

Список иллюстраций

Нижний мир

1–2. Новая национальная галерея в Берлине, надземный павильон и главный подвальный зал. Проект архитектора Людвига Миса ван дер Роэ (1962–1966). Галерея была реконструирована с сохранением первоначального замысла в 2015–2021 годах по проекту Дэвида Чипперфилда.

Ветхозаветный смысловой слой в «Идиоте» («Исход»)

1. Рисунок Ф. М. Достоевского на одной из страниц подготовительных материалов к роману «Идиот», 1867. ЦГАЛИ (Москва).

2. Иконописное изображение пророка Моисея. Каргополь, 1590-е годы. Государственный музей-заповедник «Коломенское» (Москва).

3. Рисунок и каллиграфия Ф. М. Достоевского в подготовительных материалах к роману «Идиот», 1867. ЦГАЛИ (Москва).

Николай Заболоцкий и Дзига Вертов. Архетип быта, неанимизм

1. Кадр из к/ф «Чертово колесо» («Моряк с “Авроры”»). СССР, 1926. Севзапкино. Режиссеры — Григорий Козинцев, Леонид Трауберг; сценарист — Адриан Пиотровский; оператор — Андрей Москвин; художник — Евгений Еней. В главной роли фокусника, главаря банды — Сергей Герасимов.

2. Кадр из к/ф «Киноправда», № 18. СССР, 1924. Госкино. Режиссер — Дзига Вертов.

3–7. Кадры из к/ф «Кино-глаз». СССР, 1924. Госкино. Режиссер — Дзига Вертов, оператор — Михаил Кауфман.

8. Кадры из к/ф «Шестая часть мира». СССР, 1926. Кинокомпания «Совкино» (по заказу Госторга). Режиссер — Дзига Вертов, операторы — Михаил Кауфман и др.

9. Кадр из к/ф «Одиннадцатый». СССР, 1928. Производство Всеукраинского фотокиноуправления. Режиссер — Дзига Вертов, оператор — Михаил Кауфман.

10–11. Кадры из к/ф «Старое и новое» («Генеральная линия»). СССР, 1929. Кинокомпания «Совкино». Режиссеры и сценаристы — Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров; операторы — Эдуард Тиссе, Владимир Попов; художник — Андрей Буров. В главной роли — крестьянка Марфа Лапкина.

Искусственный интеллект avant la lettre.

Как кино учило машины думать

1. Кадр из к/ф «Казанова» («Il Casanova»). Италия, 1976. Кинокомпания «Produzioni Europee Associati». Режиссер — Федерико Феллини; продюсер — Альберто Гримальди; сценаристы — Федерико Феллини, Бернардино Дзаппони; оператор — Джузеппе Ротунно; художники — Данило Донати, Федерико Феллини; композитор — Нино Рота. В главной роли — Дональд Сазерленд.

2. Кадр из к/ф «Франкенштейн» («Frankenstein»). США, 1910. Студия Эдисона (Edison Manufacturing Company). По мотивам романа Мэри Шелли. Режиссер — Джеймс Сирл Доули. В главных ролях — Огастес Филлипс, Чарлз Огл.

3. Кадр из к/ф «Голем, как он пришел в мир» («Der Golem, wie er in die Welt kam»). Германия, 1920. Кинокомпания «Projektion — AG Union». Режиссеры — Пауль Вегенер, Карл Бёзе; сценаристы — Пауль Вегенер, Хенрик Галеен; операторы — Карл Фройнд, Гвидо Зеебер; художник — Ганс Пёльциг. В роли Голема — Пауль Вегенер.

4. Кадры из к/ф «2001: Космическая одиссея» («2001: A Space Odyssey»). Великобритания, США, 1968. Кинокомпания «Metro-Goldwyn-Mayer». Режиссер — Стэнли Кубрик; сценаристы — Артур Кларк, Стэнли Кубрик; оператор — Джеффри Ансуорт; художники — Эрнест Арчер и др. В главных ролях — Кир Дулли, Гари Локвуд.

5. Кадр из к/ф «Терминатор» («The Terminator»). США, Великобритания, 1984. Кинокомпания «Hemdale Film». Режиссер — Джеймс Кэмерон; сценаристы — Джеймс Кэмерон, Гейл Энн Хёрд; оператор — Адам Гринберг; художники — Мария Ребман Казо и др.; композитор — Брэд Фидель. В главной роли — Арнольд Шварценеггер.

**К философии кинореализма.
Семантика эффекта реальности в кино
и минус-архетипы**

1. Кадр из к/ф «Социальная сеть» («The Social Network»). США, 2010. Кинокомпания «Columbia Pictures Relativity Media». Режиссер — Дэвид Финчер; сценаристы — Дэвид Финчер, Аарон Соркин; оператор — Джефф Кроненвет; художники — Дональд Грэхем Берт и др.; композиторы — Трент Резнор, Аттикус Росс. В ролях — Джесси Айзенберг, Арми Хаммер и др.

2. Кадры из к/ф «Под крышами Парижа» («Sous les toits de Paris»). Франция, 1930. Кинокомпания «Films Sonores Tobis». Режиссер и сценарист — Рене Клер; операторы — Жорж Периналь, Жорж Роле; художник — Лазарь Меерсон; композиторы — Арман Бернар, Рауль Моретти и др. В главной роли — Альбер Прежан.

3. Кадр из к/ф «Потерянный патруль» («The Lost Patrol»). США, 1934. Кинокомпания «Radio Pictures». Режиссер — Джон Форд; сценаристы — Дадли Николс, Гаррет Форт; оператор — Гарольд Венстром; художник — Ван Нест Полглейс; композитор — Макс Стайнер. В главных ролях — Борис Карлофф, Виктор Мак-Лаглен.

4. Кадр из к/ф «Гражданин Кейн» («Citizen Kane»). США, 1941. Кинокомпания «Radio Pictures». Режиссер — Орсон Уэллс; сценаристы — Орсон Уэллс, Херман Манкевич; оператор — Грегг Толанд; художник — Ван Нест Полглейс; композитор — Бернард Херриманн. В главных ролях — Орсон Уэллс, Джозеф Коттен, Дороти Камингор и др.

5–6. Кадры из к/ф «Похитители велосипедов» («Ladri de biciclette»). Италия, 1948. Кинокомпания «Produzioni De Sica». Режиссер — Витторио де Сика; сценаристы — Чезаре Дзаваттини, Витторио де Сика и др.; оператор — Карло Монтуори; художник — Антонио Траверсо; композитор — Алессандро Чиконьини. В главной роли — Ламберто Маджорани.

7. Кадр из к/ф «Умберто Д.» («Umberto D.»). Италия, 1952. Кинокомпания «Rizzoli Film» et al. Режиссер — Витторио де Сика; сценарист — Чезаре Дзаваттини; оператор — Альдо Грациати; художник — Вирджилио Марки; композитор — Алессандро Чиконьини. В главной роли — Карло Баттисти.

Предварительные замечания

Понятие социокультуры было бы бесосновательным, если бы человеческое творчество, несмотря на все его разнообразие во времени и в локальных проявлениях, не возвращалось к налагающему его связность использованию одних и тех же глубинных смысловых конфигураций, которые принято называть архетипами. Смысл возникает там, где одно значение оказывается эквивалентным другому, допускает свою замену и тем самым придает умственным операциям автономность, обнаруживая их независимость от диктата референтной среды, способность воздвигать второй универсум — иной, чем фактический. Очень трудно ответить на вопрос, какие именно смыслообразования становятся навсегда сохраняемыми в памяти социокультуры. Чтобы хотя бы в первом приближении наметить решение этой проблемы, следует предположить, что архетипическим смысл делается при условии, если он обрел некий окончательный вид, претендует на универсальность, дополняемую только своим отрицанием. Два значения, вступающие во взаимодействие, составляют универсальное множество такого рода тогда, когда они комплементарны. В наиболее очевидном случае некий отдельный предмет замещает собой все что ни есть, скажем, дерево уравнивается с космосом, превращается в мировое. Абсолютности субституция добивается и благодаря тому, что подставляет на место данного прямо ему противоположное, доводя в подобных парах взаимоисключающих значений возможности замещения до их логического предела. Конец оборачивается началом, смерть — жизнью, война — сеянием или сбором урожая, материальное — идеальным (знанием, отвлеченным от конкретных вещей, их идей) и т. д. и т. п. Формируя архетипы,

человеческое сознание попадает на последнюю границу смыслопорождения, за которой нас ждет бессмыслица, семантическая пустота. Архетипы — максимум интеллектуальной изобретательности (или, если угодно, крайняя черта в умственном произволе).

Моя книга не преследовала цели выстроить сколько-нибудь стройную и завершенную теорию происхождения архетипов. Остановливаясь на некоторых из них, я по ходу разборов старался объяснить, как попавшие в поле моего внимания топики могли явиться на свет. Но создание общей модели, в которой рассматривалось бы, как закладывался смысловой фундамент социокультуры, — дело будущего, неизвестно когда долженствующего наступить (исследования, предпринятые прежде в этом направлении, не выглядят достаточно убедительными). Как бы то ни было, читатель может заметить, что при выяснении генезиса выборочных смысловых протоформ для меня особенно важным был тот отрезок ранней человеческой истории, который обозначился в (обледелой, мало пригодной для жизни) Европе примерно 40 000 лет тому назад. В этот период мир живых был понят, по всей видимости, в качестве равносильного миру мертвых, о чем свидетельствует тогдашнее возникновение изобразительного искусства, связывающего его отправителей с получателями (как присутствующими здесь и сейчас, так и отсутствующими в этот момент и в этом месте) — теми, кто лишь *мог бы* воспринять художественное произведение. На своих первых шагах искусство — при всей своей актуальности для непосредственных потребителей — было неотрывно от погребального культа. Если теории, раскрывающей генезис архетипов, когда-либо будет суждено сложиться, ей неизбежно придется обратить самый пристальный взгляд на эпоху, сделавшую *praesentia* и *absentia* эквивалентными. Без взаимозаменяемости этих полюсов всяческие архетипы, снимающие разность противоположных значений, не имели бы генеральной предпосылки. Архетип под таким углом зрения конституирует *смысл* в той ситуации, в которой *значение* теряет себя в противозначении. Выработка архетипов, антропологического достояния, была социально обусловлена: ее развязало общество, которое вообразило свое присутствие-в-отсутствии. Можно сказать, что архетипы создает

трансцендентальный коллективный субъект, погружившийся в автообъектность, собственное Другое рефлексирующей самости.

Главная задача, поставленная в книге, заключалась в том, чтобы показать, с одной стороны, неустранимость архетипов из истории, доходящей до нынешнего времени, с другой — их трансформируемость. Архетипы потому и вечны, что способны насыщаться коннотациями, изменяться, приспосабливаясь к новым поворотам, переживаемым социокультурой в ее динамике. Если что-то и в силах привести модификацию в архетипы и вместе с тем не прервать их существования, то только однородное с ними. Было бы ошибкой думать, что они претерпевают преобразования под влиянием внешних относительно нашего мышления факторов, помещающихся в среде человеческого обитания, пусть природные катастрофы и естественно-научные открытия и служат порой аргументами в пользу пересмотра традиционных тем, на которых фиксируется интеллект. Сам этот пересмотр должен производиться с позиции, родственной той, какая была занята сознанием, генерирующим архетипические смыслы, иначе они будут разрушены вторжением в них постороннего начала. В процесс превращения архетипы втягивает та история, которая эпохальна и которую следует именовать логоисторией. Любая эпоха в поступательном движении социокультуры зиждется на противоречии, которое проистекает из того, что господствующая на каком-либо этапе истории умственная операция, сообщаящая известному периоду целостность и относительное единство, претендует на общепределенную приложимость, несмотря на свою частноопределенность. Становление эпох, каким бы специфическим ни было их логико-семантическое содержание, подчиняется, следовательно, тому же абстрактному принципу, который вызывает к жизни архетипические схемы, игнорирующие контрастность или противоречивость соотносимых в них компонентов. Выяснению того места, какое изучение архетипов должно занимать при моделировании диахронических сдвигов от предыдущей системы мирознания к новой, посвящена первая глава моей работы.

В следующей за начальным разделом книги части мне хотелось обратить читательское внимание на множественность и разнока-

чественность тех отправных в социокультурной практике смыслоформ, которым предстоит трансформироваться в процессе истории. Держась обычного в научной литературе подхода к архетипам как к наглядным первообразами, я прослеживаю судьбу представлений о путешествиях в нижний мир (катабазис). Но *arché* просвечивает и в различных модусах речи и поведения, например в комическом, являя собой прежде всего некий способ организации значений, неважно, в каком зримом виде он будет воплощен. В этом плане я попытался разобраться в переходе от смеха романтической эпохи (первая четверть XIX века) к реалистическому (1840–1880 гг.). Архетипы могут наличествовать в культуротворчестве как имплицитно, так и эксплицитно. В заключение второй части книги я попытался объяснить, почему авангардистская ментальность вывела архетипы из недр художественных текстов на их поверхность, воспроизводя — вопреки своей футурологичности — мифопоэтические истоки социокультуры.

Третья часть исследования — своего рода книга-в-книге. Речь здесь идет о больших романах Достоевского как о последовательно спроецированных на идейно-тематическое членение Торы (Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие). Архетип, как следует из этого сопоставительного анализа, бывает не только точечным, но и чрезвычайно сложно выстроенным, подобно вступительным книгам Ветхого Завета, трактующим (далеко не всегда мирное) сожительство Бога и человека, и столь же комплексно продолженным в серии текстов Достоевского, как будто вполне самостоятельных, а на самом деле тайно сцепленных друг с другом через общий им подтекст.

В четвертом разделе я возвращаюсь к наглядным архетипам — теперь в связи с их историческим бытованием в разнородных медиумах: словесном — в одном случае, кинематографическом — в другом. Как засвидетельствовали ранние документальные фильмы Дзиги Вертова, которые я сопоставляю с отозвавшейся на них поэзией Николая Заболоцкого, киномедиум не в состоянии избавиться от архетипичности даже тогда, когда он преследует цель передать «жизнь врасплох» — такой, какая она есть. Но, подхватывая архетипическую мотивику, уже давно имевшую

хождение в мифе и словесном искусстве, кино специфицирует и апроприирует ее, как это обнаруживают, к примеру, фильмы об искусственном человеке, которые делают роботов, андроидов и киборгов репрезентантами своего техномедиума. Еще одна версия обхождения кино с архетипами — демонстрация их выхода из строя, обнажение их недейственности. Руководствуясь такой установкой, фильм не отказывается вовсе от мифопоэтики и в то же самое время рассчитывает добиться за ее пределом эффекта достоверности при воспроизведении реальности.

Архетипы — капитал социокультуры в ее антропологическом измерении, ее общее владение вне зависимости от того, на какие этнические подсистемы она распадается. Вместе с тем национальные культуры не могли бы стать относительно суверенными, если бы они не были скреплены какой-либо единой психосоциальной ориентацией. Они целеположены в силу того, что ограничивают свое развитие определенными архетипическими рамками, сужающими культуропроизводство. Проблема этноархетипов обсуждается на материале русской истории Нового и Новейшего времени в последней главе монографии.

Предлагаемые в моей книге подходы к изучению архетипов пробны, а выбор материала исследования субъективен. Иначе и не могло быть, потому что сколько-нибудь полноценное исследование смыслового основания социокультуры — непосильная для одиночки задача, подлежащая разрешению лишь в долгом коллективном труде.

За помощь в работе над книгой и обнародовании ее отдельных положений я благодарен Андрею Арьеву, Галине Бабак, Всеволоду Багно, Константину Баршту, Любове Бугаевой, Якову Гордину, Льву Заксу, Илье Калинину, Александру Карпову, Кириллу Кобрину, Ренате Лахманн, Игорю Лощилову, Роману Мниху, Наталье Нестеровой, Алексею Пурину, Станиславу Савицкому и Сюзанне Франк. Я признателен Игорю Немировскому, издавшему более 20 лет тому назад мою монографию «Смысл как таковой» и теперь вновь принявшему к публикации «Архетипы и историю». Моя особая благодарность, как всегда, обращена к Надежде Григорьевой, в диалоге с которой готовились все статьи, составившие затем главы книги.

Часть I

.....

ТЕОРИЯ

.....

Глава 1

Архетипический аспект истории культуры

Опространствленное время в теориях искусства конца XIX–XX веков и диахронологика

1

Чтобы разобраться в научных представлениях об эпохальной истории культуры, будет удобнее всего взять за точку отталкивания диахроническую теорию Дмитрия Чижевского, в которой эта проблема ставится с большей отчетливостью и теоретической основательностью, нежели у его современников, занимавшихся, как и он, ее решением.

К разработке модели «волнообразной» динамики в духовной, прежде всего эстетической, культуре Чижевский приступил вскоре после конца Второй мировой войны в брошюре «Культурно-історичні епохи» (Авгсбург, 1948)¹. В этом тексте он обозначил две главные предпосылки своего подхода к эпохальной истории. Одной из них было стремление исследователя понять исторический процесс в его единостности по образцу христианского мышления о большом времени, финализованном в картине Страшного суда. Чижевский ссылается при этом на эсхатологическое учение Иоахима Флорского о трех сменяющих одно другое царствах: ветхозаветного Отца, новозаветного Сына и Святого Духа (мона-

¹ Цит. по: Чижевский Д. Українське літературне бароко. Київ, 2003. С. 345–357.

шеского братства)². Второй исходной точкой для Чижевского послужило его неприятие идеи прогресса, подвергавшейся в России критике, начиная уже со статьи Сергея Булгакова «Основные проблемы теории прогресса» (1902). Взамен просвещенческого представления о восходящем развитии разума Чижевский выдвигает концепцию периодического чередования двух типов культуротворчества, воплощенных, с одной стороны, в романском стиле (раннее Средневековье), Ренессансе, Просвещении (или классицизме) и реализме («новом Просвещении»), с другой — в готике (позднее Средневековье), барокко, романтизме и неоромантизме (символизме). Знаменательным образом Чижевский не указал, из какого времени он сам производит свое теоретическое построение. Можно думать, что третьей, не эксплицированной Чижевским, предпосылкой его диахронических соображений явилось желание придать истории после катастрофического события, каким стала Вторая мировая война, характер уравновешенного автоматическочелночного движения, исключающего попадание в непредсказуемое время. Дисконтинуальный взгляд на историю, свойственный, к примеру, русскому формализму, был чужд Чижевскому, предпочитавшему размыкать рубежи, которые разделяли ее фазы. Наряду с двумя основными типами духовной культуры он обсуждал также промежуточные между ними образования; к этим «переходным формам» он отнес маньеризм (на переходе от Ренессанса к барокко), рококо (на границе к классицизму), сентиментализм (на границе к романтизму), Biedermeier (на границе к реализму) и импрессионизм (складывающийся при приближении к неоромантизму, или стилю модерн).

Более подробную версию своей диахронической модели Чижевский изложил во время пребывания в США (1949–1956) в книге «Outline of Comparative Slavic Literatures» (Boston, Massachusetts, 1952), переизданной с дальнейшими дополнениями в двух томах

² Усатривая в «раннем марксизме» отклик на схему трех царств, Чижевский проводит ту же самую параллель, что и Э. Блох, писавший в «Принципе надежды» (1938–1947; публикация этого труда состоялась в 1954–1959 годах) о созвучии идей «юного Энгельса» и Иохима Флорского (Bloch E. Das Prinzip Hoffnung. In drei Bänden. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1967. S. 598).

по-немецки³, к которым я теперь обращаюсь. Каждый из полюсов, к которым попеременно притягивают культуру ее колебания по ходу истории, имеет, согласно Чижевскому, инвариантный набор признаков. Стилистическую линию, идущую от раннего Средневековья, отличают гармония, простота композиции, прозрачность конструкций, ограниченность выразительных средств, статичность ситуаций, передаваемых в художественных текстах. Напротив, от позднего Средневековья тянется устойчиво возобновляемая после перерывов традиция, в которой доминируют антитетичность, борьба противоположных сил, архитектурная сложность и загадочность смыслов, преувеличенное внимание к декоративным экспрессивным элементам (I, 26). Славянские литературы, удостоверяющие теорию Чижевского, соответствуют, по его убеждению, в своей поэтапной динамике, несмотря на ареальное своеобразие, общеевропейской истории культуры (I, 23).

Не приходится сомневаться в том, что размежевание взаимоисключающих типов творчества у Чижевского восходит в конечном счете к проведенному Фридрихом Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» (1872) противопоставлению «аполлонического» искусства (погружающего нас в наглядный мир «прекрасной видимости» и возвышенного покоя) и «дионисийской» художественной культуры (наводящей ужас, разрушающей в экстаичности *principium individuationis*, а в своей чрезмерности — идеал мировой гармонии). Чижевский не упоминает Ницше среди своих предшественников, однако он называет в числе таковых Юлиана Кржижановского (I, 26–27). Как и Чижевский, изображая литературную эволюцию дуалистически-волнообразной, Кржижановский напрямую сравнивал свою концепцию с разграничением «аполлонизма» и «дионисийства», притом что перетолковывал эту оппозицию, превратившуюся у него в извечное противоборство духа («романтические течения», начиная со средневекового «аллегоризма»)

³ Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd. I. Einführung. Anfänge des slavischen Schrifttums bis zum Klassizismus. Bd. II. Von der Romantik bis zur Moderne. Berlin, 1968. В дальнейшем ссылки на это издание — в корпусе главы с указанием тома и страниц.

и материи («классические течения», начиная с Ренессанса)⁴. Синхронная у Ницше типология становится у Кржижановского диахронной⁵. Первым, кто предпринял такую умственную операцию, был Генрих Вёльфлин. В книге «Ренессанс и барокко» (1888) он не только рассмотрел смену стилей в изобразительном искусстве при переходе от XV–XVI веков к следующему столетию с формальной стороны (как путь от линейности и строгой упорядоченности композиций к выдвиганию на передний план асимметричных масс и светотени), но и подвел под это преобразование мировоззренческий базис с явной оглядкой на «Рождение трагедии...». «Жизненное чувство эпохи» побуждало, по Вёльфлину, ренессансных мастеров к соблюдению меры и сосредоточенности на красоте бытия, тогда как барокко поставило в центр внимания становление, экстатически ломающее все границы, уходящее в бесконечность. Как и Ницше, увидевший в титанизме XV–XVI веков предвосхищение чаемой им «переоценки всех ценностей», Вёльфлин высоко оценивал Ренессанс, но вразрез с «Рождением трагедии...» он не был прельщен «дионисийским» началом в культуре. Барокко было, с точки зрения Вёльфлина, результатом «омертвления» (*Abstumpfung*) эпохального стиля⁶. Если для Вёльфлина пафос «дионисийства» был интер-

⁴ См. подытоживание Кржижановским своих взглядов на диахронию литературы: Krzyżanowski J. *Nauka o literaturze*. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1969. S. 325–355. Разделение эпох на «классические» и «романтические» Кржижановский предпринял уже во вступлении к книге «От Средневековья до барокко», где он также адресовался к «Рождению трагедии...»: Krzyżanowski J. *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa, 1938. S. 13 ff, 49.

⁵ Перевод синхронного различения в диахронное Кржижановский произвел и применительно к антитезе «психическое / физическое»: точкой отсчета для расподобления этих категорий в историческом времени явилось для него исследование Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1902), где первый из двух современников был определен как «тайновидец плоти», а второй — как «тайновидец духа» (ср.: Krzyżanowski J. *Nauka o literaturze*. S. 331).

⁶ Wölfflin H. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Basel, Stuttgart, 1968. S. 57. В стилях эпох, как считал Вёльфлин, отражается наше телесное нахождение в мире (*Ibid.* S. 61–62). Возможно, источником этой идеи была сформулированная Э. Каппом в 1877 году теория «органопроекции», согласно которой технические изобретения составляют аналоговое продолжение человеческого тела. Каким

эпохальным и упадочническим явлением, то для Вячеслава Иванова он означал рост интраэпохального сознания, достигающего зрелости после преодоления своей «аполлонической» вступительной фазы развития. В статье «Две стихии в современном символизме» (1908), как и в ряде других работ, Иванов противопоставлял «иллюзионизму» и субъективизму раннего «идеалистического символизма» его позднейший «реалистический» («хоровой» и теургический) извод, упрекая первый за то, «...что в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта...»⁷

От всех перечисленных подступов к эстетической истории модель Чижевского, пусть и мифопоэтическая по дальним истокам, отличается тем, что очищает дихотомию Ницше, повернутую в дальнейшем диахронически, от заполнившего ее в реинтерпретациях субстанциального содержания (тело vs душа, бытие vs становление, «я» vs «не-я»). Отступая от традиции Вёльфлина,

бы ни было конкретное происхождение выкладок Вёльфлина, они вписаны в общее для позитивизма представление о соответствии духовной истории биофизическим процессам, которое привело, к примеру, К. Леонтьева к убеждению о неизбежном для любой цивилизации переходе от «цветущей сложности» к «упрощению составных частей», «ослаблению единства», «впадению в дряхлость» (Леонтьев К. Н. Византизм и славянство. М., 1876. С. 71). Исповедовавшийся культурой второй половины XIX века прогрессизм, который достиг у Ницше своей вершины в образе грядущего «сверхчеловека», имел обратную сторону: мыслители этого времени были равно предрасположены к пониманию истории и как подъема, и как упадка, ставшего постоянным предметом теоретического интереса, начиная с трактата о вырождении (1857) Б. О. Мореля. Эта раздвоенность позитивизма зависела от того, подчеркивал ли он в своей биологизации социокультурной изменчивости отживание старого или старение нового. О трактовке дегенерации в позитивизме см., например: *Dark Side of Progress* / Ed. by J. E. Chamberlin, S. L. Gilman. New York, 1985; Arata S. *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996; Nicolosi R. *Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre*. Paderborn, 2018. От сочинения Вёльфлина, зарегистрировавшего динамику, сходную с «омертвлением» Ренессанса в барокко, уже на материале Античности, тянется преемственная связь к историософии О. Шпенглера (1918), в которой задающим парадигму примером выступило истощение духовной культуры Древней Греции в римской технической цивилизации.

⁷ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 156 (143–169).

Чижевский был к тому же безоценочен в рассмотрении эпохальных «волн», тем более что славянское барокко явилось одним из главных, если не важнейшим, пунктов всех его научных занятий⁸. Содержанием конкурирующих во времени типов художественной культуры оказываются у Чижевского разные способы организации текстов (их внутренних миров и выразительного уровня), не имеющие ценностного преимущества друг перед другом. Методика Чижевского не субстанциальна, а эссенциальна. Под сущностью явлений он подразумевает то же самое, что и Макс Вебер (на которого Чижевский напрямую ссылается: I, 30) в рассуждениях об «идеальных типах», а также Эдмунд Гуссерль, введший в философский обиход понятие «ноэма». Оба мыслителя отождествляли сущностное с интенциональным. В статье «О некоторых категориях понимающей социологии» (1913) Вебер мотивировал сведение эмпирически разнообразных человеческих действий к «идеально типическому» с тем доводом, что все они, будучи направленными на Другого, не просто свидетельствуют о «внутреннем состоянии» субъекта, но в той или иной степени рационально целеположены, связны, коль скоро осуществляются в межличностном контексте и, таким образом, допускают логическую интерпретацию⁹. В «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913) Гуссерль определил «ноэму» как смысловое содержание «переживания» — интенционального постольку, поскольку оно ориентирует «я» на объект, дает «сознание чего-то». «Ноэмы восприятия» отрешены от физической стороны вещей, открывают их «эйдосы»¹⁰. Сущность

⁸ См., например: Lachmann R. Dmitrij Tschizewskij (1894–1977) als Barockforscher // Slavische Barockliteratur II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij / Hrsg. von R. Lachmann. München, 1983. S. VII–XI. Об оценке Чижевским барокко см. также: Бабак Г., Дмитриев А. Атлантида советского нацмодернизма. Формальный метод на Украине (1920-е — начало 1930-х). М., 2021. С. 472–477.

⁹ Weber M. Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie // Weber M. Soziologie, weltgeschichtliche Analysen, Politik / Hrsg. von J. Winkelmann. Stuttgart, 1964. S. 98–99 (97–150).

¹⁰ К гуссерлианству Чижевского ср.: Mnich R. Дмитрий Чижевский и формализм: гуссерлианский контекст // Litteraria Humanitas XVI. Dialogy o slovan-ských literatúrach: tradice a perspektive. Brno, 2012. S. 135–145.

альтернирующих в истории культуры парадигм заключается для Чижевского не в том, как они возникают, а в том, какому конструктивному принципу они подчиняются, какова их установительная установка. История при таком взгляде на нее целеположена в-себе как повторяющаяся реализация то одной, то другой своей возможности.

Отказ от прослеживания генезиса при изучении эпохальных сдвигов не будет прерван и тогда, когда Мишель Фуко обратится в «Словах и вещах» (1966) от двоичного членения исторических преобразований к их моделированию (на примере эволюции гуманитарного знания) в виде многоступенчатых. Между тем смысл истории — в насаждении нового. Сущность того, чего не было прежде, нельзя схватить, если из нашего внимания выпадает происхождение случающегося. История в целом креативна по преследуемой ей цели (что не исключает, разумеется, контрпродуктивности, выражающейся в периодах безвременья-застоя и попытках реставрировать прошлое). Чтобы разобраться в этой интенции, проникнуть в эссенциальное содержание творческих начинаний истории, необходимо установить, как и на каком основании протекает порождение иного, нежели то, что было и есть. В своей погоне за небывалым история не только созидательна в своих частноопределенных завоеваниях, но и достигает максимума в смене того исходного положения, на котором зиждется ее продуктивность, в реэссенциализации, регенерации. В то время как понятие интенции недостаточно для объяснения социокультурной динамики и подлежит дополнению, которое соединило бы кинезис с генезисом, ревизованное Вебером и Гуссерлем учение Платона о первообразах («Тимей»), положенных в онтологический фундамент мироздания и потому лишь воспроизводимых в дальнейших демиургических актах, вовсе противоречит производительной истории, покушаясь на то, чтобы ее приостановить.

Итак, Чижевский был прав, трактуя историю эссенциально, но он не учел того, что она по своей сущности генеративна и регенеративна. Само предложенное им членение периодов, в которых воплощают себя две основоположные стилистические ориентации, не должно вызывать возражений. Оно не только представ-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru