подвижничества», – безапелляционно утверждает исследователь феномена юродства Ю.В. Рябинин [45, 6 - 7]. Отмечая обличительный характер отношения юродства к форме христианства, ставшей *внешним фактом*, Ю.В. Рябинин говорит о том, что «... такие безумные Христа ради, будто бельмо на глазу – кому понравится постоянное напоминание о собственном несовершенстве!» [26, с. 7].

Однако в итоге своей жизни юродивый, постоянно пребывая в грешном *мире* людей, глумясь над ним, назидая ему, отрицая его, получая глумление от него, в итоге мог оказаться избранным и Богом, и людьми. Поэтому в русском речевом обиходе достаточно обоснованно утвердилось известное выражение: «Кто не принадлежит миру, тот принадлежит Богу». Наряду с другими известными лексическими эквивалентами слову «юродивый» в русской языковой традиции наиболее упрочилось слово «убогий», восстановление этимологии которого не представляет особой трудности даже для непрофессионального лингвиста: у-богий, у Бога, с Богом – божий человек. *Убогие* подвижники, странники своим жизненным примером указывали на то, что мирская суета не есть мир истинный, что кроме призрачного суетно-грешного мира существует «*иной, вечный и прекрасный*, который они и потщались взыскать всей своей жизнью».

Поэтому в житиях всех юродивых прослеживается исповедание и следование теософской идее об очищении *сердца от привязанности к земному и тленному* путем восхождению к *добродетели* и стяжанию Божественной Благодати. Все Священное Писание призывает человека блости свое *сердце от пристрастия к миру*, поскольку это мешает приблизиться к Богу. В связи с

этим в православном подвижничестве: и старчестве, и юродстве Христа ради, и странничестве столь большое значение имеет *сердечное умное делание или непрестанная Иисусова молитва как средство приближения человека к Богу*, о чем более подробно излагалось в первом параграфе данной главы. Вопрос о практике юродивыми Христа ради Иисусовой молитвы очень важен, поскольку даже в исследовательской литературе (И.У. Будовниц), не говоря уже об обыденном сознании, утвердилось мнение о юродивых как о людях с умственными и физическими патологиями, не способными к какому-либо разумному объяснению даже своего поведения. Однако с этим утверждением нельзя согласиться. Поскольку юродство Христа ради явление сугубо русское, то многим европейцам, сознательно избравшим для себя этот трудный путь, пришлось переселиться в Россию. К таковым можно отнести юродивых: Прокопия Устюжского «от немецкой земли», Исидора Твердислова «от западных стран», Иоанна Властаря Ростовского. Эти люди, как правило, были грамотными, знакомыми с духовной литературой. У юродивого Иоанна Властаря Ростовского была «латинская псалтырь», которую он читал и по которой молился.

Византийский монах-подвижник Савва Новый (XIV в.) определенный период своей жизни, *подобно юродивому*, посвятил аскетству и скитальчеству, подвергая себя насмешкам «бессмысленной» толпы. Подвиг юродивого был усугублен еще и тем, что, будучи *исихастом*, книжником, он исполнял одновременно и *обет молчания*. Впоследствии Савва Новый вернулся к иноческой жизни, объединив вокруг себя образованных *богословов-исихастов*. Этот факт, как и многие другие, свидетельствуют о том, что пресловутый атрибут юродивого – *безумие* носит, как правило, *мнимый* характер, напротив – его *аскетическое самоуничтожение вполне осознанное и продиктовано основными смыслами текста Библии*.

Многие юродивые были обучены грамоте, оставив после себя письменные свидетельства этого факта. Примером может служить дошедшие до нас тексты писем галицкого юродивого Стефана Нечаева (XVII в.). (Прило-

жение 1) Любимый ученик протопопа Аввакума юродивый Афанасий, впоследствии сменивший юродство на монашеский подвиг с именем Авраамий, написавший несколько теософских произведений, в том числе трактат «Вопрос и ответ старца Авраамия», является автором сборника «Христианоопасный щит веры», куда вошли сочинения его учителя Аввакума и других подвижников старой веры. В агиографических текстах традиционно подчеркивается образованность юродивого Авраамия Смоленского, который также принял подвиг монашества, явившись, судя по всему, образцом для подражания вышеупомянутому Авраамию из Москвы, и, наконец, один из самых первых юродивых Андрей Царегородский умел читать и знал чужой для него греческий язык. В этом ряду нельзя не отметить тот факт, что поведение ревнителя старой веры, «книжника» протопопа Аввакума – поведение юродивого, а «высоколобый» патриарх Павел Коломенский, открыто поддерживающий старообрядцев, впоследствии сам уходит в юродство; гонитель вышеупомянутого патриарха, религиозный реформатор России Никон в конце жизни также обратится к юродству.

Следует отметить, что многие юродивые Христа ради практиковали *молчание*, как предполагает А.М. Панченко, в качестве внутренней молитвы к Богу, что вызывает ассоциации с *практикой исихии* «высоколобых» монахов-книжников. Более того, у этого же автора встречается ссылка на рассказ протопопа Аввакума о том, что юродивый Христа ради Федор из Мезени, поставленный читать Псалтырь над неким «бешенным» (бесноватым), учил последнего *Иисусовой молитве*, которая с обязательностью практикуется в *исихазме*. Все это говорит о том, что среди юродивых Христа ради, безусловно, были грамотные люди, читающие Библию, знакомые с «учением святых отцов» и, как следствие этого – практикующих исихию. Известная *бесстрастность* или *нечувствительность* юродивого как способ и, одновременно, результат его *отчуждения* от соблазнов и зол мира сего является *основным условием* сосредоточения человека на молитве в *исихазме*. В глубоком постижении учения и практики исихазма, очищая «внутреннее зеркало» от вся-

ческих страстей, человек отрешается ото всего что есть, ощущая при этом лишь свое сердце, поскольку человеческое сердце в исихазме играет главную роль, выступая своеобразным коммуникативным центром, сосредоточием общения человека с Богом. В этой связи очень важно то, что такое очищение «внутреннего зеркала» связывается с постижением Света как Благодати Божией, то есть человек впускает в себя Свет, стяжает Его.

Данные обстоятельства заставляют рассматривать русское юродство Христа ради как более сложный феномен, нежели просто противопоставление одним человеком самого себя целому миру. Юродивый *противопоставляет себя миру*, отрекается от него, *отчуждает его* от себя, исходя не из личных волюнтаристских позывов и, конечно, не из дилетантских соображений. Сознательно избрав путь юродства, человек, безусловно, руководствуется зовом души, всем своим существом не принимая мир, лежащий «во зле». Однако более существенным, в контексте рассматриваемой нами *проблемы отчуждения*, является то, что *эта форма отчуждения кристаллизуется в лоне христианского мировоззрения, христианской культуры*. Крайняя категоричность этого отчуждения обусловлена степенью *непопулярности и «неслышания» истинных смыслов учения Христа*, как бы парадоксально это не звучало, христианским миром. Поэтому юродство как практика отчуждения человеком «несмысленного» мира теоретически обоснована не только безукоризненным, неискаженным знанием базовых смыслов Евангелия, но и знанием теософских учений, а также знакомством с религиозно-духовными практиками (исихия), традиционными больше для монахов-книжников, иконописцев-молчальников (Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий). В связи с этим, представляется правомерным рассматривать юродство Христа ради как *самую аскетичную и самую яростную форму отчуждения человека от мира в христианстве, которое в комплексе всех его составляющих* (Библия, канонические тексты, теософия, церковное искусство, монашество, странничество, юродство) *представляет собой развернутую систему мировоззрения отчуждения человека от физического мира, который обыденным и не рели-*

гиозным сознанием воспринимается как единственная форма наличествующего бытия.

В логике дальнейшего нашего размышления следует вновь обратиться к вопросу молчания юродивых. А.М. Панченко трактует этот феномен как некий исходный способ существования юродства, говоря о том, что, в языке юродивых Христа ради *молчание* как «автокоммуникация» является своеобразным *фундаментальным принципом*, образующим его *модификации*: глоссолалию, косноязычное бормотанье, «немотствование», подобное детскому. Известно, что Андрей Царегородский не вступал в беседы, за редким исключением, с кем-либо из толпы, речь его была не понятна окружающим его людям. В церковной службе «Святым Христа ради юродивым Андрею Царегородскому, Исидору Ростовскому, Максиму и Василию Московским и прочим» поется: «Юродственное жительство избрал еси..., *хранение положи устам своим*».

Наконец, *молчание как атрибут самого Христа* предписано Библией: «не отверзает» уст своих Христос перед своими мучителями, кроток взгляд его, покорно «яко агнец» ведется он «на заклание». «И плевали на него, и, взявши трость, били его по голове. И когда насмеялись над ним, сняли с него багряницу и одели его в одежды его, и повели на распятие» [Мф, XXVII, 27-31]. Подобно Христу ведут себя юродивые. Молча принимая побои и оскорбления от своих гонителей, в полном понимании происходящего, они безропотно проходят *свой «крестный»* путь, вознося на жертвенник, как и Христос, свое тело и свою жизнь. Так, *сильными мира сего* были казнены юродивые, упорно поддерживающие во время раскола старую веру: духовный сын протопопа Аввакума Федор из Мезени, Киприан из Пустозерска, Иван из Холмогор.

Феномен русского юродства, несомненно, сложное и малоизученное явление, со множеством противоречий и «неувязок», которых, порой, не хотят замечать или предпочитают толковать их в традиционно оправдательном ключе как агиографы, так и современные исследователи. Одним их таких

противоречий является то, что юродивые своими провоцирующими поступками, своим асоциальным поведением сами вынуждают «несмысленную» толпу наносить им побои и иные оскорбления, ввергая тем самым этих людей в соблазн и грех. В житиях указывается, что после этого юродивый наедине с собой молит Бога простить обидчиков, возможно, руководствуясь известным оправданием: «ибо не знают, что творят», и тогда в очередной раз возникает аналогия «юродивый – Христос». Некоторые авторы объясняют такое поведение юродивых исполнением евангельской заповеди: «возлюби врага своего», с чем совершенно не согласен А.М. Панченко. Этот автор настаивает на более глубоком, «*феноменологическом*» понимании «парадокса»: «ввергаю их в грех, но молю Бога отпустить им их грех», говоря о том, что юродство по сути своей все соткано из противоречий, что «... вместе с противоречивостью юродство потеряло бы то эмоциональное напряжение, ту страстную *человечность*, которая так для него характерна» [146, с. 91].

С автором этого высказывания можно согласиться в части «эмоционального напряжения», поскольку юродство Христа ради это *предельное напряжение всех сущностных сил человека, это горение и сгорание, но во имя человечности ли?* Человечность, понимаемая как причастность человека всему человеческому, приятие всего человеческого, безоговорочная любовь к нему не согласуется с главным смыслом юродства, собственно, и породившим этот феномен: *категоричное неприятие мира «дольнего» и, как часть этого мира – неприятие человечества как оно есть, отчуждение от него, «поругание» его, «глумление» над его нормативными законами.* Подвиг юродивого «*сверхзаконный*» как у Христа. «Человечные» поступки, в стандартном человеческом понимании, юродивый совершает весьма «дозировано», в основном, предсказывая какие-либо важные для общества события, предупреждая о грозящей опасности, в неизбежность которой люди могут поверить, а могут традиционно и посмеяться над блаженным. Не выходя за рамки герменевтики как метода, *абстрагируясь от несущественного* (частные случаи проявления «человечности» юродивым), *идеализируя существенное*

(«эмоционально-напряженное» отчуждение от мира как базовый принцип юродства), можно сделать вывод о том, что «человечность», понимаемая, в первую очередь, как *безусловная* любовь к человеку вообще, не является «характерной чертой» юродства Христа ради. Поэтому не этим личностным качеством руководствуется юродивый наедине с собой и с Богом, прося о милости и снисхождении к «павшему» человечеству.

«Заушая» «несмысленную», профанную толпу, «ругая» ее за грехи и беззакония, искушая ее ожесточиться против него же самого, юродивый сам сознательно вовлекает себя в тяжкий грех. Отрицая мир, он вынужден находиться в этом ненавистном ему мире, глумясь над толпой, подставляя себя под побои и издевательства, юродивый глумится ... над собой, следуя принципу «чем хуже, тем лучше». Самоуничижение, самоотречение характерно для русской ментальности, этому вопросу посвящено много научных исследований и специальной публицистической литературы. Так, русский философ В.В. Розанов, ссылаясь на Ф.М. Достоевского, пишет: «Достоевский, много мысли отдавший «будущему России», не сказал этой формулы, которую я говорю здесь, – формулы ясной и неопровержимой, ибо она физиологична и вместе духовна; но он тянулся именно сюда, указывая на «всемирную отзывчивость русских», на их «способность примирить в себе все противоречия европейской культуры, на то, что «русские наиболее служат своему всемирному призванию, когда *наиболее от себя отрекаются*» (курсив В. Розанова) [156, с. 355], Но идеи самоуничижения и самоотречения изначально заложены в христианстве: Христос оmyвает ноги ученикам своим, кротко терпит издевательства своих палачей, добровольно отдает свое тело на крестные муки. Апостол Петр потребовал от своих палачей, чтобы его распяли на кресте *вниз головой, ибо не достоин он быть распятым, подобно Христу*, от которого он, Петр трижды *отрекся* после ареста Спасителя в Гефсиманском саду, а теперь Петр отрекается от себя. То есть, *покаяние* есть *самоотречение* как одна из незыблемых ценностных доминант в христианстве.

В качестве примера своеобразного русско-христианского *самоотречения* и *самоумаления* можно привести слова игумена Даниила, автора литературного памятника XII века «Житие и хождение Даниила, игумена Русской земли» о самом себе: «Я, недостойный игумен Даниил, *худший из всех монахов, смиренный, одержимый многими грехами, недоволен во всяком деле добром*, понужден был своими помыслами и нетерпением, захотел видеть святой град Иерусалим и землю обетованную. И с Божией помощью посетил Иерусалим и видел Святые места, обходил всю землю Галилейскую и Святые места около града Иерусалима, где Христос ходил своими ногами и великие чудеса показал в тех местах Святых. И видел все своими *очами грешными*, что беззлобивый Бог позволил мне увидеть и что я долгое время жаждал увидеть. Братья и отцы, господа мои, простите *меня грешного* и не хулите *мое худоумие и грубость*, что написал о святом граде Иерусалиме и о земле той доброй и о своем хоженье по святым местам. Кто путешествовал со страхом Божиим и смирением, тот не погрешит никогда против милости Бога. *Но я неподобно ходил по святым местам, во всякой слабости, в пьянстве и творил всякие неподобные дела*» [256, с. 26].

Молитва юродивого это также молитва *покаяния* не за конкретные его уличные, дневные безобразия, но за то, что он, юродивый, *маленький человек, дерзнул идти «крестным путем», недостойный этого «пути», он* молит о милости к нему и к «несмысленным» людям. Моля о милости к себе самому, юродивый отнюдь не руководствуется исключительно эгоистическими соображениями личного спасения в судный день, он просит простить ему *дерзость выбора «крестного пути» и своего, порой, несоответствия этому пути*. Поэтому можно с большой долей вероятности утверждать то, что не ради спасения человечества, и не ради своего личного спасения, и, конечно же, не ради каких-либо интересов общества избирает человек подвиг юродства, но – исключительно *Христа ради*.

Во имя Христа, во имя будущего Преображения мира, Свет которого был явлен Спасителем своим ученикам на горе Фавор, отвергает человек

прелести *настоящего земного бытия*, падшего вместе с падением Люцифера, которого именуют «князем мира сего». Мир, «лежащий во зле», во власти не Христа, но *врага* его. Поэтому объявляя войну миру, юродивый вступает в войну с Сатаной за Христа, «Христа ради». Отвергая сатанинские соблазны мира сего, юродивый часто побивает камнями многочисленных бесов, которых он видит то в нищенке, то в торговце, то сидящими во множестве на углах домов праведных христиан (Василий Блаженный). Поэтому единственно правильное толкование мученического подвига юродства Христа ради заложено в самом названии-*посвящении* этого подвига – «Христа ради», но не ради кого-то или чего-то еще. В данном тексте не раз проводились аналогии подвига Христа и подвига юродивого Христа ради. Юродивый, следуя за Христом, избирает «крестный путь», самоуничижаясь при этом, подчеркивая свою недостойность, и, раскаиваясь в своей дерзости *быть как Спаситель*. Подобная преданность и «горение ко Кресту» возможны лишь при одном условии – причастности человека Благодати Божией.

Подобно монашествующим подвижникам, старцам-исихастам, юродивый на поприще своего подвига также может стяжать Благодать, соприкоснувшись с Духом Святым, *познать Бога, практикуя Иисусову молитву*. Однако если духовный подвиг искания встречи с Нетварным Светом монашествующих требует уединения и безмолвия, то такие формы религиозного подвижничества, как юродство или странничество предполагают пребывание в миру, какие бы тяготы и невзгоды им это ни сулило. Добровольный отказ от материального благополучия и жизненного комфорта, преданность своей вере, пребывание в мире, оставаясь при этом людьми «не от мира сего» – все это говорит в пользу того, что юродивые стяжают *благодать Божию*. Так, в «Житии Блаженного Андрея Константинопольского» имеется свидетельство о том, что однажды в толпе народа узрели «*святого во Славе*». Андрей блистал, как написано в житии, «подобно огненному столбу». Многие блаженные впоследствии были канонизированы, причислены к лику святых.

Следовательно, представление некоторых «высоколобых книжников» о юродивых Христа ради как о людях, далеких от исихазма и от Иисусовой молитвы, мало смыслящих в Библии, является поверхностным и продиктовано излишним богословским высокомерием. Текст Библии, например, бескомпромиссное требование Христа: «Аще кто хочет ко мне ити, да отвержется себе» [Мф., XIV, 24, 25]. воспринимается и исполняется юродивым крайне последовательно и безукоризненно точно. Необходимо еще раз обратить внимание на слова Спасителя, в которых нельзя не услышать требования безоговорочного *исполнения жесткого условия, при котором человек может обрести единство с Богом, это – «отвержение» от себя не только несовершенного мира, но и самого себя.* Интерпретируя это место Нового завета в современных нам категориях, отказавшись от соблазна успокоительного лукавства, мы видим воочию, что условие Христа: человек, откажись от самого себя во имя меня – антигуманно, *бесчеловечно в нашем обыденном понимании, в понимании неотчужденного от мира сознания.* Для многих это замечание выглядит пугающе нестандартным, поскольку посясторонняя природа человека-гуманиста стремиться упорядочить, объяснить, приспособить и оправдать все и вся с позиций *посястороннего же гуманизма.* Однако, с позиций «дополиконфессионального» христианства, надмирный, надчеловеческий, духовный уровень – вне природных законов, вне стандартной человеческой логики, вне законов общества. Бог как *абсолют* не нуждается в оправдании его человеком, та же богословская «теодицея» – инициатива сугубо человеческая. Христос являет «потщавшему» Его другой, *преображенный мир, отчуждая от этого, более того, требует от человека самоотчуждения.*

Французский философ, историк, филолог XIX века Эрнест Ренан об этом требовании Христа говорит так: «Среди таких приступов ригоризма он доходил до *умерщвления плоти.* Требования его становились безграничными. *Пренебрегая здравыми пределами, которые кладет человеческая природа,* он требует, чтобы его последователи жили только для него, люби-

ли одного *его*. «Если кто приходит ко Мне, – говорит он, – и не возненавидит отца своего и матери, и жены, и детей, и братьев, и сестер, и притом и *самой жизни своей*, тот не может быть Моим учеником» – «Так, всякий из вас, кто *не отрешится от всего*, что имеет, не может быть Моим учеником» [154, с. 275]. И далее, философ, как бы вслушиваясь в то, что и как проповедует Спаситель, действительно «феноменологически», как на том настаивал А.М. Панченко, в творческом порыве со-переживания и со-чувствия (приемы герменевтики) открывает под «сусальными» напластованиями штамповых интерпретаций личности Христа нечто неудобное, чего не знает или не хочет знать массовое христианское сознание: «В это время к его словам примешивалось нечто *сверхчеловеческое и страшное*; то было как бы *пламя, уничтожавшее всю жизнь в самом ее корне и превращавшее все в ужасную пустыню. Резкое и печальное чувство отвращения к миру, преувеличенного отречения от него, характеризующее христианское совершенство*, было основано не *радостным* и тонким моралистом первых дней, а мрачным гигантом, который под влиянием некоторого грандиозного предчувствия все более и более удалялся *от всего человеческого*. Можно было бы сказать, что в эти моменты борьбы с законнейшими из требований сердца *он забывал все радости бытия, удовольствия, которые испытывает человек, когда он любит, видит, чувствует. Выходя из всякой меры*, он осмеливался говорить: «Кто хочет идти за Мной, отвергнись от себя и возьми крест свой и следуй за Мною! Кто любит отца или мать более, нежели Меня, *не достоин Меня*; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, *не достоин Меня*».

Все вышеизложенные в этом тексте доводы, но более всего – *священный текст Библии*, достаточно убедительно и красноречиво свидетельствуют о том, что Христос *не принимает нашего мира*, отягощенного биологическими потребностями непреодолимой телесности, запутавшегося в тенетах косной материальности: «*Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч*» [Мф., X, 34]. Христос совершает «крестный подвиг» с последующим воскресением для того, чтобы человечество

«потщалося» выбрать *Его мир*, уверовав в истинность *Его учения*. Однако человечество выражает активное сомнение и в истинности учения Христа, и в его божественной природе. Почти каждый из его учеников в душе несет элемент неверия в абсолют своего Учителя. Выше уже упоминалось о *трехкратном отречении* Петра во дворе дома первосвященника Каиафы: «Он опять отрекся. Спустя немного стоявшие тут опять стали говорить Петру: точно ты из них; ибо ты Галилеянин, и наречие твое сходно. Он же начал клясться и божиться: не знаю Человека Сего, о Котором говорите. Тогда петух запел во второй раз. И вспомнил Петр слово, сказанное ему Иисусом: прежде, нежели петух пропоет дважды, трижды отречешься от Меня. И начал плакать» [Мк., XIV, 70 – 72]. Впечатляет также *характер неверия* Фомы в своего воскресшего Учителя со вложением перстов в еще свежие раны его. Наконец, тридцатью серебряниками определяется степень недоверия Христу, продемонстрированная его учеником Иудой, а, может быть, и *степень ненависти, поскольку сумма монет просто «кричит» о своем символическом характере*. Учеником Христа, не предавшим его, можно назвать Иоанна, который, пожалуй, единственным из учеников был рядом со своим распятым на кресте Учителем до последнего его вздоха, поддерживая и утешая трех мужественных женщин, среди которых находилась мать Христа – Мария.

Вероятно, готовность даже его учеников в большей степени к неверию, нежели к вере, заставляет Учителя (текст Евангелия) постоянно повторять фразу: «Истинно вам говорю», а иногда слово «истинно» повторяется им дважды: «Истинно, истинно вам говорю». Именно в этом вынужденно напоистом повторе звучит несколько беспомощное понимание того, что пробить стену человеческого неверия и неприятия иного, чуждого и даже *враждебного телесной человеческой природе плана* чрезвычайно сложно. Нельзя не уловить сомнения самого Спасителя в его молении «о чаше»: «Отче мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» [Мф., XXVI, 39], в его предсмертных словах на кресте: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?». [Мф., XXVII, 46]

О *напрасной* смерти Спасителя на кресте, эпатируя читателя-христианина, заявляет немецкий философ конца XIX в. Ф. Ницше в своей известной работе «Антихристианин». Философ говорит о том, что учение Христа извратили его последователи, приспособив к нуждам, культурным традициям и посюсторонним интересам общества. Ф.М. Достоевский в работе «Великий инквизитор» (одна из глав романа «Братья Карамазовы») проводит несколько главных идей, среди которых основной является мысль о том, что Иисус Христос никогда не был и не будет принят человечеством без искажения его учения. Автор переносит читателя в XVI век в испанский город Севилью, где, собственно, без особой патетики, достаточно обыденно свершается пришествие Христа, и в очередной раз по решению судьи, на этот раз Великого Инквизитора, его готовятся предать смерти – сжечь на костре, при этом вопрошая: «Зачем же ты пришел нам *мешать?*» [218, с. 265]. Смысловая нелепость формулировки вопроса Великого Инквизитора о том, что *Христос* пришел *мешать христианскому* миру и главному *христианскому* *служителю*, внезапно ошеломляет и пугает воцерковленное христианское или просто стандартизированное светское сознание. В ночь накануне казни Инквизитор исповедуется Христу, говоря о том, что Его подвиг был *напрасен* и не нужен человечеству, *идти за Спасителем* оказалось *непосильной ношей для подавляющего большинства людей*: «Клянусь, человек слабее и ниже создан, чем ты о нем думал! *Может ли, может ли он исполнить то, что и ты?* Столь уважая его, ты поступил, как бы перестав ему сострадать, потому что *слишком много от него и потребовал*, – и это кто же, тот, который возлюбил его более самого себя! Уважая его менее, менее бы от него и потребовал, а это было бы ближе к любви, ибо легче была бы ноша его. Он слаб и подл» [218, с. 269]. Инквизитор говорит о том, что среднестатистический человек, отягощенный и, одновременно, *довольный своей «земной» природой*, никогда не сможет преодолеть ее в себе: «Ты обещал им *хлеб небесный*, но, повторяю опять, *может ли он сравниться* в глазах слабого, вечно порочного и вечно неблагородного людского племени *с земным?* И если за тобою во

имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то, что станется *с миллионами и с десятками тысяч миллионов* существ, которые *не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного?»* [218, с. 266 - 267].

Далее Инквизитор признается в том, что *он и другие*, поистине жалеющие слабое человечество, «исправили» подвиг Христа: вместо дарованной Спасителем *свободы* выбора, они решили дать людям *то*, что более *свойственно земной человеческой природе*: «О, мы разрешим им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас, как дети, за то, что мы им *позволим грешить*. Мы скажем им, что всякий *грех будет искуплен*, если сделан *будет с нашего позволения*; позволяем же им грешить потому, что их любим, наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя. И возьмем на себя, а нас они будут обожать, как благодетелей, понесших на себе их грехи пред богом. И не будет у них никаких от нас тайн. *Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами, иметь или не иметь детей – все, судя по их послушанию, – и они будут нам покоряться с весельем и радостью*. Самые мучительные тайны их совести – всё, всё понесут они нам, и мы всё разрешим, и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних *мук решения личного и свободного»* [218, с. 272].

То есть, *христианский пастырь* не просто не согласен с учением Христа, но творчески «исправляет», как бы улучшает и учение (христианство), и сам подвиг Спасителя. То есть, он все искажает, фальсифицирует, меняя местами полюса добра и зла, потакая неистребимым «земным», «витальным» (П. Симонов) потребностям человека, уверяя последнего в том, что это и есть *христианство*. Такое успокоительное и *разрешительное* «христианство» оказывается востребованным большинством человечества («*десятки тысяч миллионов*»), изобретательно думающая часть которого, провозглашает его высшей *формой духовности*, феноменом *неотчужденной* культуры, ориентированной на природу. Однако совершенно невозможно замалчивать *трудноуловимый*, ускользающий момент своеобразной *подмены*, о которой откры-

то и иллюстрировано говорит Великий Инквизитор. Учение Христа об обретении Царствия Небесного путем «отвержения» мира материального и «отвержения» человеком самого себя плотского подменяется компромиссом двух миров, разрешением выбора своеобразного «двуемирия», то есть, один мир не против другого. Священнослужитель от имени Христа периодически отпускает многочисленные грехи слабому человечеству, где отпущение одного греха выступает одновременно не артикулируемым разрешением следующего, в то время, как Христос в категоричной форме требует от человека, с точки зрения Инквизитора, *нечеловеческой свободы выбора*: отречься во имя Его не только от мира сего, но и от себя самого – другие варианты не рассматриваются как не относящиеся к Богу.

То есть, выбирая мир земной со всеми его *естественными* достоинствами, ты отвергаешь мир Бога; отвергая царство плоти и материальности, ты выбираешь Царствие Небесное – третьего не дано, компромисс учением Христа не предусмотрен (антиномия). Поэтому действительно выбрать Бога, быть *подлинным христианином* сможет редкий человек, по-настоящему *свободный от привязанностей к этому миру, отчужденный от земной природной красоты*. [Приложение 3.] То есть, *подлинное христианство* это мировоззрение *отчуждения человека от мира сего* во имя Христа, «Христа ради», которое в то же время является *духовным, неотчужденным, диалогичным* по отношению к высшему, духовному, предвечному, *божественному плану мироздания*. В данной схеме логика мировоззренческих акцентов вполне прозрачна, непротиворечива, но слишком категорична и безжалостна для того, чтобы быть принятой без «исправления» *нормальным, природным* человеком. Поэтому для большинства людей, коим является «нормальный человек» как таковой, предлагается «нормальное», «*оестественное*» христианство, «*исправленное*» и *доработанное «великими инквизиторами», разрешающими человеку выбор компромиссного «двуемирия»*. При этом человек уверен в том, что выбрал *один мир*, мир Христа как гармонию «горнего» и «дольнего», –

это его правда о христианстве, об «исправленном» характере которого он даже не подозревает.

У Великого Инквизитора, придавшего «человеческий» характер учению Христа, своя правда об «исправленном» им христианстве, которую он называет *тайной*. Открытие Инквизитором этой *великой тайны* многовекового христианства самому Христу можно назвать высшей точкой накала в этом напряженном исповедальном процессе, когда сорваны все маски, когда проговаривается самое страшное признание, возможно, ужасающее в этот момент самого Инквизитора: «И я ли скрою от тебя *тайну нашу*? Может быть, ты именно хочешь услышать ее из уст моих, слушай же: *мы не с тобой, а с ним*, вот наша тайна! Мы давно уже не с тобою, а с *ним* (курсив Ф.М. Достоевского), уже восемь веков. Ровно восемь веков назад, как мы взяли от него то, что ты с негодованием отверг, тот последний дар, который он предлагал тебе, показав тебе все царства земные: мы взяли от него Рим и меч кесаря и объявили лишь себя царями земными, царями едиными, хотя и доньше не успели еще привести наше дело к полному окончанию» [218, с. 270]. Великий Инквизитор признается в том, что, «исправив» христианство, отвергнув тем самым Христа, но, продолжая называться его служителями, они уже много веков на самом деле служат не Христу, но «темному духу», искушавшему Спасителя в пустыне «чудом», «тайной» и «авторитетом», не Христу, но врагу его – Сатане.

Страшное обвинение в псевдохристианстве и больше – в служении «князю мира сего», звучит со страниц романа Ф.М. Достоевского, по крайней мере, в адрес западной католической церкви. Религиозные взгляды русского философа во многом оказались определяющими и созвучными взглядам Ф. Ницше, изначальному формированию которых способствовало его семейное воспитание в духе протестантизма. Единого христианского учения нет. Христианский мир распался, как минимум, на два: католический и православный. Причем, в каждом мире свой раскол, например, в XVII веке: западные католики – протестанты; русская православная церковь – староверы. Следует за-

метить, что русский раскол встретил большую поддержку и понимание со стороны юродивых Христа ради. Учениками протопopa Аввакума, как было отмечено выше, его духовными сыновьями были известные на Москве юродивые Федор и Афанасий (в монашестве Авраамий), одного из которых предали смертной казни за помощь старообрядцам. Боярыня Федосья Морозова, духовным наставником которой был также Аввакум, подобно юродивым, под богатыми и модными нарядами (для успокоения «нормальных» людей) постоянно носила грубую «власяницу» (ради Христа) и, по свидетельству ее духовника, не «тешила» свое тело по баням, то есть, не заботилась о его чистоте и здоровье.

Духовное единство староверов и юродивых Христа ради показано в известной картине В. Сурикова «Боярыня Морозова», где яростной, угрожающе-назидательной демонстрации «двуперстия» боярыней толпе отвечает лишь один человек – юродивый. Босой, с веригами на ногах, в рубище, вынуждая себя почти раздетым сидеть на холодном снегу, он благословляет подвижницу, идущую на смертные муки, *тем же жестом*. Юродивый выпадает из разномастной толпы, где можно разглядеть и сочувствующих, и злорадствующих, и равнодушных, и любопытствующих, но все они есть тот самый единый «нормальный» мир большинства. Юродивый не с ними, он *свободен* от них, поскольку принял от Христа тяжелый для человека *дар свободы* личного выбора так же, как и боярыня Морозова. В ее изможденном, бледном лице столько яростного несогласия и бунта, что размах его ошеломляет и пугает «несмысленную» толпу.

В данном параграфе неоднократно подчеркивались безапелляционная категоричность и неумолимая яростность юродивого Христа ради, с которой он отвергает этот мир и, аскетически самоуничижаясь, отвергает и себя как часть мира. Ярчайшим примером тому, наряду с другими, является первое в истории подвижничества во имя Христа многолетнее столпничество Симеона Столпника, выходца из Киликии, жившего на рубеже IV – V веков. Житие подвижника, написанное его учеником Антонием, повествует о том, что еще

с молодых лет его наставник самоотверженно истязал свое тело. Самый известный сюжет его самоистязания живописует о страшной, гниющей ране на ноге блаженного, в которой завелось множество червей. Черви вытекали вместе с гноем по столпу на землю, Симеон же заставлял преданного ему Антония собирать их и приносить обратно ему на столп, где фанатичный мученик, терпя страшные боли, прикладывал червей к той же ране, говоря: «Ешьте, ешьте, что вам Бог послал».

Показательно то, что эта фраза, не однажды произносимая в качестве примера на занятиях в студенческих аудиториях, вызывает у слушателей одну и ту же реакцию неприятия, одни те же реплики осуждения и отрицания, свидетельствующие, в свою очередь, *об отчуждении «нормальным» большинством «ненормального», «нечеловеческого» образа жизни святого подвижника*. По сути же, эта лаконичная фраза, предельно семантически и эмоционально насыщенная, требует более глубокого, «феноменологического» (А.М. Панченко) прочтения. Говоря о необходимости использования «феноменологического» подхода при изучении такого сложного феномена, как юродство Христа ради, А.М. Панченко имеет в виду установление или сохранение *диалогических* отношений между исследователем (субъект) и юродивым (субъект), основанных на допущении изначального человеческого «свойства», когда *«я тебе, при всей твоей чуждости, не чуждой, поэтому стараюсь понять тебя и, возможно, принять»*. То есть, речь идет о преодолении достаточно *устойчивой формы отчуждения*, неизбежной в научном исследовании при сугубо рационалистическом подходе, в рамках аналитического метода в паре «субъект» (исследователь) – объект (исследуемый)». При «феноменологическом» подходе предпочтительными оказываются отношения «субъект (исследователь) – субъект (исследуемый)», что вполне вписывается в герменевтический методологический стандарт, где специфические приемы «вживания», «вчувствования» в чужое, другое сознание способствуют преодолению неизбежной дихотомии отношений в известной паре и установлению диалога между исследователем и исследуемым с *целью понимания*.

Данные приемы наряду с другими приемами герменевтической логики также неоднократно использовались при рассмотрении феномена юродства Христа ради в настоящем параграфе.

Герменевтическое прочтение фразы, обращенной столпником Симеоном к червям, насыщающимся из его раны: «Ешьте, что вам Бог послал», выявляет несколько уровней понимания. Здесь и горькая насмешка над *уделом человеческой плоти быть мясом для червей*, и уже знакомое нам глумление над самим собой, и акцентирование *мировоззренческого* смысла о *законах плотского мира, где «плоть пожирает плоть»*. «Бог послал» еду телу червя, поскольку червь это тело, кроме тела у него ничего нет: ни души, ни разума, одна «жрущая», «трясущаяся» плоть (Е.Н. Трубецкой). Человек не может уподобляться червю, которому Бог не дал дара *свободы* выбора. Симеон сделал *свободный*, как говорит Инквизитор, «нечеловеческий» по степени тяжести *выбор*: он отверг себя, пожертвовав свое тело мучениям, как и Христос. Богу изначально чужда человеческая плоть-оболочка, но важно содержимое этой оболочки: плененная и отягощенная ею Душа человеческая, которая суть образ и подобие Бога. Губя тело, человек спасает душу.

Подобен выбору Симеона *свободный выбор* еще одного святого мученика – Римского диакона Лаврентия (середина III в.). Сжигаемый на железной решетке, под которой горели угли, он *бесстрастно* обращается к мучителям со словами: «Поверните меня на другую сторону, эта уже испеклась, и ешьте мое тело». Здесь та же, что и у Симеона, ироничная отстраненность от мучений, которые испытывает его тело, и то же самое отношение к тем, кто причиняет эти мучения. У *людей-мучителей* Лаврентия, как и у червей Симеона, есть только плоть (без души!), удел которой пожирать другую плоть (закон плотского мира!), отсюда констатация-приговор св. Лаврентия: «*и ешьте мое тело*» (подобно червям).

В многочисленных специальных публикациях авторы неоднократно обращают внимание на то, что ни в одной из книг Евангелия нет даже намека на то, чтобы Иисус Христос улыбался, не говоря уже о возможности его сме-

ха. Более того, в Евангелии от Луки мы встречаем следующее предостережение самого Иисуса: «Горе вам, пресыщенные ныне! ибо взалчете. *Горе вам, смеющиеся ныне!* ибо восплачете и возрыдаете» [Лк., VI, 25]. И напротив: «Блаженны алчущие ныне, ибо насытитесь. *Блаженны плачущие ныне,* ибо воссмеетесь» [Лк., VI, 21]. Спаситель печален, торжествен и *отчужден*: он не любит земными красотами зеленых лугов, дремучих лесов и синих морей, они невняты ему, он *бесстрастен* к ним *бесстрастностью юродивого*. Подобно Богу, человек должен «отвращать» взоры свои от красот природы, говорит Августин Аврелий, помышляя о Граде Небесном, однако человеческий ум не в силах преодолеть родовую тягу к природе, к созерцанию ее красот: «И люди идут дивиться горным высотам, морским валам, речным просторам, океану, объемлющему землю, круговращению звезд, – а самих себя оставляют в стороне!» [1, с. 135]. И далее: «Глаза любят красивые и разнообразные формы, яркие и приятные краски. *Да не овладеют они душой моей, да овладеет ее Бог*» [1, с.151]. Бог – абсолют, в том числе, *абсолют красоты неизреченной, нетленной, нетварной, Свет которой на краткое мгновение просиял на горе Фавор*, поразив, а затем, и пленив спутников Христа так, что апостолы просили его остаться на этом месте навсегда в ожидании Несказанного Сияния Божественной Благодати.

Все Священное Писание *призывает* человека следовать идее очищения *сердца от привязанности к земному и тленному* путем восхождению к добродетели и стяжанию Божественной Благодати, но, как мы помним: «много званых, да мало избранных». [Приложение 2.] Поэтому еще раз, вместе с Эрнестом Ренаном обратим наше внимание на то, что Христос адресует свое категоричное требование-условие возможного совпадения человека с Богом крайне дифференцированно: «*Снисходительный к посторонним*, довольствуясь иногда полуприверженностью, по отношению *к своим* он обнаруживает *крайнюю суровость*. Тут он не мирится с полумерами. Это как бы «орден», основанный на *самых строгих правилах*. Исходя из мысли, что *жизненные заботы* смущают и унижают человека, Иисус требует *от своих последова-*

телей полного отрешения от земного и абсолютной преданности его делу» [41]. Поэтому личностной целью каждого подвижника и подвижничества в целом является уничтожения в себе всякого пристрастия к земным благам и плотским наслаждениям во имя духовного спасения и Христа ради.

Весь материал настоящего параграфа с герменевтическими особенностями его изложения подчинены решению задачи раскрытия и подтверждения тезиса *о свободном мировоззренческом выборе отрицания ценности мира физического публично аскетствующим юродивым Христа ради как о высшей степени отчужденных отношений человека с миром, которые наглядно постулируются церковным каноническим искусством и являются базовыми смыслами Библии, а также не спекулятивной Христианской теософии.*

Результаты исследования мировоззренческих смыслов христианского религиозного творчества, одной из форм которого можно назвать юродство Христа ради, подтверждают вывод о том, что в условиях антиномии определение мировоззренческой доминанты выступает неразрешимой задачей. *Диалогичная* духовная активность, направленная к Богу, в то же время, выступает *отчуждением* по отношению к миру «дольнему»; направленная к физическому миру – проявляет свой отчужденный характер по отношению к миру Бога. Принцип антиномии, заложенный в самом христианском учении, диктует *невозможность безусловного выбора* той или иной мировоззренческой доминанты. Условный характер *выбора* мировоззренческой доминанты детерминирован *исходными предпосылками*: идеалист – материалист, верующий – атеист, просвещенный – профанный.

По данному параграфу и в целом по главе можно сделать следующие выводы.

1. Публичное юродство Христа ради носит откровенно зрелищный, постановочный характер и предназначено для «несмысленной» толпы, являясь своего рода иллюстрацией базовых, мировоззренческих смыслов учения Христа об *отвращении сердца от привязанности к земному и тленному*, за-

бытых «нормальным» большинством христиан или недостаточно популярных среди этого большинства.

2. Самой крайней формой проявления *аскетизма*, безусловно, является такой религиозно-социальный феномен, как юродство Христа ради; это добровольное мученичество, где презрение к «низменной» человеческой плоти, возведено в высшую степень его проявления – состояние *бесстрастности к соблазнам и страстям человеческим*.

3. В связи с этим, представляется правомерным рассматривать юродство Христа ради как самую аскетичную и самую яростную форму отчуждения человека от мира в христианстве, которое в комплексе всех его составляющих (Библия, канонические тексты, теософия, церковное искусство, монашество, странничество, юродство) представляет собой развернутую систему мировоззрения отчуждения человека от физического мира, который обыденным, нерелигиозным сознанием воспринимается как единственная форма наличествующего бытия.

4. То есть, подлинное христианство это мировоззрение *отчуждения* человека от мира сего во имя Христа, «Христа ради», которое в то же время является духовным, *неотчужденным*, диалогичным по отношению к высшему, духовному, предвечному, божественному плану мироздания.

5. Таким образом, дуальный характер мироздания (мир «горний» и мир «дольний») в христианской картине мира постулируется религиозным канон в качестве незыблемой истины, где выбор одного мира автоматически оборачивается отрицанием, отчуждением другого.

6. Поэтому отчуждение, рассматриваемое в качестве мировоззренческой доминанты христианского искусства и феноменов подвижничества Христа ради, носит не абсолютный, но – условный характер. Равно тому, как при смене «ракурса» оно выступает духовностью, которая, в свою очередь, также условна. В целом, можно заключить: мировоззренческая доминанта христианского искусства в русском православии носит *амбивалентный характер*.

7. Обобщающий вывод: в искусстве символизма и авангарда, в спектре их базовых смыслов мировоззренческой доминантой также выступает диалогичность (духовность), и она же оборачивается отсутствием диалога (отчуждением) по отношению к другой стороне бытия. Поэтому можно утверждать и рассматривать феномен *амбивалентности мировоззренческой доминанты* в условно-символическом искусстве, куда относится и христианское православное искусство, в качестве неразрешимой *мировоззренческой дилеммы*, являющейся непреложным мировоззренческим атрибутом искусства условно-символического характера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной диссертации, являющейся в определенной степени восприимчивой некоторым ключевым положениям предыдущего исследования – кандидатской диссертации, осуществлено дальнейшее развитие основных идей, связанных с мировоззренческим вопросом отчуждения человека от мира, рассматриваемым в контексте искусства. Исследовательский интерес, в первую очередь, был направлен в область искусства условно-символического характера: авангард, церковное искусство, поскольку условный язык символов выступает преградой к пониманию смыслового содержания художественного произведения среднестатистическим реципиентом. Кроме того, за авангардом и за религиозным христианским искусством в общественном сознании на всех его уровнях закрепились определенные оценочные штампы: первое искусство воспринимается обществом как заведомо отчужденное, второе – как сугубо духовное.

Исследование, целью которого является выявление базовых мировоззренческих смыслов с определением семантической доминанты в контексте искусства, носит системный характер, поскольку искусство рассматривается в системе культуры, а культура – в системе основных форм бытия. Второй особенностью работы является ее комплексный междисциплинарный характер, так как исследуются мировоззренческие аспекты искусства в контексте философских и теософских концепций бытия, актуализируется проблема метода в исследовании нерациональных аспектов искусства и в гуманитарном знании в целом, рассматривается вопрос бытия самого искусства (онтологический аспект), человек-субъект и его смыслы.

Знаковая природа искусства позволила рассматривать его как «текст», который является источником информации. Текст всегда содержит в себе наряду с общедоступными и скрытые смыслы, с рациональными и иррациональными компонентами, поэтому потребовалась методология, соответствующая специфике предмета. Таким образом, основу методологической базы диссер-

тации составляет *герменевтическая логика*, органично сопрягаемая с другими методами и подходами, что позволило получить прогнозируемые результаты.

Существенным и необходимым в работе является то, что решению основных задач, связанных с выявлением базовых мировоззренческих смыслов в контексте искусства условно-символического характера предшествовало рассмотрение категорий «отчуждения» и «духовности» в качестве общечеловеческих мировоззренческих феноменов в контексте искусства и культурно-исторической ретроспективы. Избегая схоластики и декларативности, были даны сущностные характеристики и определения мировоззренческим феноменам отчуждения и духовности, которые проявляют себя относительно друг друга в качестве антагонистов. Критерием их распознавания в контексте *искусства* выступает *принцип диалогичности*. То есть, *отчуждение* как мировоззренческий феномен в системе базовых смыслов человека и в контексте искусства выявляется фактом *отсутствия* коммуникативной *установки на диалог* с миром, *духовный* же характер восприятия мира человеком всегда содержит диалогическую компоненту, *нацеленность на диалог*. Данная трактовка категорий отчуждения и духовности, рассматриваемых в качестве мировоззренческих феноменов в контексте искусства, непротиворечиво сопрягается с потребностно-информационной теорией духовности П.В. Симонова и с точкой зрения М.С. Кагана о *диалоге* как «способе» существования духовности.

Методологические позиции данных ученых, герменевтическая логика и авторское обоснование мировоззрений отчуждения и духовности выступают теоретическим основанием для завершения Полной типологии основных мировоззренческих форм отчуждения и их культурно-исторических модификаций с выявлением новых вариантов отчуждения в контексте современных тенденций в искусстве и жизни, свойственных человеку и обществу европейского типа конца XX – начала XXI столетий. К таковым относятся: *сциентизм, прагматизм, гедонизм, фетишизм, ориентированность на успех, про-*

фанация «сакрального», которые являются составляющими общей *мировоззренческой парадигмы мировоззрения отчуждения современного типа*.

С точки зрения *профанации «сакрального»* как одного из элементов мировоззренческой парадигмы мировоззрения отчуждения современного типа, рассматривается искусство условно-символического характера: авангард и иконопись. Авангардное искусство, с его новаторством в символике, эстетике и смыслах противоречит здравому рассудку, поэтому воспринимается массовым реципиентом как непонятное, *отчужденное* (В.А. Кутырев, И.В. Никитина). Соответственно, в противоположность бездуховному, отчужденному авангарду, с позиций общественного стереотипа, «церковное искусство» (Е. Трубецкой) выступает в статусе безоговорочно духовного, *неотчужденного*. Однако искусство, говорящее с реципиентом условным языком символов, с позиций жесткого изобразительного канона, остается столь же малопонятным или непонятным (*отчужденным*), как и авангард, или настолько вольно трактуемым, что утрачивает свои истинные смыслы в угоду светским настроениям массового зрителя (профанация). То есть, приходится констатировать факт *отчуждения*, закрытости религиозно-христианского искусства от массового зрителя и отчуждение массового реципиента от «правильного» (духовного), но «непонятного» искусства. С позиций *диалогового* подхода, обнаружено *противоречие*, которое в обрамлении привычных оценочных штампов остается для большинства, как правило, не замеченным.

В целях *разрешения* данного противоречия актуализируется задача выявления базовых смыслов в искусстве условно-символического характера с определением их мировоззренческих доминант (отчуждение или духовность). Для этого искусство рассматривается в контексте тех концептуальных моделей бытия, которые выступают *мировоззренческой основой* в творчестве того или иного художника. Для религиозно-христианского искусства это теософия и Библия, для авангарда – (в основном) иррационально-идеалистическая философия «символизма», поскольку авангард, как художе-

ственное явление, зарождался и формировался в лоне стиля модерн, наследуя и развивая его мировоззренческую основу и некоторые характерные черты, постепенно обретая свою собственную многоликость и собственный характер. В процессе герменевтического исследования авангардного искусства и православной иконописи с использованием специфического методологического инструментария, позволяющего рассматривать художественные произведения в качестве «текстов» (сообщений) с целью выявления мировоззренческих доминант, получены следующие результаты.

Авангардное искусство, выступая преемником символизма, в течение всей своей истории также сохраняет закрепившуюся за ним характеристику *отчужденного искусства*. Философия иррационализма и индивидуализма порождает искусство иррационализма и индивидуализма. Творческая индивидуальность, отчуждаясь, дистанцируясь от рационалистичных и «материалистичных» стандартов социального бытия, а также от «материальности» природы, устремляется всем существом своего сознания и своих душевных переживаний к духовной сердцевине мироздания, к ее *идеальным основаниям*, тайнам «мировой воли» (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше). То есть, *отчуждение* по отношению к *бытию материального мира* оборачивается желанием сопричастности, *диалога* на *идеальном уровне* отношений человека с миром. То есть, мировоззренческое предпочтение идеальных, духовных основ бытия, *диалогическая устремленность* к ним человека одновременно означает *отчужденность* по отношению к материальной природе, незаинтересованность в ней, *невозможность диалога* с ней, поскольку она есть вторичная, косная, бессмысленная форма бытия. Таким образом, в искусстве символизма и авангарда в спектре базовых смыслов мировоззренческой доминантой выступает диалогичность (духовность), и она же оборачивается отчуждением (отсутствие диалога) по отношению к другой стороне бытия (антиномия). Поэтому можно утверждать и рассматривать *амбивалентный характер мировоззренческой доминанты* в художественных произведениях символизма и авангарда

да в качестве непреодолимой *мировоззренческой дилеммы* в искусстве условно-символического характера.

Антиномией мира Бога и мира физического в христианском учении обусловлена *антиномия* мировоззренческих категорий отчуждения и духовности в религиозно-христианском искусстве. Поэтому *отчуждение* (отсутствие диалога) по отношению к *бытию физическому* оборачивается в иконе стремлением к *диалогу* на *идеальном уровне* отношений человека с миром Бога. То есть, *мировоззренческое предпочтение* мира духовного одновременно означает *отчужденность* по отношению к материальной природе «мира сего». Равно, как и *неотчужденные* отношения человека с миром материальной природы выступают одновременным *отчуждением* по отношению к Абсолютному бытию Бога. Мировоззренческая доминанта отчуждения (отсутствие диалога) оборачивается духовностью (наличием диалога) по отношению к другой стороне бытия и наоборот. То есть, *отчуждение* как *мировоззренческая доминанта* иконописи и всего религиозно-христианского искусства, рассматриваемого нами в *контексте аскетической традиции христианства*, носит *амбивалентный характер*, поэтому говорить об *отчуждении* или о *духовности* в их «снятом», безусловном, абсолютном варианте в *православной иконе*, как и в авангарде, *представляется невозможным*. Поэтому можно утверждать и рассматривать феномен *амбивалентности мировоззренческой доминанты* в искусстве православной иконописи в качестве неразрешимой *мировоззренческой дилеммы*, выступающей непреложным мировоззренческим атрибутом условно-символического искусства в целом.

Новизна этих выводов как результата настоящего исследования, ломающего устоявшиеся общественно-значимые стереотипы, обусловлена тем, что в качестве основного методологического инструментария была использована герменевтическая логика, специфицирующая характер исследования и его результатов. Герменевтическая логика с ее базовым методом герменевтического круга, интерпретационными, диалогическими, «понимающими» методиками, реконструкционными гипотезами рассматривается как универ-

сальный методологический стандарт для всего комплекса гуманитарных наук, в том числе, для наук об искусстве. Для герменевтической логики, наряду с учетом явно осознаваемых и используемых ею логических принципов, характерны приемы и способы *рационализация нерациональных моментов, неявно* присутствующих в смысловом содержании знаково-символических систем, в ряду которых особое место занимает искусство. Поэтому использования в нашем исследовании таких герменевтических приемов, как «вживание», «сопереживание», «вчувствование» в мир чужого сознания, «конгениальность», «интуиция», позволили выявлять и интерпретировать *глубинные смыслы* художественных текстов.

Дополнительную значимость данной работе сообщает то, что *герменевтика как метод*, как рабочий, действенный инструмент со всем комплексом его специфических приемов используется в научных исследованиях гуманитарных проблем не часто. Поэтому, то обстоятельство, что методологическую базу данного исследования представляет герменевтическая логика, можно, в очередной раз, рассматривать как *актуализацию проблемы метода* в науках «о духе».

В силу названных обстоятельств и особой важности проблемы метода для данного исследования рассмотрению этого вопроса посвящены отдельные параграфы, где *представлена общая модель* вероятностного исследовательского процесса выявления и «истолковывания» глубинных мировоззренческих смыслов художественного произведения в русле герменевтической логики, что и было осуществлено.

В завершение развернутых заключительных тезисов данного раздела можно сделать окончательные обобщающие выводы. Все задачи, обозначенные во «Введении» и выступающие единым комплексом проблем, получили свое разрешение в рамках системного подхода:

– *актуализирована проблема метода* в гуманитарном познании, особенно в исследовании *искусства условно-символического характера*, с *представлением общей модели* вероятностного исследовательского процесса вы-

явления и «истолковывания» глубинных мировоззренческих смыслов художественного произведения с позиций герменевтической логики;

– на основе герменевтики *завершена авторская типология* культурно-исторических мировоззренческих форм отчуждения человека от мира в преломлении их искусством;

– на основе данной типологии, с позиций герменевтики как метода *выявлены и истолкованы* глубинные, мировоззренческие смыслы авангардного искусства и иконописи;

– *обосновано положение* о том, что *мировоззренческие идеи учения Христа и теософские идеи исихазма*, являющиеся смысловой основой церковного искусства и религиозно-подвижнического творчества в православии, представляют собой развернутую мировоззренческую систему безоговорочного отчуждения человека от мира материальной природы;

– *произведен контекстный анализ* ряда православных икон «Преображение Господне», поскольку икона именно этого жанра с большей наглядностью и убедительностью демонстрирует *противопоставление* мира «горнего» миру «дольнему»;

– *обоснована возможность рассмотрения* юродства Христа ради (специфический феномен православия) как наглядный, зрелищный образ (икона) *крайнего отчуждения человека от физического мира* в христианстве:

– принцип антиномии, заложенный в самом христианском учении и иррационалистичеко-идеалистической философии «символизма», диктует *невозможность безусловного выбора* той или иной мировоззренческой доминанты. Условный характер *выбора* мировоззренческой доминанты детерминирован *исходными предпосылками*: идеалист – материалист, верующий – атеист, просвещенный – профанный.

Таким образом, основная *цель* настоящего *исследования* достигнута: в процессе герменевтического прочтения глубинных мировоззренческих смыслов (отчуждения, духовности) в контексте искусства условно-символического характера (авангард, христианское искусство) с определени-

ем мировоззренческой доминанты выявлен не антиномный, но амбивалентный характер каждой из двух рассматриваемых категорий (отчуждение, духовность). То есть, *амбивалентность мировоззренческих доминант* (отчуждение, духовность) в искусстве условно-символического характера, выявленной в рамках диалогового подхода, является той неразрешимой *мировоззренческой дилеммой*.

Библиографический список и источники

Основная литература

1. Ан, С. А. Степанская, Т. М. Ворсина, О. А. Песчанская, Е. В. Иероглиф в мировоззрении китайцев [Текст]: монография С. А. Ан, Т.М. Степанская, О. А. Ворсина, Е. В. Песчанская; - Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2014. — 256 с.
2. Анатолий (Мартыновский) О иконописании [Текст] / Анатолий (Мартыновский): Иконы великой России / Е. Трубецкой, С. Булгаков, Н. Покровский; – М.: «Эсмо», 2011. – 416 с.
3. Апокалипсис смыслов [Текст] / Сборник работ западных философов XX–XXI в.в. – М.: Алгоритм, 2007. – 277 с.
4. Бибахин, В.В. Язык философии [Текст] / В.В. Бибахин; - М.: «Языки славянской культуры», 2002. - 416 с.
5. Бонфельд, М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Текст] / М. Бонфельд; - СПб.: «Композитор», 2007. — 648 с.
6. Веселовский А. Народные представления славян [Текст] / Александр Веселовский; - М.: АСТ МОСКВА, 2006. – 667 с.
7. Геташвили Н.В. Дали. 1904 – 2004. [Текст] / Н.В. Геташвили; М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. – 160 с.
8. Гроф С. Революция сознания: Трансатлантический диалог [Текст] / С. Гроф, С. Ласло, П Рассел., Пер с англ. М Драчинского; - М.: ООО «Издательство АСТ» и др., 2004. -248 с.
9. Деготь, Е. Ю. Русское искусство 20 века [Текст] / Е. Ю. Деготь; – М.: «Трилистник», 2000.
10. Ельчанинов, Е. Теоретические проблемы сознания [Текст] / Е. Ельчанинов; – Новосибирск, 2011. – 133 с.
11. Иванов, В.В. По звездам. Борозды и межи [Текст] / В.В. Иванов; – М.: «Астрель», 2007. – 1137 с.
12. Иеромонах Христодул Агиорит. Старец Паисий [Текст] / Христодул Агиорит Иеромонах; – Свято-Покровская монашеская община, 2001. – 56 с.
13. Иоанн Богослов. Первое соборное послание [Текст] / Иоанн Богослов; Новый Завет. – М.: НП «Успенское братство», 2014. – 304 с.
14. Крылов, Д. А. Идея Софии, «религиозное дело» Владимира Соловьева и символизм Андрея Белого [Текст] / Д. А. Крылов: Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. - № 5. - 2007. - С. 3-19
15. Кутырев, В.А. Культура и технология: борьба миров [Текст] / В.А. Кутырев; - М.: «Прогресс-Традиция», 2001. - 240 с.
16. Максимов С.Г. Волхвы, скоморохи и офени [Текст] / С.Г Максимов; - М.: Вече, 2011. – 320 с.
17. Махлина, С.Т. Семиотика культуры повседневности [Текст] / С.Т. Махлина; – СПб: «Алетейя», 2009. – 232 с.

18. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры [Текст] / С.Т. Махлина; – СПб: «Искусство-СПб», 2009. – 751с.
19. Морозов, А. И. Соцреализм и реализм [Текст] /А. И. Морозов; - М.: «Галарт», 2007. – 271 с.
20. Мосолова Л.М. О предметном поле культурологии [Текст] / Л.М. Мосолова; Культура и текст (2012), №1. – С.90-94
21. Писаревская, М.А. Диалогическая лекция как форма вопросно–ответного взаимодействия преподавателя и студентов в процессе обучения [Текст] / М.А. Писаревская: Сб. материалов Всероссийской научно–практической конференции «Проблемы современной педагогики и системы образования». Под ред. М.Р. Кудяева. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2002. - 418 с.
22. Покровский, Н.В. Евангелие в памятниках иконографии [Текст] / Н.В.Покровский; - М., «Прогресс-Традиция», 2001. С.293-294.
23. Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию XI–XV вв.: Дис. ... канд. искусствoved. М., 2004. 399 с.
24. Преподобный Иоанн Синайский. Лествица [Текст] / Преподобный Иоанн Синайский; – Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2007.– 496 с.
25. Пуцко, В. Г. Русские иконы святых престолюдинов [Текст] / В. Г. Пуцко: История общественного сознания: становление и эволюция: Сб. памяти А. О. Амелькина. - Воронеж: «Научная книга», 2008. - 212 с.
26. Рябинин, Ю.В. Русское юродство [Текст] / Ю.В. Рябинин; - М.: «РИПОЛ классик», 2007. - 384 с.
27. Сокольникова, Н. М. История стилей в искусстве [Текст] / Н. М. Сокольникова, В. Н. Крейн: Москва «Гардарики» 2006. - 395 с.
28. Степанская, Т. М. Введение в историю искусств [Текст]: учебное пособие / Т.М. Степанская, Л. И. Нехвядович – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2008. - 100 с.
29. Степанская, Т. М. Художественное наследие Алтая и сопредельных территорий (Каахстан, Монголия, Китай) в контексте проблемы преемственности поколений [Текст] / Т. М. Степанская; – Барнаул: Изд-во Алт. Гос. ун-та, 2013. - 166 с.
30. Степанская, Т. М. Очерки истории искусства Алтая [Текст] / Т. М. Степанская; – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. - 168 с.
31. Степанская, Т. М. Традиция – душа народа: народные музыкальные инструменты [Текст]: монография Т. М. Степанская, Л. И. Нехвядович, Д.М. Мергалиев, Т.Б. Каримов, Е.Ю. Личман., А.Г. Степанская, К.А. Мелехова – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2015. - 138 с.
32. Степанская, Т. М. Особенности восприятия зрителем Западной Европы произведений современных сибирских художников (по материалам выставок в Германии и Бельгии в 2008 г.) [Текст] / Т.М. Степанская; Сборник научных трудов международной конференции «Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования». – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 2845 – 2851.

33. Терехина, В.Н., Зименков, А.П. Русский футуризм. (теория, практика, критика) [Текст] / В.Н. Терехина, А.П. Зименков; - М., 2000.
34. Томпсон, Д. Как продать за 12 миллионов долларов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах [Текст] / Д. Томпсон, - М. - Издательство Центрполиграф, 2015. - 392 с.
35. Трубецкой, Е.Н. Умозрение в красках [Текст] / Е.Н. Трубецкой; - М.:, 1916. - 45с.
36. Трубецкой, Е.Н. Иконы великой России. [Текст] / Е. Трубецкой, С. Булгаков, Н. Покровский. - М.: Эксмо, 2011. - 416 с. ил. (Подарочные издания. Мир православия).
37. Туминская, О.А. Нищету Христову возлюбивши... [Текст] / О.А. Туминская; - СПб.: ООО «ИПК «Береста», 2013. - 356 с.
38. Туминская, О.А. Блаженные и юродивые в русской иконе XVI-XIX веков [Текст] / О.А. Туминская; - СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. - 203 с.
39. Успенский, Л.А. Богословие иконы православной церкви [Текст] / Л.А. Успенский; - Изд-во Западноевропейского Экзархата, Московский Патриархат, Паломник, 2001. - 474с.
40. Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины [Текст] / П. А. Флоренский; - М.: АСТ, 2003. - 640 с.
41. Хайдеггер М. Ницше и пустота [Текст] / Мартин Хайдеггер, - М.: Алгоритм; Эксмо, 2006. - 304 с.
42. Хофштадтер Д., Деннетт Д. Глаз разума [Текст] / Д. Хофштадтер, Д. Деннетт; - Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2008. - 432 с.
43. Цесюлевич, Л. Ключи к творчеству М.К. Чюрлениса [Текст] / Л. Цесюлевич; - Новосибирск: Сибирское Рериховское Общество. «Восход», №9. 2011. <http://rossasia.sibro.ru/voshod/article/31142> (дата обращения 4.04.2016)
44. Шапошникова Л.В. Тернистый путь красоты. Часть II «На берегах иных миров» [Текст] / Л.В. Шапошникова; - М.: МЦР, Мастер-банк, 2001. - 335с.
45. Яковлева, Н. А. Реализм в русской живописи: история жанровой системы [Текст] Н. А. Яковлева; - СПб.: «Белый город», 2007.- 584 с.

Дополнительная литература

46. Алленов, М. М. Русское искусство XIX – начало XX века [Текст] / М. М. Алленов; М.: Издательство «Искусство»; 1989. - 473 с. ил.
47. Алпатов, М. В. Живописное мастерство Врубеля [Текст] / М. В. Алпатов, Г. А. Анисимов; Предисл. Д. Сарабьянова; - М.: «Лира», 2000. - 232с.
48. Андреев, Ю.В. Поэзия мифа и проза истории [Текст] / Ю.В. Андреев; - Л.: «Лениздат», 1990. - 221 с.
49. Арутюнов, С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие [Текст] / С.А. Арутюнов; - М.: «Наука», 1989. - 242 с.
50. Афанасьев, А.Н. Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература [Текст] / А.Н. Афанасьев; - М.: «Советская Россия», 1986. - 368 с.

51. Ахутин, А.В. Открытие сознания [Текст] / А.В. Ахутин: Индивидуальность в истории культуры; - М.: «Наука», 1990. - С. 5 – 42.
52. Бабичева, Ю. В. Парнас серебряного века [Текст] / Ю.В. Бабичева; - Вологда, 1991. - 33с.
53. Барг, М.А. Эпохи и идеи: становление историзма [Текст] / М.А. Барг; - М.: «Мысль», 1997. - 348 с.
54. Барская, Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи [Текст] / Барская; – М.: «Просвещение», 1993.
55. Баткин, Л.М. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности [Текст] / Л.М. Баткин; - М.: «Наука», 1989. - 270 с.
56. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин; - М.: «Искусство», 1979, - 423 с.
57. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / Бахтин М.М.: Литературно-критические статьи. — М.: «Художественная литература», 1986. — с. 121—291.
58. Белик, А.А. Экология религии [Текст] / А.А. Белик: Религии мира. - М.: «Гл. ред. вост. лит.», 1990. - С. 260 - 269.
59. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый; – М.: «Республика», 1994. – 528 с.
60. Бергсон, А. Опыт о непосредственных данных сознания [Текст] / Бергсон А.: Собрание сочинений в 4-х томах. - Т.1. Пер. с фр., авт. предисл. И.И. Блауберг; - М.: «Московский клуб», 1992.— 328 с.
61. Бердяев, Н.А. Воля к жизни и воля к культуре [Текст] / Н.А. Бердяев: Философия и мировоззрение. - М.: «Политиздат», 1990. -С. 73–83.
62. Бердяев, Н.А. Мир творчества. Смысл творчества и переживание творческого экстаза [Текст] / Н.А. Бердяев: Самопознание. – Л.: «Лениздат», 1991. - С. 205 – 220.
63. Бердяев, Н.А. Смысл творчества [Текст] / Н.А. Бердяев: Философия свободы. Смысл творчества. - М.: «Правда», 1989. - С. 254 – 600.
64. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства [Текст]: монография / Н. А. Бердяев; В 2-Х томах. - М.: «Искусство», 1994. – Т.1 - 544 с.; Т.2 – 512 с.
65. Библер, В.С. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков [Текст] / В.С. Библер: Индивидуальность в истории культуры. – М.: «Наука», 1990. - С. 81 – 125.
66. Библер, В.С. Нравственность. Культура. Современность. (Философские размышления о жизненных проблемах) [Текст] / В.С. Библер; - М.: «Знание», 1990. - 64 с.
67. Бизе, Альфред. Историческое развитие чувства природы [Текст] / Альфред Бизе; - СПб.: 1890. - 286с.
68. Богомолов, Н. А. В зеркале «Серебряного века» . [Текст] / Н.А. Богомолов: Русская поэзия начала XX в. - М.: «Знание РСФСР», 1990. - 40с.
69. Боннар, А. Греческая цивилизация. В 2-х томах. - Т.2. [Текст] / А. Боннар; - Ростов-на-Дону: «Феникс», 1994. - 478 с.

70. Боттеро, Ж. Гильгамеш – царь, который не хотел умирать [Текст] / Ж. Боттеро: Курьер ЮНЕСКО. № 4. – М.: «Прогресс», 1989. - С. 16 - 21.
71. Буслаев, Ф.И. О литературе [Текст] / Ф.И. Буслаев: Исследования. Статьи. Сост., вступ. статья, примеч. Э. Афанасьева; - М.: «Художественная литература», 1990. - 512 с.
72. Вагнер, Г.К., Владышевская, Т.Ф. Искусство Древней Руси [Текст] / Г.К. Вагнер, Т.Ф. Владышевская; – М.: «Искусство», 1993. – 255 с.
73. Вагнер, Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве [Текст] / Г. К. Вагнер; - М.: «Искусство», 1974. 268 с.
74. Валерии, П. Об искусстве [Текст] / П. Валерии; - М.: Искусство, 1993. - 506 с.
75. Василюк, Ф.Е. Психология переживания [Текст] / Ф.Е. Василюк; - М.: Изд-во Московского университета, 1984. - 200 с.
76. Вернадский, В.И. Биосфера и ноосфера[Текст] / В.И. Вернадский; - М.: «Наука», 1989. - 258 с.
77. Вернадский, В.И. Научное мировоззрение [Текст] / В.И. Вернадский: На переломе. Философия и мировоззрение. - М.: Политиздат, 1990. - С.180 - 202.
78. Вишев, И.В. Проблема личного бессмертия [Текст] / И.В. Вишев; – Новосибирск: «Наука», 1990. - 246 с.
79. Вригт фон, Г.Х. Логико-философские исследования [Текст] / Г.Х. Вригт фон; - М.: «Прогресс», 1982. - 600 с.
80. Выготский, Л.С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский; - Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. - 477 с.
81. Галлеев, Б.М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве) [Текст] / Б.М. Галлеев; – Казань, изд-во КГУ, 1987. - 264 с.
82. Гарин, И.И.. Пророки и поэты В 2-х томах. - Т.1. [Текст] / И.И. Гарин; - М.: «Терра», 1992. - 751с.
83. Гарковенко, Р.В. Общая теория отношений общества с природой и глобальная экология [Текст] / Р.В. Гарковенко: Философские проблемы глобальной экологии. - М.: «Наука», 1983. - С.59–83.
84. Гачев, Г.Д.. Европейские образы пространства и времени [Текст] / Г.Д. Гачев: Культура, человек и картина мира. - М.: «Наука», 1987. - С. 198 - 226.
85. Гачев, Г.Д. Образ в русской художественной культуре [Текст] / Г.Д. Гачев; - М.: «Искусство», 1981. - 246 с.
86. Гегель, Г.-Ф. Феноменология духа. Соч. в 14 томах. - Т.4. [Текст] / Г.-Ф. Гегель; - М.: «Соцэкгиз», 1959. - 264 с.
87. Гердер, И.-Г. Идеи к философии человечества [Текст] / И.-Г. Гердер; - М.: «Наука», 1977. - 703 с.
88. Гирусов, Э.В., Никитин Е.Д. Единство с природой – одно из оснований русской идеи [Текст] / Э.В. Гирусов, Е.Д. Никитин: Русская идея. - М.: «ИФРАН», 1992. - С. 17 - 19.

89. Григорьева, Т.П. Образы мира в культуре: встречи Запада с Востоком [Текст] / Т.П. Григорьева: Культура, человек и картина мира. - М.: «Наука», 1987. - С. 262 - 299.
90. Губин, В.Д. «Культура» и «природа» в феномене творчества [Текст] / В.Д. Губин: Философия и история культуры. - М.: «Наука», 1985. - С. 95 - 119.
91. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера земли [Текст] / Л.Н. Гумилев; - Л.: «Гидрометеиздат», 1990. - 526 с.
92. Гуревич, А.Я. Европейское средневековье и современность [Текст] / А.Я. Гуревич: Европейский альманах. История. Традиция. Культура. - М.: «Наука», 1990. - С. 135 - 147.
93. Гуревич, А.Я. Походы викингов [Текст] / А.Я. Гуревич; - М.: «Наука», 1966. - 182 с.
94. Гуревич, А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии [Текст] / А.Я. Гуревич: «Одиссей». Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. - М.: «Наука», 1989. - С. 114 - 135.
95. Гуревич, А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства [Текст] / А.Я. Гуревич; - М.: «Искусство», 1990. - 395 с.
96. Давидович, В.Е. Социальная справедливость: идеал и принцип деятельности [Текст] / В.Е. Давидович; - М.: «Политиздат», 1989. - 254 с. Дильтей, В. Введение в науки о духе [Текст] / В. Дильтей: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987. - С. 111 - 152.
97. Дмитриева, М. Художник мироздания [Текст] / М. Дмитриева: Наше наследие, 1990, №3, - с.124-133.
98. Древне-русское искусство. Средневековая рукописная книга. [Текст] / Редакторы и составители тома: О.И. Подобедова, Г.В. Попов; - М.: «Наука», - 1972. - 368 с.
99. Дюби, Ж. Европа в средние века [Текст] / Ж. Дюби; - Смоленск: «Полиграмма», 1994. - 319 с.
100. Жоффруа де Виллардуэн (ок. 1150 -1213). Взятие Константинополя [Текст] / Жоффруа де Виллардуэн: Дюби, Ж. Европа с средние века. - Смоленск: «Полиграмма», 1994. - С. 100 - 105.
101. Иванов, В.В. Юродивый в народной культуре Русского Севера [Текст] / В.В. Иванов: Рябининские чтения. - 1995. - Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижы», 1997. - 432 с.
102. Игумен Экономцев, Иоанн. Православие. Византия. Россия [Текст] / Игумен Иоанн Экономцев; - М.: «Христианская литература», 1992. - 230 с.
103. История искусств [Текст]. - Минск: «Литература», 1997. - 606 с.
104. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств [Текст]: монография / М. С. Каган. - Л.: Искусство, 1972. - 440 с.
105. Каган, М.С. Системный подход и гуманитарное знание [Текст] / М.С. Каган; - Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. - 383 с.

106. Каган, М.С. Философия культуры [Текст] / М.С. Каган; - СПб.: «Петрополис», 1996. - 416 с.
107. Каган, М.С. Человеческая деятельность (опыт системного анализа) [Текст] / М.С. Каган; - М.: «Политиздат», 1974. - 328 с.
108. Казначеев, В.П. Здоровье нации. Просвещение. Образование [Текст] / В.П. Казначеев; – М., Кострома: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов. Костромской гос. пед. ун-т, 1996. - 248 с.
109. Казначеев, В.П. Феномен человека: космические и земные истоки [Текст] / В.П. Казначеев; – Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1991. - 128 с.
110. Кантор, А.М. Изобразительное искусство 20 века [Текст] / А.М. Кантор; - М., 1978,
111. Карсавин, Л.П. Основы средневековой религиозности в XI-XIII в. Сочинения. Т. 2. [Текст] / , Л.П. Карсавин; - СПб.: «Алетейя», 1997. - 411 с.
112. Камю, А. Миф и Сизифе. Эссе об абсурде [Текст] / А. Камю: Сумерки богов. - М.: «Политиздат», 1990. - С. 222 - 302.
113. Кацура, А.В. Экологические перспективы человечества [Текст] / А.В. Кацура; - М.: «Знание», 1988. - 63 с.
114. Кессиди, Ф.К. От мифа к логосу: становление греческой философии [Текст] / Ф.К. Кессиди; - М.: Мысль, 1972. - 312 с.
115. Косидовский Зенон Библейские сказания; Сказания евангелистов [Текст] / Зенон Косидовский; - М.: Издательство политической литературы, 1990. – 479 с.
116. Кочергин. А.Н., Марков, Ю.Г., Васильев, Н.Г. Экологическое знание и сознание: особенности формирования [Текст] / А.Н. Кочергин, Ю.Г. Марков, Н.Г. Васильев;– Новосибирск: «Наука», 1987. - 221с.
117. Кузнецов, В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание [Текст] / В.Г. Кузнецов; - М.: изд-во МГУ, 1991. - 196 с.
118. Культура и развитие человека: очерки философско-методологических проблем [Текст]. – Киев: «Наук. Думка», 1989. - 320 с.
119. Курашов, В.И. Экология и эсхатология [Текст] / В.И. Курашов: Вопросы философии. 1995, № 3. - С. 29 – 36.
120. Кутырев, В.А. Экологический кризис, постмодернизм и культура [Текст] / В.А. Кутырев: Вопросы философии. 1996, №11. - С.23–31.
121. Лихачев, Д. С. Исследования по древнерусской литературе [Текст] / Д.С. Лихачев; - Л.: «Наука», 1986. - 406 с.
122. Лихачев, Д.С. Прошлое будущему [Текст] / .-Л.: Наука, 1985. - 317 с.
123. Лихачев. Д.С. «Слово о полку Игореве». Ист.-лит. очерк. [Текст] / Д.С. Лихачев; - М.: «Просвещение», 1976. - 175 с.
124. Лосев, А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии [Текст] / А.Ф. Лосев; - М.: «Учпедгиз», 1957. - 620 с.
125. Лосев, А.Ф. Дерзание духа [Текст] / А.Ф. Лосев; - М.: «Политиздат», 1989. - 304 с.

126. Лосев, А.Ф. Миф. Число. Сущность. [Текст] / А.Ф. Лосев; – М.: «Мысль», 1994. – 919 с.
127. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А.Ф. Лосев; - М.: «Искусство», 1995. - 320 с.
128. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Текст] / А.Ф. Лосев; – М.: «Мысль», 1993. 962 с.
129. Лотман, Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры [Текст] / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский: Труды по знаковым системам. – Тарту: 1971. - С. 144 - 167.
130. Маркс, К. Экономическо – философские рукописи 1844 года [Текст] / Маркс, К: Маркс. К., Энгельс Ф. Соч. 2–е издание. Т.42. - М., - С. 41 – 174.
- 131.
132. Медоуз, Д.Х. За пределами роста: Предотвратить глобальную катастрофу. Обеспечить устойчивое будущее [Текст] / Д.Х. Медоуз; - М.: Изд-во МГУ, 1994. - 208с.
133. Мечников, И.И. Этюды о природе человека [Текст] / И.И. Мечников; - М.: Изд-во академии наук СССР, 1961. - 302 с.
134. Михайлов, А.В. Из истории характера [Текст] / А.В. Михайлов: Индивидуальность в истории культуры. - М.: «Наука», 1990. - С.43 – 72
135. Морозов, А. И. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960 – 1980-Х годов. [Текст] / А. И. Морозов; - М.: «Советский художник», 1982. – 175 с.
136. Моисеев, Н.Н. Современный рационализм [Текст] / Н.Н. Моисеев; - М.: МГВВ КОКС, 1995. – 376с.
137. Мысль, вооруженная рифмами (Поэтическая антология) [Текст]. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983.- с.
138. Мяло, К.Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком [Текст] / К.Г. Мяло: Культура, человек и картина мира. - М.: «Наука», 1987. - С. 227 - 261.
139. Наков. А. Русский авангард [Текст] / А. Наков; – М., 1991.- с.
140. Налимов, В.В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности [Текст] / В.В. Налимов; – М.: «Прометей», 1989. - 288 с.
141. Недоспасова, Т. Русское юродство XI-XVI веков [Текст] / Т. Недоспасова; – М.: 1997. - 129 с.
142. Неменский, Б.М. Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания [Текст] / Б.М. Неменский; - М.: «Просвещение», 1987. - 255 с.
143. Олейникова, О.Д. Ценностные основания русской культуры [Текст] / О.Д. Олейникова: Новые технологии в науке и образовании. - Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 1998. - С. 109-107.
144. Пантиков, В.П. Диалектика образов природы и искусства. [Текст] / В.П. Пантиков,: Новые технологии в науке и образовании. - Новосибирск: Новый гос. пед. ун-т, 1998. - С. 370 – 371.

145. Паранин, В.И. История варваров. Ч.1. [Текст] / В.И. Паранин; - СПб: Русское географ. об-во, 1999. - 256 с.
146. Панченко, А.М. Смех как зрелище [Текст] / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. Смех в Древней Руси. – Л.: «Наука», 1984. - С – 74 – 153.
147. Печчеи, А. Человеческие качества [Текст] / А. Печчеи; - М.: «Прогресс», 1980. - 312 с.
148. Полани. М. Личностное знание [Текст] / М. Полани; – М.: «Прогресс», 1985. - 344 с.
149. Потебня. А.А. Мысль и язык [Текст] / А.А. Потебня; – Киев: «Синто», 1993. - 183 с.
150. Пришвин, М.М. Собрание сочинений. В 8-ми томах. Т.5. [Текст] / М.М. Пришвин; - М.: «Художественная литература», 1983. - 486 с.
151. Пруст, М. По направлению к Свану [Текст] / М. Пруст: В поисках утраченного времени. Т. 1. - М.: Издательство «Крусс», 1992. — 382 с.
152. Пушкин, В.Г. Сознание и творчество [Текст] / В.Г. Пушкин: Творческая активность сознания. - Л., 1986. - С. 3 - 13.
153. Ревякина, Н.В. Учение о человеке итальянского гуманиста Джанотто Манетти (15в.) [Текст] / Н.В. Ревякина: Из истории культуры средневековья и Возрождения. – М.: «Наука», 1987. - С. 244 - 276.
154. Ренан, Эрнест. Жизнь Иисуса [Текст] / Эрнест Ренан: В ночь на 14 нисана: Иисус Христос. Иуда Искарот. Понтий Пилат. / Сост. В.А. Блинов. – Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1991. – 560 с.
155. Рикер, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [Текст] / П. Рикер; - М.: «Медиум», 1995. - 416 с.
156. Розанов, В.В. Сумерки просвещения [Текст] / В.В. Розанов; - М.: «Педагогика», 1990. – 629 с.
157. Ронин, В.К. Франки, вестготы, лангобарды в 6-8 веках: политические аспекты самосознания [Текст] / В.К. Ронин: Одиссей. – М.: «Наука», 1989. - С. 60 – 76.
158. Рубинштейн, С.Л. Человек и мир [Текст] / С.Л. Рубинштейн: Проблемы общей психологии. - М.: «Педагогика», 1976. - С. 253 - 381.
159. Сарабьянов, Д.В. К своеобразию живописи русского авангарда начала 20 века. [Текст] / Д.В. Сарабьянов: Советское искусствознание. Вып.25. – М.: 1989. - С. 98-112.
160. Степанян, Н.С. Искусство России XX века [Текст] / Н.С. Степанян; – М.: ЭКСМО – Пресс, 1999.
161. Силичев, Д.А. Семиотика и искусство: анализ западных концепций [Текст] / Д.А. Силичев; - М.: «Знание», 1991. - 64 с.
162. Симонов П.В., Ершов П.М., Вяземский Ю.П. Происхождение духовности [Текст] / П.В.Симонов, П.М. Ершов, Ю.П. Вяземский; - М.: «Наука», 1989. - 350 с.
163. Снисаренко, А.Б. Третий пояс мудрости: Блеск языческой Европы [Текст] / А.Б. Снисаренко; - Л.: «Лениздат», 1989. - 286 с.

164. Соловьев, Владимир. Положение к чтению Владимира Соловьева в психологическом обществе о причинах упадка средневекового мирозерцания [Текст] / Владимир Соловьев: «Советская культура». 1989, 8 апреля.
165. Соловьев, Э.Ю. Прошлое толкует будущее. Очерки по истории философии и культуры [Текст] / Э.Ю. Соловьев; - М.: Изд-во полит. лит-ры., 1991. - 430 с.
166. Спиноза, Б. Этика [Текст] / Б. Спиноза; - М.: «Наука», 1982. - 223 с.
167. Стеблин-Каменский, М.И. Культура Исландии [Текст] / М.И. Стеблин-Каменский; - Л.: «Наука», 1967. - 184 с.
168. Сумм, Л.Б. Учение о трагедии и трагическом в творчестве А.Ф. Лосева [Текст] / Л.Б. Сумм: А.Ф. Лосев и культура XX века. - М.: «Наука», 1991. - С. 139 – 142.
169. Тайлор, Э.Б. Первобытная культура [Текст] / Э.Б. Тайлор; - М.: Изд-во полит. лит-ры, 1989. – 572 с.
170. Толстой, Л.Н. Педагогические сочинения [Текст] / Л.Н. Толстой, – М.: «Педагогика», 1989. – 544 с.
171. Топоров, В.Н. Пространство культуры и встречи в нем [Текст] / В.Н. Топоров: Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. - М.: «Наука», 1989. - С. 6 - 17.
172. Тойнби, А. Постигание истории: Сборник. [Текст] / А. Тойнби; - М.: «Прогресс», 1991. - 736 с.
173. Турчин, В.С. Желтый звук. Синестетическая концепция Кандинского В.В [Текст] / В.С. Турчин: «Декоративное искусство». 1993, №1-2, С. 24-26.
174. Турчин, В.С. По лабиринтам авангарда [Текст] / В.С. Турчин; – М.: Изд-во Московского университета, 1993. – 248 с.
175. Уайт, Л. Исторические проблемы и общечеловеческие ценности [Текст] / Л. Уайт; - М.: «Наука», 1990. - 123 с.
176. Уистлер, Мак Джеймс Нейл. Изящное искусство создавать себе врагов [Текст] / Мак Джеймс Нейл Уистлер; - М.: «Искусство», 1970. - 257 с.
177. Уоллэйс Роберт Мир Ван Гого: 1853- 1890 [Текст] / Роберт Уоллэйс; – М.: ТЕРРА, 1998. – 192. ил. (Библиотека искусства)
178. Фадеева, Т. «Европейская цивилизация» и «европейская идентичность»: современные зарубежные интерпретации [Текст] / Т. Фадеева: Европейский альманах. История. Традиция. Культура. - М.: «Наука», 1990. - С. 160 - 181.
179. Флоренский, П.А. Оправдание космоса [Текст] / П. А. Флоренский; - СПб.: Изд-во ВГК, 1994. - 224 с.
180. Франкл, В. Человек в поисках смысла [Текст] / В. Франкл; - М.: «Прогресс», 1990. - 368 с.
181. Фромм, Э. Душа человека [Текст] / Э. Фромм; - М.: «Республика», 1992. - 430 с.
182. Хайдеггер, М. Время картины мира [Текст] / М. Хайдеггер: Новая технологическая волна на Западе. – М.: «Прогресс», 1986. - С. 13–118.

183. Холостова, Т.В. Проблема духовности человека [Текст] / Т.В. Холостова: Методологические проблемы изучения человека в марксистской философии. - Киев, 1981. – 320с.
184. Холшевников, В.Е. Мысль, вооруженная пером [Текст] / В.Е. Холшевников; – Л.: изд-во ЛГУ, 1983. 448 с.
185. Чавчавадзе, Н.Э. Культура и ценность [Текст] / Н.Э. Чавчавадзе; – Тбилиси: «Мецниероба», 1984. - 171 с.
186. Швейцер, А. Мироззрение индийских мыслителей. Мистика и этика [Текст] / А. Швейцер: Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. - М.: «Наука», 1988. - С. 205 – 233.
187. Швейцер, А. Упадок и возрождение культуры [Текст] / А. Швейцер: Избранное . - М.: «Прометей», 1993. - 511 с.
188. Шпенглер, О. Закат Европы[Текст] / О. Шпенглер; – Новосибирск: «Наука», 1993. - 585 с.
189. Шпенглер, О. Пессимизм? Публикации. [Текст] / О. Шпенглер: Европейский альманах. История. Традиция. Культура. - М.: «Наука», 1991. - С. 90 - 101.
190. Шпет, Г.Г. Психология социального бытия [Текст] / Г.Г. Шпет; - М.: Ин-т практич. психологии; Воронеж: НПО «Модэк», 1996. - 492 с.
191. Штайнер, Р. Философия свободы. Основные черты современного Мироззрения [Текст] / Р.Штайнер; – Калуга: «Духовое познание», 1994. - 256 с.
192. Шталь, И.В. Гомеровский эпос [Текст] / И.В. Шталь; - М.: «Высшая школа», 1975. - 246 с.
193. Щуцкий, Ю.К. «Китайская книга перемен» (Ицзин) [Текст] / Ю.К. Щуцкий; - Ростов-на Дону: «Феникс», 1998. - 541 с.
194. Шюре, Э. Великие посвященные [Текст] / Э. Шюре. Второе испр. издание. Репринт. Воспроизв. издание 1914. – Калуга: Типография Губернской Земской Управы, 1914. – 420 с.
195. Энгельс, Ф. Диалектика природы [Текст] / Ф. Энгельс: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., 2-е изд-е, Т. 20. - С. 339 – 626.
196. Эткинд, М.Г. Мир как большая симфония: книга о художнике Чюрленисе [Текст] / - Л.: «Искусство», 1970. - 157 с.
197. Юнг, К. Концепция коллективного бессознательного [Текст] / К. Юнг // Человек и его символы. - М., 1997.- 343 с.
198. Юнг, К. Душа и миф. Шесть архетипов [Текст] / К. Юнг; Киев, 1996. - 338 с.
199. Юнг К.-Г. О психологии восточных религий и философий [Текст] / К.-Г. Юнг; – М.: «Меркурий», 1994. - 256 с.
200. Якимович, А. Как быть с авангардизмом? Мнения, суждения, споры [Текст] / А. Якимович; Декоративное искусство – М., 1988, №7, с.8-11
- 200а Эткинд, М.Г. Мир как большая симфония: книга о художнике Чюрленисе [Текст] / М. Г. Эткинд: - Л.: Искусство, 1970. - 159 с. : ил.

Источники

201. Августин, Аврелий. Исповедь [Текст] / Аврелий Августин, Петр Абеляр; – М.: «Республика», 1992. - С. 5 – 224.
202. Антуан де Сент-Экзюпери Маленький принц [Текст] / Сент-Экзюпери Антуан; - М.: Издательство: "Эксмо", 2015. - 64 с.
203. Архимандрит Софроний (Сахаров). Преподобный Силуан Афонский [Текст] / Софроний (Сахаров) Архимандрит; – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1999. – 463 с.
204. Афоризмы старого Китая [Текст]. - М.: «Наука», 1991. - 77 с.
205. Базельский художественный музей [Текст] / Альбом / Автор-составитель Т.Н. Букреева; - М.: «Изобразительное искусство», 1987. – 210 с. ил. – 122.
206. Беовульф – Старшая Эдда – Песнь о Нибелунгах [Текст] / пер. А. Гуревича; – М.: «Художественная литература», 1975. - 751 с.
207. Библейская энциклопедия [Текст]. - Л.: Издание Свято-Троицкой Лавры Московской патриархии. - 902 с.
208. Библия. Книга священного писания Ветхого и Нового завета [Текст]. - М.: «Библейское общество», 1993. - 1376 с.
209. Великие святые России. [Текст] / Альбом. / Авт. сост. Е.В. Владимирова; – М.: Эксмо, 2015. – 256 с. ил.
210. Великие художники. Василий Васильевич Кандинский 1866 – 1944. Т. 57 [Текст] /Альбом. – М.: «Директ-Медиа», 2010. – 48 с. ил. 43.
211. Великие художники. Феофан Грек. Т. 37 [Текст] /Альбом. - М.: «Директ-Медиа», 2010. – 48 с. ил. 58.
212. Гессе, Г. Игра в бисер [Текст] / Г. Гессе; – Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1991. - 464 с.
213. Гессе, Г. Паломничество в страну Востока [Текст] / Г. Гессе: Степной волк. Роман, повести. – Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 1990. - С. 273 – 332.
214. Геташвили Н.В. Атлас мировой живописи. [Текст] / Н.В. Геташвили; - М.: ОЛМА-МЕДИА ГРУПП, 2010. – 448 с. ил – «Подарочное издание. Шедевры живописи».
215. Гомер. Илиада. Одиссея. [Текст] / Гомер. Пер. с греч. В. Вересаева; - М.: «Просвещение», 1987. - 400 с.
216. Данте, Алигьери. Божественная комедия [Текст] / Алигьери Данте. Пер. с итал. и примеч. Ю. Лозинского; - М.: «Московский рабочий», 1986. - 575 с.
217. Добротолубие. По благословию Митрополита Минского и Слуцкого Филарета Патриаршего Экзарха всея Беларуси. В 4 т.т. [Текст]. - Харвест, 2003.
218. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы. Роман, Части 1-2. [Текст] / Ф.М. Достоевский; – М.: «Художественная литература», 1989. – 336 с.

219. Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих Минея святого Дмитрия Ростовского в 12 т.т. [Текст]. – М.: «Ковчег», 2010.
220. Зелинский, Ф.Ф. Сказочная древность Эллады: Мифы Древней Греции [Текст] / Ф.Ф. Зелинский; – М.: «Московский рабочий», 1993. - 382 с.
221. Иконы «Преображение Господне» православного форума Апостола Андрея Первозванного.
http://www.cirota.ru/forum/view.php?fullview=1&order=asc&subj=44291&user_id=34299 Дата одоступа 21.01. 2015.
222. Исландские саги – Ирландский эпос [Текст]. - М.: «Художественная литература», 1973. - 863 с.
223. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве [Текст] / В.В. Кандинский; – Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. – 67 с.
224. Картины литовского художника-авангардиста М.К.Чюрлёниса / Национальный художественный музей им. М.К. Чюрлениса. - Каунас: 1984.
225. Картины художников русского авангарда XXвека (М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Кандинский, К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко, А. Экстер, Л. Попова, Н. Альтман, Н. Пуни) / Госуарственный Русский музей. – С-Птб, 1989-92 г.г.
226. Картины французских художников-авангардистов конца XIX – XX в.в. (Клода Моне, Огюста Ренуара, Альфреда Сислея, Камиля Писсарро, Поля Сезанна, Оноре Домье, Анри Фантен-Латура, Винсента Ван Гога, Поля Гогена, Анри Матисса). / Интернет-альбом.
https://artchive.ru/artists_works/style:avangard Дата доступа 22.01. 2017.
227. Махлина С. Т. Язык искусства в контексте культуры / С. Т. Махлина; - Санкт-Петербургская гос. академия культуры, 1995. – 216 с.
228. Мифология древнего мира [Текст]. - М.: «Наука», 1977. - 456 с.
229. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. [Текст]. - М.: Советская энциклопедия, 1993. Т.1 – 671 с., Т.2 –719 с.
230. Народные русские легенды А.Н.Афанасьева [Текст]. - Новосибирск: 1990. - 270 с.
231. Некрасов, Н.А. Кому на Руси жить хорошо [Текст] / Н.А. Некрасов: Стихотворения и поэмы. – М.: «Художественная литература», 1980. – 559 с.
232. Немировский, А.И. Мифы Древней Эллады [Текст] / А.И. Немировский; - М.: «Просвещение», 1992. - 319 с.
233. Ницше, Ф. Антихристианин [Текст] / Ф. Ницше: Сумерки богов. - М.: «Политиздат», 1990. - С.17 – 93.
234. Новый Завет [Текст]. – М.: НП «Успенское братство», 2014. – 304 с.
235. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. [Текст]. - Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1991. - 220 с.
236. Песнь о Роланде. Старофранцузский героический эпос [Текст]. - М.: «Наука», 1964. - 192 с.
237. Плутарх. Избранные жизнеописания. В 2-х томах. Т.2. [Текст] / Плутарх; - М.: «Правда», 1987. - 603 с.

238. Полное собрание творений Иоанна Дамаскина. Т. I. [Текст]. - СПб.: 1913. - 513 с.
239. Православные иконы «Преображение Господне» / Интернет-альбом. <http://foma.ru/ikonografiyapreobrazheniya-gospodnya.html> Дата оступа 21.01. 2015.
240. Православные иконы «Преобржение Господне» интернет-журнала «Нескучный сад». <http://www.nsad.ru/articles/preobrazhenie-ikony-k-prazdniku> Дата оступа 21.01. 2015.
241. Преподобные старцы оптинские. Жития наставления. Издание 2-е, правленое и дополненное. [Текст]. – Введенский ставропигиальный мужской монастырь Оптиная Пустынь, 2011. – 512 с.
242. Рабле, Ф.-Г. Гаргантюа и Пантагрюэль [Текст] / Ф.-Г. Рабле; - М.: «Правда», 1991. - 766 с.
243. Русские веды. Песни птицы Гамаюн. Велесова книга. [Текст] / Реставрации, перевод, комментарии Б. Кресеня; - М.: «Наука и религия», 1992. - 368 с.
244. Русский авангард начала XX века. [Текст] / Альбом репродукций / Авт.-сост. В.Я Лаптева; - М. : ОЛМА- ПРЕСС, 2002 – 93 с. : цв. ил.
245. Русские иконы [Текст] / Альбом / ред. Группа: Т. Каширина, Т. Евсеева, Е. Сучкова; – М.: Мир энциклопедий Аванта +, Астрель, 2010. – 183 с. ил (самые красивые и знаменитые).
246. Сага о Сверрире. [Текст] Отв. ред. О.А. Смирницкая; - М.: Наука, 1988. - 278 с.
247. Св. праведный Иоанн Кронштадский. Моя жизнь во Христе. В 2 частях. Избранное. [Текст] / Иоанн Кронштадский св. праведный; - М.: Издательство Летопись. 2013. – 512 с.
248. Словарь античности [Текст]. - М.: «Прогресс», 1989. - 704 с.
249. Словарь философских терминов [Текст] / Научная редакция Профессора В.Г Кузнецова; - М.:, 2005. – XVI, 731 с. - (Бблиотека словарей «ИНФРА-М»).
250. Слово о полку Игореве [Текст]. - М.: «Художественная литература», 1965. - 63 с.
251. Сокровища русского фольклора. Былины. [Текст]. - М.: «Современник», 1991. - 767 с.
252. Софокл. Эдип–царь [Текст] / Софокл; Пер. С. Шервинского: Античная драма. - М.: «Художественная литература», 1970. - С. 119 – 178.
253. Толстой, Л.Н. Избранные произведения в трех томах. Повести и рассказы [Текст] / Л.Н. Толстой; - М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит. 1950. - С. 482 - 554.
254. Фантастические сюжеты в творчестве русских художников. (Альбом на английском языке) [Текст]. – Л.: «Аврора, 1989. - 81 с. ил. 90.
255. Философский энциклопедический словарь [Текст]. М.: ИНФРА-М, 2007. – 576 с. – (Б-ка словарей «ИНФРА-М»)
256. Хождение» игумена Даниила [Текст] / Памятники литературы Древней Руси. XII век. – М.: 1980. – С. 25-49.

257. Шедевры живописи [Текст] / Альбом / ред. Группа: Т. Каширина, Т. Евсеева, Е. Сучкова; – М.: Мир энциклопедий Аванта +, Астрель, 2008. – 184 с. ил (самые красивые и знаменитые).
258. Шедевры русского искусства. [Текст] / Альбом / сост. М.В. Адамчик; – Минск: Харвест, 2008. – 144 с. ил.
259. Шекспир В. Гамлет. [Текст] / В. Шекспир: В. Шекспир. Трагедии. Сопеты. - М.: «Художественная литература», 1968. - С. 123 - 244.
260. Экспозиция картин французских художников-импрессионистов и постимпрессионистов из коллекций С.И.Щукина (1854 - 1936) и И.А.Морозова (1871 - 1921) / Эрмитаж. – С-Петербург, 1989 - 1992.
261. Budapest muzeumai [Text]. - Corvina Kiado: Budapest, 1984. – 220 p. il. 148

Литература на иностранном языке

262. *Briant. Muddles of Multiculturism // New Left Review. – Mar./Apr.- L., 2001.- N 8.- P. 49 –71.*
263. *Comb J. Phony culture: confidence and malaise in contemporary America.- Bowling Green, State University Popular Press.-Bowling Green,1994- 201 p.*
264. *Cultural Studies and the Sociology of Culture. J.Wolff // Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture. 1999. No. 1. // http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/wolff/wolff.html //Дата доступа 22.03.2014.*
265. *Danov D. K. The spirit of carnival magical realism and the grotesque.- Lexington.- Univ. Press of Kentucky.- cop. 1995.- 183 p.*
266. *Deloria V. Knowing and Understanding. // Power and Place : Indian education in America. - Golden Colorado. – 2001. – 168p. – P.41 –46*
267. *Grymm Dr. 1, 000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art. - Quarry Books, 2011. - 320 p.*
268. *Easthope, Antony. Modernism/Postmodernism// The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought. - Cambridge, 1998. – 401 p. – P.15 – 27.*
269. *Hannerz, Ulf.Cultural Complexity. Studies in the social organization of meaning.- Columbia Univ. press.- New York.- 1992.- 347 p*

270. Hughes, Thomas P. Human-built world: How to think about technology and culture. - Chicago and London: The university of Chicago Press, 2004. - 223 c.
271. Laermans, Rudi. Society as Difference Notes on Multiculturalism and Multi-sociality// The Future of Cultural Studies . Essays in Honour of Joris Vlaselaers.- 210. Ed. Jan Baetens, Joce Lambert.-Leuven University Press .- 2000.- p.35-42.
272. May, Lary. The Big Tomorrow. Hollywood and the Politics of the American Way.- The univ. of Chicago Press.- Chicago and London.- 2000.- 348 p.
273. Storey, John. Postmodernism and Popular Culture// The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought/ Ed. by Stuart Sim.- Jcon books.- Cambridge, 1998. -401 p. - P. 147 – 157.
274. Talbot, Mary M. Fiction at work. Language and social practice in fiction .- London and New York: Longman,1995.-216 p.
275. Twitchell, J.B. Carnival culture: The Trashing of Taste in America.- Columbia univ. press.- New York .- Chishester- West Suxess.- 1992.- 306 p.
276. Unpacking culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds./ Ed. by Phillips, R.B. ; Steiner C.B. – Univ. of California Press- Berkeley.- Los Angeles.- London.- 1999.- 424 p.
277. What's wrong with postmodernism. Critical theory and the ends of philosophy. – Baltimore: The jons hopkins university press, 1990. – 287 p.
278. Boorstin, Daniel. The Pseudo-Event.// Popular Culture. Mirror of American
279. Life. A Courses by Newspapers Reader./ Ed. by David Manning White and John
280. Pendleton.- Univ. of California.- Del Mar.-1977.- p.214-219
281. Chen Lixu. The Transcendent Function of Culture// Social Sciences in
282. China.-A Quarterly Journal.- Spring 2001.- Vol.XXII.-N3.- p. 122-131.
283. Coser L.A. Sociology through literature. –2 ed. – New Jersey : State
284. University of New York .- Stony Brook. –Prentice Hall.- Englewood Cliffs, 1972.
285. –517 p.

286. Hannerz, Ulf. Cultural Complexity. Studies in the social organization of meaning.- Columbia Univ. press.- New York.- 1992.- 347 p.
287. Kalba, Kas. The Electronic Community.// Popular Culture. Mirror of American Life. A Course by Newspapers Reader./ Ed. by David Manning White and John Pendleton.- Univ. of California.- Del Mar.-1977.- p. 320-324.
288. Liehm A.J. The politics of culture./ Tr. by P.Kissi.- New York : Grove press, 1973.- 412 p
289. Power and Place : Indian education in America./ By Vine Deloria, Jr., & Daniel Wildcat. – American Indian Graduate Center and Fulcrum Resources. - Golden Colorado. – 2001.- 168 p.
290. Rockwell J. Fact in fiction. The use of literature in systematic study of society.- London: Routledge and Kegan Paul , 1974.- 211p.
291. Sherman, Sharon R. Film Reviews: Woman as Text , Video as Quilt// Western Folklore.- January.- 1988.- Vol. 47.-No1.-P. 48-55.
292. Shuttleworth , Alan. People and Culture// Literary taste,culture and mass communication.-Vol.14 .-Part II.- Chadwyck-Healey Cambridge.-1980.- p. 125-156.
293. Storey, John. Postmodernism and Popular Culture. // The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought. - Cambridge, 1998, p. 147 –157.
294. Stratton J. Beyond art.: Postmodernism and the case of popular music.// Theory, culture a. soc.- Cleveland, 1989.- Vol. 6.- № 1.-p. 31-57.
295. Talbot, Mary M. Fiction at work. Language and social practice in fiction .- London and New York: Longman,1995.-216 p.
296. The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought/ Ed. by Stuart Sim.- Icon books.- Cambridge, 1998.
297. Adler, H., and U. Zeuch. Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
298. Arnheim, R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1954.

299. Baron-Cohen, S., et al. "Synaesthesia: Prevalence and Familiarity." *Perception* 25(1996): 1073–79.
300. Brougher, B., J. Strick, A. Wiseman, and J. Zilczer, eds. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2005.
301. Campen, C. van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge MA: MIT Press 2007.
302. Campen, C. van. *Gestalt van Goethe tot Gibson. Theorieën over het zien van schoonheid en orde. (Gestalt from Goethe to Gibson. Theories on the vision of beauty and order)*. Utrecht: Utrecht University, Ph.D thesis, 1994.
303. Classen, C. *Worlds of Sense*. London: Routledge, 1993.
304. Cytowic, R. E. *Synaesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
305. Collopy, F. "Color, Form, and Motion. Dimensions of a Musical Art of Light." *Leonardo* 33, no. 5(2000): 355–60.
306. Day, S. Types of synesthesia. <http://home.comcast.net/~sean.day/html/types.htm>. Accessed on August 7, 2008.
307. Dixon, M., D. Smilek, and P. M. Merikle. "Not All Synaesthetes Are Created Equal: Projector Versus Associator Synaesthetes." *Cognitive Affective and Behavioral Neuroscience* 4, no. 3(2004): 335–43.
308. Ferwerda, R., and P. Struycken. "Aristoteles" *Over kleuren*. Budel, Netherlands: Damon, 2001.
309. Gage, J. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames & Hudson, 1993.
310. Howes, D. (ed.) *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg, 2005.
311. Hubbard, E. M., et al. "Individual Differences Among Grapheme-Color Synesthetes: Brain-Behavior Correlations." *Neuron* 45(2005): 975–85.
312. Kant, I. *Analytik des Schönen*. 1790; reprint, Amsterdam: Boom, 2002.

313. Marks, L.E. *The Unity of the Senses: Interrelationships Among the Modalities*. New York: Academic Press, 1978.
314. Maurer, D., and C. J. Mondloch. "Neonatal Synesthesia: A Re-evaluation." In *Synesthesia: Perspectives from Neuroscience*, edited by L. C. Robertson and N. Sagiv. New York: Oxford University Press, 2004.
315. Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of Perception*. 1945; London: Routledge, 2002.
316. Pascual-Leone, A., and R. Hamilton. "The Metamodal Organization of the Brain." *Progress in Brain Research* 134(2001): 427–45, 2001.
317. Ramachandran, V. S. *A Brief Tour of Human Consciousness: From Impositor Poodles to Purple Numbers*. New York: Pi Press, 2004.
318. Simner, J. et al. "Synaesthesia: The Prevalence of Atypical Cross-Modal Experiences." *Perception* 35 (2006): 1024–1033.
319. Sur, M., S. L. Pallas, and L. Roe. "Cross-Modal Plasticity in Cortical Development: Differentiation and Specification of Sensory Neocortex." *Trends in Neuroscience* 13(1990): 227–33.
320. Ward, J. *The Frog Who Croaked Blue. Synesthesia and the Mixing of the Senses*. London: Routledge, 2008.
321. Ward, J., and J. B. Mattingley. "Synaesthesia: An Overview of Contemporary Findings and Controversies," *Cortex* 42, no. 2(2006): 129–36.
322. Werner, Heinz. "Unity of the Senses." In *Developmental Processes: Heinz Werner's Selected Writings*, edited by S. S. Barten and M. B. Franklin. Volume 1. 1934; reprint, New York: International Universities Press, 1978.. *Barry*,

ИЛЛЮСТРАЦИИ

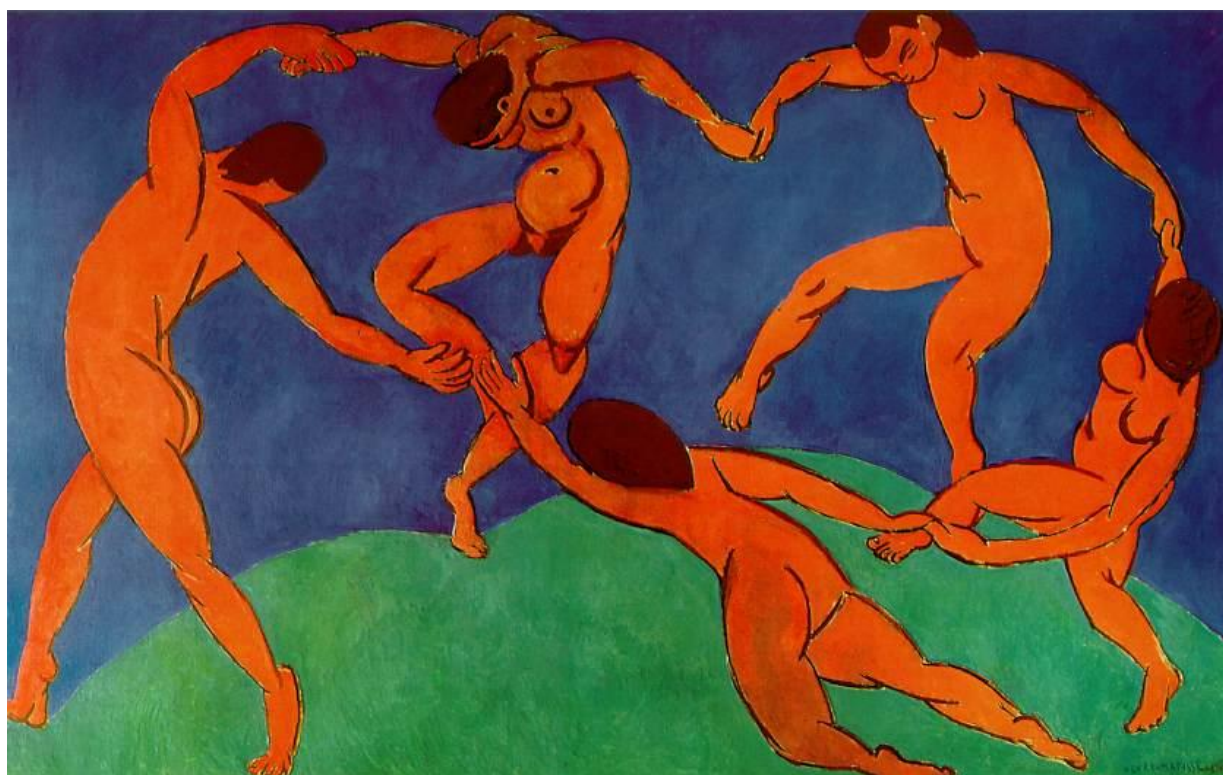


Иллюстрация 1. Анри Матисс. 1865 – 1954. Танец. Холст. Масло. 260 x 391 см. Государственный Эрмитаж, С-Петербург.



Иллюстрация 2. Анри Матисс. 1865 – 1954. Музыка. Холст. Масло. Государственный Эрмитаж, С-Петербург.

Иллюстрация 3. Преображение. Мозаика конхи апсиды собора монастыря св. Екатерины на Синае. VI век.

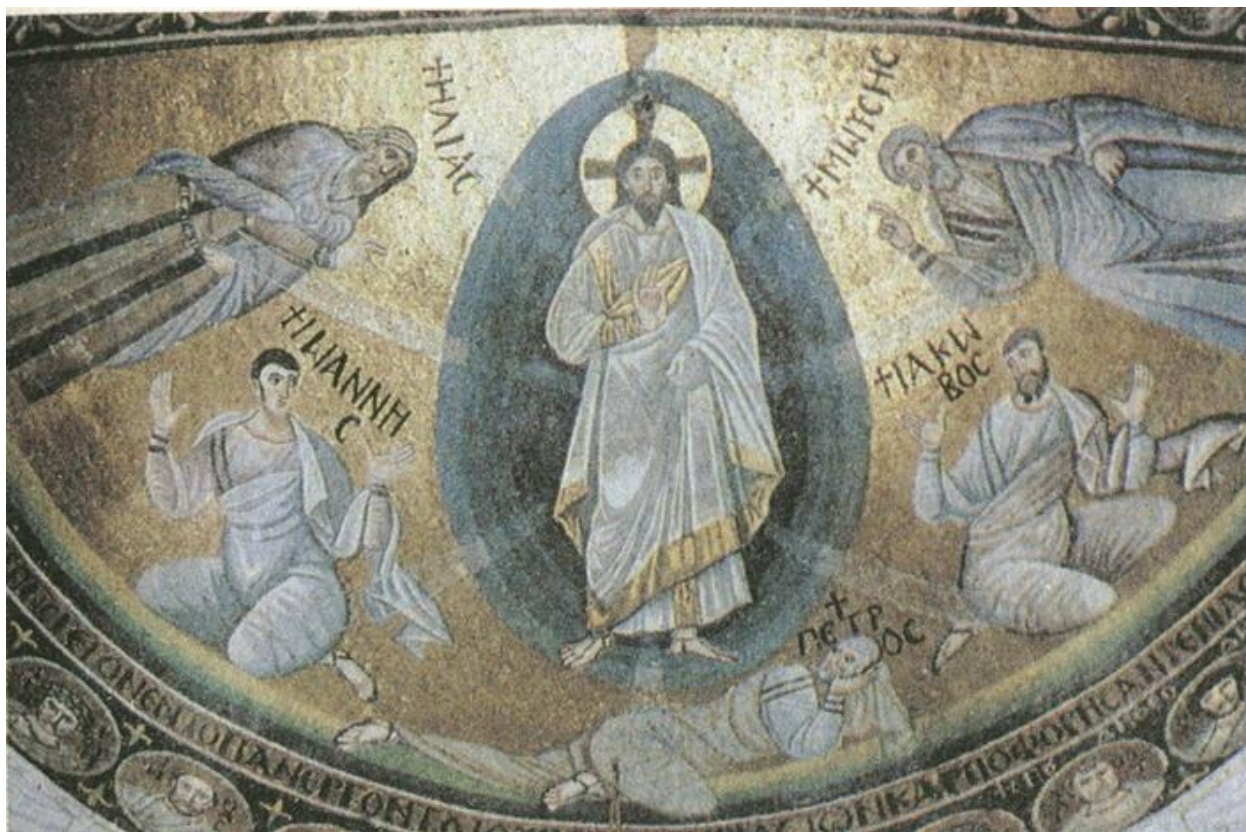


Иллюстрация 4. Преображение Господне. Фрагмент эпистиля XII в., Греция, Из монастыря Ватопед на Святой горе Афон. Дерево (каштан); смешанная техник; 23.7 x 23.2 см. Местонахождение: Россия. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж (ГЭ)



Иллюстрация 5. Преображение Господне. Доска липовая, паволока, левкас, яичная темпера, 184х134 см. Храмовая икона Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском. Автором считают Феофана Грека. Хранится в Третьяковской галерее.

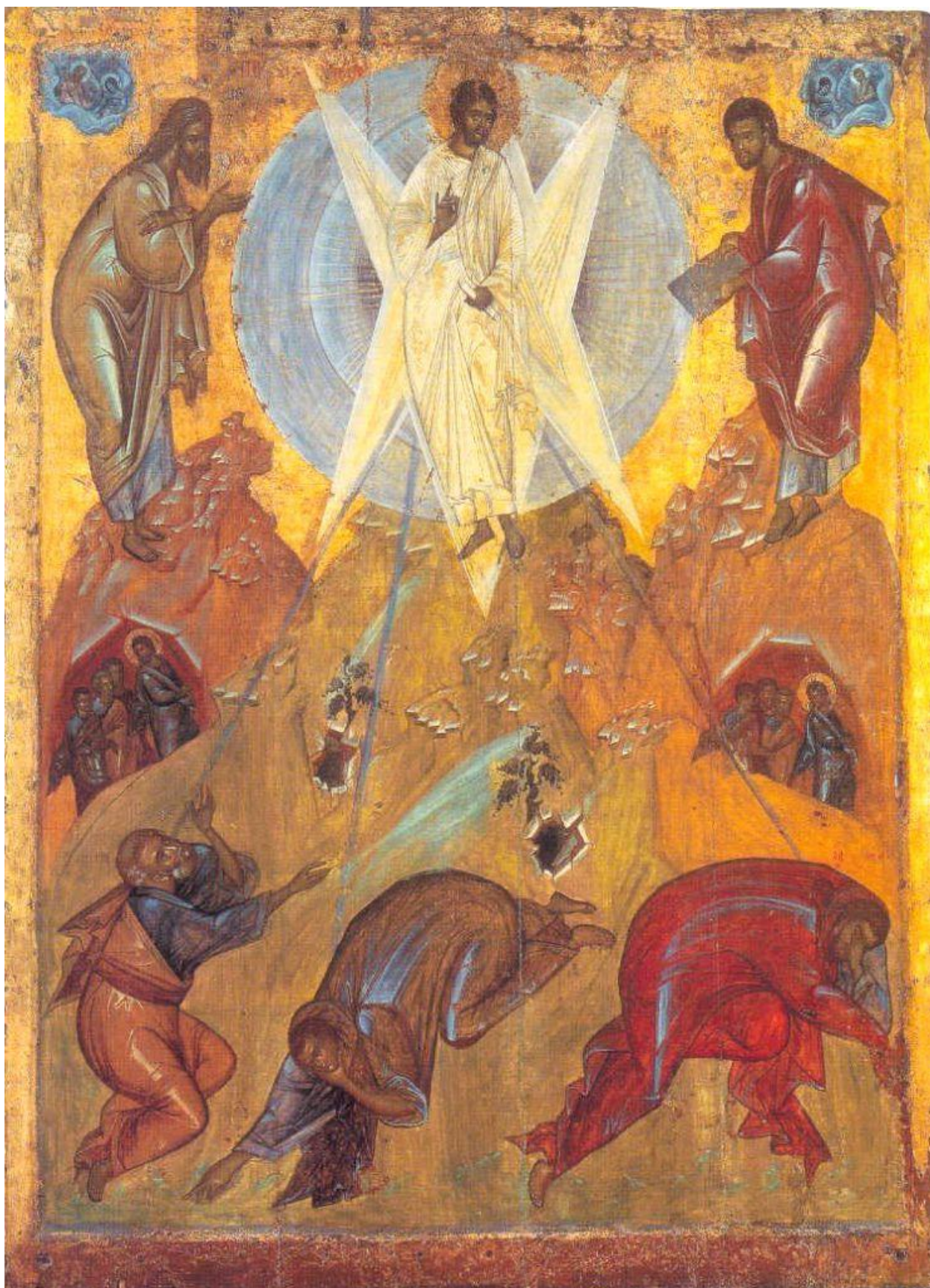


Иллюстрация 6. Преображение Господне. Икона начала XV века из праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля. Андрей Рублев или круг Андрея Рублева.



Иллюстрация 7. Преображение Господне. Икона 1685 год.



Иллюстрация 8. Преображение Господне. Икона XIV века. Из Праздничного ряда иконостаса Софийского собора Великого Новгорода



Иллюстрация 9. Преображение Господне. Икона XVI век. Бухарест, Музей искусств



Иллюстрация 10. Святой Василий Блаженный. Икона, конец XVI – начала XVII в.в. Москва

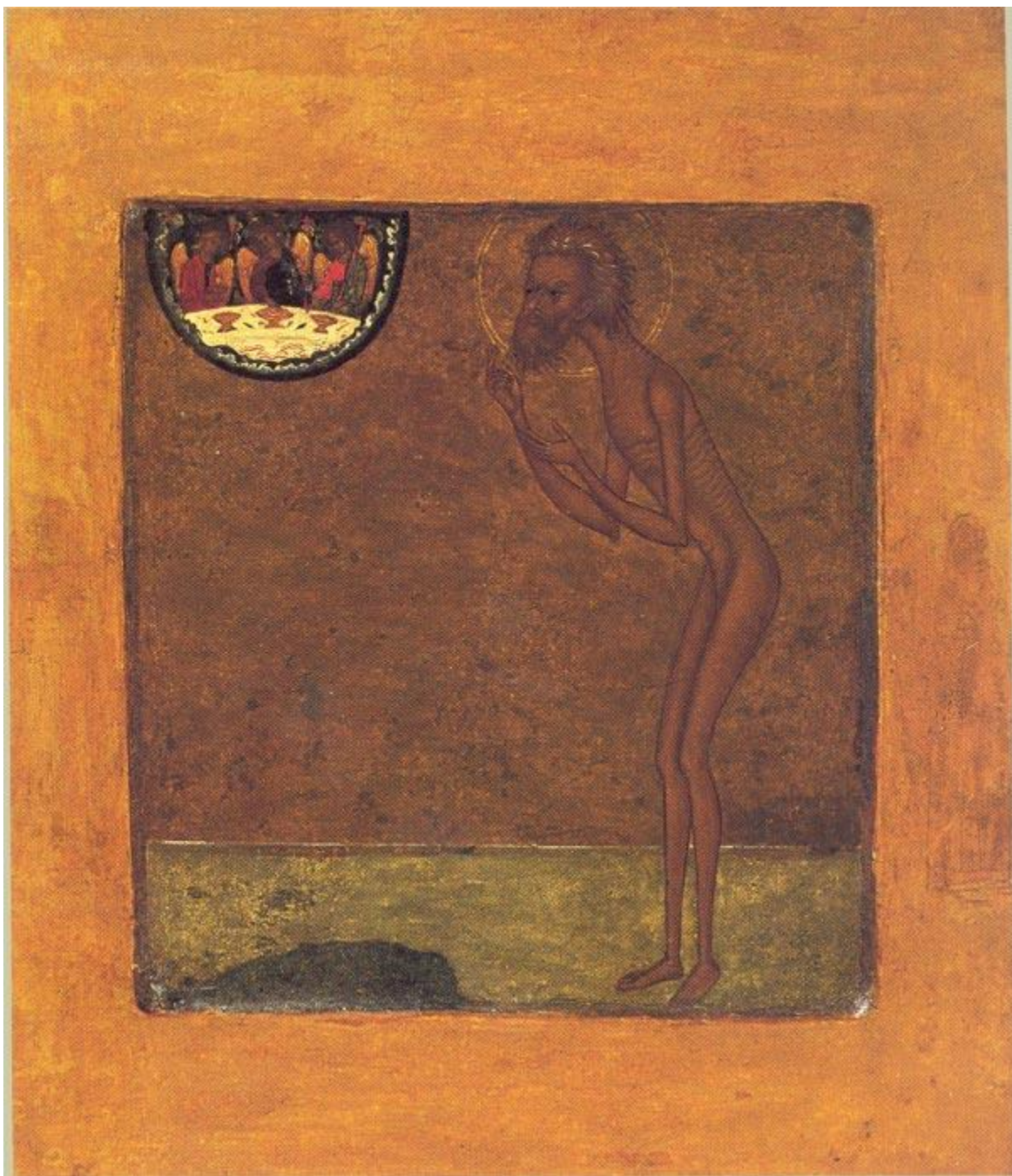
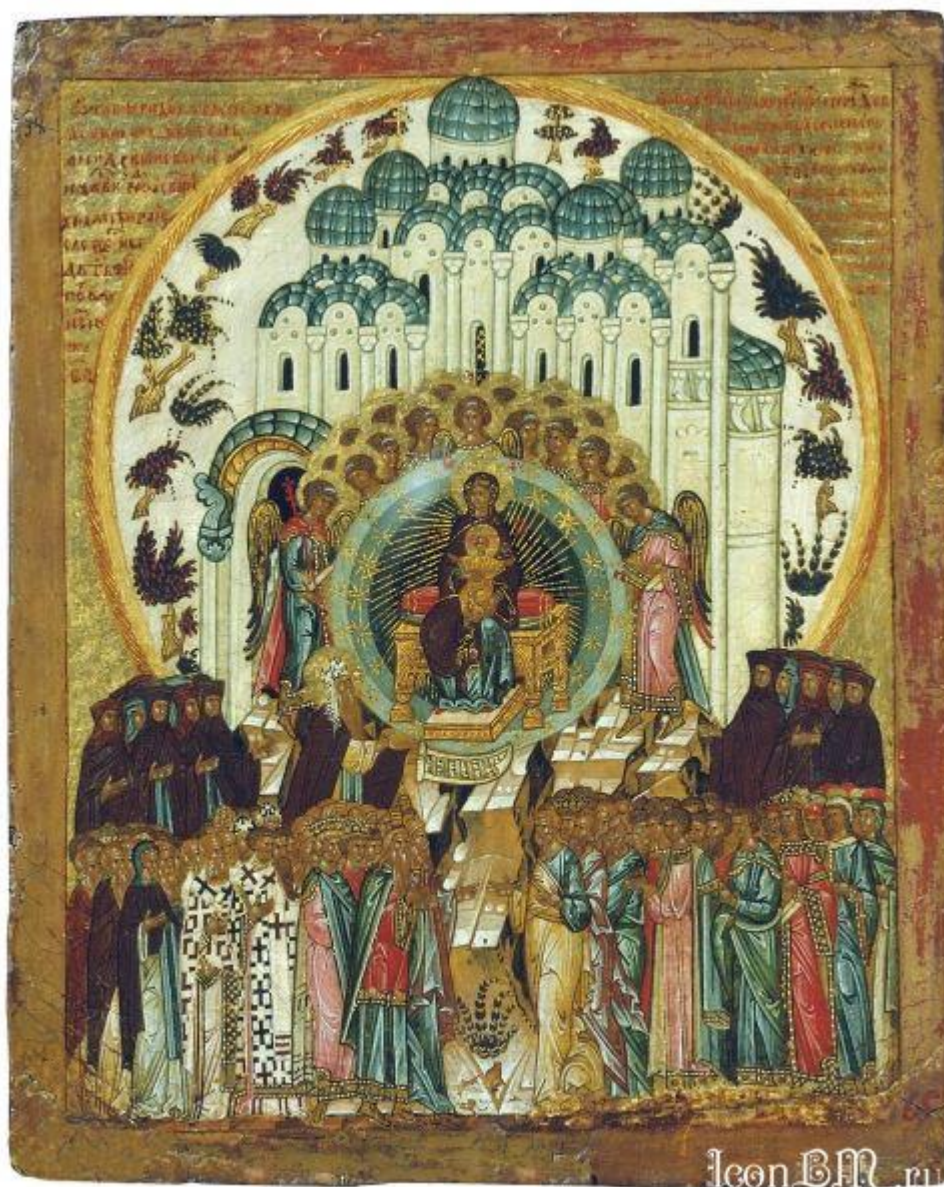


Иллюстрация 11. О Тебе радуется. Новгород. Конец XV - начало XVI вв. 24 × 19.5 см.



ПРИЛОЖЕНИЯ

Эстетика авангарда (Рабочая программа авт. курса)

ББК 87

К 89

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета
ГОУВПО «АГАО»*

Рецензенты:

доктор философ. наук, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук ГОУВПО «АГАО» *И.В. Никитина*;

канд. искусствоведения, доцент кафедры философии философии и социально-гуманитарных наук ГОУВПО «АГАО» *Н.В. Винницкая*.

К 89 Кузнецова, О.Н.

Эстетика авангарда [Текст]: рабочая программа авторского курса / О.Н. Кузнецова; Алтайская гос. академия об-я им. В. М. Шукшина. - Бийск : ГОУВПО «АГАО», 2011. – 16 с. – 100 экз.

Издание представляет собой рабочую программу авторского курса «Эстетика авангарда». Программа предназначена для использования ее в процессе самостоятельной подготовки к учебным занятиям и итоговому зачету студентами факультетов истории и права, технологии и ППО Алтайской государственной академии образования имени В.М. Шукшина. Для студентов педвуза.

© ГОУВПО «АГАО», 2011.

© Кузнецова О.Н., 2011.

Пояснительная записка

Цель курса: Научить студентов понимать и воспринимать авангардное искусство.

Задачи курса:

1. научить понимать язык авангарда;
2. привить навыки общения с произведениями авангардного искусства;
3. в процессе преподавания курса раскрыть проблему сущности природы и эстетики авангардного искусства;
4. дать студентам представление об основных исторически сложившихся стилях и направлениях авангардного искусства.

Актуальность данного курса связана с устоявшимися в общественном сознании стереотипами неприятия нетрадиционных форм художественной деятельности вплоть до их отрицания, что свидетельствует об определенной непросвещенности массового сознания в области художественной культуры и искусства. Курс «Эстетика авангарда» призван, в некоторой степени, ликвидировать безграмотность в области авангардного творчества художников.

Кроме того, курс «Эстетика авангарда» призван углубить и расширить мировоззренческий, общекультурный, педагогический и художественно-творческий потенциал студентов, в силу специфики интегрированного изучения различных видов искусства, соответствующих философско-эстетических теорий и творческих направлений авангарда.

Достаточно широкая панорама художественно-творческой жизни авангарда необходима студентам для того, чтобы вписать соответствующие знания в контекст системы их мировоззренческих и эстетических идеалов.

Авангард всегда претендовал на «универсальную переделку сознания людей», он не производит готовых формул и не дает определенных знаний. Его задача в другом: спровоцировать творческий поиск, создать новый духовный опыт общения людей с произведениями искусства и друг с другом. Поэтому все содержание данного спецкурса нацелено на рассмотрение вопросов о природе авангарда, его сущности, его истории.

Курс призван сформировать у студентов способность к самостоятельному освоению художественных ценностей, помочь формированию художественного вкуса, содействовать тем самым созданию гармоничной личности, образованной и эрудированной, для которой контакт с искусством – есть насущная необходимость.

Курс «Эстетика авангарда» наверняка активизирует эстетический опыт участников курса, креативность и самостоятельность мышления, свободу художественных предпочтений и свободу мировоззренческого выбора.

Основными методологическими принципами формирования содержания курса и его преподавания являются: всеобщая связь явлений, социокультурная детерминация художественных и мировоззренческих процессов, системность, историзм, преемственность, единство исторического и логического подходов, а также система герменевтических методов и приемов.

Следует подчеркнуть то обстоятельство, что спецкурс не претендует на всеобъемлющий и исчерпывающий анализ всего богатства мирового авангардного искусства. Его задача – дать представление о явлениях авангардного творчества, наиболее репрезентативных для художественного и мировоззренческого развития студентов, предста-

вить примерные модели их изучения, на основе которых можно построить самостоятельное изучение всего многообразия художественной жизни авангарда.

Важнейшей особенностью курса является возможность индивидуальной интерпретации излагаемого материала лектором. Структура курса лекций предполагает свободную вариативность в построении его разделов: от частного – к общему, от общего – к частному, от простого – к сложному, от главного – к дополнительному, от личностного – к общественному.

В ряде положений курс носит конвенциональный характер, поскольку в современном искусствоведении и в философской теории и истории искусства не завершены дискуссии о методах и подходах к пониманию сущности авангарда, к его исторической периодизации и хронологии, к содержанию отдельных понятий и терминов, которые еще не получили статуса общепринятых.

Спецкурс «Эстетика авангарда» может рассматриваться, как составляющая более объемных учебных курсов (МХК, эстетика).

Преподавание данного курса с необходимостью предполагает наличие соответствующей технико-технологической базы: специализированных кабинетов с комплексом современных компьютерных средств обучения и программно-педагогических материалов. Формирование высокого уровня информационной культуры будущих специалистов гуманитарного профиля должно соответствовать перспективам развития мирового сообщества в двадцать первом столетии.

Содержание курса

Лекции

Тема 1. Введение в проблематику авангардного искусства

Данная лекция открывает цикл занятий, посвященных проблемам авангардного искусства: какова природа авангарда? Каков художественный язык авангардного искусства? Какова его сущность? Является ли авангард искусством?

Однако, очевидно, что данные специфические вопросы нельзя рассматривать автономно, вне связи с культурно-историческим контекстом, а также философским осмыслением духовных и материальных основ бытия.

Поэтому основными задачами данной лекции являются: обоснование взаимообусловленности культурно-исторических, философских и художественных проблем; введение в проблематику собственно авангардного искусства; вызвать интерес к обсуждаемым вопросам, которые пока остаются без ответов.

Тема 2 «Эстетический аспект авангардного творчества»

«Перевернутая» эстетика авангарда, где «все не так», вызывает у реципиента чувства удивления, раздражения, возмущения и отрицания в силу непонимания и неприятия нестандартного искусства.

С целью корректировки данного характера восприятия используются приемы «психо-геометрии», которые позволяют выявить степень креативного мышления студентов, а также способствуют развитию навыков ассоциативного, творческого восприятия формы, что является необходимым условием понимания художественного языка авангарда со всеми его специфическими особенностями.

Специальная творческая работа с наглядным материалом: с геометрическими формами (квадрат, треугольник, круг, прямоугольник, зигзаг). Форма информативна сама по себе, но в авангарде форма несет многоаспектную, в том числе, эстетическую информацию не о себе самой, а о чем-то другом. Авангард обращает на себя внимание, «выламываясь» за пределы нормативной эстетики, эпатирует, загадывает загадки, затевает игру в смыслы.

Работа с произведениями К. Малевича «Черный квадрат», «Красный квадрат», «Черный прямоугольник», «Белый квадрат», ориентированная на понимание смысловых и психологических аспектов данных произведений. Философские аспекты супрематизма.

Тема 3. Природа авангарда

Ценность детского взгляда в авангардном искусстве. Работа с детским рисунком Сент-Экзюпери «Удав, проглотивший слона».

Актуализация детских воспоминаний студентов об игрушках, в качестве которых выступали простые деревянные чурочки, в качестве кукол – зонтики укропа, початки кукурузы, луковое перо. Данная работа одновременно предполагает поиски ответа на вопрос – «Почему?»

Выполнение студентами творческих заданий на тему: «Полено – что это? или кто это?», «Вазы – субъекты». Фронтальный анализ выполненных студентами работ. Выполнение данных заданий способствует активизации способностей мыслить спонтанно, ассоциативно, образно, а также развитию умений делать обобщающие выводы мировоззренческого характера.

Авангард родом из детства. Природа авангардного творчества в природе первобытного, детского креативного сознания одухотворять мир, мыслить мифологически, парадоксально и нестандартно. Разрушение – это форма творчества?

Работа с текстом и авторскими иллюстрациями к тексту сказки «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери.

Тема 4. Основные направления авангардного искусства:

фовизм, экспрессионизм

Творчество А. Матисса, Поля Гогена, Э. Мунка, В. Ван Гога.

Авангард психологичен, интеллектуален и философичен. Проблема исторической периодизации авангардного искусства.

Фовизм. Художественное своеобразие искусства «диких». Художественный язык произведений фовизма обусловлен тем, что в качестве выразительно-изобразительных средств используются яркие открытые цвета, оказывается предпочтение цветовым пятнам и пренебрежение линиями. Это способствует возникновению эффекта «детского взгляда» на мир, с его яркими непосредственными впечатлениями, с его открытостью миру и незащищенностью перед ним.

Философские аспекты работ А. Матисса «Танец», «Музыка»; Поля Гогена «Женщина, держащая плод», «Таитянские женщины с цветами манго». Детский взгляд на мир.

Экспрессионизм – «выражение» (фр.) художественными средствами крайне острых психологических состояний, например, человека, поставленного перед выбором: быть или не быть. «Выражение» психологического надрыва личности достигается своеобразием выразительно-изобразительных средств: утрированно изломанные линии деформируют художественное пространство картины и художественные образы людей. Специфика цветовых сочетаний также ориентирована на создание особой эмоциональной окрашенности переживаний таких чувств, как одиночество, бессмысленность и безысходность. Э. Мунк «Крик», «Разрыв», В. Ван Гог «Ржаное поле», «Пшеничное поле».

Мировоззренческая основа творчества художников: философия Ф. Ницше, А. Камю.

Тема 5. Кубизм, футуризм, абстракционизм

Творчество П. Пикассо, В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Северянина, В. Кандинского.

Кубизм. Аналитический метод в кубизме предполагает отказ от традиционного сюжетного подхода. Аналитический подход в кубизме: «разрушить, чтобы создать». Работы П. Пикассо «Авиньонские девицы», «Музыкальные инструменты», «Скрипка».

Футуризм – искусство будущего. Динамизм, урбанизм, бунтарский характер поэзии В. Маяковского. Искусство космических скоростей и научно-технических взлетов. Новый художественный язык, новые художественные образы, новые формы, ритмы, рифмы, острые смыслы и пронзительные человеческие чувства. Метод эпатажа. «А вы могли бы?», «Хорошее отношение к лошадям», «Бродвей».

Эго-футуризм И. Северянина. Столкновение и компромисс новой урбанистической эстетики скоростей и неологизмов с эстетикой изысканной поэзии линий, жестов и фраз. «Мороженное из сирени», «Ананасы в шампанском», «Кензель».

Абстракционизм. Эстетика цвета в зависимости от формы, смысловая изменчивость формы в зависимости от ее окрашенности, их сложнейшие сочетания в абстракционизме – новой художественно-знаковой системе с новыми семантическими возможностями. Символизм и абстракционизм. Прием «прямого соответствия» (программное стихотворение А. Рембо «Гласные»).

Работы В. Кандинского «Озеро», «Лодки», «Беспредметное», «Композиция №7», «Москва. Красная площадь»; Э. Лисицкого «Путешественник», К. Малевича «Супрематизм».

Мировоззренческая база – философия А. Шопенгауэра, Ф. Ницше.

Тема 6. Дадаизм, сюрреализм

Творчество М. Дюшана, С. Дали, М. Шагала.

Дадаизм. Эпатаж, хулиганство, развенчивание и отрицание образцов классического искусства в дадаизме. Наивно-детский характер бунта против художественных образцов, стандартов, нормативов. Искусство «невзрослых», природа которого связана с неизбывной потребностью человека в разрушительном творчестве (в творчестве «наоборот»), корни которой уходят в архаическое коллективное «бессознательное» и в детское прошлое каждого из нас.

Работы М. Дюшана «Велосипедное колесо», «Джоконда с усами», «Фонтан».

Сюрреализм. Обусловленность своеобразия, фантазийности художественных образов и художественных миров в сюрреализме авторским опытом переживаний особых психологических состояний: сна, медитации, болезненных или наркотических галлюцинаций, детских впечатлений и первобытных стереотипов коллективного «бессознательного».

С. Дали «Постоянство времени», «Я в возрасте шести лет, когда я верю, что стал девочкой, а пока с большой осторожностью приподнимаю кожу моря, чтобы рассмотреть собаку, которая спит под сенью воды», «Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната за миг до пробуждения». М. Шагал «Полет над Парижем», «Прогулка». Работа Р. Магритта «Голконда».

Мировоззренческая основа – философия З. Фрейда, К. Юнга.

Тема 7 Поп-арт, оп-арт, боди-арт, ленд-арт

Творчество Р. Раушенберга, Э. Уорхолла, Р. Лихтенштейна.

Поп-арт – массовое искусство, черпающее свои образы из повседневной жизни. Все может стать искусством. Социальный, бунтарский характер поп-арта. Рождение рекламы.

Тема пресыщенности массового потребителя в обществе, ориентированном на гедонистическое восприятие жизни. Культивирование потребительского отношения к природе, к миру, к человеку. Рождение рекламы. Р. Рауцбергер «Резервуар», «Сервис». Э. Уорхолл «Мэрилин». Р. Лихтенштейн «Девушка за фортепиано». Эстетика оптических эффектов в оп-арте. Оп-арт. Эстетика оптических эффектов. Работа В. Вазарелли «Зебра». Боди-арт и ленд-арт. Художественные эксперименты с природой.

Тема 8. Концептуализм в современном искусстве

Концептуализм – самая высокая «интеллектуальная башня».

Искусство концептов философично. Концептуальному искусству изначально находится между идеей и самим визуальным объектом, внешние качества которого не имеют отношения к самой идее. Визуальный объект является лишь катализатором для размышления о природе и сущности процесса понимания. Визуальная бессодержательность – кредо концептуализма.

В качестве объекта искусства, которое концептуалисты предпочитают называть «неискусством», могут выступать самые разные объекты: от разного рода документов до различных технических устройств. Главное заключается в том, чтобы этот объект был назван таковым в данном месте и в данной ситуации. Зритель включается в семантическую игру, поскольку неизбежно возникает целый ряд «почему?», что в полной мере свидетельствует о том, что программа концептуального произведения сработала.

Хепенинг – искусство освобожденного действия.

Творчество И. Кабакова «Человек, улетевший в космос», Д. Пригова «Русский снег», К. Звездочетова «Роман-холодильник», А. Монастырского «Коллективные действия», Ф. Инфанте «Секреты», «Игра жестов», «Шествия», «Жизнь треугольника»; М. Коники «Праздничный стол», «Порог»; Х. Бруммака «Скульптура, которая выходит замуж», «Разрушенная конструкция», Йоко Оно «Да», «Перформанс с ножницами».

Тема 9. Сущность авангарда

Проблема метода в авангарде. Авангард – это философия, это образ мыслей, которые определяют образ жизни.

Неактуальность извечной дискуссии о том: является ли авангард искусством?

Авангард – это нестандартное творчество, которое характеризует все формы деятельности человека (авангардная мода, авангардное поведение, авангардные учебные занятия, авангардная наука) и, в первую очередь, авангардное искусство.

Тема 10 Авангард художников Бийска

Работа в художественных мастерских В.П. Борзова (концептуализм), З.М. Ибрагимова (абстракции, поиски нового языка, эксперименты с материалом), Ю. Бралгина (эксперименты с материалом) Е.Ю. Бралгина (экспрессионизм).

Работа студентов с картинами художников, свободное, живое общение с ними дает новые эмоции, активизирует интерес к искусству, дает ощущение реальности, «некнижности» авангарда, его присутствия в нашей жизни. В диалогах: «преподаватель – студент», «художник – студент» осуществляется повторение, закрепление и своеобразный контроль изученного материала.

Студенты всегда с нетерпением ожидают это занятие.

Тема 11 Занятие в форме «хепенинга»

Форма и содержание данного занятия соответствуют постановочным критериям драматического действия в стиле «хепенинг», сценарий которого прописан «эскизно». Занятие проводится с установкой на импровизацию со стороны любого участника, на случайность события, которое может изменить ход занятия. Однако стержневой основой занятия является сообщения ребят о современном авангарде, сопровождаемые демонстрацией соответствующих иллюстраций.

Занятие, по сути, представляет собой творческий отчет студентов о своей работе в спецкурсе «Эстетика авангарда», о степени эффективности достижения цели и разрешения задач курса, о полноте понимания проблем авангардного искусства, рассмотренных в процессе коллективной работы.

Каждый студент профессионально осуществляет заранее подготовленную защиту (или развенчание) конкретного художественного произведения, предложенного им самим. Происходит коллективное обсуждение в форме свободной дискуссии. Производятся необходимые выводы.

Контрольные вопросы

1. Понятия: «авангард», «эстетика».
2. Особенности значения линии, формы, цвета в авангарде.
3. Назвать специфические черты художественного языка авангардного искусства.
4. Каковы особенности семантического поля авангарда в отличие от традиционного искусства?
5. Охарактеризовать специфику эстетики авангарда.
6. Какова природа авангарда?
7. Какова сущность авангарда?

8. Выстроить логическую канву рассмотрения основных проблем авангардного искусства.
9. Какие изменения в искусстве вызвал промышленный переворот в конце 19 века в Европе?
10. Как иррационалистический образ мира отражается в искусстве авангарда?
11. Назвать основные направления авангарда.
12. Назвать особенности архитектуры и скульптуры 20 века.

Литература

1. Мартынов В.Ф. Мировая художественная культура. Учебное пособие. - Минск. 1997
2. Василевская Л.Ю., Зарецкая Д.М., Смирнова В.Р. Мировая художественная культура. Учебное пособие. - М., 1997
3. Выготский Л.С. Психология искусства [Текст] / Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998.
4. Западноевропейское искусство второй половины 19 века. - М., 1988.
5. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание [Текст] /– Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991
6. Кандинский В.В. О духовном в искусстве (Живопись) [Текст] – Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990.
7. Кандинский В.В. Ступени. Текст художника. [Текст] / – М.: 1918.
8. Кузнецова О.Н. «Постискусство» и проблема отчуждения [Текст] / Мир науки, культуры, образования.- Горно-Алтайск, 2009.- №2(14).
9. Кузнецова О.Н. Проблема отчуждения в «зеркале» искусства [Текст] / Мир науки, культуры, образования.- Горно-Алтайск, 2009. – №4(16).
10. Кузнецова О.Н. Философия и искусствоведение: проблема понимания [Текст] Мир науки, культуры, образования.- Горно-Алтайск, 2009. – №1(20)
11. Культурология. [Текст] / Под ред. Г.В. Драча. Ростов-на-Дону. 1995.
12. Кутырев В.А. Культура и технология: борьба миров [Текст] / – М.: Прогресс – Традиция, 2001.
13. Киреевский И.Критика и эстетика [Текст] / - М., 1979.
14. Куликова И.С. Сюрреализм в искусстве [Текст] / – М., 1978.
15. Мартынов В.Ф. Мировая художественная культура [Текст] / Учебное пособие. - Минск. 1997.
16. Русская художественная культура 2-ой пол. 19 века, социально - эстетические проблемы. [Текст] / Духовная среда. - М., 1988.

17. Спиркин А. . Философия [Текст] / – М., 2004.
18. Философия и история культуры [Текст] / М., 1985.

Тематика рефератов

1. Символизм и модерн в искусстве конца XIX – начала XX вв.
2. Авангард как феномен культуры XX века.
3. Основные направления художественного авангарда
4. Искусство конца XX века. Постмодернизм
5. Графика модерна в Европе.
6. Эстетические принципы сюрреализма
7. Художественные традиции прошлого в живописи европейского авангарда
8. Философско-эстетические основы творчества К. Малевича.
9. Аналитический метод Павла Филонова.
10. Рок-музыка в современном искусстве
11. «Ар деко» и «ар нуво»: сходство и различия.
12. Постмодернизм в искусстве Запада: архитектура, живопись, дизайн.

Перечень иллюстраций

1. К. Малевич «Черный квадрат», «Красный квадрат», «Черный прямоугольник», «Белый квадрат»;
2. Антуан де Сент –Экзюпери «Маленький принц»;
3. А. Матисс «Танец», «Музыка»;
4. П. Гоген «Женщина, держащая плод», «Таитянские женщины с цветами манго»;
5. Э. Мунк «Крик», «Разрыв»;
6. В. Ван Гог «Ржаное поле», «Пшеничное поле»;
7. П. Пикассо «Авиньонские девицы», «Музыкальные инструменты», «Скрипка»;
8. В. Кандинский «Озеро», «Лодки», «Беспредметное», «Композиция №7»;
9. М. Дюшан «Велосипедное колесо», «Джоконда с усами», «Фонтан»;
10. С. Дали «Постоянство времени», «Я в возрасте шести лет, когда я верю, что стал девочкой, а пока, с большой осторожностью приподнимаю кожу моря, чтобы рассмотреть собаку, которая спит под сенью воды», «Сон, навеянный полетом пчелы вокруг граната за миг до пробуждения»;
11. М. Шагал «Полет над Парижем», «Прогулка»;

12. Р. Раушеберг «Резервуар», «Сервис»;
13. Э. Уорхолл «Мэрилин»;
14. Р. Лихтенштейн «Девушка за фортепиано»;
15. И. Кабаков «Человек, улетевший в космос»;
16. Д. Пригов «Русский снег»;
17. К. Звездочетов «Роман-холодильник»;
18. А. Монастырский «Коллективные действия»;
19. Ф. Инфантэ «Секреты», «Игра жестов», «Шествия», «Жизнь треугольника»;
20. М. Коник «Праздничный стол», «Порог»;
21. Х. Бруммак «Скульптура, которая выходит замуж», «Разрушенная конструкция»;
22. Йоко Оно «Да», «Перформанс с ножницами»;
23. Р. Магритт «Голконда».

Оглавление

Пояснительная записка	3
Содержание курса	4
Контрольные вопросы	12
Литература	13
Тематика рефератов	14
Перечень иллюстраций	14

Ольга Николаевна Кузнецова

Эстетика авангарда

Рабочая программа
авторского курса

Сдано в набор 15.01.2011. Подписано в печать 15.04.2011

Редакционно-издательский отдел ГОУВПО «АГАО»

- 659333, г. Бийск, ул. Короленко, 53.

Типография ГОУВПО «АГАО» - 659333, г. Бийск, ул. Короленко, 55/1.

Евангелие от Матфея. Глава 10.

- 1 И призвав двенадцать учеников Своих, Он дал им власть над нечистыми духами, чтобы изгонять их и врачевать всякую болезнь и всякую немощь
- 2 Двенадцати же Апостолов имена суть сии: первый Симон, называемый Петром, и Андрей, брат его, Иаков Зеведеев и Иоанн, брат его,
- 3 Филипп и Варфоломей, Фома и Матфей мытарь, Иаков Алфеев и Леввей, прозванный Фаддеем,
- 4 Симон Кананит и Иуда Искарот, который и предал Его.
- 5 Сих двенадцать послал Иисус, и заповедал им, говоря: на путь к язычникам не ходите, и в город Самарянский не входите;
- 6 а идите наипаче к погибшим овцам дома Израилева;
- 7 ходя же, проповедуйте, что приблизилось Царство Небесное;
- 8 больных исцеляйте, прокаженных очищайте, мертвых воскрешайте, бесов изгоняйте; даром получили, даром давайте.
- 9 Не берите с собою ни золота, ни серебра, ни меди в поясы свои,
- 10 ни сумы на дорогу, ни двух одежд, ни обуви, ни посоха, ибо трудящийся достоин пропитания.
- 11 В какой бы город или селение ни вошли вы, наведывайтесь, кто в нем достоин, и там оставайтесь, пока не выйдете;
- 12 а входя в дом, приветствуйте его, говоря: мир дому сему;
- 13 и если дом будет достоин, то мир ваш придет на него; если же не будет достоин, то мир ваш к вам возвратится.
- 14 А если кто не примет вас и не послушает слов ваших, то, выходя из дома или из города того, отрясите прах от ног ваших;
- 15 истинно говорю вам: отраднее будет земле Содомской и Гоморрской в день суда, нежели городу тому.

- 16 Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак будьте мудры, как змии, и просты, как голуби.
- 17 Остерегайтесь же людей: ибо они будут отдавать вас в судилища и в синагогах своих будут бить вас,
- 18 и поведут вас к правителям и царям за Меня, для свидетельства перед ними и язычниками.
- 19 Когда же будут предавать вас, не заботьтесь, как или что сказать; ибо в тот час дано будет вам, что сказать,
- 20 ибо не вы будете говорить, но Дух Отца вашего будет говорить в вас.
- 21 Предаст же брат брата на смерть, и отец - сына; и восстанут дети на родителей, и умертвят их;
- 22 и будете ненавидимы всеми за имя Мое; претерпевший же до конца спасется.
- 23 Когда же будут гнать вас в одном городе, бегите в другой. Ибо истинно говорю вам: не успеете обойти городов Израилевых, как приидет Сын Человеческий.
- 24 Ученик не выше учителя, и слуга не выше господина своего:
- 25 довольно для ученика, чтобы он был, как учитель его, и для слуги, чтобы он был, как господин его. Если хозяина дома назвали веельзевулом, не тем ли более домашних его?
- 26 Итак не бойтесь их, ибо нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узнано.
- 27 Что говорю вам в темноте, говорите при свете; и что на ухо слышите, проповедуйте на кровлях.
- 28 И не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить; а бойтесь более Того, Кто может и душу и тело погубить в геенне.
- 29 Не две ли малые птицы продаются за ассарий^{*}? И ни одна из них не упадет на землю без *воли* Отца вашего;
- 30 у вас же и волосы на голове все сочтены;
- 31 не бойтесь же: вы лучше многих малых птиц.
- 32 Итак всякого, кто исповедает Меня пред людьми, того исповедаю и Я пред Отцем Моим Небесным;
- 33 а кто отречется от Меня пред людьми, отрекусь от того и Я пред Отцем Моим Небес-

НЫМ.

- 34 *Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч,*
- 35 *ибо Я пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее.*
- 36 *И враги человеку - домашние его.*
- 37 *Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня;*
- 38 *и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня.*
- 39 *Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее.*
- 40 *Кто принимает вас, принимает Меня, а кто принимает Меня, принимает Пославшего Меня;*
- 41 *кто принимает пророка, во имя пророка, получит награду пророка; и кто принимает праведника, во имя праведника, получит награду праведника.*
- 42 *И кто напоит одного из малых сих только чашею холодной воды, во имя ученика, истинно говорю вам, не потеряет награды своей.*
- Текст приложения взят из Нового Завета [Текст] - М.: НП «Успенское братство», 2012. – С- 15-16.

Письма юродивого XVII век

Список с епистолии, что был галичанин посадкой человек Стефан Трофимович Нечаев юродивый, с его рукописания, как пошел юродствовать, оставил на утешение матери своей Евдокие да жене своей Акилине.

Доблему читателю о господе радоваться. Аз грешный прошу и молю твою любовь: писах сию хартипу с великим поспешением изоустно, и аще что обрящещи (л. 16 об.) не лепо и просто, не позазри моему неразумию, исправи своим благоутробием. Еще молю твою кротость, прочитай сию епистолию тихо и сладко, не борзяся, дабы! умильно и разумно слышати родителем моим.

Всемогущий, непостижимый, в Троице славимы бог искони сотвори небо и землю и вся на ней. И потом насади рай и жителя в нем созда перваго человека Адама. И въложи *а в него*б сон глубок, выня у него ребро. И сотвори ему жену, прабабу нашу Евву. Созда же их яко анъелы, всякаго тления непричастны. Даде же им заповедь в рай от всякаго древа (л. 17) ясти, от единаго же не вкушати, понеже зло есть.

Позавиде сатана житию их, яко зело почитаеми от бога. Сотворена же бысть змия в рай честна же. Лукавый сатана в змию вселися и обвився округ заповеданного древа. Не смея же ко Адаму глаголати лестных глагол, ведая, яко жена его послушает, яко муж жены креплее в разуме, приступи же к жене и глагола: «Почто от всех древ ясте, от единаго же не ясте?». Она же к нему отвеща: «Бог нам заповедь предложи, яко смертию умрем». Сатана же ей лестию глаголет: «Съясте от древа сего, бози будете». Евва же вкуси от заповеденного древа и Адаму подаде вкусити. И оба быша нази (л. 17 об.) божия благодати. Прежде быша тленни, яко тленная совещаша, восхотеша бытии бози -- и не быша. Господь же повеле из рая изгнати его и в поте лица своего от земли снедати хлеб, в и в нея возвращатися.

Прочее же да умолчим. Божественное писание удобно глубине морстей. Прочитах божественная писания Ветхаго и Новаго завета от Адама до Ноя, от Ноя до Моисея, от Моисея до воплощения сына божия.

Видя же бог создание свое*г гиблемо и ратуемо*д от врага, и не остави вконец погибнути. Посылаше пророки, повеле обращати от идолослужения. Уты и утолсте, забыта бога спасающаго преждебывшая чудеса при Моисеи. Остави(л. 18)ша бога, последоваша дияволу, и пророки его избита. Видя же бог обладание человечество от врага, и помилова создание свое.

Видите ли, братие, коль нами печется бог. Уже на кончину века ни ходатая, ни аггела, но изволи послати сына своего едиnorodнаго на спасение наше и от пречистыя девы воплотитися, и от нея, ис чистых кровей примесити себе плоть, и обращати люди от идолопоклонения, и веровати во отца и сына и святаго духа. Они же, окаяннии, и того не усрамишася. Пригвоздиша его ко кресту и поругашася ему (отчасти да воспомянем, припадающе на колену), глаголюще: «Радуйся, царю иудейски! Многи спасе, себе ли (л. 18 об.) единаго не можеша спасти? Сниди со креста, да веруем в тя». И плеваху на лице его, и по ланитам бияху.

Видите ли, братие, творец от создания своего колика поругания претерпе. Мы же слабы есмы, тварь от твари, сиречь друг от друга не можем единаго слова досадительна претерпети, по апостолу Павлу не взираем на начальника веры и совершителя Иисуса, колика пострада нас ради, и прочее, да прекратим невмещения ради малыя сея хартины (так!).

Рече господь во святом Евангелии: "Не может раб двема господинома работати, любо единаго возлюбит, о другом нерадити начнет". И невозможно едином (л. 19) оком зрети на землю, а другим на небо. Такожде и нам, братие, невозможно мирская

любезно желающим господеву работати. Любо едино возлюбим, а другое оставим. Пророк Давид глаголет: "Надеющиеся на господа, яко гора Сион, не подвижутся во веки". Той же: "Блажени вси надеющиеся на господа".

Виждь же и се, колико славимы суть от бога страдавши имени его ради. Коль ответ страшен презревшим заповеди его: "Отидите от мене, прокляти, во огонь вечный, яко не послушаете мене и не соблюдете заповедей моих, такожде и аз не услышу гласа вашего, но пойдите мучиться в муки (л. 19 об.) вечныя, кождо по делом своим". И мы, братие, устрашимся грозного сего ответа, по прибежем к богу покаянием, чистою совестью. Тесен путь вводя во царство небесное, пространен же влечет во дно адово. Блажени плачущи, яко ти утешатся. Кия, иже всегда смерть пред очима своима помышляюще и грехов своих плачущесе и Христа ради терпят всяку скорбь и беду от неразумных а не ти утешени будут, иже плачют о суетах мира сего и о вещех его тленных, и от належаших скорбей и напастей. Но о сих подобает благодарити бога и за творящая (л. 20) пакости бога молити, и зла за зло не воздавати, подражающе Христу и святым его.

Видите, братие, как нас любит бог, призывает нас: "Приидите ко мне вси труждающиеся мене ради и обременени грехи, и аз покою вы". Но что,*е братие, сего прибежища краснее и полезнее? Аще прибежем к нему, царство дарует и веселие со святыми, конца не имущи. О сем же тленном житии аще тмами страждем и терпим, богатства собираем и неправдою -- мзду злу восприимем, и муку вечную без конца.

И аз, братие, пожих в покоях мира сего и во всех сладостех его (л. 20 об.) и ничто же приобретох. И разумех, яко льстив есть мир сей. Аще кто весь мир приобрящет, душу же свою отщетит, ничто же есть. Убоимся, братие, мира сего паче лютаго зверя. Зверь бо тело вредит, а души не может погубити. Сей же зверь, мир прелестный, сластями своими тело упитывает червем на снадение, а душу вовеки губит и потом муки вечныя готовит.

Вопрос. (л.22 об) Почто еси оскорбил родителей своих, паче же мать свою рождшую и жену младу сущу оставил еси? Писано (л. 21) ость, аще кто оставит отца или мать, жену и дети в беде сущих, а сам покоя ищет, проклят есть, понеже сам упитывает тело свое, яко телец упитанный, а родители его провождают дни своя в печали и в сетовании.

Ответ. Вем, яко есть оставляют их богу. Писано есть: "Не надейтесь на князи и на сыны человеческия, в них же несть спасения". Сего дни друг аз, а утра враг, или гробу предаваем. Буди же вам надежда, кроме бога, никто никого не ублюдет, ни упасет. Господь рече во святом Евангелии: «Аще (л. 21 об.) кто оставит отца или мать, жену или дети, села и великое богатство имени моего ради, сторицею примет и живот вечный наследит». Зрите, родителие мои, в мире сем остаются жены млады от своих мужей, малыя дети от отца и матери, и бог о них промышляет, греет и питает их.

Вопрос, яко в мире сем з женою возможно спастися. Мнози святыя мужи и з женами спаслися.

-- Вем, яко спаслися, но царство небесное им.

-- Почто еси в мире с нами не терпел скорбей и напастей? Писано есть: ж «Нужно бо есть*з царство небесное, и нужницы восхищают его».

Ответ, Любо мир сей напоследок бо уже. Аще кто искусный кормник, волнуящееся моря видя, дерзает на шествие, аще же управит -- похвала ему есть. Не искусен же да погибнет, удобнее ему искати отишия. Вы же, яко искусныя кормницы, в мори волнуящагося жития сего прелестнаго обремененный корабль душевный житейскими печальми управляйте з божиею помощию. Но брезите твердо, понеже бури велии восташа на ны. Аз многогрешный яко неискусный кормник. Яко же аз, дерзнет в великое волнение мира сего и разбиен будет волнами мира (л. 22 об.) сего, да погибнет -- сам себе убийца, и з дияволом осудится в муку вечную. Аз же, яко неискусный кормник, убояхся в мори мира сего великих волн, да не управлен буду. Ищю пристанища

тиха. Весте бо и вы, яко груб семь и препрост. Зрите же и се, яко нимало пекохся о мирских, ни о домовых вещех. Аще бы люб мне мир сей и его суетныя покои, и подвижался бы о них, яко же и прочий человецы.

Смотрите же и се, яко не простоты ради оставих мир сей и ни от*и кого же гоним. Но елико кто смыслит, тако и подвизается. От мирских виждь, колико (л. 23) страждут от мира сего тленнаго узы и темницы, и раны великия, и иная тому подобная. И никто же может их разлучити от любве мира. Мнози и до крови стражут ради мира сего тленнаго. Аще бы люб мне мир сей, и аз подвизахся бы о вещех его. И разсмотрих, яко вещи его тленны суть, молю вас, родителие мои, господа ради и его пречистыя богородицы и для ради всех святых подайте ми святое свое благословение. И поминайте мя во святых своих молитвах, да бы избавил бог от зверя люта, вреждающаго души наша, а не тело.

Господь рече во святом Евангелии: «Имени моего ради ведении будете (л. 23 об.) пред цари и владыки. Не печетесь, что отвещаете. Аз бо подам вам дух в той час, яже подобает рещи. И не убойтесь убо от убивающих тело, души же не могущих убити». Аще вы мните, яко позабых вас, -- аще и телом отстою от вас, но духом всегда с вам (так!) есмь и попечение имеа о вас, да бы избавил нас бог от искушения люта. Понеже ныне велико искушение вниде в мир за умножение грехов наших. О настоящем времени сем несть время вспомянути.

Вопрос. Почто еси прежде сего отшел от нас и вспять прииде к нам и мнил, яко мир (л. 24) любиши, и жену поял еси?

Ответ. Аще бы не за скорбь матери своя (прочтох от нея писанную хартию, яко болезнует вельми; глаголют же, яко и ума изступити ей, и сама ся хошет*к убийством смерти предати) убохся, яко простоты ради погубит себе, и послушах ея. Придох к вам и жену поях, утешая ея.

Вопрос. Почто еси жену сушу младу опечалил? Лучше бы не жениться.

Ответ. Богу тако изволившу. О жене моей бог промысленик и печальщик. Зрите: многие жены с мужи своими малое время живут и остаются (л. 24 об.) вдовами, и терпят напасти мира сего по божию смотрению. Его же любит бог, того и наказует.

Вопрос. О превозлюбленный мой сыне и свете очей наших, почто скрываешия от нас? Мене, матерь свою, убогу, а жену свою сиротою, младу сушу, оставляеши, а сам грядеши, не вем камо.

Ответ. О превозлюбленная мати моя! Любезная же и супруга моя! Оставляю вас пастырю доброму паче себе пещися вами и в напастех помогати вам.

Вопрос. О драги сыне мой, повеждь нам, кого глаголеши пастыря и прибежище в напастех (л. 25) избавляти нас.

Ответ. Пророк Давыд показа, х кому прибегати: "Бог нам прибежище и сила, помощник в скорбех, обретших ны зело". И сего ради не убоимся, внегда смущается земля. Зрите: которыя остаются сиротами, и бог промышляет и питает их. И вами пещися иматъ той же. А меня, любимаго сына своего, на сие дело благословите, на неже дело за молитв ваших святых бог наставит. Иного же писати несть время. Но прочее простите мя, вси сродницы и знаеми. Аще и телом отстоя от вас, но духом, с любовию касаяся ног ваших, прощения прошу (л. 25 об.) от коегождо и до последняго. Будет кому кую грубость учинил по неправде или от неразумия, простите мя и благословите. И молити о мне бога желаемое получитьи.

-- Еще желаем слышати от тебе, сыне мой, утоли наши слезы.

-- О любезная ми мати, добляя же и супруга моя, послушайте, яко доблественно терпеша прежняя благочестивыя жены.

Некая жена благочестивая, с мужем своим два месяца поживши и позавиде, како стражут святии мученицы от нечестивых царей, преобидив тленное богатство. И не помысли того, яко с мужем своим (л. 26) не навеселихся, но, став пред царем злочестивым, исповеда Христа. Царь же повеле ея в ров левск вринути. Лвы же радующеса

лизаху тело ея и не вредиша. Цареве же повеле поставити на судище. И начал ласкати ея поклонитися идолом, понеже вельми лепа. И обещеваше ей великую честь и богатство, пред царицею его быти в первой степени. Она же не покорися повелению его, исповеда Христа и плюнув на лице злочестивому царю. Царь же осуди ея мечем усекнути. Муж ея и ближни родители начаша молити ея: (л. 26 об.) «О любимая наша, сотвори волю цареву, и будеши веселитися с мужем своим в великом богатстве, и о нас будеши ходатайца ко царю, и будеши славна во всей области Цареве». Она же, прозривши суетное веселие с мужем своим, злочестивыи их нарече и слабы умом, понуждаше воинов царевых повеление исполняти. Воины же отсекоша главу ея. Душа же ко господу отиде, идеже вси святии.

Иных же благочестивых воспомянути оставих невмещения ради малыя сея хартицы.

- О сыне мой любезны, невозможн(л. 27)но нам, слабым сущим, толиких напастей терпети.

- Зрите, добли мои, о первых родех и по них сущих.

- И о последних повеждь нам, любимы, на утечение плача нашего.

- Некто от святых отец глаголет: «Сотворихом мы делом заповеди божия; после же нас впол сотворят; последний же и того не могут сотворити, напастями и бедами спасутся и больши нас прославятся от бога».

- Еще повеждь нам, возлюбленный наш. Уже бо лица твоего не узрим и гласа твоего не услышим.

- О любезныя мои, не скорбите, во оном веце узримся. Вас же (л. 27 об.) молю, ко святей церкви притекайте и мене поминайте во святых своих молитвах.

- Еще*л побеседуй с нами, любезное мое чадо, и утоли наше слезное рыдание. Глаголеши бо, яко уже не узримся.

- Послушайте апостола Павла, глаголюща: «Слава солнцу, ина слава луне, ина же звездам. И звезда бо звезды вышше славою». Святи же отцы наша яко солнце просияша добродетельми и лучами своими, сиречь учением весь мир осветиша. Иной же подобяшеся луне светлостию, сиречь добродетельми. Ини же великой звезде в добродетелех подобяшеся. А ини малой звезде добродетельми, иже виждь (л. 28 об.), яко и малая звезда в небеси же содетелево повеление исполняет. И мы, братие, уподобимся светлостию малой звезде, сиречь добродетельми, лише бы царства небеснаго не погрешити.

- Еще побеседуй с нами, драгое мое чадо.

- Послушай, любезная моя мати, краткость жития сего суетнаго и скороминуваго, еже мы плачемся о покоех его лестных и мимотекущих и подвигаемся о них всею душею, и божия заповеди его презревше. Зри, яко суще человецы сего дни с нами, а утре гробу предаем их. Приидите, вникните во гробицы. Можете ли (л. 29) узнати, кое был царь или воевода, богат или нищ? Составы и сосуды плоти нашея, яко прах и смрад, снесь червем быша. Преже составы плоти нашея любезны, ныне же гнусный и смердящий, яко сухи кости наша, не имуще дыхания.

Смотри и раздвизай руками своими. Где красота лица? Не се ли очерне*? Где помизающи очи ясни? Не се ли растекошася? Где власи лепи? Се отпадоша. Где вознесенная выя? Се сокрушися. Где брови и благоглаголивый язык? Се умолче. Где руце? Се разсыпашася. Где величество тела? Се разтася. Где риз украшение? Се истле. Где безумие юностное? (л. 29 об.) Се мимо иде. Где великовеличавый человек? Се паки прах и смрад. Где золото и серебро и раб множество, где юность и лепота плоти? Вся изсхоша, яко трава, вся погибоша.

О человеце неразумный, что ся еси зачал, что ся вознесл еси! Кал еси, вонь еси, пес еси смраден. Где твое спесивство? Где высокоумие? Где твоя гордость безумная, и где твое золото и серебро, где твое имение? Истлеша, изгниша. Где твое богатство тленное? Не все ли ичезе, не все ли погибоша, не все ли минуло, не все ли земля взяла?!

Сего себе, неразумие, не разсудише,*н что ти ся вовеки мучитися.

Видите, яко от богатства нашего, (л. 30) кроме единого савана, ничтоже возмем. Но все останется, богатство, друзи и сердоболи, жена и дети. Но койждо примет по делом, еже содела.

Приидите, возплачите прилежно, да послушает мертвый плача вашего и востанет. Аще ли же не послушает и не востанет, то и аз не требую суетнаго плача вашего и не возвращаюся к вам. И аз убо умерл есмь мирови сему тленному.

Два плача есть: плачь спасает, другий же губит.

-- Повеждь нам, возлюбленный мой сыне, кой плачь душу спасает.

-- Еже плакаться о гресех своих. Но радуюся и аз о том вашем плаче, да и мене грешнаго плачем тем (л. 30 об.) в молитвах своих поминайте. Писано есть: «Друг другу тяготы носите, и тако исполните закон Христов».

Уже ли есте престали*о от плача вашего и от сетования? О мати моя рождшая, добляя же и супруга моя! Како могу умолити*п плачь ваш безмерны и что повем на утешение от божественнаго писания? Уже бо прекратим. Како вы, мати моя, единого мене ради грешна человека не можете утолити плача вашего! Имате zde сродники и сердоболи. Смотрите и се, како аз гряду на чужю землю незнаему, оставя тебе, мать рождшую, и жену свою любимую, род и племя, (л. 31) и други, и вся красная мира сего. Но сие все остави Христа ради. Но не плачю тако, яко же вы весте, яко и мне жалостно вас ради. Но Христос дражайши и паче всех.

Но молю вас, да не скорбите о мне всуе. Аще кто отдаст*р в дар нечто богу и жалеет о том, несть ему мзды: такожде и аз удалися от вас, да вы жалеете о мне и плачите. Несть вам благодарити бога, что господь бог мя исторгнул от сетей мира сего лестнаго, влекущих души наша во дно адово. Но плачемся грехов своих, всегда поминающее смерть пред очима своима. Той плачь вельми полезен и угоден богу. (л. 31 об.).

И да не зазрите же ми, братие кто, яко тщеславия ради или похвалы писах сие, но зрите, како плачет мати моя и жена моя. Но молю и ваше благоутробие утолити плачь их и утешити от божественнаго писания, коль кому бог подарова.

Но молю тебе, мати моя, послушайте мене грешнаго и не презрите моего приказаня, еже заповедаю вам. Аще найдет на вас уныние и скорбь или кая теснота, или о мне грешнем в кое время воспомянете, не сетуйте. Но вместо себе оставляю вам малую хартию сию прочитати на утешение печалей своих.

Ожидайте же от мене вести сто семдесятого году в месяце октябре. (л. 32) Аще ли в том месяце не будет от меня вести, то уже не мните мене жива. Наше житие подобно травному цвету: сего дни цветет, а утре изсыхаемо и ногами попираемо. Да не пецытеся и о сем, яко кости моя на чюжей стране положени будут. Пред страшным же и нелицемерным судиею во второе его пришествие вси вкупе предстанем, истязаемы от бога, яже что кто соделал, добрая или злая, такожде и мзду приимет от Христа бога нашего. Добро или зло, яже кто что посея, то и пожнет.

Дай же нам всем, милостивый боже, вечных твоих благ не погрешити и во оном веце (л. 32 об.) вькупе друг друга зрети и веселитися, и славити тебе, господа бога нашего, а в некончаемыя веки веком. Аминь. Конец. (л. 38)

2

Сей святыи и блаженный Стефан погребен в Галиче в Богоявленской церкви. А при погребении его по совету усердствующих списан со всего его подобия действительный образ. А на том святом образе надпись зделана сицева.

Сей святыи Стефан родися во граде Галиче от отца именем Трофима по реклому Нечаева и от матери Евдокии. Трофим *с же бе*т в том граде купец. И егда святыи Стефан доспе возраста, оставль отца и мать, и жену, и единаго от чад своих, юродствоваше многа лета. И преставися в лета от сотворения мира 7175 году, а от рожества Христова 1667 году, мая в 13 день, на память святыя мученицы Гликерии, в понедельник шестыя недели по Пасце (л. 33 об.) и в 14 (так!) час дни. Погребение было

мая в 14 день на память святого мученика Исидора, иже во острове Хиосе, и святого Исидора Христа ради юродиваго, ростовскаго чудотворца, в 7-м часу дни. При погребении были галицких монастырей архимандриты: Новоезерскаго монастыря Авраамиева архимандрит Христофор, Паисейна монастыря архимандрит Сергей, галицкой соборной церкви Спаской протопоп Феофилакт з братиею и всего града Галича священники и диаконы. От мирских чинов -- галицкой воевода Артемей Антонович сын Мусин-Пушкин да галицкой же преждебывшей воевода стольник Кондратей Афанасьев сын Загрязской, дворяне: Давид Неплюев, Иван Ларионов и иные дворяне, и дети боярские,*у и многая посацкия и ездныя*ф люди з женами и з детьми. Погребено тело его в Галиче (л. 34) на посаде у церкви Богоявления господня под трапезою на левой стране за печью, идеже он сам себе гроб ископа.

Онъ блаженный Стефан был человек убогий, а на погребение его стеклося множество именитых*x людей. И пронесенным от стариков слухом*ц уверенось (так!), что они во время съезда своего удивлялись божию о святом Стефане откровению, а потому больше, что для погребения его званыи они младым юношем, которого по осведомлению*ч никто не посылавал, и почли за ангела божия. (л. 35)

3

Государю моему дядюшке, Гаврилу Самсоновичю, о господе радоватися. Племянник твой Стефанко, припадая ногам твоим, со слезами молю и прошу у твоего благоутробия, мать мою рождышую почитай. И жену мою такожде почитай вместо меня. Не презри моего убогаго прошения. Аще кто почитает вдов и сирот убогих, во мнозе изобильстве бывает. Аще ли отвращает от них уши свои, во мнозей скудости будет. В ню же меру мерите, возмерится и нам. Почто же нем ного пишу, веси бо божественное писание. За мене же грешнаго бога моли. Буди же благословен со всем своим благодатным*ш домом всегда и ныне и присно и во веки веков. Аминь (л. 35 об.)

4

Тем же и вси православии собери, елико от священных и елико от инок, и елико от мирских, аще вникнут в сию епистолию, написанную многогрешнаго рукою, обрящете что неисправно и просто, бога ради простите, а не клените, яко да и сами вы от бога и человек требуете прощения. Понеже забвение и неразумие надо всеми хвалится. Слава совершителю богу. Аминь.

Источник: Текст приложения взят из монографии Лихачева Д.С., Панченко, А.М., Понырков Н.В. Смех в Древней Руси [Текст] / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понырков; – Л.: «Наука», 1984. - С – 205-213.