

УДК 7.01

<https://doi.org/10.36906/KSP-2021/88>

**Новикова М.М.**

*ORCID: 0000-0003-3638-9567, канд. культурологии*

*Нижневартровский государственный университет*

*г. Нижневартовск, Россия*

## РУССКИЕ ФИЛОСОФЫ О СУДЬБАХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

**Аннотация.** Статья посвящена русской эстетической мысли XX века, проблеме соотношения общекультурных и внутрхудожественных процессов, проблеме кризиса искусства в ситуации культурного надлома. В статье дается оценка эстетическим и культурологическим идеям русских философов Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, А. Белого, В.И. Иванова, В.В. Вейдле, П.А. Сорокина, устанавливается объективность их прогнозов относительно будущего развития искусства.

**Ключевые слова:** философия искусства; философия культуры; художественное творчество; кризис культуры и искусства.

**Novikova M.M.**

*ORCID: 0000-0003-3638-9567, Ph.D.*

*Nizhnevartovsk State University*

*Nizhnevartovsk, Russia*

## RUSSIAN PHILOSOPHERS ABOUT THE FATE OF CULTURE AND ART

**Abstract.** The article is devoted to the Russian aesthetic thought of the 20th century, to the problem of correlation between the general cultural and inner artistic processes, to the crisis of art in the situation of cultural breakdown. The article evaluates the aesthetic and cultural ideas of Russian philosophers N.A. Berdyaev, S.N. Bulgakov, P.A. Florensky, A. Bely, V.I. Ivanov, V.V. Weidle, P.A. Sorokin, establishes the objectivity of their predictions about the future development of art.

**Key words:** art philosophy; cultural philosophy; artistic creativity; Crisis of culture and art.

Искусство не отражает мир, а оно само является культурным объектом в той мере, в какой наше взаимоотношение с ним воспроизводит или впервые открывает в нас человеческие возможности, которых до этого не было. Искусство не изобразительно, а конструктивно. Искусство создает человека, развивает его возможности видения. Мир был бы значительно беднее, если бы не было, например, Рафаэля, импрессионистов, если бы не было Пикассо, Дали. Они изменили наше видение так же, как изменили нашу психику книги Кафки и Пруста.

Пусть даже человек никогда не читал ни Кафку, ни Пруста – представления последних о мире настолько вросли в культуру, что видится окружающее их глазами. Так что у настоящего художника вроде бы нет серьезных поводов мучиться комплексом неполноценности из-за малой действенности искусства. После работ, таких глубоко рефлектирующих над проблемами творчества художников, как М. Пруст, Дж. Джойс, О. Хаксли, Ф. Феллини, после эстетических теорий М. Хайдеггера, Ж.П. Сартра стало более ясно то, о чем говорили русские философы и поэты начала XX века: искусство не так уж безобидно в своих воздействиях на человека [8]. Искусство, считали они, должно найти в религии ту живую воду, которая позволит ему стать преображающей силой [1; 2; 4; 7; 13].

Во многом (и как оказалось – пророчески) прав был В.В. Вейдле, утверждавший, что судьба современного мира и судьба искусства совпадают. Оценивая общекультурные и внутри художественные процессы своего времени, он, с одной стороны, отмечал бездуховную сплоченность всего утилитарного, массового, а с другой, личное начало, еще не распыленное, не изменившее духу. С его точки зрения, спасти искусство может только религия, поскольку мир, открывающийся искусству, из которого оно только и черпает свою жизнь, есть мир религиозного опыта и религиозного прозрения. Он полагал, что всякий акт искусства, вооруженный верой, будет актом преображающим. «Все изображаемое да будет преображенным, все, что выражено, да станет воплощенным. Это звучит мистическим закланием, но это и есть тайный закон всякого искусства» [5, с. 158].

Художественное творчество рубежа веков представляло собой удивительный сплав разнонаправленных тенденций (никогда прежде за всю свою историю искусство не испытывало ничего подобного!). Это были всевозможные ностальгические увлечения историческими и национальными стилями, традициями – иступляющий восторг пред «чудесами технического прогресса» и, наряду с этим, страх и отчаянье пред будущим, ощущение беспомощности человека перед все растущим могуществом техники; нигилизм в отношении классических традиций и одновременно попытки стилизации, «модернизации» классики.

Оценивая сложившуюся ситуацию, русские мыслители серебряного века (надо заметить, что в данном случае они проявили удивительное единодушие) полагали, что главная особенность искусства начала XX столетия заключалась в попытке художественной «дематериализации» мира. Примером таких опытов являлся для них кубизм Пикассо и современных ему художников кисти и слова (представителей футуризма, фовизма, примитивизма и т. п.). «Ныне, – писал Н. Бердяев, – живопись переживает небывалый еще кризис. Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе как *дематериализацией, развоплощением живописи*. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств» [2, с. 404].

В работе автора «Проблема теургического творчества в концепциях культуры мыслителей серебряного века» более подробно приведен анализ глобальных культурных перемен. Эти тревожные симптомы, по выражению Бердяева, позволяют предположить, что в

искусстве происходят необратимые процессы: в нем нарушаются и смешиваются все планы и твердые грани бытия, все «декристаллизуется», «распластовывается», «распыляется»; все плоскости смещаются, человек опредмечивается, при этом сам его образ начинает растворяться в «дематериализующемся», «разжиженном» материальном мире. Бердяев считал, что творческие эксперименты кубистов, иммажинистов и т.п. не есть лишь сугубо внутрисухожественные процессы, направленные на обновление лексических приемов и поиск новых образов, эти явления следует рассматривать как симптомы глобальных культурных перемен в жизни человечества [9]. Но, вместе с тем, наметившийся культурный надлом представлял собой лишь переходное состояние и знаменовал скорее конец старого мира, чем рождение новой эры, и художественные преобразования были на самом деле не столь радикальны, как это казалось художникам и поэтам. Из всего этого следует, считал Бердяев, что возврат искусства к прежним, классическим образцам, к красоте воплощенного мира уже невозможен (в равной степени и традиционные, классические художественные формы, каноны казались исчерпавшими свои возможности; вот почему так мучительно искали художники новых способов для выражения своих дерзких проектов и замыслов). «Кризис искусства, при котором мы присутствуем, есть, по-видимому, окончательный и бесповоротный разрыв со всяким классицизмом» [2, с. 404].

Как следствие – неспособность художника выразить целостный сокровенный образ мира, поскольку само понятие красоты перестало отождествляться с добром и истиной (заметим, что в дальнейшем эта тенденция в искусстве лишь усиливалась, и сегодня, пережив рубеж столетий, можно лишь подтвердить этот печальный факт – предмет эстетики становятся далеко не лучшие и не высокие по форме и содержанию современные художественные «образчики»). Искусство обратилось внутрь себя, занялось поиском методов художественного выражения, неисследованных возможностей языка т.п., оно играет с самим собой, раскладывает на составляющие элементы творческий акт, перетасовывает и комбинирует эти элементы; не признавая никаких идеалов, искусство не ставит более перед собой задач преображения мира, человеческой души. У Н. Бердяева и у С. Булгакова есть статьи, посвященные творчеству Пикассо, в которых они очень похожим образом высказывают категорическое неприятие творчества знаменитого художника. По мнению Бердяева, Пикассо – гениальный выразитель разложения, распыления физического, телесного, воплощенного мира. «Ныне дух человеческий вступает в иной возраст своего бытия и симптомы распластования и распыления материального мира можно видеть всюду: ... и в науке, которая снимает традиционные границы опыта и принуждена признать дематериализацию, и в философии, и в искусстве, и в оккультических течениях, и в религиозном кризисе. Разлагается старый синтез предметного, вещного мира, гибнут безвозвратно кристаллы старой красоты. Но достижений красоты, которая соответствовала бы другому возрасту человека и мира, еще нет. Пикассо – замечательный художник, глубоко волнующий, но в нем нет достижений красоты. Он весь переходный, весь – кризис» [4, с. 424].

В картинах Пикассо и в том, что он обнаруживает и раскрывает, считал философ, уже нет ничего человеческого, как нет и самого человека. Здесь отчетливо выступает не просто кризис в живописи, каких было много, а кризис искусства вообще. Это – кризис культуры, осознание ее неудачи, невозможности перелить в культуру творческую энергию. Искусство Пикассо, согласно Бердяеву, – очень яркий симптом этого болезненного процесса. Картины Пикассо усиливали ощущение того, что с миром происходит что-то неладное, они предвещали мировую катастрофу, грядущие социальные катаклизмы. Вместе с тем Бердяев полагал, что в процессе гибели старой красоты мира зарождается новая красота – новое искусство, новая культура (и творческий энтузиазм, смелость, воля и энергия таких художников, как Пикассо, служили своеобразным подтверждением этих предположений) [2, с. 424].

Те же тревожные симптомы болезненного состояния культуры отмечал и С. Булгаков, в рассуждениях которого не последнее место занимали проблемы искусства начала века (примечательно, что и у него основу анализа художественной атмосферы составили творческие искания Пикассо). Как и Бердяев, он подверг резкой критике творчество Пикассо, в котором, на его взгляд, «разлагалось» все: природа становилась только кубистической тяжестью, женственность – лишь безобразным трупом, сохраняющим способность блуда, прекрасное превращалось в уродливое [2; 8; 11].

По мнению Булгакова, в искусстве Пикассо обнаруживалось нечто такое, что выражало духовный настрой той эпохи, что возбуждало мысль, волновало и тревожило. «Пикассо художественно показывает, – писал Булгаков, – каким мир является для демона, чем представляется ему Женственность, как ощущается им плоть мира. Беспредельная, поистине черная тоска, испытываемая на грани бытия и тьмы «кромешной», тьмы небытия, а вместе хула, застывающая в бессильной муке, мистическая судорога духа – вот общий тон творчества Пикассо, дающего как бы художественную иллюстрацию к главе о геенне в книге о Павла Флоренского: бунтующая, самопоедающая самость, существующая только в субъективном познании, только *для* себя, а не *о* себе и не для другого» [3, с. 30].

В настоящее время уже нет необходимости доказывать значимость Пикассо, он стал признанным авторитетом в искусстве XX века. Заметим, что и во времена Булгакова и Бердяева художник был достаточно известен, и его творчество уже тогда играло заметную роль в художественной жизни. То осуждение (и в то же время признание), которое высказали русские мыслители, не могло быть следствием художественно-эстетической нечуткости. Речь идет о принципиальных, фундаментальных расхождениях во взглядах на искусство, его роль и значение в культуре, в понимании того, что такое реальность и реализм как метод открытия этой реальности, а вовсе не о спорах между реалистами и модернистами. Выразительность изобразительного искусства начала XX столетия шла, по мнению философов, не от погружения в духовность, а от погружения в материальность: дух убывает, а плоть дематериализуется. Дематериализация в живописи производила впечатление краха в искусстве, а разложение слова, его распыление производило впечатление гибели поэзии. Поскольку искусство является одним из наиболее ярких выражений тех изменений, которые

происходят в культуре, то Бердяеву, например, уже представлялось, что в мире материальной воплощенности, телесности все окончательно надломлено, все испорчено (и это случилось в самой природе, в ее ритме и круговороте: нет и не может быть более прекрасной весны, солнечного лета, нет больше чистоты и ясности в окружающем мире, и само солнце светит не так) [2; 8].

По этому поводу В. Вейдле довольно тонко подметил, что еще импрессионисты и экспрессионисты, подвергая анализу внешний или внутренний мир, делали попытки извлечь из него отдельные качественные «параметры» при написании своих картин. Кубисты продолжили их дело, но они анализировали уже не мир, а картину, саму живопись. Они разлагали ее на отдельные элементы, приемы и, вовсе не ставя перед собой задачи созидания чего-либо нового, прекрасного, только демонстрировали этим свою техническую виртуозность, эрудицию (поскольку кубисту, по мнению Вейдле, интересно не писать картины, а показывать, как они пишутся). «Такое отношение к искусству возможно лишь в конце художественной эпохи, так как оно предполагает существующими те навыки, те формы, которые художник уже не обновляет, а лишь перетасовывает вновь и вновь, чтобы строить из них живописные свои ребусы. Связь такой живописи с миром – внешним и внутренним – с каждым годом становится слабей. В жизни образуются пустоты, незаполненные и уже незаполняемые искусством» [5, с. 103-104].

По общему мнению русских мыслителей, единственно подлинным искусством является реализм, но не реализм XVIII–XIX веков, который наивно полагал, что можно отобразить действительность такой, какой она является в повседневном опыте, что действительность есть все то, что видим, слышим и ощущаем непосредственно, не прибегая ни к каким искусственным усилиям, а «мистический» реализм.

Искусство, по мнению П. Флоренского, не психологично, а онтологично. Художник не извлекает из себя, не сочиняет образы, он только снимает покровы с уже сущего образа, как бы «расчищая» посторонние налеты, «записи духовной реальности». Истинный художник всегда стремится к объективно-прекрасному, художественному воплощению истины, стремясь преодолеть ограниченность субъективного видения. Там же, где торжествует субъективное начало, личный каприз, произвол, отрицание канонов, где искусство делается игрой со смыслами и новыми формами, там неизбежно, по Флоренскому, наступает кризис, происходит вырождение художественной формы, начинает рано или поздно господствовать примитивный натурализм [12, с. 455-456].

Но истина не лежит на поверхности, художник должен «прозреть» ее сквозь материальные покровы вещей, сквозь наглядные предметы и формы, которые представляют собой только манифестации истинной реальности. Изображаемые искусством конкретные вещи и лица – всегда символ иной реальности, символ глубоких потаенных смыслов бытия. Поэтому всякое подлинное искусство является метафизичным, оно связывает этот и иной мир, является «окном» в мир иной (в высшей степени это присуще, по мнению Флоренского,

христианской иконе). Если искусство не символично, не метафизично, то оно наивно, поверхностно и лишено того главного элемента, который делает его искусством [13].

Бытие мира можно понимать двояко: либо как косную материальную силу, развивающуюся по механическим, необходимым законам, не зависящую от человека и подавляющую его своей бессмысленностью (а это, по мнению А. Белого, наивное натуралистическое понимание), либо мир открывается как творческий процесс, и обнаруживается, что творчество есть действительный корень бытия. Об этом свидетельствует собственное его творчество, его «трагическое противостояние» господствующему в культуре натуралистическому пониманию. «Пока творческое сознание (через отказ от данной действительности, созидание собственного стиля, осознание силы творчества) не дойдет, – писал Белый, – до истинно трагического взгляда на жизнь и историю человечества, подлинный реализм творчества, как и подлинный реализм бытия, неосознанны» [1, с. 214].

Новое искусство, с точки зрения символистов, это искусство созерцания. Никакое волевое вмешательство в мир, никакое его внешнее изменение не откроет его внутреннюю природу. Деятельностный принцип, который со времен Канта и Гегеля господствовал в философии и искусстве, больше себя не оправдывает. Вот чем объясняется возникший у художника особый вкус к созерцанию, как к чему-то более высокому, чем деятельность. Созерцание – умное видение, а не просто смотрение, и здесь открывается сама реальность, которая обычно скрыта от предметного ищущего мышления.

Эстетизм рубежа XIX–XX веков, влияние Шопенгауэра и Ницше на европейское общество – глубоко характерное явление: созерцание как жизненный принцип выступает противовесом материализации внешних условий жизни, противовесом все растущему техницизму, стирающему личность. Критики созерцательной линии, всевозможные практические деятели называют созерцание эстетическим бегством от жизни, эстетизмом. Но если бегство от жизни у индивидуумов, неспособных справиться с жизнью, и выражается в пессимизме, который часто отождествляют с созерцанием (хотя здесь правильнее было бы говорить о созерцательности, мечтательности как черте характера), то отсюда никак нельзя делать вывод о бессилии созерцания, бессилии эстетизма как психологической подпочвы подлинного трагизма. В созерцании меняется направление воли, но вовсе не совершается отказ от нее. Рост созерцания ведет к новому творчеству культурных ценностей, к трагическому мирозерцанию.

Эстеты же превращают созерцание в самоцель, и культ красоты приводит их к быстрой гибели. Но созерцание – не уход от жизни, истинное созерцание способствует росту жизни. «Культура созерцания, – подчеркивал Белый, – есть реакция на механику жизни, могущая привести к гибели, и обратно, могущая создать поколения, более способные влиять на сложность жизненных отношений, нежели мы» [1, с. 215].

Сходным образом различал реалистов и идеалистов в искусстве и Вячеслав Иванов [6]. Он считал, что художник непременно должен быть реалистом, сохранять верность вещам как символам, в которых раскрывается их потаенная сущность, истинная природа. Эстетический

идеализм, на его взгляд, менее пригоден для целей религиозного творчества, поскольку творческая свобода в этом случае будет сводиться только к возможности комбинирования элементов, данных в опыте художнического наблюдения. Идеализм хранит верность не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия – красоте как отвлеченному началу. Только реалистическое мирозерцание обеспечивает религиозную ценность художественного произведения, поскольку всякое подлинно художественное творчество основано на вере в реальность воплощаемого [6]. Речь у Иванова, конечно, идет не о наивном реализме, полагающем, что искусство только отражает действительность, что прекрасное существует само по себе, независимо от усилий художника, от уровня культуры, от мифов, делающих эту культуру жизненной и осмысленной. Это особенно выступает в его критике идеалистического символизма: «...Идеалистический символизм посвятил себя изучению и изображению субъективных душевных переживаний, не заботясь о том, что лежит в сфере объективной и трансцендентной для индивидуального переживания; важно, что он устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради нее самой, что в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего, как реальный объект» [7, с. 156].

Утрата реализма, «измена матери-земле» оборачивается, по Иванову, кризисом искусства, последствия которого могут привести либо к окончательной гибели искусства, либо к возрождению его нового бытия. Так, кризис в живописи выражается в невозможности видеть прежний пейзаж, прежнее лицо, в утрате внутренней формы зримого. Все разлагается и раскладывается современными художниками на составляющие элементы. Кризис в скульптуре проявляется в загроможденности внутренней формы «косными внешними гранями или мучительным, уродливым прорастанием ее через внешние грани». Кризис искусства в сфере музыки знаменательно выразился по преимуществу в поисках новой гармонии, часто хаотичной и непонятной современному человеку, воспитанному на классических традициях. Кризис поэзии – в желании «освободиться от слова с его преданием и законами». «И везде то же вдовство, то же сиротство, то же чувство развоплощенности прежней внутренней формы и мертвенности ее былых покровов... В результате же общего кризиса - крайние до хаотичности, болезненные до самоубийственности уклоны...» [7, с. 105]. Наступающий механицизм и обезбоживание мира не имеют за собой творческой силы и потому никогда не победят, не станут символом последующих поколений. То, что сейчас есть в мире мертвого и механического – это, полагал Иванов, «спадающая с мира, как с живучей змеи, тускло-пестрая чешуя, в которой мы с трудом узнаем очертания прежнего мира» [7, с. 106].

Реализм, с которым сталкиваемся при анализе философии искусства у русских мыслителей, вернее было бы назвать символическим реализмом, или, еще точнее, мистическим реализмом. И Булгаков, и Иванов часто произносили лозунг «a realibus ad realiora»: от реального к реальнейшему. Поэтому Булгаков и ввел термин «реалиорное искусство» [4]. На его взгляд, реалистическое искусство в вышеназванном смысле возможно,

если не художник творит красоту, а красота творит художника, делая его своим орудием или органом. Искусство лишь являет красоту, оно становится зеркалом для мира, творя символы высших реальностей. Оно не разрывает связи двух миров, но делает видимой эту связь, оно есть мост от низшей реальности к высшей.

Искусство, в точности воспроизводящее действительность, остающееся лишь ее банальным слепком, всегда будет только поверхностной, примитивной имитацией внешних обыденных форм жизни, при этом ее таинственные глубокие смыслы останутся в «зазеркальном» пространстве. В культурологических концепциях русских философов подлинно реалистическое искусство всегда символично и мистично. Великие реалисты – Толстой и Бальзак – были, полагал Бердяев, настолько же реалисты, насколько и мистики. Но мистический реализм не может быть последним словом художественного творчества. «Дальше символизма – мистический реализм; дальше искусства – теургия» [2, с. 229]. Смысл художественного творчества – в том, чтобы подняться до уровня мудрого созерцания, проникнуть в душу вещей, дать им возможность самим высказать свою сокровенную сущность, видеть во всех проявлениях мира невысказанную тайну бытия. Такое искусство сможет выйти на новый качественный рубеж, стать теургическим, и не символически, а действительно влиять на бытие, изменять мир и совершенствовать человека.

Русская религиозная философия дала глубокий и обстоятельный анализ причин кризиса искусства, который происходил на фоне кризиса культуры в целом. Ее представители точно и глубоко прочувствовали глобальные изменения, происходившие в европейской культуре: распад старых форм жизни, принципиальное изменение места и роли человека в мире в связи с быстрым ростом науки, техники, материального могущества. Они предлагали один путь преодоления кризиса – всеми силами содействовать появлению теургического творчества, воссоединению искусства и религии, полагая, что только такое воссоединение может дать небывалый стимул искусству (в безбожной цивилизации, считали они, всегда будут погибать образ человека и свобода духа, иссякать творчество). Рассуждения русских философов о кризисе культуры – это не просто романтические вздохи о давно ушедших временах классического искусства, о его цельности и ясности, это, прежде всего – точный анализ складывающейся в искусстве, как и в целом в культуре, ситуации постепенного распада прежних ценностей и способов отношения к миру. Это выявление опасной тенденции в развитии искусства XX века, которая может привести к усугублению кризиса, если ее не переломить [8].

О том, что ее радикально переломить не удалось, почти четверть века спустя говорил П. Сорокин в книге «Кризис нашего времени». Искусство, писал он, проникло во все аспекты социальной жизни и влияет на все продукты цивилизации – от инструментов и орудий до мебели и домашней одежды. Оно стало доступно любому члену развитого общества, оно вошло в повседневную жизнь и стало рутинной принадлежностью всей западной культуры. Но, в то же время, искусство все более становится иллюзорным, пустым, поверхностным и обманчивым. Оно очень часто становится средством симуляции чувственных наслаждений.



Разнообразие художественных видов, форм, методов постоянно побуждает искусство к поискам еще большего разнообразия, что приводит к разрушению гармонии, делает художественное творчество хаотичным и непоследовательным. Искусство становится обычным массовым товаром, оно не может более игнорировать потребности рынка [10, с. 450-451]. Разумеется, рассуждения Сорокина не относятся ко всему искусству, но эта основная тенденция, выделенная им, существует, подтверждая правоту анализа, осуществленного Бердяевым, Булгаковым, Флоренским, Вейдле и другими русскими мыслителями XX века.

### Литература

1. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
2. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. Т. 2. М.: ЛИГА, Искусство, 1994. 1052 с.
3. Булгаков С.Н. Тихие думы. М.: Республика, 1996. 509 с.
4. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994. 415 с.
5. Вейдле В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: Аxioma, 1996. 332 с.
6. Иванов В.И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. 669 с.
7. Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
8. Новикова М.М. Теургическое искусство в философии серебряного века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. 100 с.
9. Новикова М.М. Проблема теургического творчества в концепциях культуры мыслителей серебряного века: автореф. дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 1998. 24 с.
10. Сорокин П.А. Кризис нашего времени // Человек. Цивилизация. Общество. М.: Политиздат, 1992. 542 с.
11. Сапов В.В. Николай Бердяев. Пикассо // Вестник культурологии. 2015. №1 (72). С. 26-33.
12. Флоренский П.А. Сочинения в четырех томах / Священник Павел Флоренский. М.: Мысль, 1994-1999. 877 с.
13. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины // Собрание сочинений: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.

© Новикова М.М., 2021