

А. Л. Доброхотов, А. Т. Калинин

КУЛЬТУРОЛОГИЯ



В ВОПРОСАХ
И ОТВЕТАХ



Учебное пособие



• ПРОСПЕКТ •

Александр Доброхотов

**Культурология в вопросах
и ответах. Учебное пособие**

«Проспект»

Доброхотов А. Л.

Культурология в вопросах и ответах. Учебное пособие /
А. Л. Доброхотов — «Проспект»,

ISBN 978-5-39-201757-7

Издание знакомит читателя с историей возникновения культурологии, основными понятиями и этапами развития науки. Структура книги, ее информативность и хронологическая последовательность помогают легко усвоить учебный материал, быстро и эффективно подготовиться к экзамену. Материал изложен в доступной и увлекательной форме, дополнительным плюсом является словарь культурологических терминов в конце пособия. Для студентов, аспирантов, преподавателей высших учебных заведений и всех интересующихся вопросами культуры.

ISBN 978-5-39-201757-7

© Доброхотов А. Л.
© Проспект

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
Часть первая	7
Лекция 1 ПРЕДЫСТОРИЯ	7
Лекция 2 КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ XVIII в	13
Лекция 3 КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГЕРМАНИИ XVIII	23
— ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в	
Конец ознакомительного фрагмента.	33

А. Л. ДОБРОХОТОВ, А. Т. КАЛИНКИН
Культурология в вопросах и ответах
Учебное пособие



[битая ссылка] ebooks@prospekt.org

ПРЕДИСЛОВИЕ

Прежде всего надо признать, что время учебников культурологии еще не пришло. Они в изобилии представлены на книжных прилавках и нередко являются весьма яркими работами, однако назвать их сводом устоявшихся дисциплинарных знаний пока нельзя. Это вполне естественно: культурология как наука и как учебный курс пока еще находится в процессе становления. Ниже будет представлена долгая и богатая история развития знаний о культуре, но — при всем том — в системе наук и образовании дисциплина «культурология» пока только ищет свое место. Именно поэтому, как ни парадоксально, учебники культурологии нужны в самых разнообразных версиях: чтобы в процессе проб и ошибок выявлять удачные решения. У культурологии есть основные признаки гуманитарной науки: она строит на основе систематизированных фактов объясняющие модели, допускает оценку их эффективности, использует рациональную аргументацию. Но у нее практически нет фундамента общепризнанных аксиом, методов и достижений (в той мере, в какой ими располагают, скажем, социолог или лингвист). Мы вправе надеяться на то, что со временем такой фундамент появится, и многообразие дидактических подходов, учебников и пособий — одно из условий успеха.

Однако есть добродетели, которых не стоит ожидать от гуманитарных наук вообще и культурологии в частности. Мудрые умы предлагают нам не путать точность науки и ее строгость. Свои критерии строгости у гуманитарных наук есть, но точность иногда может лишить их собственной предметности: ведь они имеют дело с принципиально неточной, зыбкой и динамичной реальностью и схватить таковую могут лишь адекватными ей способами. Простой пример: естественный язык неточен, но потому он ближе к реальности и сильнее всех других искусственных специализированных языков. И к этому же — исторический материал для размышлений: греческая философия в пору своего высшего расцвета имела полную возможность создать свой специальный язык с устойчивым терминологическим аппаратом, но почему-то избегала этого, предпочитая приблизительность обывденного языка. Средневековая схоластика избрала противоположный путь, но, кажется, проиграла «соревнование». Пожалуй, надо смириться с тем, что, познавая культуру, мы вынуждены иногда жертвовать концептуальной стройностью ради возможности ухватить «живую» действительность.

Еще одним важным уроком, который студент может получить от «неточной» культурологии, является простая, но нелегко дающаяся истина: гуманитарные науки — это многообразие точек зрения. Именно в этом их сила, и в таком качестве надо эти науки изучать. Унификация гуманитарного знания делает его бесплодным, поливариантность — напротив — позволяет осваивать неоднозначную реальность человеческого мира. Так, хорошо организованная сеть множества дорог позволяет лучше освоить городское пространство, чем одна магистраль (хотя — что и говорить — магистраль лучше бездорожья).

К изучению культурологии стоит подойти как к изучению иностранных языков. Никогда не было и не будет (хочется верить) единого языка человечества. Поэтому надо знать свой и учить чужие. Культурология — это искусство творческого перевода. История культуры подобна изучению конкретных языков, на которых говорили или говорят сегодня люди. Теория культуры подобна лингвистике, которая изучает устройство самого языка как способности. Польза культурологической науки в том, что она помогает нам услышать сообщение там, где раньше слышался шум.

Часть первая

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАУК О КУЛЬТУРЕ

Лекция 1 ПРЕДЫСТОРИЯ

Теория культуры появляется в европейской науке лишь в XVIII в. Еще позже формируется культурология как самостоятельная дисциплина: это происходит в XX в. Но, несмотря на относительную молодость культурологической мысли, можно говорить о ее достаточно содержательной предыстории. В мышлении древних цивилизаций тема культуры присутствует в «связанном» виде: она включена в религиозный культ, мифологию, исторические и географические описания, практику образования и т. п. Культура не становится предметом исследования хотя бы потому, что не существует как отдельно воспринимаемый объект. К такому восприятию привела лишь долгая история культурных кризисов, научившая видеть в культуре не естественную среду социальной жизни, а продукт творческих усилий, имеющий ограниченную временем и обстоятельствами ценность. Попробуем взглянуть на эти косвенные формы понимания культуры¹.

Древние мифы (и их фольклорные родственники — сказки), как правило, затрагивают два сюжета, имеющие отношение к нашей теме. Это: а) рассказ о сотворении мира и б) приключения дерзкого изобретателя разных хитростей и приспособлений (названного в научном мифоведении культурным героем). Древняя космогония разных народов дает множество вариантов происхождения мира. Среди них можно найти и весьма причудливые. Но нам особенно интересен мотив творческого усилия, которое может осуществляться богом (богами), человеком или даже животным. Этот извод космогонии отличается от версий, где мир рождается биологической силой (как дитя божественной пары родителей, птенец из яйца или часть разъятого тела прародителя и т. п.). В тех мифах, где мир порождается целенаправленным усилием бога-творца (как, например, в египетской и вавилонской мифологии, индуизме, иудаизме), уже присутствует в скрытой форме тема культуры: творец придает хаотическому материалу форму и смысл, зачастую опосредуя свою волю такими инструментами, как слово и число, устраивает мир как сложно организованную систему с уровнями разного достоинства и предназначения (таковы, например, древние модели мира «мировое древо», «мировая гора» или античный образ «космоса»). В мифоведении такой тип творца называют демиургом², и действительно перед нами образ мастера, который творит мир как добротную вещь или произведение искусства.

Во многих мифах наследниками творения оказываются люди. Человек может бережно хранить порядок, установленный богами, но может и вносить в него нечто новое. Такой ролью в мифах обычно наделяется «культурный герой». Он устанавливает правила общественной жизни, мастерит или добывает (порой хитрыми уловками) инструменты, огонь, полезные злаки, изобретает приемы ремесла, охоты, искусства. Иногда он даже помогает богам в благоустройстве природного мира. Любопытно, что чаще всего древние мифы изображают культурного героя как пройдоху и жулика, который похищает то, что ему не принадлежит (ученые называли такой мифологический тип «трикс-тер»). Видимо, «седая» древность приписывала творческие силы только богам и побаивалась наделять ими недостойный человеческий род. Культурному герою не свойственна роль племенного вождя, который защищает установленный порядок, или жреца (жречество в большей степени хранит дары богов, чем изобретает новое).

Он скорее оживляет и разнообразит мир своими проделками и уловками. При этом людям на благо служат отнюдь не все его выдумки. Часто они — плоды озорства или дерзости культурного героя (в таких случаях в мифе нередко появляются его отрицательные двойники, как бы пародирующие его полезные дела). Лишь со временем культурный герой уподобляется богам и становится изобретателем (как Гермес), мастером (как Гефест) или героем (как Прометей). Важная роль культурного героя — борьба с темными хаотическими силами, будь то природная стихия, чудовище или злодей. Стоит заметить, что культурный герой может быть прямым потомком богов, их родственником или сотрудником, но он остается человеком при всех своих подвигах и даже волшебных способностях. Лишь сравнительно поздний слой мифов говорит об обожествлении героя, его принятии в сообщество богов. Мы видим, что древняя мысль уже включает в свою картину мира акты сознательного творчества, акцентирует внимание на переходе от хаоса к порядку, на необходимости героических усилий для поддержания такого порядка и осознает неоднозначную роль человека в мировом устройстве, который способен стать и на сторону хаоса, и на сторону порядка.

Вместе с появлением в лоне древнего Средиземноморья греческой полисной демократии — общества радикально нового типа — возникает и новый образ культуры. Дело в том, что, в отличие от других древних цивилизаций, где хранителями культурных ценностей было сословие жрецов, античная (греко-римская) цивилизация, основанная на принципе гражданской свободы, утверждает свою культуру как общинную собственность и ценность, за которую отвечают все граждане. Естественно, в таких условиях появляется необходимость в массовом образовании, вырастает роль культуры как пространства коммуникации, ощущается и потребность в рациональном осознании (в рефлексии) законов культуры. Само понятие культуры формируется в довольно узкой предметной области: стремление обобщить культурные явления возникает только в связи с образованием. Этому служат греческое понятие «пайдейя» и латинское «гуманитас». Их общий смысл — воспитание и образование, делающее из природного человека достойного гражданина. Однако смысловая нагрузка данных понятий приблизилась к современному понятию «культура»: словом «пайдейя» обозначали весь тот комплекс ценностей и традиций, который делал человека (независимо от его этнического и социального происхождения) сознательным носителем эллинской культуры. Было в ходу также понятие «мусейя». Оно обозначало область духовных достижений образованного человека, его причастность к музам и их дарам. Но потребности в обобщенном описании этой области мы не встречаем.

И все же можно говорить если не о теории культуры, то о своего рода «чувстве культуры», которое было весьма развитым в античности. Эпические поэмы Гомера и Гесиода — «священное писание» Античности — проникнуты благоговейным восхищением способностью богов и людей превратить хаос в благоустроенный и прекрасный космос. Воспевание труда, изобретательности, любовное описание строений, оружия и утвари, гордость эллинским мастерством и разумом — все это говорит о том, что универсум идеальных и материальных артефактов воспринимается греками как целостная и прекрасная система. По образу Паламеда — персонажа мифов и эпоса — мы видим, каким почтением окружен этот изобретатель алфавита, цифр, монет, календаря, мер веса и длины, игры в кости и шашки. По образу Одиссея — главного гомеровского культурного героя (и соперника Паламеда) — мы можем судить о том, как рядом с прославлением воинских подвигов появляется восхищение изворотливым гибким разумом и способностью сохранять с его помощью человеческое достоинство в самых невероятных ситуациях. У Гесиода можно увидеть своего рода динамику культуры. В поэме «Теогония» дана генеалогия богов, изображающая поэтапный переход эволюционного типа от хаоса к космосу, которым разумно правят олимпийцы. В эпической поэме Гесиода «Труды и дни» мы встречаем описание культурных эпох, связанных с пятью последовательными поколениями людей, сотворенных богами. Гесиод изображает нелинейный процесс: золотое, серебряное и медное поко-

ления сменяются в направлении вырождения; четвертое — героическое — поколение лучше прежних, но губит себя войной, пятое — железное — несет с собой окончательную и безраздельную власть бесправия и злодейства. Заметим, что, с одной стороны, судьба каждого поколения предопределена материалом, из которого его создает Зевс, но, с другой, эпоха формируется трудом, совестью и справедливостью; люди сами творят свой мир.

С гесиодовским драматизмом переживает человеческий дар творчества и Софокл³. Софокл изумляется тому, что «сильнее человека нет в природе ничего», но уверен, что он «если нет в нем правды вечной, на погибель обречен». Заметим, что, воспевая разумность человека, Софокл употребляет слова «механэ» (хитрость, уловка, приспособление) и «технэ» (умение, искусство, ремесло) — слова, в которых звучит эхо будущего триумфа европейской техники. Современность унаследовала созидательный пафос Античности, но предостережения Софокла как-то забылись. Для античного же сознания, особенно греческого, в завоеваниях культуры всегда было что-то сомнительное и рискованное. Недаром Прометей, безусловный герой Нового времени, для Античности (для Гесиода, Эсхила), — все же соперник олимпийцев (титан), дерзкий нарушитель мирового порядка, заслуживающий возмездия.

Осознавая «дерзость» культуры, древние признают и ее необходимость людям в той мере, в какой они отделены от мира животных. Оба этих мотива — восхищение созидательными способностями человека и опасение утратить связь с природой — постоянно сопровождают античную мысль. Интересом к пестрому быту, нравам и культуре разных народов пронизаны рассказы (логосы) первых греческих историков: логографов и Геродота. Поздние историки более критичны и разборчивы в выборе предмета своих рассказов, но у них зато появляется ощущение культурной значимости истории. Так, Фукидид воспроизводит речь Перикла (II, 34–46), в которой дано то, что мы бы сейчас назвали характеристикой культурного типа Афинского государства. Греки были склонны понимать историческое время как циклический, повторяющийся процесс. Но именно поэтому Фукидид видит смысл в труде историка, который извлекает из событий их поучительный и воспитательный смысл (своего рода культурный опыт). У Ксенофонта мы встречаем попытку понять и оценить чужую культуру как образец: его «Киропедия» (или «О воспитании Кира») — своеобразный дидактический роман, где персидская культура изображена в утопических тонах. Позднее римский историк Тацит в труде «Германия» также даст не только этнографический очерк быта и нравов германцев, но и оценит их образ жизни как естественное царство свободы и морали, контрастирующее с римским обществом, развращенным и изнеженным культурой и богатством.

Первым отчетливо выраженным актом рефлексии о культуре были учения ранних греческих софистов. Они противопоставили мир человеческих творений и отношений миру природы. Ключевое для софистики различие свободно установленного закона (*nomos*) и природной необходимости (*physis*) впервые допустило несоизмеримость космоса и человека. Этим не только была намечена будущая граница гуманитарного и естественно-научного знания, но и указана специфика культуры как особого типа реальности.

Ко времени духовного расцвета Афин на рубеже V–IV вв. до н. э. сложился устойчивый дискурс о культуре, который можно назвать типичным для античной ментальности. Последовательность полезных изобретений и открытий во времени становится одной из форм осмысления культуры. У Демокрита эта тема становится картиной культурной эволюции⁴.

Такую же картину, но с более настойчивыми сетованиями по поводу утраченной гармонии с природой, нарисует в I в. до н. э. римский последователь Эпикура Тит Лукреций Кар⁵.

Новый поворот темы мы встречаем у Платона. В диалоге «Протагор» заглавный персонаж рассказывает миф о даре Прометея, где культура предстает более дифференцированным пространством, чем в традиционных рассказах о прогрессе. Корнем культуры оказывается ошибка Эпиметея, который, распределяя способности между смертными существами, забыл

про людей и оставил их беззащитными. Исправляя ошибку брата, Прометей крадет искусство Гефеста и Афины вместе с огнем⁶. Поскольку человечество осталось без социальности, культура науки (Афины) и техники (Гефеста) оказалась беспомощной. Тогда Зевс посылает Гермеса ввести среди людей стыд и правду так, чтобы все были к ним причастны⁷. Таким образом, культура внутри себя, говоря современным языком, разделена на сферы «техники» и «ценностей», и они не следуют друг из друга с естественной необходимостью. Платон указывает на источник возможных конфликтов внутри культуры и предостерегает от однозначного понимания прогресса.

Поздняя Античность парадоксально сочетает расцвет специализации и детализации культуры с относительно слабым интересом к теоретическим изысканиям в сфере самосознания культуры. Эллинистическая культура с ее релятивизмом, субъективизмом, энциклопедизмом, тягой к организации академических сообществ и в то же время к сближению с миром повседневности, музейным отношением к наследию, интересом к традиции, опытом массовой культуриндустрии, диффузией и диалогом с инокультурными мирами должна была бы заняться рефлексией. Но вместо этого мы встречаемся с повторением классических схем. В целом культурология не нашла почвы в Античности из-за фундаментальной установки на толкование природы как единственной и всеохватывающей реальности: субъективный аспект культурного творчества рассматривался как то, что надо подчинить объективно верному «подражанию» (мимесису) природным образцам (как бы при этом ни понималась природа). Античность, как уже отмечалось, знала понятия, близкие к нашему понятию «культура»: таковы греческая «пайдейя», «мусейя» и римская «гуманитас». Но эти понятия, по сути дела, означали совокупность общепринятых ценностей, передаваемых образованием. Достаточно было общего учения о природе и бытии, чтобы понять их смысл. К тому же древние не видели здесь специфического предмета науки: «мусическое» отличает свободного и образованного грека от варвара, но само оно не наука, и в нем нет особых законов его собственного бытия.

Средние века практически не меняют эту установку. Дело в том, что система средневекового образования в целом была заимствована из Античности. Духовный аспект культуры оказался почти без остатка инкорпорированным религиозным культом. Религиозное же отношение средневековых теистических конфессий (христианства, ислама, иудаизма) к культуре было парадоксальным соединением утилитарного приятия и субстанциального размежевания. Культура стала чем-то внешним, соблазн и опасность которого никогда не забывались. К XIII в. формируются сложные символические системы (то, что сейчас иногда называют «тексты»). В них мы находим латентные представления о культуре как целостности: готическая архитектура, университет, монастырь как система, сообщество алхимиков, мир паломничества, новые монашеские ордены, тексты и легенды артуровского цикла, куртуазная литература, «Комедия» Данте и др. Эти «тексты» могут быть прочитаны как образ многоуровневого, сложного мира перекликающихся символов: так виделась культура зрелому Средневековью, но, будучи видимой и понимаемой, она не проговаривалась как «теория».

Культурологический дискурс появляется и на закате арабо-му-сульманского Средневековья — в XIV в. Ибн Хальдун (1332–1406) во «Введении» («Мукаддима») к своей «Большой истории» провозглашает необходимость новой науки об обществе, которая раскрыла бы законы его существования и развития. Две главных закономерности, с его точки зрения, — это «способ добывания жизненных средств» (т. е. хозяйство в широком смысле слова) и природная среда. Ибн

Хальдун решительно отверг мусульманских перипатетиков с их плато-тоно-аристотелевским учением об обществе и утопическую традицию (выдающимся образцом которой, между прочим, была «Повесть о Хайе ибн Якзане» мыслителя XII в. Ибн Туфайля, где конструировалась духовная робинзонада человека, попавшего на необитаемый остров и создавшего своеобразную виртуальную культуру «из ничего»). Ибн Хальдун предложил создать эмпирическую

науку (своего рода комплекс из политэкономии и социологии), которая объясняла бы историю, культуру, обычаи того или иного народа⁸.

Как ни странно, в эпоху Возрождения время культурологии также не пришло. Казалось бы, в это время культура выделилась из культа и достигла высокой степени автономии. Возродился античный антропоцентризм. Практически утвердило себя представление о культурном плюрализме. Тем не менее по-прежнему теория культуры остается невозможной и неуместной. Может быть, это связано с тем, что появился такой самодостаточный предмет для размышлений, как «природа»: в однородном измерении природы можно было разместить весь универсум явлений так же, как он размещался греками в измерении «разума». Культура и в этом случае лишь имитирует природу, и значит, изучать надо не копию, а оригинал.

Не стал веком рождения культурологии и XVII в. с его превознесением универсального разума, по отношению к которому мир культурных реалий был лишь случайным разнообразием, легко редуцируемым к первичным рациональным (собственно математическим и естественно-научным) моделям. Но той латентной теорией культуры, о которой пока идет речь, век достаточно богат. В каком-то смысле XVII в. сделал шаг назад в интересующем нас процессе вызревания культурологии: новорожденная парадигма экспериментально-математического естествознания одним из своих устоев имела идеал разума как «чистой доски», на которой можно писать, руководствуясь врожденными свойствами самого разума и опытом. Традиция и символическая среда культуры представлялись в этом случае источником заблуждений, предрассудков и социальной манипуляции. «Очищение разума» предполагало и очищение от груза культурного наследия. Но — с другой стороны — самосознание эпохи, уверенной в том, что она созидает новый мир по законам разума, требовало, чтобы построение культуры шло со знанием дела: методично и рационально. Поэтому знание механизмов функционирования культуры было весьма востребовано. Показательна в этом отношении философия Ф. Бэкона (1561–1626), мыслителя, весьма близкого к живой еще гуманистической традиции, и в то же время основателя новоевропейского эмпиризма. По его плану «великого восстановления наук», в частности по детально продуманной классификации наук, видно, что мыслитель конструирует новый тип цивилизации, основанный на союзе науки, техники и промышленности и жестко управляемый интеллектуальной элитой. Это один из первых макетов технократической культуры, который в известной мере был реализован историей западного общества. Культурологический характер имеет и знаменитое учение Бэкона об «идолах» (*idola*), направленное на очищение наших знаний от заблуждений. По Бэкону существует четыре вредоносных идола:

- 1) врожденные «идолы рода» (*tribus*) — в основном это наши органы чувств с их субъективностью и неправильное употребление их данных;
- 2) «идолы пещеры» (*specus*) — это особенности нашего психофизического склада и груз непродуманного опыта;
- 3) «идолы рынка, или площади» (*fori*) — это фикции, порожденные коммуникацией, особенно словами;
- 4) «идолы театра» (*theatri*) — иллюзии, порожденные слепым доверием к авторитетам.

Мы можем убедиться, как легко прочитывается этот концепт с точки зрения анализа культурных форм. Если идола-1 порождены природой человека, то остальные суть культурные оболочки человеческого мира: идола-2 — это культура повседневности и душевных реакций, идола-3 — семиотика социальной культуры, идола-4 — аксиология, идеология и медийная культура. Применение метода Бэкона можно расширить до аналитики всего универсума культуры. Так вскоре и произошло: уже в XVIII в. критика познания переросла в британской традиции (и превратилась в устойчивый мотив) в критику догм и фикций культуры.

Показателен и так называемый спор о древних и новых, разгоревшийся в конце XVII в. во Франции и в разных формах проявлявшийся в первых десятилетиях XVIII в. Возможно, именно с этой дискуссии можно начинать отсчет возраста культурологии. Формально спор

шел о сравнительных достоинствах древней и новой литературы, но, по сути, дело было в размежевании складывающейся культуры Модерни-тета и предшествующей традиции. Основные партии, именуемые по той эпохе, которую они защищали, кристаллизировались после того, как в 1687 г. на заседании Французской академии Шарль Перро (1628–1703) продекламировал свою поэму «Век Людовика Великого». В ней он утверждал, что прогресс искусства, науки и техники под мудрым попечением королевской власти демонстрирует превосходство современности над древностью. Перро продолжил развитие своей позиции в серии диалогов «Параллели между древними и новыми авторами» (1688–1697). Разгорелась интенсивная дискуссия; в ней участвовали лучшие умы Франции, творцы и организаторы ее культурных триумфов. К партии «новых» присоединился брат Шарля — Клод Перро, Фонтенель (1657–1757) и Удар де ла Мот (1672–1731). Партию «древних» возглавил Буало (1636–1711); так или иначе его поддержали Расин (1639–1699), Лафонтен (1621–1695), позже Лабрюйер (1645–1696) и Фенелон (1651–1715). Партия «древних» выдвигает программу опоры на Античность как вечный ресурс моральных и эстетических образцов. Партия «новых» противопоставила культу Античности задачу воплощения духа современности. С этим сопрягалось предпочтение пользы идеалу, идея прогресса, антимифологизм и ориентация на ценности естественных наук, борьба с остатками язычества в благочестии, преклонение перед народностью, несколько сервильное уважение духа государственности. «Древние» видят в культуре абсолютные истины, некое идеальное первоначало, которое пытаются пережить и выразить творцы, опираясь на выработанные каноны и сознавая при этом невозможность прямого овладения истиной; обусловлен и присущий им культ формы; с этим связаны и такие социальные ценности «древних», как ответственность элиты, моральная независимость, гражданский долг, критицизм. «Древние» не принимают готовности «новых» оправдать положение дел духом времени и задачами текущего момента. Если «новые» склонны были считать мир идей относительным, исторически обусловленным продуктом своего времени, который служит определенным интересам (т. е. трансформировать идеи в идеологию), то для «древних» идеи были скорее платоновским вечным бытием, задающим времени норму. За это различие идеально-нормативного и жизненно-эмпирического они и боролись с оппонентами. Можно сказать, что «новые», объясняя культуру, чертят историческую горизонталь, а «древние» — смысловую, ценностную вертикаль. Во всяком случае, мы можем зафиксировать родившееся в этом споре новое понимание культуры как универсума смыслов, которые проявляются во всех формах человеческой деятельности и объединены сквозной взаимосвязью.

Лекция 2 КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ XVIII в

В XVIII в. в Европе активизируются процессы, которые привели к формированию науки о культуре. Нам важно понять, почему кристаллизация культурологии происходит именно в это время. К середине века очевиден кризис научной парадигмы Нового времени. Механика, математика и астрономия перестают поставлять универсальные формулы для описания природы. Обозначаются контуры новых наук: биология, химия, психология, языкознание, история, этнография, антропология, археология, политология — эти и другие научные направления изучают теперь то, что раньше считалось областью случайного или даже вовсе внеразумного. Тем самым оказывается возможным рациональное (по форме) знание о предметах, по крайней мере не вполне рациональных. Отсюда потребность в рассмотрении того типа реальности, который не совпадает ни с природой, ни с субъективной разумной волей. С этим и связана рефлексия о цивилизации и культуре как ближайшем проявлении этой реальности, которую можно было бы назвать объективно-разумной, бессознательно-разумной или даже бессубъектно-разумной. Открытие «культуры» и расширение сферы рационального делает ненужной прежнюю унитарную модель разума, создающего свою иерархию, что позволяет в результате расположить разнородные ценности на одной плоскости. Появление — пусть вчерне — новых научных дисциплин позволило потеснить детерминизм и обострить внимание к бессознательно-целесообразным аспектам реальности. Жизнь — история — язык — искусство — «животный магнетизм» — «духовидение»... Все это требовало категории цели, но далеко не всегда нуждалось в рационально-целеполагающем субъекте, идеал которого XVIII в. выработал в противостоянии Ренессансу. Чувственно-аффективный субъект, вписанный в среду, лучше соответствовал новой картине целого. У науки в этот период ослабевает страсть к унификации мира как своего рода сверхавтомата, к описанию его на языке дедукции и сквозной причинности. Астрономия осваивает идею множественности миров, физика вспоминает античный атомизм. Появляется вкус к энциклопедической классификации и таксономии пестрых феноменов действительности: метод выведения законов несколько потеснен методом описания фактов; партикулярное и индивидуальное уже не так подавлены универсальным.

Синхронно появился неведомый ранее европейскому сознанию принцип историзма, и скоро будет сформулирована его предельная ценность — прогресс. Борьба в концепциях историков «случайности» и «провидения» как движущих сил истории показывает востребованность новой объяснительной модели развития цивилизации, в которой непрерывность развития заменит как эсхатологическую прерывность (модель, принятая Средневековьем), так и эстетическое безразличие ко времени (модель Античности). Рождение историзма во многом обесмыслило старый идеал природы. Процесс становления перестал быть несовершенным полуфабрикатом по отношению к вечному бытию. Природа сама становится частью универсума, в котором происходит историческое становление. Но самое главное — становление предполагает свою первичность по отношению к любому ставшему, и это открывает горизонты интуиции культуры. Ведь полиморфизм культуры в ее историческом измерении означает, что единичное и особенное явление самоценно в своей конкретности как символическое выражение абсолюта, что универсум плюралистичен, что каждый момент исторического неповторим и заслуживает памяти и запечатления.

В XVIII в. был открыт естественный плюрализм культур: географическая экспансия Европы, колониализм, миссионерство, археологические раскопки — все это обнаружило не варварские, как полагали ранее, но именно альтернативные культуры. В соединении с руссоистскими разочарованиями это приводит к отрицанию однонаправленного развития цивилизации. Предметом интереса становится инокультурное: появляются «готические» и «восточные» мотивы в литературе и живописи; понемногу восстанавливается уважение к мифу. Не

только экзотика, но и классика становятся в очередной раз предметом рефлексии. Но теперь она уже несколько теряет свой статус абсолютной точки отсчета и само собой разумеющегося достояния Европы «по праву рождения»: после Винкельмана «благородная простота» Античности воспринимается как несколько дистанцированный в истории укор европейской испорченности. Впрочем, синхронный расцвет этнографии и археологии, позволивший буквально увидеть исторический образ Античности благодаря раскопкам в Геркулануме и Помпеях, приносит и в античную тему момент экзотики.

Проявляется интерес к национальной самобытности, фольклору. Пока это происходит в таких спокойных формах, как плодотворный интерес к «особенному», не растворившемуся во «всеобщем», что обогащает плюральное представление о культуре. Но Гёте уже видит в этой тенденции некую угрозу и развивает (в полемике со штюрмерством и ранним романтизмом) контрмотив: рассуждения о мировой литературе и мировой культуре. Такая форма конфликта универсального и партикулярного только подчеркивает, что однородная десакрализованная среда культуры уже сформировалась как некая общая оболочка.

В XVIII в. появляется сентименталистско-демократический принцип равенства людей в их природе, прежде всего в чувственности, каковая порождает равнодостоинные уважения переживания. Отсюда стремление скорее понять «иного», чем оценить его с точки зрения готовой шкалы ценностей. Приоритет задачи понимания и эмпатического сопереживания перед репрессивной нормой (каковой, между прочим, является и художественный стиль) повышает интерес к индивидуальному, своеобразному и даже паранормальному.

Меняется характер европейского гуманизма: индивидуалистический гуманизм XVIII в., идеалы гражданского общества, борьба за права личности, права «естества» требуют не универсальной нормы (защищенной авторитетом власти), но автономии лица с его «малым» культурным миром или автономии сравнительно небольшой группы со своими ценностями и основаниями для солидарности (нуклеарная семья, салон, клуб, кафе, кружок, масонская ложа). Просветительский педагогизм, в свою очередь, развивает этот мотив как требование бережного отношения к своеобразной личности воспитуемого.

Критикуется репрессивный характер традиционных моральных норм. Либертинаж борется с «противоестественностью» этики. Возникает стремление защитить права всего «ненормативного» на свою долю в существовании. Штюрмерская литература понемногу поэтизирует насилие и темные аффекты. В свете этого понятен сдвиг умственного интереса эпохи от этики к эстетике с ее неповторимыми формообразованиями в качестве предмета понимания и сосредоточенные размышления над феноменом игры, в которой веку иногда видится тайна культуры.

Формируется интерес к бессознательному и стихийному. Обнаруживается, что эти феномены и процессы вполне могут иметь свою поддающуюся изучению форму. «Месмеризм» может лечить, поэзия может осваивать «сумеречные» состояния души, оккультизм — налаживать коммуникации с иными мирами... Такие взаимно полярные формы, как мятеж и традиция, могут равно опираться на воплощаемый ими «бессубъектный» смысл.

Возникают заметные сдвиги в стилевых формах искусства, его топике, в диспозиции и статусе жанров. Так, интимизируются классицизм и барокко; формируется психологический роман и «роман воспитания»; закрепляется эпистолярный жанр; беллетризуются дневники и путевые заметки; обозначается «виртуальная» архитектура (Пира-нези, Леду); в литературу приходит «культурный эксперимент» (Свифт, Дефо, Вольтер); реабилитируются «чужак» (Стерн), «мечтатель» (Руссо), «авантюрист»; искусство учится ценить красоту детства, прелесть примитива, поэзию руин, преимущества приватности, лирику повседневности — т. е. всего того, что находится на периферии властно утверждающей себя всеобщности нормы. В конце концов признается «равночестность» музыки другим высоким жанрам. Вообще, для

века довольно характерна доминанта литературы и музыки, которые если и не оттесняют другие виды искусства, то меняют их изнутри.

Появляется своего рода культурный утопизм. Спектр его тем — от программы просвещенного абсолютизма (со свойственной ему стратегией руководства культурой) и мечтаний об эстетическом «золотом веке» до садово-парковых «единений с природой» и странствий культурных «пилигримов». Стоит заметить, что утопия — верный признак десакрализации мира и перенесения идеала в «здешний» мир.

Естественно, в этой атмосфере сгущаются релятивизм и скептицизм — постоянные спутники перезрелого гуманизма. Но они же по-своему логично пытаются «обезвредить» претензии догматизма их сведением к культурной обусловленности. Кант называет скептицизм эвтаназией чистого разума, но надо признать, что скептицизм XVIII в. не отказывал разуму в праве обосновать несостоятельность догматизма, для чего иногда требовалось именно «культурное» разоблачение. Налицо быстрое становление европейской интернациональной интеллигенции, соединяющей огромное влияние на общественное сознание с весьма удобным отсутствием прямой ответственности за свои идеи и проекты. Активно формируется медиакultura. В этом контексте появляется профессиональная художественная критика.

К концу столетия французская политическая и английская промышленная революции демонстрируют фантастическую способность активного автономного субъекта творить собственные миры вместо того, чтобы встраиваться в мир, данный от века.

Сводя все эти симптомы в целое, мы обнаруживаем сдвиг настроения, чем-то напоминающий коперниковскую эпоху расставания с геоцентризмом: уходит уверенность в существовании неподвижного центра, воплощенного нашими идеалами и ценностями; приходит ощущение разомкнутого многополярного универсума, где каждый субъект может постулировать свой мир и вступить в диалог с другими мирами. Параллельно этому возникает и попытка теоретического обоснования такого мировоззрения. От Вико и Гердера до Гегеля и Шеллинга простирается путь европейской мысли к «философии культуры». Мы увидим, что пограничным и ключевым текстом стала «Критика способности суждения» Канта. В этом произведении впервые была описана телеологическая (по существу, культурная) реальность, не сводимая к природе и свободе. Особо следует отметить роль йенского романтизма, который дал, пожалуй, наиболее живучую модель понимания мира как мифопоэтического культурного универсума, воспроизводимую другими культурами и эпохами. К началу XIX в. мы видим оформление того, что когда-то Вико назвал «новой наукой», в качестве нового типа рационального знания о культуре.

Итальянский философ **Джамбаттиста Вико** (1668–1744) по праву считается одним из основоположников культурологии. В своей главной работе «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) он выдвигает учение о циклическом развитии мировой истории, причем принципиально рассматривает историю как общий процесс единого человечества, протекающий по одним и тем же законам, предписанным «провидением» (что было, по сути, псевдонимом причинности, подчиняющей себе отдельные стремления и борьбу людей за свои частные интересы). Каждый цикл состоит из трех эпох:

- 1) век богов: детство эпохи, бескрайняя свобода, безгосударственность, власть жрецов;
- 2) век героев: юность эпохи, появление аристократического государства, доминируют сила и воинственность;
- 3) век людей: зрелость эпохи, формирование демократической республики или монархии, ограниченной представительством; сила уступает место праву и гражданскому равенству, торговля объединяет человечество в одно целое, развивается промышленность и техника, процветают науки и искусства.

В отличие от Иоахима Флорского, также изобразившего троичную схему культурного роста, Вико не считает историю исполнением некой телеологии. Во-первых, цикл может и не

состояться по тем или иным причинам; во-вторых, круговращение истории бесконечно: история движется через накопление противоречий и взрывы конфликтов к итоговому кризису, после которого все начинается сначала. Особое внимание Вико уделяет проблемам собственности (и их оформлению в праве). Они и являются мотором истории. Собственность века богов представляет «отец семейства», который, стремясь подчинить себе «домашних», опирается на слуг и дарует им земельную собственность, порождая тем самым век героев. В героическую эпоху отеческая власть становится властью земельной аристократии, подчиняющей себе народ. Эпоха людей преодолевает имущественное неравенство за счет развития ремесел и торговли и правового порядка, но порождает переход от гражданской свободы к своекорыстию и анархии. При всем том фатализма в учении Вико нет: он уверен, что воля и творчество человека не скованы предопределением, люди творят свое время, а не наоборот; о детерминации он говорит лишь применительно к большому историческому времени.

Вико хорошо осознавал новизну своего учения и создал для него философский фундамент. Он активно критикует Декарта за то, что тот свой рационалистический метод, подходящий лишь для естественных наук, стремился сделать универсальным. Для Вико нет единого типа рациональности: мир природы и мир истории устроены по-разному и должны познаваться различными методами. Как это ни парадоксально, Вико считает естественно-научные знания лишь правдоподобными, а исторические — достоверными (при определенных условиях). Дело в том, что, согласно Вико, знать можно только то, что сам сделал: истинное (*verum*) и сделанное (*factum*) взаимозаменяемы. Бог творит мир и тем самым его познает; люди творят лишь в меру своих сил, но то, что делают, они вполне знают в рамках этой меры. Поскольку история творится людьми, то она и познаваться должна не как природа, а как область деяний человека. Для культурологического подхода принцип «*verum = factum*» весьма конструктивен, поскольку он задает важный принцип понимания: для наук о культуре понять — значит создать модель целенаправленного действия. Возможно, между Сократом и Кантом не было больше других мыслителей, кроме Вико, которые подсказывали бы такие далеко идущие выводы из тождества созданного и познанного.

Несмотря на то что эмпирическая база Вико как историка была весьма ограничена (в основном это история Древнего Рима или поэмы Гомера), он формулирует такие принципы культурно-исторического исследования, которые станут устоями сегодняшнего историзма: опора на источники; исследование взаимодействия всех сторон культуры; внимательное отношение к мифам, обрядам, ритуалам, материальной культуре; интерес к языку как историческому источнику и фактору культуры; учет конкретно-исторического своеобразного характера институтов каждой эпохи, взаимное использование науками результатов их работы. Вико не был прочитан в свое время европейским Просвещением: для научной общественности его открыл лишь в XIX в. французский историк Мишле. Но ретроспективно мы видим, что формирование культурологического подхода к истории произошло именно в его «Новой науке».

Статус особой ветви знания придает культурологии **Просвещение**, провозгласившее своей задачей распространение идеалов науки, свободы и прогресса. Попробуем прояснить эту неслучайную связь, поскольку она будет сказываться и на дальнейшей истории культурологии. Принципиальна установка Просвещения на разум как высший авторитет в решении моральных, политических и практических задач. Императив разума необходимым образом связан с ответственностью его носителей — просвещенных граждан. Поскольку разум, освобожденный от предрассудков, является единственным источником знания, ключевой целью становится очищение разума. Здесь мы узнаем мотив, звучащий с самого начала Нового времени, с эпохи религиозных войн XVI в. и становления научного естествознания в XVII в.: овладение сознанием и наведение на его территории порядка — это вовсе не дело кружка праздных философов, это прямая обязанность ответственной части общества (т. е. в конечном счете власти). В XVIII в. оказалось, что реализовать эту программу можно благодаря союзу просвещенного

абсолютизма с образованной общественностью. (Их отношения не заладились, и дело кончилось революцией, но проект оказался жизнеспособным, хотя сейчас, в свете исторической памяти, мы не склонны оценивать его с однозначным энтузиазмом.) Очищение разума требует знания о том, как устроена машина культуры — не только источник знаний, умений, добродетелей, но и главный генератор предрассудков. «Просвещенческая» составляющая останется постоянным элементом в истории наук о культуре, поэтому для нашего обзора истории культурологических учений его внутренняя структура может служить одной из матриц объяснения тех процессов, которые нас интересуют.

Британия XVII–XVIII вв., осваивая открывшиеся возможности Нового времени, безусловно, лидировала в политическом и экономическом отношении, задавая образцы подражания более инертному и сложному миру континента. Теоретическое осознание культуры было подчинено этой практической динамике. Главными культурологическими темами **английского Просвещения** становятся эстетика, мораль и история. Доминирует в британской традиции стремление окончательно избавиться от средневековых универсалий и основать новую культуру на фундаменте здравого смысла и эмпиризма. Основная задача понимается как поиск корней всех идеалов и норм в «естественных чувствах». Показательна здесь эстетическая мысль, которая весьма основательно повлияла на континентальную культуру.

Идеи **Э. Э. К. Шефтсбери** (1671–1713), собранные в двухтомнике «Характеристики людей, обычаев, мнений и времен» (1714), репрезентируют первую версию понимания культуры в сформировавшемся английском Просвещении. По Шефтсбери мир устроен Богом как гармоничная система связи частей и целого. Поэтому человеку для счастливой жизни дан надежный компас — способность стремиться к общему благу, что в конечном счете доставляет и благо личное. Шефтсбери выдвигает учение о «моральном чувстве», оказавшееся впоследствии одной из доминант британской мысли Просвещения. Моральное чувство не только побуждает выполнить долг, но и доставляет наслаждение от созерцания добродетели, что, в свою очередь, является источником красоты, а значит — искусства. Такое направление мысли позволило последователям Шефтсбери (Хатчесону, Юму и др.) сформировать целую программу пересмотра оснований культуры и выведения всех ее свойств и способностей из изначально доброго естества индивидуума, раскрывающегося в конкретном опыте.

Критиком этого оптимизма стал **Б. Мандевиль** (1670–1733), в своей аллегорической сатире «Басня о пчелах» (1717) смоделировавший человеческое общество как «улей», в котором властвуют эгоизм, обман, корысть, а за ними следуют все мыслимые пороки. Все заявленные людьми благие цели Мандевиль систематически разоблачает как лукавство или самообман. Однако именно эту морально дурную природу человечества Мандевиль считает реальным двигателем социальности и культуры. Более того, именно здесь скрыт источник цивилизационного прогресса. Логика Мандевилля проста: отдельный порок заставляет общество как систему уравновешивать его действие противодействием, что и стимулирует культуру в целом. (Так, если есть кражи, то есть и работа для слесаря, делающего замки, и т. д.) Он называет зло животворящей силой общественного порядка, да и самого добра, тогда как добра опасается из-за его расслабляющего и усыпляющего эффекта. При всех этих парадоксах Мандевиль понимает, что превратить пороки в добродетели может только разумная политическая власть, к назиданию которой и обращена его сатира.

Британские мыслители все же предпочли менее парадоксальную версию культурной динамики и подхватили идеи Шефтсбери. **Ф. Хатчесон** (1694–1746 (1747)) углубляет учение Шефтсбери о моральном чувстве и решительно отказывается искать его истоки во врожденных идеях, разумном эгоизме или божественных установлениях. Моральное чувство, по Хатчесону, есть непосредственная инстинктивная реакция на факт и вытекающая из этого оценка. Как таковое оно не нуждается ни в рациональных, ни в мистических, ни в прагматических основаниях. (Однако избежать проблемы обоснования Хатчесон все же не в состоянии, и это

побуждает его склониться к мягкой форме теологической версии.) Итоговый труд Хатчесона «Система моральной философии» (1755) расширяет эту интуицию до эстетических, психологических и политических сфер. Мир внутренних чувств оказывается безусловным фундаментом всей культуры. Этот путь понимания культуры как самодостаточного человеческого мира уводит от многих тупиков экстернализма, от выведения ценностей из внешних человеку данностей, но ставит вопрос о критериях различения моральной воли и произвола, который в рамках этого воззрения решить не удастся.

Классикой британской версии Просвещения стали концепции **Д. Юма** (1711–1776), завершившего логическое развитие эмпиризма, и **А. Смита** (1723–1790), создателя политэкономии Модернитета. В «Трактате о человеческой природе» (1739–1740) Юм, во многом следуя за Хатчесоном, осуществляет гораздо более радикальный демонтаж рационализма, оставляя во власти человека лишь способность ассоциировать внешние данные, создавая случайные, но практически устойчивые связи. Знание при этом приобретает статус веры, мораль — статус «диспетчера» аффектов, свобода — иллюзии, порожденной незнанием. Однако в эстетике (которую тогда называли «учение о вкусе» и «критика») этот радикализм заметно смягчается, и в этом есть определенная логика. В старой культуре просветителям виделась система безжизненных догматических конструкций. За ними маячил призрак фанатизма, которому в свое время были принесены слишком большие жертвы. Пафос британского Просвещения в том, чтобы вернуть культуру к живой естественной конкретности, укоренить ее в природе человека. Эстетическая сфера идеально отвечала этому замыслу: в ней непосредственно чувственное, эмоциональное соединяется с формальным и общезначимым. Поэтому просветители так много сил прилагают к разгадке феноменов прекрасного и возвышенного. Юм и идущий по его пути Смит считают, что человеку свойственна «симпатия»: способность сопереживать и сострадать. Эта способность выводит людей из замкнутости в себе и даже может делать из них альтруистов. Поэтому и человеческое общество создается не долгом, не законом и не утилитарным договором, а естественным тяготением людей друг к другу. Симпатия может также соединять прекрасное и полезное: та целесообразность, которую можно в этом усмотреть — своего рода переживание смысла, дает нам приятные чувства, составляющие эффект искусства.

Как ни странно, историческая мысль несколько отставала от моралистики и эстетики Просвещения. Но все же мы можем констатировать рождение в это время новой исторической науки, ориентированной на критику источников и исследование национальной истории. Движение от беллетризованного, назидательного повествования к причинно-следственному моделированию эпохи, от истории героев к истории народов, институтов и культуры не в последнюю очередь было связано с пересмотром и адаптацией опыта античных историков. Чрезвычайно показателен в этом отношении труд **Э. Гиббона** (1737–1794) «История упадка и разрушения Римской империи» (1776–1788). Рим — образцовое воплощение политической свободы, гражданской добродетели и могучей культуры — становится парадигмой для объяснения всех других «казусов» национальной истории. Классическое, понятое как типическое, позволяет строить объясняющие и прогнозирующие модели. Особо подчеркнутая Гиббоном концепция вредности христианства для античной культуры попадает в резонанс с антиклерикальными устремлениями эпохи. Тема усталости культуры и грозящего варварства, пронизывающая книгу Гиббона, также оказалась востребованной новоевропейским историческим сознанием. Это не так уж парадоксально, поскольку открытие культуры как предмета научной мысли требует, чтобы эту предметность разместили не в заоблачном мире вечных ценностей, а в посюстороннем мире с его ритмами расцвета и упадка.

Во **французском Просвещении** канон культурологической мысли был задан **Шарлем Луи Монтескье** (1689–1755). Уже в «Размышлениях о причинах величия и падения римлян» (1734) он выявляет замысел теории исторического процесса, а его путешествие по Европе в 1728–1731 гг. можно рассматривать как своего рода «полевое исследование» обычаев, кли-

мата, нравов и политического устройства разных стран. В книге «О Духе законов» (1748), имевшей феноменальный успех, он в живой литературной форме, свободно странствуя по временам и пространствам, развивает свое знаменитое учение о «географическом детерминизме». Анализируя главную для него проблему — обусловленность политического устройства, названную им «духом законов», — Монтескье выводит своего рода формулу суммы отношений законов страны к ее климату, географическим условиям, нравам, обычаям, вере, благосостоянию и численности населения, экономической деятельности и т. п. Монтескье одним из первых пытается понять общество как систему со структурно связанными элементами. Существенно, что одним из определяющих элементов он считал «страсти» — эмоциональные доминанты, которые обеспечивают обществу стабильность. В республике это добродетель, в монархии — честь, в деспотии — страх. Ослабление этих руководящих страстей ведет к гибели политической системы. Но основным источником детерминации он считал географическую среду, главными элементами которой были климат, почва и рельеф. Климат и почва определяют душевный склад народа, а рельеф влияет на размеры территории. Экономическая составляющая также преломлена у Монтескье через призму географии: характер почвы — плодородный или неплодородный — формирует виды экономической активности и влияет на уровень богатства нации. Сама идея причинной связи природной среды, общества и культуры оказалась весьма креативной, несмотря на всю ее наивность и «натяжки», особенно если вспомнить, что в то время преобладали две старинные объяснительные модели: религиозная телеология и героический волюнтаризм.

Вольтер (1694–1778), в отличие Монтескье, полагавшего, что исторически детерминированные культуры имеют естественные пределы прогресса, считал, что «нравы и дух» народов могут изменяться быстро и радикально. Вольтер был убежден, что политическая и духовная культура могут прогрессировать в любых географических условиях. Одним из первых историков Просвещения он рассматривает эволюцию культуры как процесс, обусловленный собственными внутренними законами, а не вечными «параметрами» среды и неизменной морали. В ряде исторических сочинений — особенно в «Опыте о нравах и духе народов» (1769) с его методологическим введением, названным новым для того времени словосочетанием «Философия истории», — Вольтер выдвигает свое новаторское понимание культурно-исторического процесса. С одной стороны, он указывает на необходимость очистки истории от мифов и беллетристики, формулирует задачу создания для нее эмпирической базы из фактов. С другой, под лозунгом «пирронизма в истории» предлагает и сами факты проверять с помощью критики письменных источников и материальных артефактов, чтобы избежать того, что мы сегодня назвали бы идеологизированием. Вольтер весьма существенно пересматривает саму предметность исторического исследования.

Историк должен изучать жизнь народов, а не властителей и героев; понимать духовный облик нации он должен, учитывая всю культуру народа как целое, изучая науку, философию, искусство, право, быт и т. п. в их взаимном влиянии. Религия для Вольтера — лишь одна (и не слишком им чтимая) из частей культуры. Для понимания хода событий важно изучение экономической и материальной культуры человечества, причем всего человечества как единого мирового сообщества. Вольтер постулирует задачу преодоления европоцентризма и создания всемирной истории. В его собственных исторических трудах мы встречаем очерки арабской, индийской, американской, китайской культур, которые для него уже не просто экзотический фон, а равноправный с Европой субъект истории, столь же способный двигаться по пути исторического прогресса.

Вместо внешней детерминации культуры — будь то природа или божественное провидение — Вольтер предлагает рассматривать внутренние причинно-следственные связи. При этом как движущую силу истории он рассматривает человеческие «мнения»: то, что мы назвали бы ментальностью. Так же, как и Вико, он считает, что историю делают люди, а не безличный

фатум. Подчеркнем, что вольтеровские «мнения» — это не абстрактные идеи и не те аффективные силы, «страсти» и «интересы», на которые обращали внимание историки прошлого. По сути, речь у Вольтера идет о комплексном содержании общественного сознания, которое возникает в результате внедрения в массы достижений отдельных индивидов, умеющих влиять на народное сознание средствами убеждения. Отсюда уверенность Вольтера в моральном долге просветительской элиты перед народом и ее ответственности перед историей. Вольтеру и его последователям виделся плодотворный союз мудрецов-просветителей и носителей власти, который очистит коллективное сознание от «ложных мнений». «Ложные мнения» не могут конкурировать с истиной и потому прибегают к насилию, в чем и состоит главная драма мировой истории. Вольтер не придерживался «теории заговора» и не считал, что «ложные мнения» — продукт злого и корыстного умысла. Однако главным источником деструктивных «ложных мнений» он считал религию, а точнее, церковь как исторический институт, ответственный за ложное толкование истин веры. Пессимистично оценивая наличные результаты истории, Вольтер все же уповает на то, что «царство разума» — это нормальное состояние человечества, к которому культура движется без предопределения, но с необходимостью, подобной законами природы.

Противоположным полюсом просветительского понимания культуры становится учение **Ж.-Ж. Руссо** (1712–1778). В знаменитых «Рассуждениях о науках и искусствах» (1750) Руссо впервые высказал свою главную интуицию: развитие цивилизации⁹ не только не способствует «очищению нравов», но и наносит добродетели непоправимый вред, вытесняя естественную доброту, гармонию с природой и простоту. Променяя «естественное состояние» на «общественное», человек утратил близость к природе, отгородился от нее социальными институтами, промышленностью, науками и искусствами, попав тем самым под власть порока. В работе «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755) Руссо главным источником зла признает частную собственность, которая лишает человечество невинности, порождает разрушительные страсти и неравенство. Однако, поскольку вернуться к первозданному состоянию уже нельзя, человечество должно нейтрализовать яд цивилизации добродетелями гражданского общества, в котором собственность превращает людей в ответственных граждан правового государства. Такое общество возникает в результате общественного социального договора, когда люди уступают часть своих суверенных прав государству в обмен на охрану свободы и справедливости. Таков акт «общей» воли. Это не то же самое, что воля «большинства», которая может оказаться произволом. Руссоистская версия теории общественного договора содержит в себе не только политический смысл, но и концепцию культуры: несмотря на свой культ «сердца» и непосредственности, Руссо сохраняет в культуре нормативный элемент, то разумно-«общее», что делает народ сувереном и предохраняет культуру от произвола суммы неразумий. В романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Руссо дополняет общественный идеал эмоционально-психологическим: защититься от цивилизации может человек, обладающий любящей и тяготеющей к природе «чувствительной» душой. Такую душу можно воспитать, развивая добрые природные задатки («врожденную нравственность»), которыми одинаково одарены все люди, — свое педагогическое учение Руссо изложил в романе «Эмиль» (1762). В приложении к роману («Исповедание веры савойского викария») Руссо также предлагает извлечь из глубин души «религию сердца», не нуждающуюся в искусственной догматике и формальном попечении церкви, — «гражданскую» религию, интегрирующую людей на основе таких естественных ценностей, как вера в бессмертие души и конечное торжество добра. В «Исповеди» (1782–1789) Руссо применяет свои учения к истории собственной души с таким радикализмом и откровенностью, которых со времен Блаженного Августина не знала европейская традиция. Идеи Руссо стали своего рода контрпросветительской программой: критика урбанизма и холодной рациональности, культ природы, искренности, непосредственности, утверждение права на непохожесть и своеобычность, — все это вошло в фонд

альтернативных ценностей культуры Нового времени, каковой надолго стал постоянным источником аргументов для культуркритики. Протест Руссо против цивилизации и его идеал «естественного человека» имели невероятный успех и стали фактором, напрямую влияющим на общественную историю.

Д. Дидро (1713–1784) придает «культурологическому дискурсу» новые аспекты (хотя нужно учесть некоторую «отложенность» его влияния: ряд важных произведений Дидро не вышел при жизни). Эстетической теме, которая всегда была важной для Просвещения, Дидро сообщает дополнительный смысл: анализ искусства становится для него методом интерпретации культуры в целом. В своей теории сценического искусства он предлагает — в рамках нового жанра «мещанской драмы» — перейти к воспитанию публики через театральный анализ культурно-социальных конфликтов в семьях «третьего сословия» и созданию «драмы положений» (предполагающей, по сути, прояснение структуры объективных ситуаций), в отличие от классической «драмы характеров». В «Парадоксе об актере» Дидро описывает метод своего рода культурной эмпатии, предполагающий аналитическую дистанцию между изображаемым аффективным состоянием и личностью самого актера. В диалогах «Племянник Рамо» и «Жак-фаталист и его хозяин» Дидро переносит свою теорию «драмы положений» на драму идей: в диалогах блистательно вскрывается диалектическая подвижность идейно-культурных позиций и их связь с личностью носителя идей. (Нелишним будет отметить, что Гегель использовал метод Дидро в некоторых своих гештальтах.) Обзоры парижских «Салонов» Дидро, публиковавшиеся в рукописной газете с 1759 по 1781 г., также стали поворотным моментом в просвещенческой эстетике: здесь Дидро выступает не только как один из основоположников жанра художественной критики, но и как культуролог, устанавливающий соответствия между различными феноменами культуры. Проповедуя в своей эстетике верность природе, Дидро вносит в эту просветительскую аксиому весьма существенную коррекцию: поскольку задача художника — показать красоту добродетели, которая сама по себе встречается более чем редко, то искусству необходимо выявлять и изображать «чудесное», т. е. редкое, но возможное и желательное. Как прозаик и драматург Дидро и в самом деле показывает, что самое «чудесное» — это неразственность человека в природе, его непокорность среде. Собственно, это уже альтернативная Просвещению программа культуры.

Особо надо сказать о Дидро как об основателе, авторе и редакторе (совместно с Д'Аламбером) 35-томной «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751–1780). Сам проект стал культурным феноменом. Это не только программный документ эпохи Просвещения, но и универсальная модель культуры, как она видится лучшим умам Франции. Благодаря выдающемуся мастерству издателей «Энциклопедия» убедительно изобразила мир культуры как поступательное взаимодействие наук, искусств, техники и политической практики. При этом она сама стала интеллектуальным клубом, дискуссионным пространством и социальным институтом, посредничающим между носителями власти и культурной элитой. Неудивительно, что наша Екатерина Великая предложила издателям перенести проект в Россию, правильно оценив перспективы этой эффективной «культурной фабрики» (которая, кроме всего прочего, принесла доход от продажи в 7,5 млн ливров).

В целом преобладающая модель просвещенческого понимания культуры — это учение о непрерывном прогрессе человечества, опирающегося на всестороннее развитие разума. В наиболее зрелых формах мы находим ее у **А. Р. Тюрго** (1727–1781) и **Ж. А. Н. Кондорсе** (1743–1794). Тюрго в «Рассуждении о всемирной истории» (1750–1751) подчеркивает особую роль разделения труда в прогрессе цивилизации, ставшего возможным при переходе от собирательства и охоты к земледелию, которое обеспечило «прибавочный продукт», достаточный для занятия «механическими искусствами» (т. е. ремеслами) и умственной работой, что и обусловило быстрый подъем культуры. Тюрго напрямую связывает «механические искусства, торговлю, гражданскую жизнь» с интеллектуальной культурой и образованностью, утверждая,

что они являются своего рода порождающей силой цивилизации. В то же время он избегает установления между ними прямой зависимости. На примере Средневековья Тюрго показывает, что между накоплением изобретений и расцветом «наук и нравов» существует временная дистанция, которая нужна для того, чтобы извлечь из «механических искусств» с помощью опытов и размышления физическое и философское знание. Выдвигая идею линейного прогресса, он рисует эту линию прерывистой, признавая возможность остановок, кризисов и революций. Важнейшим условием прогресса Тюрго считает сохранение свободы экономической деятельности. В написанной для «Энциклопедии» статье «Существование» он (по-видимому, впервые) прочертил три стадии общественного развития — религиозную, спекулятивную и научную. Эта схема впоследствии, благодаря Сен-Симону и Контю, станет очень влиятельным культурологическим концептом.

Кондорсе в работе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1794) дает резюме просветительской традиции понимания культуры как прогресса. Он выделяет в истории человечества десять эпох, считая современность девятой переходной эпохой, готовящей десятую — «царство разума», — которая решит основные задачи истории: «уничтожение неравенства между нациями», «прогресс равенства классами» и «совершенствование человека». Кондорсе провидчески оговаривается, что три главных неравенства — богатства, наследства и образования — должны уменьшаться, но не уничтожаться, поскольку по своей природе они естественны. Искореняя их окончательно, люди могут породить более страшное противоестественное неравенство. В результате разумной деятельности по минимизации неравенства должно появиться, по Кондорсе, «взаимополезное сотрудничество», которое прекратит соперничество и войны. Это, в свою очередь, откроет путь к физическому и моральному усовершенствованию человека.

Лекция 3 КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГЕРМАНИИ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в

Немецкое Просвещение некоторое время находилось в фарватере английского и французского, но его более поздний расцвет стал также фактором силы: и задачи, и их решение были зрелым плодом духовного развития новой Европы. К тому же Германия этого времени была раздробленным и сложно устроенным политическим телом с двумя основными конфессиями, немногими центрами национальной «гравитации», слабой экономикой, весьма разными взглядами и настроениями бесчисленных властителей. Но культурный капитал и историческое самосознание были более чем значительны. Это обусловило интенсивнейшую духовную жизнь тогдашней Германии. Как и в России, в Германии Просвещение едва ли не главным центром имело волю государя и собравших вокруг него «экспертов». Такой влиятельной и хорошо интегрированной интеллигенции, как во Франции, в немецких землях не существовало. Однако преодоление этих трудностей со временем превратило Германию в авангард теоретической мысли, направленной на решение самых острых духовных коллизий позднего Просвещения. Неудивительно, что и окончательное формирование теории культуры как ветви гуманитарной мысли произошло в Германии во второй половине XVIII в. (Теорию культуры в данном случае правильнее называть не культурологией, что было бы анахронизмом, а культурфилософией¹⁰.)

С выходом в свет труда **И. И. Винкельмана** (1717–1768) «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) начинается новый этап культурной рефлексии, который был не только выбором «немецкого пути» Просвещения, но и общеевропейским поворотом. У Винкельмана за хрестоматийной формулой «благородной простоты и спокойного величия» греческого искусства скрывается нетривиальная теоретическая основа. Мы можем усмотреть здесь латентную полемику с принятыми в XVIII в. оценками. Классическим канонам в это время по-прежнему считалось римское искусство в его не столь уж многочисленных и в основном эллинистических образцах (хотя об этом уже шла полемика). Расцвет этнографии и археологии, позволивший шаг за шагом приблизиться к исторической плоти Греции и Рима, подталкивал к переоценке ценностей. Винкельман не просто предлагает переориентироваться на греческий канон, но и встраивает его в культурное целое. Греческое искусство становится пластической эмблемой ценностей своей цивилизации: демократии, гуманизма, разума, меры, одухотворенной телесности... Вернемся к формуле «благородной простоты и спокойного величия». Принцип простоты в винкельмановском контексте — это вызов поэтике барокко. Предикат благородства — протест против сентиментального мещанского демократизма с его культом добрых нравов «третьего сословия». Принцип величия — спор с приземленным натурализмом Просвещения. Предикат спокойствия — коррекция категории «возвышенного», которая зачастую в эстетике Просвещения (а позже штюрмерства) трактовалась как катастрофический революционный слом устоев. В дальнейшем критическая немецкая мысль двинется по всем этим четырем направлениям. Сама Античность для Винкельмана становится канонам, задающим ритм и смысл истории. Вслед за Вазари и Вико (с идеями которого он был знаком) Винкельман пытается выстроить периодизацию культурных эпох, но его схема уже несколько сложнее, чем биоморфная модель предшественников (детство, зрелость, упадок). Винкельман выделяет следующие четыре эпохи:

- 1) древнейшая (или архаическая): от начала до Фидия;
- 2) высокая: Фидий и его время;
- 3) изящная (или «элегантная»): Пракситель, Лисипп, Апеллес;
- 4) подражательная: греко-римская.

Этот ритм он усматривает и в искусстве Итальянского Возрождения: 1) до Рафаэля; 2) Рафаэль; 3) Корреджо; 4) братья Карраччи. В дальнейшем историческая культурология обнаружит, что применимость этой схемы выходит далеко за рамки истории искусства: скорее можно говорить об универсальной модели смены культурных периодов. Возможно, что Винкельман был первым, кто ввел понятие «стиль» в смысле характеристики художественной эпохи. Еще решительнее можно утверждать, что он впервые говорит о произведении искусства на новом языке: вместо прямолинейного описания предмета и оценочных эпитетов мы встречаем попытку реконструировать его «внутреннюю форму», осуществить своеобразный перевод с языка художественной техники на язык поэтики.

У Винкельмана мы уже встречаем такие средства интерпретации искусства, как метод описания культуры и ее типов (их можно использовать в гораздо более широком плане). Еще дальше по этому пути пошел **Г. Э. Лессинг** (1729–1781). Размежевание «древних» и «новых», о котором шла речь выше, до некоторой степени может пригодиться при сравнении Винкельмана и Лессинга. Неоклассицизм первого противостоит новаторству второго. Лессинг пытается ограничить власть античного канона, для чего создает свою теорию различения пространственных и временных искусств. В «Лаокооне» (1766) он проводит границу между литературой и зрительными искусствами, показывая, что мир пластической красоты не в состоянии выразить подвижную реальность мира человеческой воли, действия, истории. Это может сделать «поэзия» (т. е. совокупность вербальных искусств), которая в состоянии передать временную последовательность, имеет возможность разбивать свое повествование на части и фрагменты и не прикована так жестко к «идеалу красоты». На примере знаменитой скульптурной группы Лессинг показывает, что верность этому идеалу заставила скульпторов ослабить изображение страдания. Литература же в состоянии выражать эстетику страдания и даже безобразия. Такое расширение эстетического спектра было весьма значимым для самооправдания культуры Нового времени. Лессинг утверждает мысль, которая сейчас нам не кажется такой революционной, каковой она была на самом деле: литература не создает картинки с помощью слов, она является не ослабленной версией изобразительного искусства, а другим художественным миром, который более значим для современности с ее динамикой. Таким же историческим оправданием для театра была «Гамбургская драматургия» (1767–1769); с нее, в частности, начинается немецкий культ Шекспира, важный для самосознания эпохи. В этой работе Лессинг также прочертил границу между старой и новой эстетикой, говоря о неаристотелевском понимании «всеобщего характера»: современности важно изобразить не столько тип с его усредненными характеристиками, сколько воплощенную идею, которая не исключает неповторимой индивидуальности. Наконец, большую роль в воспитании сознания культурно-религиозной толерантности сыграла драма «Натан Мудрый» (1779): тема «диалога культур» звучит здесь — без экзотики и скрытого европоцентристского высокомерия — как предупреждение и напоминание Просвещению о его миссии.

И. Г. Гердер (1744–1803), подхватывая эстафету немецкой просветительской мысли, получает в наследство большой ресурс размышлений о культуре и связывает его в такую целостность, которая уже может претендовать на статус науки о культуре. В ранних работах (среди прочих в трактате «О происхождении языка», 1772) он разрабатывает проблемы эстетики и языкознания. Его учение о «духе народа», который выражается в искусстве и — наиболее чисто — в народной поэзии, стоит у истоков фольклористики. Работа о происхождении языка дает одну из первых моделей естественного становления языка в ходе истории. Гердер отрицает генетическую субординацию языка и мышления, полагая, что они развиваются во взаимобусловленном единстве. Он не только отвергает богоданность языка, но и, полемизируя с Кондильяком и Руссо, утверждает его собственно человеческую специфику, находимую в мысли, практике и общественности. В «Идеях к философии истории человечества» (опубликованы в 1784–1791 гг.) он создает обширную картину эволюции природы от

неорганической материи до высших форм человеческой культуры. Здесь Гердер реализовал свой проект универсальной философской истории человечества. Труд состоит из 20 книг (и плана заключительных пяти книг). В них Гердер, суммируя достижения современных ему космологии, биологии, антропологии, географии, этнографии, истории дает изображение поэтапного становления человечества. В центре его внимания — процесс мирового развития. Общий порядок природы Гердер понимает как ступенчатое поступательное развитие совершенствующихся организмов от неорганической материи через мир растений и животных к человеку и — в будущее — к сверхчувственной «мировой душе». Как свободная и разумная сущность человек представляет собой вершину сотворенной божественным духом природы. Критикуя телеологию, Гердер подчеркивает значение воздействия внешних факторов (совокупность которых он называет климатом) и считает достаточным для понимания истории ответить на вопрос «почему?», не задаваясь вопросом «для чего?» В то же время он признает ведущей силой истории внутренние, «органические», силы, главная из которых — стремление к созиданию общества. Основной спланирующей силой общества Гердер считает культуру, внутренней сущностью которой является язык. Представляет интерес предложенная Гердером концепция «всеобщего мира». В ней сделан упор не на политическом договоре «верхов», как в большинстве аналогичных трактатов XVIII в., а на нравственном воспитании общественности. В отличие от своей ранней критики цивилизации, близкой по духу Руссо, Гердер возвращается в «Идеях» к историческому оптимизму Просвещения и видит в прогрессирующем развитии человечества нарастание гуманизма, который понимается им как расцвет принципа личности и обретение индивидом душевной гармонии и счастья. Книга вызвала интенсивную полемику в кругах просветителей. Гёте ее приветствовал, Кант критиковал ее эвдемонизм и отсутствие философской методологии, но отчасти благодаря самой полемике просветительский дискурс о культуре приобрел именно гердеровский «формат». Гердера благодаря «Идеям» можно считать, наряду с Вико и Кантом, отцом культурологии как науки. В целом работа сыграла роль манифеста просвещенческого историзма.

Поздний Гердер разрабатывает своеобразную культурную антропологию и политическую философию в «Письмах для поощрения гуманности» (1793–1797). В этой работе он, в частности, выдвигает свою версию учения о «вечном мире», к которому должны привести не договоры властей, а гуманистическое воспитание народа, торговля и здоровый прагматизм. В работах «Метакритика чистого разума» (1799) и «Каллигона» (1800) Гердер вступает в ожесточенную, но довольно поверхностную полемику с Кантом. «Каллигона» содержит одну из первых формулировок позитивистской эстетики. В рамках позднего этапа немецкого Просвещения учение Гердера оказалось в изоляции. Будучи близким по настроению к пантеистической натурфилософии Гёте, оно противоречило ему рационалистическим доктринерством и религиозным духом. Оно вступило в конфликт с кантовской версией природы человека и смысла истории: принципы счастья индивидуума (Гердер) и благоденствия общества в государстве (Кант) оказались несовместимыми. Ранних романтиков отталкивал наивный оптимизм Гердера. Несмотря на это мировоззрение Гердера стало арсеналом тем, идей и творческих импульсов для самых разных направлений немецкой мысли: для романтической эстетики и натурфилософии, гумбольдтианского языкознания, диалектической историософии Фихте и Гегеля, антропологии Фейербаха, герменевтики Дильтея, философии жизни, либеральной протестантской теологии.

Об одном из течений, у истоков которых стоял Гердер, надо сказать особо. В литературно-эстетическом движении «Буря и натиск»¹¹ бунтарский дух соединился с руссоизмом, литературными новациями Клопштока и историзмом Гердера. Среди тех, кто так или иначе был затронут этой молодежной субкультурой, были Бюргер, Ленц, Клиггер, Шубарт, Гейнзе, Фосс, Гёте, Шиллер. У штюрмеров появляется идейный синдром, который не раз проявит себя в истории: индивидуалистическая критика цивилизации, культ непосредственности, самовы-

ражения и соединение всего этого с преклонением перед стихией национального, народного, фольклорного, традиционного. «Бурю и натиск» можно рассматривать как часть общего потока Контрпросвещения, но именно немецкая его версия оказалась особенно важной для становления наук о культуре. Движение довольно быстро исчерпало себя из-за недостатка конструктивных идей, но штюмерское наследие вошло как составной элемент в европейский романтизм.

И. В. Гёте (1749–1832) фокусирует в своем творчестве многие тенденции немецкого Просвещения, и хотя специальной культурологической доктрины мы у него не находим, именно его идеи оказались в числе самых востребованных позднейшей традицией. В годы штюмерской молодости Гёте был адептом национальной и личной самобытности: в народной поэзии, готической архитектуре («О немецком зодчестве», 1772), в творчестве таких мировых гениев, как Шекспир, он видел противовес оцепеневшей нормативности современной культуры и власти. Преодолев штюмерство, Гёте приступает к выработке новой системы ценностей. В конце 1780-х гг. кристаллизуется идеология веймарского классицизма, которую разрабатывают Шиллер и Гёте — сначала порознь, а затем в интенсивном и плодотворном сотрудничестве. Винкельмановский идеал гармонической личности наполняется натурфилософскими и историософскими идеями, в основе которых лежат принципы «меры», «середины» и «здоровья». Дальше всего этот идеал от мещанской умеренности: Гёте героизирует способность носителя культуры вбирать опыт прошлого и находит бытийный центр, равноудаленный от всех крайностей. В романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (изд. 1795–1796) Гёте иллюстрирует идеи веймарского классицизма историей духовного становления молодого человека, прошедшего путь от эстетизма «театрального призвания» до осознанного выбора практического поприща.

В этот период Гёте вырабатывает свою эстетику, которая, как оказалось впоследствии, содержала большой культурологический потенциал. Отправной точкой для Гёте является «природа» — главный концепт его мировоззрения, живое, развивающееся, надличное бытие, включающее в себя все сущее как свои части. Искусство, по Гёте, вместе со своим творцом, человеком, принадлежит природе, но в своем духовном аспекте оно все же «возвышается» над ней и обретает право соединять «рассеянные в природе моменты», придавая им «высшее значение и достоинство» («О правде и правдоподобию произведений искусства», 1797). Но, чтобы применить это право, художник должен найти правильную связь между всеобщим и особенным. Гёте решает таким образом классическую задачу Просвещения: задачу выхода из двух тупиков — абстрактной нормативности и слепой эмпиричности. В работе «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) он различает три заглавных типа творчества, которые относятся друг к другу как два полюса к середине. «Простое подражание природе» воспроизводит явления в меру своего мастерства, не чувствуя духа целого; художник здесь проявляет спокойное утверждение сущего, его «любовное созерцание». «Манера» выражает особенность художественной индивидуальности автора, жертвуя конкретными деталями и подчиняя их общему замыслу; происходит «восприятие явлений подвижной и одаренной душой». «Стиль» проникает в самую сущность вещей, не выходя за пределы «видимых и осязаемых образов»; он «покоится на глубочайших твердых познаниях», но не за счет абстракций, а благодаря найденному центральному образу, которому подчиняются частности. «Стиль» оказывается таким соединением противоположностей, которое возводит их на более высокий уровень, где объективное и субъективное примиряются. В поздней работе «Искусство и древность» (1821–1826) Гёте дает еще одно емкое пояснение: «Огромная разница, подыскивает ли поэт особенное для всеобщего или видит в особенном всеобщее. В первом случае возникает аллегория, где особенное служит лишь примером, случаем всеобщего; второй случай характеризует собственную природу поэзии, она передает особенное, не думая о всеобщем, не указывая на него. Кто, однако, схватывает это живое особенное рано или поздно, не замечая, получает одновременно и всеобщее».

Здесь перед нами не что иное, как формулировка гетев-ского символизма, который окажет на культурологию немалое влияние.

Для позднего Гёте характерны размышления о «мировой культуре» (возможно, что он и ввел в оборот это словосочетание, так же, как в случае с «мировой литературой»). С одной стороны, он дорожит несоизмеримостью и своеобычием культур, с другой же, предвосхищая культурную компаративистику, утверждает плодотворность сравнений строения и воздействия аналогичных явлений культуры. Литературным воплощением этого метода стал цикл «Западно-восточный диван» (изд. 1819). В нем Гёте осуществляет попытку эмпатии, проникновения в дух персидской поэзии при виртуозном сохранении «европейской» точки отсчета. Как ни странно, для понимания гетевского учения о культуре ключевыми оказываются его натурфилософские работы «Опыт о метаморфозе растений» (1790) и «Учение о цвете» (1810). Здесь Гёте выдвигает свою морфологию природы, основанную на поисках «прафеномена» — «перво-явления», которое своей особенностью раскрывает всеобщность. Например, лист есть «перво-растение», в котором заложена своего рода морфологическая «программа» для всех состояний всех возможных растений. В основу природной динамики Гёте полагает принципы полярности и восхождения. Раздваиваясь и вновь собираясь в единство, природа осуществляет бесконечное восхождение ко все более высоким степеням совершенства. Эти принципы Гёте прилагает и к миру культуры: «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821–1829), «Избирательное сродство» (1809) и, конечно, «Фауст» (1808–1832) в своей литературной оболочке скрывают модели духовной морфологии личности, общества и истории.

Ф. Шиллер (1759–1805) известен в истории культурологической мысли прежде всего своим концептом игры. Но, чтобы лучше понять его, нужно реконструировать контекст шиллеровского идейного мира. В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796) Шиллер различает два типа культур, которым соответствуют два типа творческой индивидуальности. «Наивное» — это стихийное прирожденное единство личности с природой, основанное на чувственности; «наивный» художник творит так же, как природа, непосредственно и бессознательно, нуждаясь только в искусном самоограничении. «Сентиментальное» — это стремление идеального к природному воплощению, основанное на разумности; «сентиментальный» художник вечно стремится к недостижимому слиянию своей субъективности с реальностью, ломая ограничения и условности. (Эта дилемма проецировалась Шиллером на его отношения с Гёте, который был для него воплощением гармоничной «наивности».) Шиллер подчеркивает драматизм этого раскола и тем самым оказывается у истоков дихотомического понимания культуры как напряженного диалога двух не-слиянных и нераздельных элементов. (Ср. позднейшие оппозиции «классическое — романтическое», «аполлоновское — дионисийское» и т. п.) Сами по себе эти полюса несоединимы (разве что в руссоистском доцивилизационном раю). Но культура может и должна их примирить, тщательно охраняя их границы и способствуя внутреннему развитию каждой сферы, что приводит к сближению и если не к синтезу, то ко временному равновесию. Социальный аспект этой роли культуры — эстетическое воспитание.

В работах «О грации и достоинстве» (1793) и «Письма об эстетическом воспитании» (1795) Шиллер утверждает, что способность эстетического воспитания без принуждения вовлечь человека в духовный мир позволяет надеяться на примирение долга и склонности, чувственности с ее «влечением к материи» и разума с его «влечением к форме». Такое состояние счастливого баланса Шиллер называет «прекрасной душой». В результате должно появиться «влечение к игре» (*Spieltrieb*), которое снимает конфликт противоположностей и, собственно, является главной тайной культуры. Игра позволяет преодолеть дистанцию между аморфным потоком жизни и холодной статикой формы, итогом чего оказывается красота. Не менее важно то, что в своем стремлении к красоте человек порождает не только искусство, но и самого себя и все человеческое сообщество, превращая свои скрытые возможности в гармоничную действительность. Формула Достоевского (знатока и поклонника Шиллера) «Красота

спасет мир», скорее всего, коренится в этом комплексе идей. Путь понимания культуры, проложенный Шиллером, оказался более чем перспективным. Именно по нему пошли и посткантовская философия «трансцендентального идеализма», и немецкий романтизм.

Романтизм возник в 90-е гг. XVIII в. в Германии, а затем распространился по всему западноевропейскому культурному региону. Но здесь нас интересует йенская школа немецкого романтизма как источник базовой культурологической концепции. Романтизм — это эстетическая революция, которая вместо науки и разума (что характерно для эпохи Просвещения) ставит высшей культурной инстанцией художественное творчество индивидуума (последнее становится образцом, «парадигмой» для всех видов культурной деятельности). Основная черта романтизма как движения — стремление противопоставить бюргерскому, «филистерскому» миру рассудка, закона, индивидуализма, утилитаризма, атомизации общества, наивной веры в линейный прогресс новую систему ценностей: культ творчества, примат воображения над рассудком, критику логических, эстетических и моральных абстракций, призыв к раскрепощению личностных сил человека, следование природе, миф, символ, стремление к синтезу и обнаружению взаимосвязи всего со всем. Довольно быстро аксиология романтизма, выработанная йенцами, выходит за рамки искусства и начинает определять стиль философии, естественно-научных изысканий, социологических построений, медицины, промышленности, одежды, поведения и т. д.

Парадоксальным образом романтизм соединял культ личной неповторимости индивидуума с тяготением к безличному, стихийному, коллективному; повышенную рефлексивность творчества — с открытием мира бессознательного; игру, понимаемую как высший смысл творчества, — с призывами к внедрению эстетического в «серьезную» жизнь; индивидуальный бунт — с растворением в народном, родовом, национальном. Эту изначальную двойственность романтизма отражает его теория иронии, которая возводит в принцип несовпадение условных стремлений и ценностей с безусловным абсолютом как целью. К основным особенностям романтического стиля надо отнести игровую стихию, которая растворяла эстетические рамки классицизма; обостренное внимание ко всему своеобычному и нестандартному (причем особенному не просто отводилось место во всеобщем, как это делал барочный стиль или предромантизм, но переворачивалась сама иерархия общего и единичного); интерес к мифу и даже понимание мифа как идеала романтического творчества; символическое истолкование мира; стремление к предельному расширению арсенала жанров; опору на фольклор; предпочтение образа понятию, стремления — обладанию, динамики — статике; эксперименты по синтетическому объединению искусств; эстетическую интерпретацию религии; идеализацию прошлого и архаических культур, нередко выливающуюся в социальный протест; эстетизацию быта, морали, политики.

В полемике с Просвещением романтизм формулирует — явно или неявно — программу переосмысления и реформы философии в пользу художественной интуиции, в чем поначалу он был очень близок раннему этапу немецкой классической философии. Философия для Новалиса и Ф. Шлегеля — главных теоретиков течения — вид интеллектуальной магии, с помощью которой гений, опосредуя собой природу и дух, создает органическое целое из разрозненных феноменов. Однако абсолюте, восстановленный таким образом, романтики трактуют не как однозначную унитарную систему, а как постоянно самовоспроизводящийся процесс творчества, в котором единство хаоса и космоса каждый раз достигается непредсказуемо новой формулой. Акцент на игровом единстве противоположностей в абсолюте и неотчуждаемости субъекта от построенной им картины универсума делает романтиков соавторами диалектического метода, созданного немецким трансцендентализмом. Разновидностью диалектики можно считать и романтическую «иронию» с ее методом «выворачивания наизнанку» любой позитивности и принципом отрицания претензий любого конечного явления на универсальную значимость. Из этой же установки следует предпочтение романтизмом фрагментарности и

«сократичности» как способов философствования. В конечном счете это — вкупе с критикой автономии разума — привело к размежеванию романтизма с немецкой классической философией и позволило Гегелю определить романтизм как самоутверждение субъективности: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу».

Отказ от просвещенческой аксиомы разумности как сущности человеческой природы привел романтизм к новому пониманию человека: под вопросом оказалась очевидная прошлым эпохам атомарная цельность «Я», был открыт мир индивидуального и коллективного бессознательного, прочувствован конфликт внутреннего мира с собственным «естеством» человека. Дисгармония личности и ее отчужденных объективаций особенно богато была тематизирована символами романтической литературы (двойник, тень, автомат, кукла, наконец — знаменитый монстр Франкенштейн, созданный фантазией М. Шелли).

В поисках культурных союзников романтическая мысль обращается к Античности и дает ее антиклассицистское толкование как эпохи трагической красоты, жертвенного героизма и магического постижения природы, эпохи Орфея и Диониса. В этом отношении романтизм непосредственно предшествовал перевороту в понимании эллинского духа, осуществленному Ницше.

Средневековье также могло рассматриваться как близкая по духу, «романтическая» по преимуществу культура (Новалис), но в целом христианская эпоха (включая современность) понималась йенцами как трагический раскол идеала и действительности, неспособность гармонически примириться с конечным посюсторонним миром. С этой интуицией тесно связано романтическое переживание зла как неизбежной вселенской силы: с одной стороны, романтизм увидел здесь глубину проблемы, от которой Просвещение, как правило, попросту отворачивалось, с другой — романтизм с его поэтизацией всего сущего частично утрачивает этический иммунитет Просвещения против зла. Последним объясняется двусмысленная роль романтизма в зарождении тоталитаристской мифологии XX в.

Романтическая натурфилософия, обновив возрожденческую идею человека как микрокосма и привнеся в нее идею подобия бессознательного творчества природы и сознательного творчества художника, сыграла определенную роль в становлении естествознания XIX в. (как непосредственно, так и через ученых — адептов раннего Шеллинга, — таких как Карус, Окен, Стеффенс). Гуманитарные науки также получают от романтизма (от герменевтики Шлейермахера, философии языка Новалиса и Ф. Шлегеля) импульс, значимый для истории, культурологии, языкознания.

В романтическом понимании религиозной культуры можно выделить два направления. Одно было инициировано Шлейермахером («Речи о религии», 1799) с его пониманием религии как внутреннего, пантеистически окрашенного переживания «зависимости от бесконечного». Оно существенно повлияло на становление протестантского либерального богословия. Другое представлено общей тенденцией позднего романтизма к ортодоксальному католицизму и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей (программная для этой тенденции работа Новалиса — «Христианство, или Европа», 1799).

Историческими этапами в развитии романтизма были зарождение в 1798–1801 гг. Йенского кружка (А. Шлегель, Ф. Шлегель, Новалис, Тик, позже Шлейермахер и Шеллинг), в лоне которого были сформулированы основные философско-эстетические принципы романтизма; появление после 1805 г. Гейдельбергской и Швабской школ литературного романтизма; публикация книги Ж. де Сталь «О Германии» (1810), с которой начинается европейская слава романтизма; широкое распространение романтизма в рамках западной культуры в 1820–1830-х гг.; кризисное расслоение романтического движения в 1840–1850-х гг. на фракции и их слияние как с консервативными, так и с радикальными течениями «антибюргерской» европейской мысли.

Влияние романтизма заметно прежде всего в таком философском течении, как «философия жизни». Своеобразным ответвлением романтизма можно считать творчество Шопенгауэра, Гёльдерлина, Кер-кегора, Карлейля, Вагнера-теоретика, Ницше. Историософия Баадера, построения «любомудров» и славянофилов в России, философско-политический консерватизм Ж. де Местра и Бональда во Франции также питались настроениями и интуициями романтизма. Неоромантической по характеру была философия символистов конца XIX — начала XX в.

Еще один великий итог немецкого Просвещения — **немецкая трансцендентальная философия** И. Канта (1724–1804), И. Г. Фихте (1762–1814), Ф. В. Й. Шеллинга (1775–1854) и Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831), в рамках которой окончательно сформировалась теория культуры как самостоятельная ветвь гуманитарной мысли.

Рассмотрим генезис проблемы культуры в третьей «Критике» Канта. В «Критике способности суждения» (1790) Кант, как известно, анализирует понятие цели и строит свою телеологию, завершившую его систему. При этом не происходит выявления нового типа бытия, как это было в предыдущих «Критиках»; Кант по-прежнему убежден, что нам даны лишь два типа реальности, два самостоятельных мира: природа и свобода. Но появляется новый тип априори — принцип целесообразности. Этот принцип не позволяет субъекту сконструировать действительный объективный мир, но тот субъективный мир, который возникает в результате применения принципа целесообразности, имеет важное значение для «настоящих» миров природы и свободы. Последние не имеют между собой ничего общего и нигде не пересекаются, если не считать самого человека. Но «иллюзорный» мир, построенный третьим априори, указывает им на возможность контакта. Кант рассматривает этот мир на примере двух его «измерений» (не исчерпывающих, заметим, «размерности» данного мира). Это жизнь как система организмов и искусство вместе со стоящей за ним символической реальностью.

Предмет, по учению критической философии, может восприниматься и мыслиться только в одном из двух аспектов: с точки зрения или природы, или свободы. Совместить их можно только в порядке последовательности смены аспектов рассмотрения, но не принимая одновременно оба аспекта. Искусство нарушает этот закон. Его процесс и его произведение — это свобода, ставшая природной реальностью, или природа, действующая по законам свободы. Искусство — лишь «как бы» реальность, оно само не вносит ничего объективно нового, но только меняет точку зрения на предмет. Предмет становится двузначным, он показывает и себя, и нечто другое. Кант назвал эту способность и ее результат «символической гипотипозой». Высшим проявлением символической способности оказывается главная категория кантовской эстетики — прекрасное. Прекрасное есть символ доброго. Символична и вторая центральная категория «Критики» — возвышенное. Она символизирует то, что выступает в рамках искусства как трансцендентальный идеал.

Целесообразность как априорный принцип, порождающий все типы символического, не выводится ни из природной причинности, ни из свободы, которая лишь ориентируется на конечную цель. Именно поэтому целесообразность есть самостоятельный тип априори. Для самого Канта такой результат был отчасти неожиданностью: априорность, считал он, должна порождать свой тип объективности; условный же мир целесообразности не может быть объективным. Однако оказалось, что субъективная априорность не только возможна, но и в какой-то мере необходима для того, чтобы указать на допустимость гармонии природы и свободы.

Кант связывает принцип целесообразности со способностью суждения, которая в его гносеологии выполняла роль силы, соединяющей общее правило с единичным фактом. Тот случай, когда способность суждения действует без заранее данного понятия, дает нам целесообразную организацию без наличной цели, или прекрасное. «Чувственное понятие», которое как трансцендентальная схема имело в «Критике чистого разума» важнейшую, но чуть ли не противозаконную роль примирителя рассудка и интуиции, находит таким образом свое естествен-

ное место в телеологии. Но продуктивная способность воображения дает примирение интуиции и понятия, которое, даже если оно сумело стать общезначимым, есть лишь «как бы» реальность. Настоящую реальность телеологическое суждение может только позаимствовать у природы или свободы. Если проводить это заимствование систематически, то мы получим в первом случае представление целесообразной иерархии живых организмов, а во втором — искусство.

Второму случаю Кант уделяет несколько большее внимание из-за его значимости в системе высших способностей души. Производство искусства, всегда имея своим материалом чувственность, единичные феномены, тем не менее представляет свой эстетический результат как необходимый. При этом прекрасное не имеет никаких реальных оснований для всеобщности: оно нравится без утилитарного интереса, без цели и без понятия. Прекрасное — экзистенциально нейтральная категория, для него даже неважно, существует или не существует объект, который им сконструирован. К тому же телеологическое суждение, или «рефлексивная способность суждения», не может опереться на априорное определение существования; по своей деятельности оно — творческий поиск, а не фиксация данности. Один из необходимых выводов кантовской эстетики состоит в том, что искусство не имеет служебного отношения ни к истине, ни к добру. Красота сама по себе не знает ни долга, ни правды — это нейтральная сила. Парадокс в том, что именно это открытие позволило Канту обосновать особую роль искусства в синтезе способностей души.

В сфере действия телеологического суждения Кант находит основания для той строгой игры воображения на основе трансцендентальных гипотез, о которой шла речь в первой «Критике». Тайну искусства Кант усматривает в игре познавательных способностей, в игре весьма серьезной, так как одним из ее неявных правил оказывается допущение того, что должное как бы уже стало сущим. Область этого «как бы» (*als ob*) — не что иное, как символическая реальность. Особенность эстетической деятельности в том, что она может творить символы, причем обычно без сознательной устремленности. Если перед нами прекрасное, то оно уже тем самым символ, а именно символ добра. Ноуменальность добра и бесцельность феноменов не имеют точек пересечения, но искусство с его способностью делать чувственное целесообразным, не требуя при этом действительной цели, своим существованием реализует символический синтез сущего и должного.

Если бы Кант не открыл нового типа априорности, т. е. если бы он не доказал автономии эстетического, искусство, будучи подчиненным морали или науке, не смогло бы быть посредником между этими мирами. Находясь же между столь могучими полюсами сил, оно в конце концов не избежит такой роли. Учение Канта о гении и об эстетическом идеале дает этому теоретическое обоснование. Стоит обратить внимание на онтологическое содержание третьей «Критики», поскольку именно оно позволяет локализовать предмет наук о культуре. Своей телеологией Кант завершил построение системы трансцендентальных способностей души, а тем самым и структуры объективности. Выяснилось, что без понятия цели данная структура была бы неполной. Выяснилось также, что телеология и эстетика как ее часть выполняют те функции, которые до-критическая метафизика возлагала на абсолютное бытие. Искусство показывает, что умопостигаемая реальность — не только абстрактный ориентир, но и в некотором смысле явление. Открытие Кантом априорной основы телеологии сообщило искусству и его созданиям, т. е. символам умопостигаемого, онтологический характер.

В контексте описания телеологической квазиреальности у Канта появляется тема культуры (§ 83): культура человека рассматривается как последняя цель природы. Здесь Кант повторяет ход мысли своей статьи «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» (1784): «тайный план» природы в том, чтобы осуществить совершенное государственное устройство, позволяющее человечеству свободно раскрыть свои природные задатки, которые формирует «культура умения», и научиться исполнять долг из чувства долга, чему учит

«культура воспитания». «Культура воспитания», таким образом, формирует человека как моральное существо, что и составляет конечную цель природы и истории. Эта тема проходит через все творчество Канта с 1780-х гг.¹² Кантовское употребление понятия «культура» (равно как и отличие его от «цивилизации», т. е. поверхностного окультуривания) не слишком далеко отходит от общего узуса немецкого Просвещения (культура как приобретение полезных навыков). Культура рассматривается как средство воплощения моральности: в этом отношении она не самоценна.

Однако некоторые мотивы третьей «Критики» проводят границу между Кантом и традиционным Просвещением. В § 83 Кант дает следующую дефиницию: «Обретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе) — это культура»¹³. Такая радикальная степень свободы, во-первых, полностью переворачивает отношения человека и природы (превратив человека в цель, природа превращает себя в его средство) и, во-вторых, ставит вопрос о том, что, собственно, «культивируется», если природа перестает быть субстратом совершенствования. Кант вынужден развести два понятия. Он пишет: «Но не каждая культура достаточна для этой последней цели природы. Культура *умения* (*Geschicklichkeit*),

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.