

Л. В. КАМЕДИНА

ТВОРЧЕСТВО
КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ЗЛА
В ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОМ
СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ



DirectMEDIA

Людмила Камедина

**Творчество как преодоление
зла в духовно-нравственном
становлении личности**

«Директ-Медиа»

2014

УДК 17.02
ББК 87.7

Камедина Л. В.

Творчество как преодоление зла в духовно-нравственном становлении личности / Л. В. Камедина — «Директ-Медиа», 2014

В монографии рассматривается проблема творчества в философско-образовательном и филологическом концепте. Выявляется генезис творческого акта, анализируется центростремительный и центробежный дискурс творческого бытия. Предлагаются развернутые выводы по сотериологии творчества и преодолению зла в духовно-нравственном становлении личности. Монография представляет богатый материал, который может быть использован философами, педагогами, филологами при осмыслении проблем русской духовности.

УДК 17.02
ББК 87.7

© Камедина Л. В., 2014
© Директ-Медиа, 2014

Содержание

Введение	6
Глава I	11
§ 1. «Расширяющаяся культура», ведущая к экзистенциальной пустоте	11
§ 2. Качание «маятника стилей» как ускорение карнавализации культуры и жизни	17
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Людмила Васильевна Камедина
Творчество как преодоление
зла в духовно-нравственном
становлении личности. Монография

Рецензенты:

Н.А. Аюрья — доктор философских наук, профессор ТГПУ;

М.Н. Фомина — доктор философских наук, профессор ЧГТУ.

Введение

Под термином **творчество** до недавнего времени (в философских словарях и учебниках по философии) понимали «процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности». **Творчество** понималось как акт не изначальный, а с определенного времени вступивший в действие, а именно с момента, когда у человека возникла потребность трудиться и в труде созидать «новую реальность». Творчество личности выводилось из познания ею закономерностей объективного мира. Получалось, что любой человек, овладевший знаниями законов, по которым развивается реальный мир, уже может быть творцом, то есть заниматься творчеством (1).

К сожалению, большинство современных вузовских учебников до сих пор твердо стоят на марксистском основании в определении **творчества**. Например, философ В.А. Каике рассматривает творчество как «рукотворный процесс». Если же речь идет о духовном творчестве, то оно подается через призму взглядов психологов, например, английского ученого Г. Уоллеса, который разлагает процесс духовного творчества на стадии. Творчество, по-прежнему, связывается с «**выработкой нового**» и детерминируется как **сознательным**, так и **бессознательным**. По-прежнему творчеству предлагается **обучать**: «Быстрое развитие всей сферы человеческого ставит задачу обучения творчеству» (2, 177). Если же творчество связывать с деятельностью, то ему соответствует род **науки** и свои **методы обучения**. «Науку по изучению творческой деятельности и методов обучения называют *эвристикой*», – заключает В. Каике. Что же нужно человеку, чтобы состояться как творцу? Это **память, внимание, воображение, талант**. К таким выводам приходит автор философского исследования, не забывая, конечно, упомянуть, что философия имеет тоже эвристический характер, следовательно, «с ее помощью можно постигнуть тайны творчества» (2, 178).

Если ряд современных философских исследований стоит на традиционной, выработанной в советское время, точке зрения на **творчество**, то есть ряд философских работ, в том числе и философского характера, с явно либеральным оттенком во взгляде на **творчество**. Например, в «Основах философии» Л. Зеленова и А. Владимирова, помимо уже указанных концептов, есть дополнение о том, что «благодаря творчеству человека и осуществляется **общественный прогресс**, происходит **обогащение культуры**» (3, 78). Мир ценностей, а творчество – это ценность человеческой жизни, связывается философами с тремя либеральными идеями: **богатства-власти-гуманизма**. Этот взгляд на творчество более политизирован и идеологизирован, чем первый. Сторонники первого взгляда, помимо общественной значимости **творчества**, все-таки оставляют ему этическую, эстетическую и философскую значимость. Через эти функции, собственно, и мыслятся составляющие ценности: **добро-красота-истина**.

И первая, и вторая точки зрения включают в себя как материалистические, так и идеологические концепции творчества. Наиболее приближенной непосредственно к самой проблеме творчества и рассматривающей эту проблему не только со стороны уже известного ракурса, но и учитывающей не известный ранее пласт знаний, который принципиально по-новому раскрывает смыслы данного философского дискурса, представляется точка зрения ряда философов, объединенных в редакцию учебников «Философия» – В.Д. Губин, Т.Ю. Сидорина, В.П. Филатов – и «Философская антропология» с добавленным именем Е. Некрасовой (4, 5). Авторы опровергают известную позицию, заявляя, что **способности, таланты, воспитание, образование, культурная изощренность** не делают человека творцом. Процесс **творчества** рассматривается ими не как внешняя деятельность, но как внутренняя акция, к самому себе направленная: «Нужно **самому измениться** (курсив мой), нужно научиться все время удивляться миру, все время видеть тайны и проблемы там, где другой ничего подобного не видит.

Творчество – это образ жизни» (4, 513). Творчество – это не всегда деятельность. Творчество, по мнению авторов, начинается с **созерцания**. В это время с миром человека **соприкасается сам Творец**. Творчество направлено, прежде всего, не на изменение мира или других, но всегда и сначала **на самого себя**. Философы связывают проблему творчества с древним концептом Илариона Киевского (XI в.) – соотношением Закона и Благодати. Тогда **творчество**, в свете теологического взгляда, является не правом, а **обязанностью**. Когда же творческий дискурс по отношению к себе осуществляется в результате **духовного подвига**, тогда измененный, «просиянный» человек может и должен включиться в теургию, в **преобразование** бытия, будучи уже сам преображенным.

Однако авторы-философы не умаляют и противоречий, которые существуют в данной концепции. Например, **создание нового** всегда влечет за собой и **трагедию творчества**. Художники пытаются творить бытие, а творят только символы. Отсюда так много «отказов» от литературного творчества и уход в самосовершенствование. По мнению философов, «мечта о возможности теургического творчества завершается или в технической объективации или эстетическом безумии...» (4, 518), что по сути и обозначает трагедию творчества. Художник может сотворить новый миф, который, конечно, если повезет, повлияет на сознание людей. Однако и без теургической устремленности остается неясной сама природа человеческого творчества, впрочем, и как сама богоподобная природа человека. Философы видят полемический аспект не в самой концепции, а в непознаваемости мира, в невозможности до конца проникнуть в сущность и Истину Божественного Откровения человеческим разумом, а также и в невозможности порой адекватно, в человеческих словах, передать «встречу с Богом».

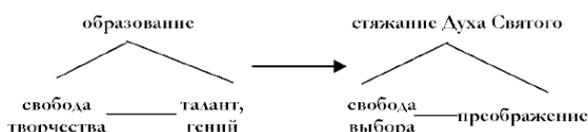
Таким образом, во многом соглашаясь с последней позицией, хотелось бы изложить свое видение проблемы **творчества**. И прежде всего хотелось бы поменять ключевые понятия.

Таблица составлена по принципу «было – стало».

– творчество рассматривается как выработка новых материальных и духовных ценностей;	– в процессе творчества новое не создается;
– творчество детерминруется как сознательным, так и бессознательным;	– главное в творчестве – «презвение ума и сердца»;
– творчеству можно обучить, каждый человек имеет право на творчество;	– творчеству нельзя обучить, так как это процесс внутренний связанный с изменением своего взгляда на мир; творчество – это не право, а обязанность;
– процесс творчества можно изучить с помощью науки;	– процесс творчества не поддается научному объяснению и до конца непознаваем;
– творцу нужны талант, память, внимание;	– ни образование, ни воспитание не делают человека творцом;
– с того момента, как человек может трудиться, он и может достичь творческих успехов;	– творчество – изначальная заданность Творца;
– главное внимание в творчестве уделяется воображению;	– чтобы стать творческим человеком, нужно избавиться от воображения, которое всегда дает ложную картину предмета и мира, т.е. <i>виртуальную реальность</i> ;
– творчество способствует общественному прогрессу;	– творчество не меняет картины мира, если не меняется сам создатель;
– творчество как ценность связано с идеями богатства, власти, гуманизма;	– творчество и творец погибают, если связываются с идеями обогащения, власти над миром и идеей человека как центра Вселенной;
– творчество – это трудовая деятельность.	– творчество – это духовный подвиг, восхождение в духе.

В свете иного взгляда на творчество хотелось бы поменять и **триаду**. Вместо **свободы творчества**, под которой понимается, в лучшем случае, свободный выбор тем, сюжетов, с долей ответственности за свой выбор, а в худшем случае – «что хочу, то и пишу» (последний выбор делается постмодернистом), хотелось бы предложить понятие **свободы выбора**, которая осуществляется всегда в пользу **Любви, Добра, Красоты** Божественного мира. Этот выбор никогда не сделает человека рабом страстей или вещей. В этом свободном выборе обязательно учитывается огромное чувство ответственности за свои мысли, слова, дела. Вторым кодовым понятием называется **образование**, под которым каждый пишущий, будь то философ, педагог, политик, понимает нечто свое. Однако образование генетически восходит к слову **образ**. Формирование **образа** Божьего и раскрытие Его в течение творческой жизни в человеке как «распаковка» всех заложенных в него Творцом талантов и дарований – вот смысл и сущность образования. А чтобы это произошло необходимо сначала накопить в себе творческий духовный потенциал. На языке теологии это звучит как **стяжание Духа Святого**. Наконец, третьим звеном в триаду вместо понятия **талант – гений** ввести – **Преображение** как акт конечный и одновременно «всегда совершаемый», ибо не преобразенный Божественной Благодатью гений способен нести в творение только зло. **Творчество же как Божественная ценность есть избавление от зла.**

Итак, триада заменяется:



Творчество всегда сопряжено со свободой. Об этом писали не только ранние и поздние философы, но это всегда было предметом обсуждения в классической литературе. *Творческая свобода, свобода творчества, свобода и воля творца и свобода выбора* — все эти и ряд подобных определений приводят к мысли о неразрывности этих понятий и их изначальности. Творчество архетипически восходит к Творцу, и Творец – единственный, кто обладает абсолютной свободой. Следовательно, Творец по своей свободной воле наделяет свою тварь – человека, созданного по Своему Образу, творческими потенциями и оставляет его свободным, не нарушая его свободной воли как в творении самого себя и своей жизни, так и в творении искусств.

Реализовать себя как личность подобная лику Творца есть смысл человеческой свободной творческой воли. Уподобляясь во всем Высшему, человек онтологически вписывается в позитивный смысл Бытия. Теоцентризм является основой Бытия мира и человека. Через призму абсолютных ценностей и Высшей Истины реальность представляется именно такой, какая она есть, подлинной. Мир материальный сопряжен с миром Духа. Горнее и долнее являют единство мира.

Двигаясь от центра к периферии, онтология сталкивается с нарастающим потоком проблем. Прежде всего, это проблема зла и степень ответственности человека за происходящее как в его личной жизни, так и в истории, это проблема человеческого своеволия и Провидения. Чем дальше удаление от метафизического центра, тем больше соблазн спасенной твари к мнимости существования, ухода в небытие, в так называемую, виртуальную реальность. В этом центробежном движении человек теряет истинные жизненные ориентиры, становится на шаткий путь лжи, не ведущий к спасению.

Первая глава монографии посвящена деструкции бытия в центробежном дискурсе, которая неизбежно ведет к исчезновению **творчества**. Дается попытка литературоведов, культурологов, социологов, философов объяснить причины исчезновения образа Творца из сознания человека. Творчество личности в современных условиях становится невозможным.

Исчезает единое поле языка, единство стиля, общий текст, из которого «все мы вышли», как «из гоголевской шинели». Ситуация, в которую мы попали, носит название постмодернизм. Это уже трудно назвать и языком, и стилем, и текстом. Эта культура, понимаемая в самом широком смысле, включая и культуру человеческой мысли, носит достаточно эклектичный характер и разлагается изнутри. Человек перестает мыслить, потому что разрушается поле языка, исчезает диалог между людьми. Люди перестают друг друга интересоваться. Во-первых, из-за равнодушия, во-вторых, из-за научно-технического прогресса, именуемого компьютером и телевизором, которые не причиняют боли и не предполагают «проклятых вопросов» бытия. Легче общаться с машиной, чем с человеком. Научно-технический прогресс изменил личность. Появились «асфальтовые мальчики», выросшие вдали от природы, в городе; они утонченные и женственные, хорошо образованные, но совершенно бездуховные. А отсутствие духовности при таких обстоятельствах ведет к высокоумию, надменности и цинизму. Социальный низ выдвинул свой феномен – «уличного жлоба». Идеал современной девушки представлен фотомodelью, у которой исходной точкой является не сердце и разум, а бедро.

Мы переживаем ситуацию культурного переворота. Искусство перестало рассматривать всемогущество человеческой личности. Оно не ищет больше золотых зерен в гуманизме. Элементами современной культуры являются хаос, безумный крик, ужас, леденящий душу, разрушение. Современное культурное пространство заполнено патологическими типами, жесткостью и сексом.

Начало же третьего тысячелетия вводит человека в мощный центробежный поток от Полноты и цельности к деструкции и ущербности. Путь спасения, указанный Творцом, заложен в область сотворения самого себя, творения собственной жизни и сотворчества в искусствах культурной истории человечества.

Вторая глава рассматривает «обратный» дискурс – центростремительный, когда творчество определяется заданностью Творца. Такой путь предлагается к изучению теологами III–IV вв., он разработан в византийском богословии Отцов Церкви, это путь к центру, к «Творцу Неба и Земли».

Путь же к центру – один, это путь истины жизни, творческого преображения, когда душа становится творением. Однако философские рассуждения о любви, добре, долге, свободе, воле и других предметах ничего не вносят в сферу гнозиса, ибо не имея за собой живой опыт любви, борьбы, страданий, невозможно по-настоящему открыть для себя нравственное измерение вещей и людей. Центростремительный путь заключен в **восходящем движении** человека по Лестнице Духа, в **накоплении опыта**, как определял его Серафим Саровский, «в стяжании Духа Святого», и затем уже в фиксации его в виде философских трактатов, бесед, советов, то есть всего того, что мы сейчас называем образовательной, воспитательной, методической и даже методологической литературой, а в религиозной философии древних называлось **литературой духовного окормления**. Центростремительный путь – это апокатастасис, восстановление человека из его поврежденности в Образ и подобие святого лика.

Философия утвердила **творческую личность** в лице поэта, художника, музыканта; вершиной земного лика Творца объявлялся **гений**. Богословие выдвинуло творческую личность, уподобляющуюся Творцу – **святого**. А высшую степень святости обозначила в типе **юродивого**, который менее всего был связан с земным. И гений, и юродивый – фигуры центростремительного дискурса. Ни тот, ни другой не представлены в современном мире, так как разрушено духовное поле, в котором они могли **творить**. Ни тот, ни другой сегодня не будет узнан и понят.

Сотериология творчества утверждается мета-антропологием **гениальности и святости**. «Бездонность» человека как местопребывания Творца являет нам и славу человеческую. Прославление человека не связано с биологическими, социологическими, психологическими

определениями, но прежде всего творческими талантами, заложенными в него Творцом и устремленностью реализовать их, то есть «вернуть» Творцу талант, не закопанный в землю.

Третья глава посвящена собственно сотериологии творчества. Быть творцом собственной жизни, творить мир по образу и подобию Творца – это единственный путь спасения личности. На это указывают древние византийские философские трактаты, в которых разрабатываются вопросы сотериологии, а также философы «третьей волны» Русского Возрождения эпохи Серебряного века: Н. Бердяев, В. Соловьев, Н. Лосский и другие.

К сожалению, революции и войны XX века не способствовали возврату личности образа творца. Философы середины и конца XX столетия (Э. Фромм, Л. Витгенштейн, П. Сорокин, В. Библер, М. Мамардашвили и др.) констатируют ситуацию трагизма творчества, хотя и предлагают выход через сферу познания Духа и возврата в сферу духовного предстояния.

В работе поставлены ключевые проблемы, связанные с **творчеством**, исследован генезис теоретических знаний и практического опыта данного направления.

Главная задача исследования в необходимости и актуальности данных разработок на пороге третьего тысячелетия, когда личность обезличивается и перестает ощущать себя как творение Божье, когда человек теряет свою свободу и предпочитает ее рабству вещей и страстей, когда он перестает мыслить и говорить на родном «великом, могучем, правдивом и свободном русском языке», а удовлетворяется языком жестов, цитат, рекламы, различных штампов.

Методология работы определена теоретическим методом, в котором через философствование раскрывается постепенно метафизический и трансцендентальный смысл человеческого опыта в творении себя и окружающей действительности. Предметная действительность не всегда дает знания о сущности исследуемого явления, иногда необходим скачок в область чистой мысли. Знания, полученные таким образом, находятся за пределами чувственного опыта.

Философия предполагает и историзм мышления, ибо для решения конкретной проблемы требуется обращение к историко-философской традиции. Развитие человеческого духа проходит разные этапы, состояния, поэтому историческое сознание необходимо для познания исследуемого процесса.

Монография обращена прежде всего к философам и педагогам, которые смогли бы многое переосмыслить, переоценить и направить русло своей творческой мысли в дело преобразования духовного мира нашей молодежи, да и каждого человека на пользу и благо своей души и своего Отечества.

Примечание к Введению

1. Философский словарь/ Под ред. И.Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1991. – 560 с.
2. Каике В.А. Философия. Исторический и систематический курс. – М.: Логос, 2001. – 344 с.
3. Зеленев Л.Л, Владимиров ЛЛ Основы философии. – М.: Владос, 2000. – 160 с.
4. Философия: Учебник /Ред. В.Д. Губин, Т.Ю. Сидорина, В.П.Филатов. – М.: ТОН – Остожье, 2000. – 704 с.
5. Губин В., Некрасова Е. Философская антропология: Учебное пособие для вузов. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 240 с.

Глава I

Деструкция бытия в центробежном мета-антропологическом дискурсе: исчезновение творчества

§ 1. «Расширяющаяся культура», ведущая к экзистенциальной пустоте

Социолог и культуролог П.А. Сорокин заявляет о современном искусстве как о разрушающем и в себе самом содержащем разрушительные элементы, оно исчерпало свои творческие возможности и проявляет с возрастающей силой признаки «усталости, стерильности, извращенности и упадка. Разложение идет сейчас в полную силу. Ничто не может остановить его» (1, 462).

Философия занимается проблемой человеческой деструктивности, изучает истоки зла в природе человека. Философ и психоаналитик Э. Фромм приходит к парадоксальному выводу: человек не является разрушителем по своей природе, его деструктивность – свойство приобретенное, история совратила человека, породив в нем погибельные страсти (2). Э. Фромм рассматривает также особый феномен времени – бегство от свободы. Свобода – удел немногих, большинство не способно на поступок, предпочитает безликость, пошлость и сложившийся в обществе стандарт. Деструктивность становится внутренней потребностью человека. Что же касается литературы, то она не только пытается изобразить такого героя, но и сам Текст являет собой признаки деструктивизма.

Современный постмодернизм – это результат длительного процесса секуляризации и дегуманизации. Процесс этот длился не десятки, а сотни лет. Наконец, культурный текст себя исчерпал. Исчезла замкнутость и целостность текста, исчезли ценностные ориентиры, а в конце XX века исчезает и сам смысл. Текст становится «нечитабельным». Источник смысла переносится с текста на читателя. Если же читатель становится источником смысла, тогда появляется множество смысловых значений и интерпретаций. По сути, в постмодернизме есть только **интертекст**, в котором присутствуют все другие тексты на разных уровнях, поэтому он соткан, как правило, из цитатного слоя.

В классике перестали видеть образец, но нашли повод для пародии. «Онегинская строфа» используется для написания стихотворения о водке, знаменитое «Я памятник себе воздвиг...» – для констатации собственной ничтожности. Смысл постмодернизма в нашей культуре в полном отказе от классики.

Этот процесс отказа от «классического разума» стал назреть на рубеже XIX и XX веков, а само явление, сопровождающее смену стилей, получило название **декаданс**, что означает распад, упадок, хаос. Наступала другая эпоха.

Модель «расширяющейся культуры», которую предложил академик Д.С. Лихачев, наглядно показывает центробежный характер этого явления.

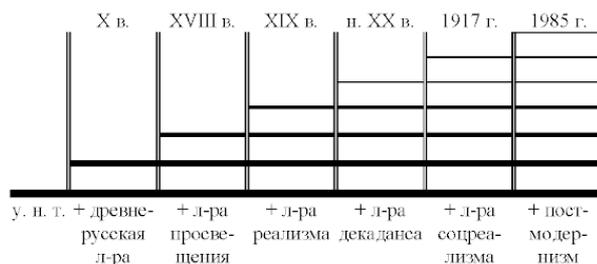


Диаграмма 1

Для пояснения этой диаграммы обратимся к историческому дискурсу культурного процесса.

В X веке произошел культурный переворот, о котором пишет С.С. Аверинцев: «Каким бы ни было богатство автохтонных традиций восточнославянского язычества, подчеркиваемое такими исследователями, как академик Б.А. Рыбаков, только с принятием христианства русская культура через контакт с Византией преодолела локальную ограниченность и приобрела универсальные измерения. Она соприкоснулась с теми библейскими и эллинистическими истоками, которые являются общими для европейской семьи культур... Она осознала себя самое и свое место в ряду, выходящем далеко за пределы житейской эмпирии, она стала культурой в полном значении этого слова» (3, 52). Доклад, прочитанный на симпозиуме ЮНЕСКО в Париже в 1988 году, С.С. Аверинцев назвал «Значение введения христианства на Руси для развития европейской и мировой культуры и цивилизации», тем самым придав большое значение принятию христианства Русью и появившемуся в X веке новому культурному образованию. Однако то, что мы называем фольклором, устным народным творчеством, никуда не исчезло. Эта культура «опустилась в «низовую слой» и продолжала бытовать. «Ситуация культурного переворота» не была мирной. Старина и новизна демонстрировали неприязнь. Однако, господство («верхний слой») древнерусской религиозной культуры усиливалось ее официальной позицией. Каждая культура демонстрировала свое отношение к миру, свою систему ценностей, свою эстетику. «Верхняя» предлагала единобожие, «нижняя» продолжала верить многим богам.

Одна поставила в учение попа, другая – скомороха и далее все по такому же принципу «верха» и «низа»:

молитва	проповедь	усиление	обряд	слезы	и т.д.
заговор	игра	шум	антиобряд	смех	

Самое парадоксальное в феномене культуры, что «мир организованный» и «мир крошечный» сосуществовали рядом, взаимопроникали друг в друга, взаимообогащались в культурном слое русской жизни.

В конце концов новизна перестает быть новизной. Тогда накопленное традицией старое «опускается вниз», а «сверху» возникает новое. Так вновь случилось во второй половине XVII века, когда на арену русской жизни выступили «латинствующие». Большую роль сыграл выходец из западных белорусских пределов Симеон Полоцкий. Состязательности культур этого периода посвящена книга А.М. Панченко «Русская культура в канун петровских реформ». Автор пишет: «В это время состязаются и авторы, и культурные аксиомы. Искусство становится проблемой, которая затрагивает прежде всего такие важные понятия, как произведение и автор, как книга и писатель» (4, 166). Традиционалисты восстали против правки книг, ибо трактовали ее как «свободное творчество», как личное поползновение. У книг появились

авторы. Анонимность древнерусской литературы стала исчезать. В сознании традиционалистов не укладывалось, что книга может служить не для одной нравственной жизни, а может быть полезна и для познания мира, а познание безгранично и бесконечно. В результате культурного состязания победила «новизна», которая и определила развитие последующего XVIII столетия. Культурный перелом не похож на внезапный катаклизм, он не происходит мгновенно. Это изменчивый и живой поток.

Новый XVIII век уже ориентируется на продукции печатного станка, на европеизированную литературу. Появляется новая цель – вооружить человека знаниями из разных областей культуры. Писатели XVIII века активно используют античную и славянскую мифологию и историю. На передний план выдвигается интеллектуальная эрудиция. Однако следует заметить и то, что постепенно руководство культурой переходило в руки монаршей власти. Поэты перестали быть элитой нации, все они были подотчетны государю. «Услуги Отечеству» становятся мерилем в определении личных качеств человека.

В литературе создается строгая иерархия «стилей и жанров», которая естественно не может законсервировать живой литературный процесс надолго и уже к 1770-м годам в литературе XVIII столетия видно смешение стилей. Строгая ломоносовская жанровая система начинает разрушаться. Литература перестает заниматься переводами, переделками с иностранных образцов. Появляются писатели с сильным национальным началом: Державин, Фонвизин, Радищев. В 1770-е годы начинает творить поэт М. Муравьев, который по сути уже начал создавать новые художественные произведения как по форме, так и по содержанию. В своих поэтических декларациях Муравьев заявляет о романтической концепции гениальности, вдохновения как источнике поэтического искусства. Литература отказывается в «подражать образцам». Возникает нечто новое, «ранее не бывшее».

В XIX веке благодаря гению Пушкина появляется самобытная национальная русская литература в лице лучших ее представителей. Русский XIX век вобрал в себя всю предшествующую культурную традицию. Имена Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова вписаны в ряд мировой культурной традиции, их творчество являет собой образцы искусства в высшем смысле этого слова. Литература этого периода открыла новое художественное видение мира, обогатила русскую духовность. Она представляет собой синтез, осваиваемого ею культурного опыта Западной Европы с многовековыми национальными традициями отечественной культуры. Ею были заданы те вечные вопросы, которые остаются актуальными на всем протяжении культурного пространства. Восстановилась культурная связь древней и новой России.

Мы понимаем, что когда Пушкин называет свою поэму «Медный всадник», он прежде всего имеет в виду судьбу российского государства, причем монархического. Его также беспокоит проблема монархической власти. Царь на престоле – каким он должен быть? во благо или в заблуждение послан? Уже в символическом названии поэмы скрыта ее сущность. Всадник на коне – известный символ классицизма, где конь олицетворяет собой государственность, а всадник – властелин. Да и проблема типичная для классицистической литературы. Символика эта пришла в русский классицизм из античности. Так, в одном знаке сливаются культуры и уже нет необходимости подробно говорить об этом, достаточно указать «знак», наполненный уже известным смыслом.

Юродивый из «Бориса Годунова» – тоже образ знакомый, он – своеобразный «знак» той традиции, которую русская культура переживала в течение семи веков. И Пушкин уже не объясняет читателю, почему именно юродивый дает отповедь «царю-Ироду», царю-детоубийце. Это голос принужденного безмолвствовать народа. Автор «Бориса Годунова» находится в пределах образа, обобщенного житийной и летописной древней традицией.

Лев Толстой не дает предысторию Андрея Болконского. Он не описывает его детства, юности. Читателю не нужно объяснять это, он воспитан на традиции чтения русских романов,

где подобные герои уже встречались и когда-то уже было объяснено происхождение подобного персонажа.

В конце XIX века стали заявлять о кризисе реализма. К.Д. Муратова во вступительной статье учебника по русской литературе, включая слова М. Горького в текст, пишет: «Социальное, этическое и эстетическое сознание общества, отразившее «адову суматоху конца века и бури начала XX», свидетельствовало о бурной переоценке старых и рождения новых ценностей» (5, 7). Снова наступила эпоха ломки, переосмысления старого и рождения нового. Менялась тональность культуры. Возникали не ведомые ранее модернистские объединения. Опять шел бурный спор о путях развития литературы, о сущности искусства. Изменилось само художественное мышление, менялась фразеология эпохи. Усилилось стремление культуры к символу. Искусство стремилось уйти от действительности. Период этот, как и предыдущие периоды культурных скачков, продолжался недолго. Бурные споры и бурные страсти, как правило, непродолжительны.

Можно только предположить как развивалась бы русская литература в XX веке, не будь в ней «остановки». Тормозом стал провозглашенный официальным статус литературы социалистического реализма. Она заняла «верхнее» положение, вся остальная литература была по отношению к ней вторична; часть писателей, продолжающих естественную, традиционную, сложившуюся в их творчестве линию, были вынуждены писать «в стол», уйти в «литературное подполье», чтобы после 1985 года «воскреснуть» и назваться «возвращенными». Наконец, была еще группа писателей, вынужденных покинуть Россию и продолжавших писать за рубежом, часто на русском языке. Эта литература получила название Русского Зарубежья. Две последние оставались в тени, за пределами русского читательского сознания. Процесс постижения, который должен был осуществиться в течение века XX-го, явился запоздалым.

«Верхнюю» литературу социалистического реализма XX века можно сравнить с официальной литературой века XVIII, что делал в своих выступлениях А. Синявский, он даже предлагал называть ее «литературой социалистического классицизма». Оснований было достаточно: идея государственности, строгое подчинение сложившейся литературной модели социалистического реализма, оптимистический пафос и многое другое, что составляло именно «образец». Признаки литературы соцреализма заучивались наизусть как правила Буало, обуславливая заданность анализа литературного произведения. Ни о какой интерпретации текста, ни о каких многих смыслах, заключенных в художественном произведении, не могло быть и речи.

В настоящее время мы опять переживаем ситуацию культурного переворота. Литература уже перестала рассматривать всемогущество человеческой личности, культ «человеческого» уступил место менее антропоцентрической точке зрения на жизнь. Возросла роль знаковых систем в культуре, опора на архетипы; текст изучает языковое пространство, специалисты занимаются «игрой» текста. Смыслом слова становится магия. Творение слов рассматривается как творение мира.

Таким образом, в диаграмме 1, которая не претендует на исчерпанность, видно развитие культурного процесса на всем его протяжении. Следует еще раз напомнить, что при смене эпох меняется общественный миропорядок, но основные принципы культуры никогда не сводятся к идеологическим или экономическим ориентирам. Сейчас культурологи, историки, литературоведы справедливо отказались исчислять и объяснять культурные эпохи тремя этапами революционного движения, поскольку описание развития литературного процесса не может сведено к описанию эволюции революционных идей. А вечные ценности духовной культуры не сводятся к государственным и идеологическим.

Объяснить культурные эпохи можно только с помощью законов, свойственных культуре, изучая связи между эпохами, принципы устройства отдельной эпохи и принципы культурной трансформации.

Концентрические круги от брошенного камня чем дальше от центра, тем слабее. К сожалению, культурные стили, продвигаясь во времени, не сохраняют своей чистоты. К концу XIX века мы видим уже такую эклектику и пестроту, что можем уверенно заявлять об отсутствии стиля. Пострадала не только культура, но и политика. Отсутствие стиля привело к разрушениям 1917 года. Стиль предполагает системность, целостность и онтологичность. А в конце XIX столетия стиль выходит из этих обязательств, представляет собой разрушительное, и как следствие этого, кратковременное явление. Усугубляет это обстоятельство в нашу постмодернистскую эпоху изобилие в эклектичном тексте пустых мест. Чем и кем должна заполняться пустота? Ответ прост. Читателем, его мироощущением. Беда вот только в том, что читатель, удалившись от Центра, потерял свой стержень, нанизанную на него онтологическую (а еще раньше абсолютную) систему ценностей. Такой читатель интересен будет, пожалуй, только самому себе.

Происходит абсолютизация субъективного. Мир таких субъектов перестает быть познавательным и актуальным. Смысл Бытия теряется в декадансе. А постмодернизм вообще ставит под сомнение бытийность смысла. Субъект предпочитает быт вместо Бытия. Исчезает процесс развития. Постмодернизм пожирает сам себя. Он вышел на сцену созидать, но неожиданно обнаружил, что все уже создано. Мир, не создающий никаких ценностей, постепенно перестает ими интересоваться. Деромантизированный, гордый своим высоким изгойством артистический жлоб никого не поражает избытком гениальности. Стереотипность массового сознания наконец освободит мир от творцов. Осуществится ленинская мечта – искусство должно принадлежать народу. Довольно остроумно эту ситуацию обыгрывает критик и философ Борис Парамонов: «Долой всех артистов, художников и писателей – угнетателей народа! Наша личность и наше мировоззрение должно дать свой миф. Развитой пролетарский миф не будет содержать в себе искусства» (6, 112). Это означает размывание всех границ – культурных, этических, эстетических, религиозных.

В сознании постмодерниста крест иерея соседствует с козлиными знаками сатаны. Все это попадает в один текст, может стать видеоклипком, потому что такое сознание все уравнивает. В нем эти знаки сосуществуют и уживаются. Искусство становится ремеслом, художник превращается в коммерсанта. Особенно способствовала этому процессу советская культура, в которой отношения между властью и творцом были исключительно денежные. Постмодернизм, выйдя из истории советской культуры и голодного андерграунда, ничего новенького и уж тем более творческого предложить не мог. Текст оказался исчерпанным, язык ущербным, сознание разрушенным.

«Расширяющаяся культура» не может расширяться до бесконечности. Здесь нет процесса взаимообогащения, скорее это можно назвать раздробленностью в культуре, в сознании, в окружающем мире. Человек становится рабом осколков бытия и уже не только не способен к творчеству, чтобы запечатлеть себя как личность, но и не ставит вопроса о своих познавательных возможностях, которые помогли бы ему осмыслить свое существование в мире. Экзистенциальная пустота заполняется «муляжами». Создается некая виртуальная реальность, проживание в которой для субъекта чаще всего заканчивается смертью и в конце концов приводит к смерти само искусство.

Те тенденции, которые философ Серебряного века Владимир Соловьев в конце XIX столетия отмечал в развитии западного искусства, в полной мере можно отнести и к нашему современному: «В наш век наступило третье господство – технического искусства, чисто реального и утилитарного... Искусство превратилось в ремесло...» (7, 168). В. Соловьев констатирует творческую анемию, суть которой видит в бездуховности, и пророчит кризис искусства. Все искусства, по его мнению, достигли своих пределов, доведены до совершенства. В словесности исчерпаны все роды искусства: лирика, драма и эпос. Художественная культура доведена до абсурда.

Нельзя не согласиться с констатациями и пророчествами талантливого русского философа. Современный постмодернизм – это китч легиона. В нем нет Творца и по этой причине оно обречено; в нем нет личности, поэтому оно всегда будет карнавалом.

§ 2. Качание «маятника стилей» как ускорение карнавализации культуры и жизни

Писатель-эмигрант Б. Парамонов написал книгу о постмодернизме и назвал ее «Конец стиля». Культурный стиль постмодернизма – это отсутствие стиля вообще. В нем уничтожено человеческое Я, а ценность человека признана в его временности, условности и случайности. Вместо языка, на котором принято говорить человеку, предлагается элементарный жест. «Это и есть победа визуального начала над словесным в постмодернизме», – пишет Б. Парамонов (6, 6). Но так было не всегда. Снова обратимся к истории вопроса.

Стиль эпохи охватывает не только область культуры, отдельные искусства, он подчиняет себе все стороны жизни: науку, политику, религию, быт. Стиль определяет лицо эпохи. О смене стилей пишет Д.С. Лихачев (8, 209–222). Но надо сказать, что ученый констатирует не только развитие «великих» и «малых» стилей, но и пытается определить причину такого их существования. Он называет работы зарубежных ученых, которые тоже пытались задуматься над этой любопытной картиной и сделать свои выводы. Так Д.С. Лихачев упоминает имена Д. Чижевского и Э. Курциуса. Первый предполагает «качание маятника» стилей, при котором взмах в одну сторону – сильный, отчетливый, а в другую – замедленный, неопределенный. Д.С. Лихачев вступает в полемику с Э. Курциусом, который полагал, что существует только два стиля: классицизм и маньеризм, все остальное – повторение этих же стилей. Не соглашается Д.С. Лихачев с теми учеными, которые отрицают развитие стилей, а называют лишь их чередование: «Все многочисленные теории смен стилей в той или иной степени изображают

эту смену как цепь, уходящую в «дурную бесконечность»: за стилем одного типа является стиль другого типа, затем возвращается стиль первого типа, он снова сменяется стилем второго типа и т. д. Развития в искусстве нет. Есть только бесконечное и однообразное чередование стилей, причем причины этого чередования не указываются или указываются примитивные: например, стиль «приедается», надоедает, поэтому, якобы, художники возвращаются к предшествующему, оставленному. Но утомление искусством и в связи с этим необходимость его «отстранения» не может быть фактором его творческого развития» (8, 220). Д.С. Лихачев предлагает свое объяснение развитию стилей и свое отношение к нему. Воспользуемся принципом академика и предложим диаграмму 2:



Диаграмма 2

Д.С. Лихачев рассматривает смену стилей до реализма XIX века. Логично продолжить эту картину до наших дней. Наглядно виден тот «тормоз», который задержал развитие русской культуры в XX веке. Если европейская и американская литературы дали миру имена А. Камю, Ф. Кафки, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Г. Гессе и многих других, среди которых Нобелевские лауреаты, то официальная литература социалистического реализма, самого «передового»

метода, породила Д. Бедного, В. Кочетова, С. Бабаевского, П. Павленко и огромное количество писателей, которые остались миру неведомы. Истории с Нобелевскими премиями удручают. Иван Бунин получил ее, будучи в эмиграции, Бориса Пастернака вовсе заставили отказаться от награды, а Александр Солженицын был выдворен за пределы государства. Только вписавшийся в менталитет советской государственности Михаил Шолохов остался единственным советским лауреатом столь высокой международной награды.

Можно только жалеть о несостоявшихся в советскую эпоху именах русской литературы. Писатели, не соблюдавшие основные принципы социалистического реализма, пробивали себе творческий путь с трудом. Таким образом идеология может приостановить естественный ход развития культурного процесса, может повлиять на творчество отдельных художников, может убрать ненужное ей, но изменить эпохальный путь развития культуры она не в состоянии. «Возвращенная» литература и литература Русского Зарубежья подтверждают ход естественного традиционного развития этого процесса. Сегодня приходится осмысливать творчество А. Платонова, Е. Замятина, М. Булгакова, Б. Пастернака и других, которых и рассматривать следует не в привычном порядке: тем-идей-образов на классовой и партийной основе.

В книге Д.С. Лихачева исследуются великие стили («верхние» в диаграмме 2) и малые, ученый называет их вторичными («нижние» в диаграмме 2). Со сменой культурных эпох меняются и стили. Существует внутреннее движение, когда «на смену застывшему в декоративности и в повторяющихся формальных приемах старому стилю приходит молодой...» (8, 210). Происходит это не постепенно, а скачкообразно. О таком пути пишет и академик А.М. Панченко. Он видит культуру как обиходную («верхнюю») и событийную («нижнюю»). Обиход складывается из уже известного, устоявшегося. Обиход – это аксиома. Он всегда консервативен, меняется медленно. О нем не спорят, если время спокойное, но в «эпохи скачков» обнаруживает себя культура событийная, и аксиомы вдруг становятся предметом обсуждения.

Вторичные стили, возникающие в эпохи скачков, как правило, характеризуются своими особенностями. Они рассчитаны на узкий круг, на «немногих», «на знатоков». В эти времена искусство, литература претендует на элитарность больше, чем когда бы то ни было. Д.С. Лихачев отмечает в развитии искусства два движения: одно – главное, другое – относительное и предполагающее «постепенное убыстрение смен стилей» (8,217). Он называет время существования романского искусства: с VI по XII века; готика занимает три века: конец XII–XV века; ренессанс – два века: XV–XVI века; барокко – полтора века; классицизм – чуть больше века; романтизм – полвека (8,217).

Д.С. Лихачев рассматривает мировой культурный поток, который определялся прежде всего развитием культуры Западной Европы. Любопытно проследить в этом потоке движения русской литературы (культуры в целом). «Верхние» стили действительно являлись главными, определяющими, включая (для нас) и социалистический реализм.

После многовековой древнерусской культуры Россия пережила в XVIII веке культурный «скачок». В книге А.М. Панченко состоятельность русской культуры в канун петровских реформ обуславливается столкновением аксиом средневековья и нового времени. Само столкновение, противоречивость – это «закон барокко»: «Барокко противоречиво по самой природе, что отчетливо проявляется на разных уровнях – от мировоззренческого (состязание глубочайшего пессимизма и самого радужного оптимизма) до стилистического (концептизма). Противоречивость охватывает и сферу поведения. Люди барокко пытаются примирить аскетические порывы и гедонизм и выдвигают особый принцип «двойной жизни» (4, 183).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.