



DOI 10.5862/JHSS.251.17
УДК 1(=161.1)(091);130.2

К.С. Пигров, Е.А. Трофимова

К ИССЛЕДОВАНИЮ КОНЦЕПТА ВРЕМЕНИ ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА: ПАФОС И ИРОНИЯ

Статья посвящена актуальной проблеме историософского и аксиологического осмысления генезиса восточноевропейского модерна в соотнесенности с Серебряным веком русской культуры, а также философско-культурологической аналитике феноменов мифа, религии, искусства, космизма, достоинства и самоопределения человека в культурно-историческом дискурсе. Показана глубокая связь масштабных научно-технических, социокультурных и институциональных изменений («сдвигов») с духовно-онтологическими устоями существования человека. Прослежен сдвиг от рационального, дискурсивного к сенсорному, чувственному, материально-телесному. Особо отмечена происходящая в эпоху модерна переоценка соотношений интимного и публичного. Показаны формирующиеся технологии общения, способы раскрытия новых ассоциативно-смысловых пространств культуры. Выявлен генезис понимания фигуры провинциала, модели вождя и др. Эти сдвиги проявились как в философии, так и в многообразных социальных практиках, включая и художественные искания (синтез, синестезия, «вселенское чувство»). В статье предлагается историософское осмысление восточноевропейского модерна в столкновении двух тенденций его развития: с одной стороны, проектов вселенского величия, опирающихся на возможности переопределения самого центра новоевропейской цивилизации, гипотетически смещающегося в Восточную Европу (Н. Рерих, М. Чюрленис, А. Скрябин, К. Циолковский и др.), с другой – иронической улыбки над модернистским пафосом гигантизма (Б. Шульц, Б. Кустодиев, В. Розанов и др.). Подчеркивается новая роль института книги в соотношении интимного и публичного, где само массовое тиражирование оказывается либо на стороне прагматически-эффективного цинизма власти, либо на стороне защиты индивидуации, позволяющей публично защитить самое интимное. На материале углубленного анализа произведений и модернистской поэтики Бруно Шульца (прием элоквенции) намечена модель существования человека в эпоху модерна: люди присутствуют в параллельных потоках времени по отношению к паноптикуму всемирной истории. Сосредоточенные в индивидуальности, они концентрированы на книге в широком смысле слова. Некоторым из них удастся отстоять свою подлинность и не позволить затянуть себя в игры паноптикума. Метафора Шульца («двухпутность времени») привлекает внимание к частной жизни «незаметного» человека с его стремлением к духовному самоосуществлению. Статья расширяет представление о духовных исканиях творцов и мастеров эпохи модерна и может быть использована в практике музейной и образовательно-воспитательной работы.

СТИЛЬ И ЭПОХА МОДЕРН; СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК; МИФ; КОНЦЕПТ ВРЕМЕНИ; КОСМИЗМ; СИНТЕЗ; ГИГАНТИЗМ; ПАФОС; ИРОНИЯ; АЛОКВЕНЦИЯ.

Задача нашей статьи состоит в том, чтобы отметить некоторые возможности историософского осмысления модерна, опираясь на сопоставление имен, которые по тем или иным причинам оказались на обочине мыслящего рассмотрения.

Модерн расценивается нами как констелляция альтернативных практик «эпохи людей» конца XIX – начала XX в. На просторах Восточ-

ной Европы это было время взлета культуры – взлета, породившего несбыточные ожидания радикального переопределения центра и периферии в новоевропейской цивилизации, – преодоления вековой «провинциальности» по отношению к Западной Европе.

Мы акцентируем «встречные» моменты генезиса модерна. Речь пойдет о глубинной про-

тивоположности творчества Николая Рериха и Бруно Шульца. Если Н. Рерих (так же как и К. Циолковский, В. Иванов, А. Скрябин и др.) напряженно грезит о вселенском величии, то Б. Шульц нежно, но беспощадно иронизирует над модернистским пафосом гигантизма (так же как иронически улыбаются Б. Кустодиев в «Русских красавицах», «Купчихах», «Ярмарках» и «Шалыпине» и В.В. Розанов в «Уединенном» и «Опавших листьях»). Потаенный мазохизм в ироническом восхищении «большими прекрасными женщинами» у Кустодиева рифмуется с мазохистскими мотивами у Шульца.

Модерн – это трагическая эпоха, когда новоевропейская цивилизация воочию прозрела свой неотвратимый конец. В модерне переплелись взлет и декаданс – величие, сплошь и рядом переходящее в демагогическое самовозвеличивание, и в то же время потаенная самоирония, коренящаяся в напряженном переживании конечности этой эпохи.

В разных сферах культуры модерн развивался не синхронно. Философия первой уловила сдвиги грядущего сознания – примерно на сто лет раньше, чем они проявились в искусстве (импрессионизм, авангард, футуризм) и политике (социалистические и националистические движения, социалистические и консервативные революции «нового типа»). Началом новейшей философии – по существу первой констелляцией философии модерна – обозначают 23 марта 1820 г., когда А. Шопенгауэр прочел в большом зале заседаний Берлинского университета свою пробную лекцию. Среди слушателей был весь философский факультет во главе с Г.В.Ф. Гегелем.

Начавшаяся с Шопенгауэра новейшая философия оказалась реакцией на своеобразную «сенсорную депривацию» классической немецкой философии, где вербально-смысловые пространства подавляли поля сенсорные – поля чувственности. Модерн – это поворот от гегелевского панлогизма к материально-телесному бытию. Философию Л. Фейербаха и философию К. Маркса, вышедшие из Гегеля, можно понять в их инновационности только в контексте модерна. Далее, через экзистенциализм и феноменологию, происходит сдвиг к «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера с ключевым экзистенциалом «Dasein». Соответственно в художественных практиках

модерна происходит трансформация от рационального и дискурсивного к сенсорному, чувственному, эмоциональному, интуитивному, иррациональному.

Представлявшийся парадоксальным и неожиданным сдвиг к материально-телесному – эмоциональному, бессознательному, архаическому, детскому – предстает как более или менее сознательное «возвращение» на ином уровне от религии к мифу.

Это неминуемо означает отход от традиционных социального (например, сословность) и политического (например, монархия) порядков, базирующихся на всепроникающей религиозности. Тысячелетняя религиозная культура, которая ранее «отделила» Небо и Землю, Небесное и Земное, была подвергнута суровому испытанию. В повороте к мифу Горнее и Дольнее, разведенные в религии, как будто снова соединяются. «Возвращение» к мифу принимает не только атеистические, «естественно-научные», осознанно богоборческие формы, как у Н. Чернышевского и Д. Писарева, но также и формы поисков новых форм религиозности. Поэтому-то против Н. Рериха, который пытался дерзко экспериментировать в этой области, до сих пор выступают некоторые деятели современной Русской православной церкви.

В русском модерне этому хайдеггеровскому философскому нововведению в известном смысле сродно всеединство В.С. Соловьёва, которое конкретизировалось как «вселенское чувство». Последнее представляет собой до-рефлексивную данность, «гештальт», а также – инсайт, «озарение» творческой личности, соединяющее эстетическую артикуляцию в культуре и нравственное самоопределение индивидуальности.

Итог классического периода новоевропейской цивилизации характеризуется значительным увеличением народонаселения в Западной и Восточной Европе, Северной Америке. Продвинутыми технологиями общения (прежде всего индустриальной техникой как таковой) модерн отвечает на вызов «восстания масс».

Самой существенной формой общения («формой СМК») становится индустриальная техника, активно вторгшаяся начиная со второй половины XIX в. во все сферы бытия общества. Романтический вкус модерна к фантастике находит свое неожиданное подтверждение в



отчаянном футуризме технических инноваций. При кажущейся нацеленности только на утилитарную полезность новая техника заставляет людей чувствовать и мыслить иначе; она потребовала иного человека, переживающего себя как творца сущего. С новыми технологиями связаны многообразные изменения повседневной жизни. Производство массы товаров и производство для массы народа, дешевые товары, впоследствии – массовый автомобиль («форд», «фольксваген»), массовая, пошитая на конвейере одежда, фабрики-кухни – всё это определило новый менталитет урбанизирующегося населения в Западной и Восточной Европе, Северной Америке.

Таким образом реализовалось «восстание масс» в повседневной жизни. Развернувшееся во второй половине XIX в. многообразное социалистическое движение дает социально-философское обоснование для архитектурных революций Ле Корбюзье и Гауди, для Баухауза и обоснование для изменения образа жизни формирующегося «среднего класса».

Возникает новый этап в развитии книги и в «срочной словесности». Происходит переоценка соотношений интимного и публичного:

1) с одной стороны, в условиях, когда Бог мертв, беззащитный, но прагматически эффективный цинизм власти по отношению к индивидуальности;

2) с другой стороны, всплеск индивидуации, раскрывающей возможности публично обратиться к самому интимному.

В связи с изменением роли тиражирования в модерне необходимо особо напомнить древний (из «осевого времени») социокультурный феномен, который часто оставляют в тени. Этот феномен по ряду причин в модерне звучит особенно ярко. Речь идет о некоем культурном инварианте, который заключается в ритуале восхищения/восхваления – восхищения миром, Богом, самим бытием. В сущности культура восхищения/восхваления лежит в основе самого принципа и культуры любви, а также достижения сплоченности.

Как раз в модерне книга как артефакт достигла пика своего значения. Вокруг нее сконцентрировались традиционные ритуалы восхищения/восхваления.

Книга показала способность соединять огромные массы единой волей, в то же время

опора на заветную книгу могла обеспечить невиданный ранее уровень индивидуации – достижение независимости «маленького человека» от любых напастей мира.

По какому-то мистико-ироническому совпадению в знаковом для восточноевропейского мира 1937 г. были опубликованы две книги: «Напутствие вождю» [1], связанное с духовной традицией, изложенной в серии книг учения Живой Этики Рерихов, и «Санатория под Клепсидрой» Б. Шульца [2].

«Напутствие вождю» напечатали в Риге в 50 экземплярах. Эту брошюру последователи учения Н. Рериха рассматривали как эзотерическое послание, ее давали читать лишь ближайшим единомышленникам. В таком способе распространения таились утопические надежды на то, что сокровенный смысл книги будет доступен лишь достойным избранным.

История холодно посмеялась над этими упованиями. «Напутствие вождю» не оказало никакого – ни положительного, ни отрицательного – воздействия на реальные технологии политической жизни эпохи модерна в XX в., которые нашли свое завершение в формах тоталитаризма.

У Б. Шульца книга выступает как способ индивида отстоять свою индивидуальность перед лицом агрессивного социума. Герой Шульца сопротивляется Библии (которая, с точки зрения героя, предстает всего лишь как «апокриф»).

Его заветная «Книга», чуть ли не в туалете висящая для употребления, представляет собой пародийным образом обрывки рекламных объявлений массовой печати. Но индивид с ее помощью может, как «меловым кругом», отграничить свою неповторимую и автономную индивидуальность ото всех чужих ему стихий. Иронический панегирик «Книге» у Шульца в «Санатории под Клепсидрой»: «Я называю ее просто Книга, безо всяких определений и эпитетов, и в воздержанности этой, в самоограничении присутствует беспомощный вздох, тихая капитуляция перед необъятностью трансцендента, ибо никакое слово, никакая аллюзия не способны просиять, заблагоухать, охватить тем ознобом испуга, предчувствием той ненареченной субстанции, первое ощущение от которой на кончике языка не вмещается в наш восторг. Что добавит пафос прилагательных и велеречивость эпитетов этой вещи безмерной, этому

великолепию беспримерному? Но читатель, читатель истинный, на какого рассчитывает эта повесть, поймет и так, если заглянуть ему в глаза и на донышке самом просиять тем блеском. В быстром и пристальном взгляде, в мимолетном пожатии руки он уловит, переймет, распознает — и зажмурится в восторге от столь глубокой рецепции. Ибо разве под столом, разделяющим нас, не держимся все мы тайно за руки?» [2, с. 135].

Таковы две показательные книги модерна.

Перед элитами модерна возникает вопрос: как заново овладеть этим невиданным и страшным миллионголовым чудовищем — массой? Н.К. Рерих строит «модель вождя», в которой он как будто пытается противостоять вульгарной идее «фюрерства».

В основе философских предпосылок новой «модели вождя» лежит «всеединство», «вселенское чувство» русского космизма как модернистская попытка преодоления экзистенциальной дистанции с миром. В ключе модерна такое соотнесение снова пытаются прочувствовать Н.К. Рерих, М.К. Чюрленис, А.Н. Скрябин.

Рерих серьезнейшим образом был озабочен поиском «могучих, сверхчеловеческих, влекуще-меняющих загадок бытия» — через архаическое к вечному. В связи с этим ищутся не традиционные для новоевропейской рациональности формы его постижения, а альтернативное рационализму самоуглубление, выявление потаенного, интерес к сновидениям, архетипам, общеродовой памяти человечества, экзистенциальным состояниям, творческим «озарениям», древним символам, знаменаниям.

От концепта «всеединства» через «вселенское чувство» мысль русских философов модерна ведет в сферу глубинного опыта.

Чувствознание помогало Рериху, как он полагал, найти и провозгласить в своем творчестве особые, магнетически притягательные места планеты, услышать «струны земли», приблизиться к «сердцу Азии», получить весть из Шамбалы, почувствовать незримое касание крыла универсальной Культуры.

Творчество Н. Рериха, развивающее понимание глубинного смысла природы, близко прозрениям М. Чюрлениса. Мир — это музыкальное произведение, где «всё движется единым общим импульсом жизни и где из самого этого движения создаются формы бытия, под-

чиненные единому, основному закону гармонии творческого Принципа» [3]. Всеобщий синопсис Рериха и Чюрлениса позволяет им уловить Единый Ритм Вселенной — подключиться к универсальному творческому полю мироздания.

В целом модерн акцентировал принципы соотносимости музыкальных звуков, а также вкусов, запахов, с одной стороны, с визуальными, цветовыми, пластическими и, наконец, вербальными формами выражения чувств и эмоций — с другой. И музыка, и слово способны вызвать не только пространственные, но и светоцветовые образы. Мысль также соотносится с определенным родом музыкальности. Гармония, ритм, пропорция, мусическое вдохновение проникают в сердечное чувство, придавая процессам труда и творчества особую ауру.

«Вселенское чувство» являет себя не только как синопсис, но и как синестезис, в котором ставится проблема мультисенсорных переживаний. Синестезия в качестве культурного феномена выходит на авансцену в транзитивные эпохи, в культурах «переходного типа», чертами которых обладает и модерн. Модерн снимает догматизм в трактовке границы нормы и патологии — раскрывает синестезию не только в процессе создания произведения, но и в процессе его активного восприятия — не только у творца, но и у зрителя, который сам оказывается творцом.

Концепт синестезии является взаимно усиленным взаимодействием чувств — своеобразным резонансом мыслей, чувств и эмоций. Синестезия не только указывает на возможности расширения видения и сознания, но и представляет собой способ открытия новых ассоциативно-смысловых пространств культуры — особый эвристический прием. Феномен синестезии выступает здесь как фундаментальный для процессов (а точнее, эксцессов) художественного, технического и научного творчества.

Идея живого одухотворенного Космоса является фундаментальной идеей в модернистской философии космизма в целом. Последняя видит Космос живым, одушевленным организмом. Органика тела и органическая стихийная душа, симпатические узы, силы-стихии, энергии, пробуждающие в нас жизнь, — все эти связи-сопряжения наполняют Космос трепетным дыханием и живой пульсацией.



Подводя предварительные итоги, фиксируя сокрушительные поражения мечтаний модерна об устройстве мира и человека, их надежд на возможность слияния жизни человечества в едином порыве, мы в то же время видим, что этот пафос гениев модерна требует философски осмысленного терпения, «*hostinato rigore*» (упорной строгости), как учил Леонардо. И на нынешнем своем уровне развития этот пафос не напрасен — он обозначает некий отчетливый горизонт человеческих ценностей, который, даже не будучи осуществленным, тем не менее совершенно необходим для достойного человеческого бытия.

Концепт синтеза выходит у Н.К. Рериха на первое место в географическом плане. Рерих-путешественник, мысливший себя в координатах сакрального странничества, убежден в наличии внутреннего географического единства человечества.

Должна существовать общая, ныне забытая, колыбель всех культур. Ее необходимо открыть заново. Рерих стремится в понятие «вождь» вложить не новоевропейский смысл — это не «модель Наполеона». Он ориентируется на традицию духовных вождей в индийской цивилизации, которые дали миру впоследствии такие фигуры, как Махатма Ганди, Джавахарлал Неру и др. Главное для так понимаемого вождя — идея космической самоотверженной самоотдачи, мистического единства с универсумом. Вождь — это человек, сознательно возложивший на себя тяготы служения не только людям, но и вселенскому порядку и не требующий за это служение ничего для себя.

О духовном овладении массами, о своей способности решать вопрос о жизни и смерти всего человечества среди деятелей культуры модерна грезил не только Рерих. А.Н. Скрябин полагал, что в его силах написать такое музыкальное произведение, которое, будучи исполнено в специально построенном для этого храме, приведет — буквально! — к концу существующего мира [4, с. 133]. Аналогичным образом Э.В. Ильенков видел высшую миссию будущего человечества в том, чтобы, спасая высший порядок во Вселенной (именно — «преодолевая» Второй закон термодинамики!), в едином танатическом порыве сгореть в огне глобального научно-технического прогресса [5, с. 415–437] (ср.: «Лунная бомба» А. Платонова).

Однако история пошла совсем не так, как мыслилось. Ирония в том, что вселенские мечтания К. Циолковского реализовались. Но как?! — В напряженном космическом противостоянии ядерно-ракетных комплексов!

Фактически вопрос о «центре» и «периферии» современного мира решается на грани ракетно-ядерной войны. Вопреки прекраснотушным замыслам модерна, реальные практики вождизма XX в. породили нечто прямо противоположное.

Концепт вождя претерпел в эпоху модерна глубокую деграцию. Ни о каком благородном величии духа и речи нет. Эту деграцию выразил У. Черчилль, сравнивая элиты после наполеоновских войн и элиты, сложившиеся после Первой мировой войны: «В 1814 г. победоносные союзники фактически владели всей Европой. Они имели полную физическую возможность навязать свою волю всему миру. В 1919 г. опасности были гораздо больше и союзники гораздо более истощены; обширные области и чрезвычайно важные факторы оставались вне их контроля. В 1814 г. в изящной и церемонной обстановке частных совещаний собралась группа аристократов, всю жизнь обучавшихся ведению государственных дел и дипломатии, до последней степени уставших от войны и ненавидевших перемены; целью их было восстановить и укрепить традиционный общественный порядок после двадцатилетних смятений. В 1919 г. вопросы решали народные трибуны и лидеры народных масс, добравшиеся в грубой сумятице партийной борьбы до головокружительных высот власти и победы и с опаской балансировавшие на ненадежном и изменчивом основании, которое представляет собой сила общественного мнения. <...> В 1814 г. происходили спокойные, обдуманые совещания уверенных в себе и прочно сидевших на своих постах людей; в 1919 г. происходили шумные столкновения сбитых с толку демагогов... каждый должен был обеспечить победу за собой и за своей партией и дать удовлетворение национальным опасениям и страстям независимо от того, были ли они основательны или нет» [6, с. 175–176]. В целом модернистская «модель вождя» потерпела поражение не только в своем прекраснотушном варианте, как у Рериха и Махатмы Ганди, но также и в своем цинично-прагматическом варианте, как у Гитлера, Ленина и Сталина.

Налицо корреляция краха «модели вождя», с одной стороны, и глубинная деградация стиля — с другой. Живопись и скульптура модерна напоминают «варваризацию» художественного стиля в Позднем Риме. Показательно пренебрежение художественной техникой. Расцветает искусство примитива (А. Руссо, Н. Пиромани, М. Примаченко и др.). М. Чюрленис и Н. Рерих как будто намеренно не придают значения живописной технике. Чюрленис, по мнению Н.А. Бердяева, «красочно беспомощен, живописно недостаточно одарен» [7, с. 5].

Минимализм актуализирует воображение, фантастику, которая, в частности, реализуется как изменение масштабов предметов мира. Космический гигантизм выражает массовость общества (триптих Чюрлениса «Рекс»: статуя исчезающе мала по отношению к Океану, но в сравнении с человеком она непомерно огромна).

Фантастическое и минималистское предполагают недосказанность и демагогический призыв к зрителю («Соучаствуй в творчестве!», «Это может сделать каждый!»). Под видом соучастия — новая форма порабощения (все «демократические» игры и ритуалы!).

«Встречное движение» модерна, представленное творчеством Б. Шульца, выражает не заботу элиты о величии и общем космическом мироустройстве, а, напротив, стремление «маленького», но отважно чувствующего и мыслящего «микрокосма» духовно осуществиться в условиях, когда реализация вселенских планов оборачивается тотальным господством над индивидуальностью.

Бруно Шульц выразил одну из важнейших своих мыслей в метафоре «двухпутного времени» примерно так. Время имеет две колеи. Есть главная колея, это, так сказать, «всемирная история». Но есть и «боковые ветки времени», проблематичные и «не совсем легальные». — Не надо бояться! [2, с. 13–14].

В чем смысл «двухпутности» времени?

С одной стороны, жизнь империй, глобальные процессы «всемирно-исторической» значимости, а с другой — «незаметная» жизнь отдельных людей. («Частная жизнь превыше всего!» — В. Розанов.)

Нам такого рода «встречные движения» модерна известны в формулировке Э. Соловьёва, который противопоставил у М. Хайдеггера «историзм» и «историцизм» [8]. Подлинный

историзм — это частная жизнь человека. Историцизм — это пустой грохот так называемой «мировой истории».

«Двухпутность» наблюдается, когда мы пытаемся осмыслить, с одной стороны, например, последние годы Дунайской империи и, с другой стороны, частную жизнь тех, с кем эти последние страницы истории будто бы должны отождествляться. Так не определена ли жалкая жизнь Франца-Иосифа «как императора» тем, что его мать ненавидела свою невестку? Здесь разворачивались микроскопические трагедии не меньшей экзистенциальной значимости, чем имперская катастрофа.

В столкновении/сопоставлении этих двух путей времени и строится модернистская поэтика Б. Шульца, основывающаяся на иронии.

Ирония — это «возвышенное наизнанку, это бесконечное отрицание, приравнивающее мудрость к неразумию, а неразумие к мудрости» [9, с. 13].

Ключевая «рифма» Н. Рериха и Б. Шульца в пространстве модерна состоит в том, что если Рерих истово воплощал идею возвышенного, то Шульц показывает нам его оборотную сторону, которая при этом не перестает быть возвышенной. Если Рерих переживал себя как существующего в Центре Мира и стремился в высочайшие горы, к вершинам всей космической Вселенной, то Шульц чувствовал себя глубоко погруженным в болото своего галицийского захолустья, что не отменяло, а, напротив, усиливало сияние всеобщего звездного неба над его головой.

Каким образом осуществлялась «выдвинутость Бруно Шульца в Ничто», как осуществилась его смерть?

Смерть Бруно Шульца — ироническая смерть. Существующие биографии Шульца обычно представляют его как жертву — некое заклятие «невинного агнца» нацистом. Шульц оказывается всего лишь одним из бесчисленных кровавых следов Холокоста.

Но дело совсем не в том, что Бруно Шульц — «жертва Холокоста». Его ироническая смерть того же типа, что и смерть главного героя в фильме Р. Бенини «Жизнь прекрасна».

Бруно Шульц вообще не жертва, и уж тем более не «жертва Холокоста». Да, нацистский офицер в своем жалком безумии призрачного господства — своей подсознательной вины и свирепой скуки бездуховности — застрелил его.



Но трагическая ирония Шульца состоит в том, что этого ничтожного, никчемного человека — Карла Гюнтера он своей смертью поднял до некоего, пусть отрицательного, но значения в действительной истории.

Благодаря Б. Шульцу само это одноклеточное из гестаповского планктона — Карл Гюнтер, некий «микроскопический Герострат», сыграл в массовке модерна свою роль, мелкую, хотя и запоминающуюся.

Бруно Шульц как персонификация фундаментальной иронии в общей ткани модерна — это такое событие духовной жизни человечества, где вопрос о жизни и смерти ставится по другую сторону принесения в жертву «невинных агнцев».

Подобно Христу и Сократу, Бруно Шульц бессознательно хотел «быть виновным», и его жизнь по самому высшему критерию подлинно состоялась.

Бруно Шульц «не жертва» потому, что он создал великий Гимн, восхваление Бытию во всей его дионисийности.

Шульц всю жизнь прожил не так, как просто пьют стакан воды, а «как с напряженным вниманием дегустируют сложнейший букет неповторимо богатого вина...» [10, с. 7–8].

Могут ли быть у Бруно Шульца какие-то «безобразные» детали в пейзаже, в бытии вообще? — Нет!

У него даже клопы дрогобычского захолустья, поскольку они стали предметом его литературного мимесиса, — прекрасны.

Тема «двухпутности» времени обнаруживается в отношениях провинции и столицы. Провинция катится по «тупииковому пути» — «не вполне легальному». (Ведь «обыватель всегда в чем-нибудь виноват!»)

Модерн начинает дерзко экспериментировать с перемещением культурных центров.

Бруно Шульц, с одной стороны, томится проклятьем провинции. Дрогобыч, ни разу не называемый в его произведениях, для Шульца «далекий и печальный городишка с белым, как бумага, небом, оцепеневший от прозы и повседневноности», некий польский Окуров или — город Глугов.

В свой «звездный час» Шульц пытается жить в Париже, но, в противоположность Д'Артаньяну и Сирану, завоевать Париж ему не удалось.

Провинциал модерна — это совершенно особая фигура! Оказывается, что именно провинция предлагает для развертывания духа особые возможности, которых в столице нет. Прелесть, опасность и соблазн модернистского захолустья в том, что именно в нем «ослабляется жизненная настоятельность и необходимость», где и становятся возможны подлинные «и искусство, и комическое, и ирония».

Отношение «историцизма», с одной стороны, и подлинной истории — подлинного Dasein, с другой, в отношениях центра и периферии обнаруживается в творчестве гениев модерна. Ван Гог и Гоген выбирают провинцию, Циолковский горит неистовым творческим огнем в своей Калуге, Шульц в Дрогобыче создает мировые шедевры, до поры потаенные.

Захолустье и ирония оказываются эквивалентными. Благо тем, кто не живет в столице!

Бруно Шульц, напряженно переживая себя существующим в эпоху массовой фабрикации, преодолевает ее прорывом к шопенгауэровской «истинной созерцательности».

Центр и периферия приходят в движение — они как будто готовы поменяться местами. Поэтому модерн делает переживание провинциализма совершенно непереносимым. Люди модерна в провинции («провинциальные» Достоевский и Толстой; Габриэль Маркес — вся, формально говоря, «провинциальная» латиноамериканская литература «магического реализма») вдруг значимо заявляют о себе.

«Побывать в Париже и умереть!» — человеку классики и, еще острее, человеку модерна, будь то Тамбов или Аризона, такое переживание понятно. Но модерн порождает иронический призыв: «Побывать в Дрогобыче и умереть!»

Вульгарная культура XX в. становится предметом иронического восхищения. Модерн предстает как возникший из эклектизма. Он несет на себе каинову печать «дурного вкуса», которую брезгливо усмотрел уже Гегель в Шопенгауэре. И этот дурной вкус оказался массово растиражированным! Массовая культура в начале XX в. нагло заявляет о себе.

Лукавство и отвага Бруно Шульца состоит в готовности всё время идти по грани вульгарности и пошлости, играя в сумерках этой опасной области. В книге «Санатория под Клепсидрой», передразнивающей бульварную литературу и «популярную историю», налицо вставки в духе

массовой культуры начала XX в., иронические, псевдосерьезные «повествования» про Максимилиана, Наполеона III, Франца Иосифа I.

В мечтах о Бианке у Бруно Шульца мы чувствуем дыхание и Александра Грина, и Николая Гумилева, а также Осипа Мандельштама, эпатирующе «пересказывающего» содержание немых кинофильмов.

Ирония Шульца принимает специфическую форму, она предстает как элоквенция – введение в дискурс специальных научных терминов, которые в обычной речи неуместны, но создают особое стилистическое напряжение. Аналогичный иронизирующий прием элоквенции применялся в американском модерне, например у О. Генри в «Городе без происшествий» [11].

Бруно Шульц всюду в окружающем его убогом мире видит «выразительную элоквенцию». Бесконечно скучные галицийские обыденности оживляются элоквенцией, как крепким вином, – и жить на этом свете становится можно: «Солнце неспешно двигалось к экваториальным точкам, медлило в движении, достигало образцовой позиции, в каковой должно было замереть в безупречном равновесии, исторгая поток за потоком ручки огня на пустую и поглощающую землю» [2, с. 26].

Безутешной провинциальности затерянного где-то на земле Дрогобыча с помощью элоквенции придается космический смысл. Так бесконечно прекрасные звездные спектакли в живописи Ван Гога «компенсируют» обыденность сельских пейзажей Южной Франции. Элоквенция Бруно Шульца – это витийство от отчаяния. – Как еще преодолеть бесконечную скуку маленького галицийского городка?!

Весь мир Шульца – тот мир, которым он восхищается и которому поет неустанную ироническую хвалу, – предстает как космический паноптикум. В нем мифология осуществляется иронически, при сохраненности сакральности.

Социальный институт паноптикума – концепт весьма серьезный. Он связан с именами Иеремии Бентама и Мишеля Фуко. Но у Бруно Шульца он являет собой некоторую пародию, выражающую самую суть общества.

В гастролирующем паноптикуме обнаруживаются механические куклы, изображающие некие, как сказали бы сегодня, «медийные персоны». Тема «манекенов» вообще принци-

пиальна для новоевропейской цивилизации. О возможности мыслить самую сущность человека как «куклы» поставила вопрос не только М. Шелли, написавшая в 1816 г. свой роман «Франкенштейн, или Современный Прометей», но уже Р. Декарт.

Все люди – манекены, и ничем от манекенов внешне не отличаются. «Великие люди», «известные люди», водители человечества – вот они-то манекены в первую очередь!

«У каждого свисал изо рта мертвый, точно язык удавленника, последний вопль той минуты, когда покидали они дом скорбных главою...».

В паноптикуме представлен ряд манекенов: Эдисоны, Дрейфусы и... Лукени!

Эдисон – великий гений технического прогресса, на котором стоит эра электричества, и рядом с ним Дрейфус, который в своей безупречной порядочности, тем не менее, совершенно не интересен. И он ставится в один ряд с Эдисоном!

Но самая страшная, смешная, нелепая в этом ряду фигура Л. Лукени, убийцы по званию, драпировавшегося под «террориста», который тоже, оказывается, как будто «имеет право» быть представленным в паноптикуме только потому, что его имя без конца мелькает в прессе. Террорист Лукени рифмуется с убийцей самого Бруно Шульца, с гестаповцем Карлом Гюнтером.

Кто организовал паноптикум? Здесь должен быть упомянут ныне забытый, но важный для модерна деятель – Финеас Барнум, американский антрепренер, крупнейшая фигура американского шоу-бизнеса XIX в.

Ф. Барнум напоминает нашего С.П. Дягилева. Но если Дягилев глубинным образом культурно-аристократичен, то Барнум в американском духе намеренно и вызывающе вульгарен. Одна затея с цирковой демонстрацией (!) «няни самого Джорджа Вашингтона» чего стоит!

Весь мир Бруно Шульца предстает как паноптикум, но, благодаря способности Шульца к безудержно восторженно-ироническому восхищению, в этом мире можно жить!

«Умер» ли Бруно Шульц? Вспомним диалог с врачом в «Санатории под Клепсидрой». Молодой человек, приехавший в санаторию к умирающему отцу, обращается к врачу: «Отец жив?» «Конечно жив, – сказал доктор, спокойно выдержав мой горячий взгляд. – Разумеется, в



пределах, обусловленных ситуацией... Вам, как и мне, хорошо известно, что с точки зрения вашей семьи, с позиций вашей страны, — он умер. Этого полностью исправить не удастся. Так что смерть наложила определенный отпечаток на его здешнее бытование» [2, с. 300–301].

Абсурдный диалог с врачом у Б. Шульца напоминает столь же абсурдный диалог о смерти главного героя с врачом в финале «Зеркала» Андрея Тарковского: «Неужели ангина могла дать такие последствия?!» «Причем тут ангина?! — неожиданно отвечает доктор. — Есть ведь совесть, память...»

Но в высшем смысле слова отец героя «Коричных лавок», этот drogобычский Циолковский, — не умер!

Повесть «Санатория под Клепсидрой» — это, в сущности, история любви — история любви к отцу. Она как будто проникнута безоглядным оптимизмом Циолковского в «Монизме Вселенной».

Любовь к отцу предстает как осуществление вселенского принципа приятия этого мира. Отец — этот предмет беззаветной и никак рационально не мотивированной любви мальчика — прекрасен тем, что преодолевал как умел drogобычское оцепенение «от прозы и повседневности». Без такого отца не было бы такого

сына. В этом «метафизический смысл» умирающего под Клепсидрой отца.

Итак, общая картина мира модерна такова. На «историческом» фоне, в пыльных исторических декорациях, живут отдельные одинокие люди — такие как Николай Рерих и Бруно Шульц. Они присутствуют при «грандиозных политических свершениях». Но эти «грандиозные политические свершения» всего лишь несущественный фон для подлинно человеческих занятий — для «Книги», для «Альбома с марками», для созерцания, чтобы просто сидеть на стуле и смотреть вдаль.

Эти люди вместе с Бруно Шульцем существуют в параллельных потоках времени по отношению к паноптикуму всемирной истории. Одинокие, сосредоточенные в своей индивидуальности люди «не отвлекаются» — они сосредоточены на «Книге». Их втягивают в суету, но некоторым удается сохраниться в своей подлинности — не быть втянутыми в игры паноптикума.

Так, это удалось сегодня, например, поразившему воображение россиян Г. Перельману. Пронзительная ирония родом из модерна — ирония уже XXI в. — в том, что он, Григорий Перельман, стал «известен», обеспечил себе место в современном паноптикуме рядом с «восковыми персонами», совершенно его недостойными...

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рерих Н. Напутствие вождю. URL: http://agniyoga.sibro.ru/living-ethics/naputstvie_vozhdu/?PAGEN_1=6 (дата обращения: 29.07.2014).
2. Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой / пер. с польск. А. Эппель. М.: Иностранка; Б.С.Г.-Пресс, 2000.
3. Леман Б.А. Чурлянис. Пг.: Изд-во Бутковской, 1916.
4. Юрман И.А. К патографии Скрябина // Клинический архив гениальности и одаренности / под ред. Г.В. Сегалина. Свердловск, 1926. Т. 2, вып. 2.
5. Ильенков Э.В. Космология духа // Философия и культура. М., 1991.
6. Черчилль У. Мировой кризис. Автобиография. Речи. М.: Эксмо. 2003.
7. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Интерпринт, 1990. 48 с.
8. Соловьёв Э.В. Попытка обоснования новой философии истории в фундаментальной онтологии М. Хайдеггера // Новые тенденции в западной социальной философии. М.: Изд-во ИФАН, 1988.
9. Янкевич В. Ирония. Прощение. М.: Республика, 2004.
10. Луначарский А.В. Предисловие // Пруст М. В поисках утраченного времени. Б. м., 1934.
11. Генри О. Город без происшествий. М.: Моск. рабочий, 1981.

ПИГРОВ Константин Семёнович – доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета.

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

e-mail: kspigrov@yandex.ru

ТРОФИМОВА Елена Александровна – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного экономического университета.

Россия, 191023, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 21

e-mail: trele@mail.ru

K.S. Pigrov, E.A. Trofimova

TO STUDY THE CONCEPT OF TIME IN EAST EUROPEAN MODERN ERA: THE PATHOS AND IRONY

The article is devoted to historiosophical and axiological understanding the Genesis of Eastern European Modern era in relation to the “Silver age” of Russian culture, as well as philosophical and cultural dimension of the phenomena of myth, religion, art, cosmism, dignity and human self-determination in cultural-historical discourse. The article shows the deep connection of large-scale scientific-technical, socio-cultural and institutional changes (“shifts”) with the spiritual and ontological foundations of human existence. In the article the Modern era is considered as a significant shift in the various fields of culture: from rational discourse to sensual, material and corporal, highlighted what is happening in the modern era a reassessment of the relationships of intimate and public, shows the emerging technologies of communication, new ways of disclosing associative-semantic spaces of culture, identified the Genesis of the understanding of the figure of the provincial and the model of leader. These changes are manifested both in philosophy and in diverse social practices, including artistic quest (synthesis, synesthesia, universal sense). The paper proposes historiosophical understanding of Eastern Europe Modern era in the collision of two development trends: on the one hand, the project of universal greatness, based on the possibility of redefining the very center of modern European civilization, hypothetically displaced in Eastern Europe (N. Roerich, M. Chiurlionis, A. Scriabin, K. Ziolkowski and others), and on the other hand – an ironic smile on modernist pathos of gigantism (B. Schulz, B. Kustodiev, V. Rozanov and others). Highlights the new role of the institution of the book in relation intimate and public, where the very mass reproduction is either on the side of a pragmatic cynicism of power-efficient, or on the defense of individuation, which allows public to protect the most intimate. On the material in-depth analysis of the works and the modernist poetics of Bruno Schulz (reception eloquentia) planned model of human existence in the modern era: the people present in the parallel flow of time in relation to the freak show of world history. Concentrated in personality, they concentrated on the books in the broadest sense. Some of them manage to defend its identity and not allow yourself to tighten the game panopticon. The metaphor of Bruno Schulz (“double-track time”) attracts the attention to the “invisible” man with his desire for spiritual fulfillment. The article



expands understanding of the spiritual quest of the creators and masters of the modern era and can be used in the practice of Museum and educational work.

STYLE AND THE MODERN ERA; THE SILVER AGE; MYTH; CONCEPT OF TIME; COSMISM; GIGANTISM; PATHOS; IRONY; ELOQUENCE.

REFERENCES

1. Rerikh N. *Naputstviye vozhdya* [Parting words to the leader]. Available at: http://agniyoga.sibro.ru/living-ethics/naputstvie_vozhdu/?PAGEN_1=6 (accessed 29.07.2014).
2. Shults B. *Korichnyye lavki. Sanatoriya pod Klepsidroy* [Cinnamon shops. Sanatorium under Klepsidra. Coll.]. Moscow, Inostranka; B.S.G.-Press Publ., 2000. (In Russ.)
3. Leman B.A. *Churlyanis* [Churljanis]. Petrograd, Publ. Butkovskoy, 1916. (In Russ.)
4. Yurman I.A. [To fotografie Scriabin]. *Klinicheskiy arkhiv genial'nosti i odarennosti*. Sverdlovsk, 1926. Of vol. 2, pt. 2. (In Russ.)
5. Ilyenkov E.V. [The cosmology of the spirit]. *Filosofiya i kultura* [Philosophy and Culture]. Moscow, 1991. (In Russ.)
6. Cherrhill U. *Mirovoy krizis. Avtobiografiya. Rechi* [The global crisis. The autobiography. Speech]. Moscow, Eksmo Publ., 2003. (In Russ.)
7. Berdyayev N.A. *Krizis iskusstva* [The crisis of art]. Moscow, Interprint Publ., 1990. 48 p. (In Russ.)
8. Solovyev E.V. [Attempt to ground a new philosophy of history in the fundamental ontology of M. Heidegger]. *Novyye tendentsii v zapadnoy sotsialnoy filosofii*. Moscow, IFAN Publ., 1988. (In Russ.)
9. Yankelevich V. *Ironiya. Proshcheniye* [The irony. Forgiveness]. Moscow, Respublika Publ., 2004. (In Russ.)
10. Lunacharskiy A.V. The Preface to the book: *Marcel Proust. V poiskakh utrachennogo vremeni* [In search for lost time]. Without publ., 1934. (In Russ.)
11. Genri O. *Gorod bez proisshestviy* [The city without incident. Collection of stories]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1981. (In Russ.)

PIGROV Konstantin S. — *St. Petersburg State University.*

Universitetskaya nab., 7–9, St. Petersburg, 199034, Russia

e-mail: kspigrov@yandex.ru

TROFIMOVA Elena A. — *St. Petersburg State University of Economics.*

Sadovaya ul., 21, St. Petersburg, 191023, Russia

e-mail: trele@mail.ru