

Творческое наследие
Густава Густавовича Шпета
в контексте философских проблем
формирования
историко-культурного сознания
(междисциплинарный аспект)

Г.Г. Шпет / *Comprehensio*
Четвёртые Шпетовские чтения



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТОМСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

2003

О.Г. Мазаева (Томск)

Об опыте портретирования в творчестве Ф.А. Степуна

...масштаб искусства продолжает
оставаться и масштабом философии
...в философии нет критериев достоверности,
какие достигаются в науке,
...зато есть масштаб... точность со-
образного, точность подобающим
образом примеренного.

Г.-Г. Гадамер

...разве точные фотографии объек-
тивнее, хотя бы и стилизованных
портретов?

Ф.А. Степун

Беглые оценки философского вклада Ф.А. Степуна от В.В. Зеньковского и Н.О. Лосского до И.И. Евлампиева свидетельствуют о том, что мы, к сожалению, далеко ещё не освоили этого наследия своего. В то же время, заметки Б.В. Яковенко, очерки А.А. Ермичева, В.К. Кантора к вновь изданным в России трём книгам трудов философа, сами труды, воспоминания Ф.А. Степуна, персоналии в различных биографических и историко-философских энциклопедических изданиях, намечающаяся разработка его архива в Йельском университете (США) – всё это позволяет надеяться на восполнение пробела и включение идей мыслителя в контекст современных философских исканий.

Участник и свидетель драматических и трагических событий своего времени, *Фёдор Августович Степун (1884–1965)*, раскрыл своё интеллектуальное и духовно-душевное богатство, прежде всего, как *философ – художник*. Этот редкий дар запечатлён в разнооб-

разных жанрах его жизни и творчества. *Писатель*: публицист, романист, мемуарист, критик; *редактор* (многих философских изданий), *один из организаторов* русской секции международного философского журнала «Логос» в 1910–1914 гг. – М., Пбг.; в 1925 г. – Прага (возобновлённого на один номер, из-за нехватки средств). *Офицер*; *политик* (видный представитель Временного правительства). *Лектор*; театральный деятель и *теоретик театра*. В 1922 г. он *выслан из России*. Работал в 1926–1937 гг. на кафедре социологии Высшей технической школы (Дрезден). После 10-летнего нацистского запрета на преподавание и выступления (устные и в печати) в 1947–1960 гг. *возглавлял* созданную для него *кафедру* истории русской духовности (или культуры) в Университете Людвиг Максимилиана (Мюнхен). С начала XX в. на всю жизнь в *круг* его профессиональных *интересов* входят философия, история философии, социология, культурология, литературоведение, чаще всего представленные в *свете опыта портретирования*.

Среди многочисленных *мастеров портрета* (Г.В. Адамович, М.А. Алданов, К.Д. Бальмонт, А. Белый, А.А. Блок, Н.А. Бердяев, Н.Н. Берберова, М.А. Волошин, З.Н. Гиппиус, Б.К. Зайцев, Вяч.И. Иванов, Г.В. Иванов, Н.О. Лосский, Д.С. Мережковский, Б.Л. Пастернак, С.Л. Франк, В.Ф. Ходасевич, М.И. Цветаева и др.), *незабываемо* передающих живые лики людей, событий в стихах и художественной прозе: зарисовках, хрониках, мемуарах, очерках (часто поминальных), в исследованиях, *творчество Ф.А. Степуна* занимает *особое место*.

Дело даже не в том, что он оставил великолепную череду портретов своих современников в прижизненном сборнике «Встречи» и других книгах или дал замечательно живописные картины событий глазами очевидца, хотя это важно.

Главное, что он *критически переосмысливал основания опыта портретирования*, *аргументировал его правомерность*, *выявлял особенности самопостижения сквозь призму портретирования*. Обратить внимание на эту доминанту творчества, *раскрыть основания и особенности исследовательской практики Ф.А. Степуна* – задача данной статьи.

Начнём с экспозиции философских идей Ф.А. Степуна, как они сложились к 10-м годам XX в. и представлены в доработанной книге «Жизнь и творчество» (Берлин: Обелиск, 1923. 252 с.), все её главы публиковались ранее в виде статей (четыре – впервые, в 1910–1913 гг., статья о Шпенглере в 1922 г.). Эти идеи оказались парадигмальными для дальнейшей философской и литературной работы мыслителя [1. 37–145].

Характеристики жизни и творчества взяты Ф.А. Степуном *тройным образом.*

Во-первых, феноменологическим узрением: до-научным, до-философским описанием жизни как *переживания* внутреннего опыта, где гнозис – не субъективен, а *персоналистичен*, и для его осуществления вполне достаточно свидетельств личного опыта [1. 96–97; 111].

Во-вторых, научным раскрытием – расширением внутреннего опыта историческими свидетельствами мистиков (*переживание жизни, в предельной сути своей – мистично*). *Переживания жизни и творчества* глубоко отличны между собой, *полярны*. Логическим осиливанием и ознаменованием жизни у Ф.А. Степуна выступало понятие (точнее – логический символ или трансцендентальная идея) *положительного всеединства*, причём подчёркнуто, что «*между понятием и переживанием не отношение понимаемости переживания в понятии, но отношение непонятого расцвета переживания понятием*» [1. 106]. Творчество же всегда знаменуется понятием *дуализма* (субъекта – объекта; формы – содержания и др.).

Переход из сферы жизни в творчество даётся *через ряд образов распада на субъект и объект*. Свидетельство тому – культурное творчество, предстающее в формах науки, искусства, философии и др. Многообразие переходов от переживания жизни к переживанию творчества имеют свою *методологическую и миро-*

воззренческую транскрипцию. Субъект самопостижения каждой формы может оформиться в качестве господствующей точки зрения, и тогда *философская рефлексия* на научное самоопределение жизни может дать *сциентизм*, художественное – *эстетизм*, религиозное – *религиозный догматизм*, философское – *критицизм*. Критицизм в состоянии определить относительную ценность сциентизма, эстетизма и других форм творческого самоопределения жизни, уравнивая их в правах, а также выявляя живое соотношение этих форм. Это позволяет снять релятивизм, так как цель и правда творчества, всей культурной работы человечества не утверждаются в себе, а существуют в устремлении к *абсолютной* сфере жизни [1. 112–113].

В-третьих, в мировоззрительном истолковании. Мировоззрительное завершение *Ф.А. Степун не мыслил строить* в виде метафизической гипотезы или *метафизики* (старого образца), когда из *положительного всеединства*, как абсолюта, *дедуктивно* были бы *развёрнуты* многообразные формы творчества.

Положительное всеединство (подчёркнуто неоднократно), лишь *логический символ абсолютного в переживании*. Принцип переживания жизни является первичным по сравнению с принципом творчества. Переживание жизни осуществляется всей целостностью человеческого духа, тогда как формы творчества непременно обособлены. Будучи наиболее значимым, переживание жизни выступает *религиозным переживанием Бога*, а *тождество Жизни и Бога* служит *мистическим a priori* мирозерцательного значения понятий Жизни и творчества [1. 125].

Творчество, как считал Степун, передаёт неизбежный момент разлуки творца с Богом, но оно не богоборчество, не грех, не ложь. Дело это указано человеку Богом и, восставая против творчества, человек обнаруживает свои демонические притязания. В то же время пути творчества к Жизни должны быть *исхожены во всех направлениях*. Только при полном раскрытии и завершении всего полюса творчества, снятии свойственного ему, субъект-объектного дуализма, что возможно лишь при достижении идеала святости, происходит преодоление разлуки с Богом. Считать, будто творчеством «исчерпывается Жизнь...» значит исказить образ Жиз-

ни и забыть о живом Боге... Религиозная правда всякого творения заключается в том, что в нём Бога нет» [1. 126].

Творчество – это *тоска по Богу*, Абсолюту, и устремление к Нему¹.

Иным образом, по Степуну, обстоит дело у Р.-М. Рильке. Разбирая художественное воплощение мистических переживаний в «Книге Часов» Рильке, где Бог присутствует в каждом творении, создается вместе с ним, Ф.А. Степун заключал: «Бог, как сын человека не есть Бог, а если и есть, то не Бог христианский, а Бог ницшеанский, то есть не Бог, а Сверхчеловек. Такой Бог не разрушит одиночества мистических переживаний. С таким Богом одиноко и страшно и эта нота одиночества, отверженности и какой-то устрешенности почти всё время звучит в прекрасной книге Рейнера Марии Рильке» [1. 88].

Для дальнейшего прояснения мировоззрительного истолкования жизни и творчества необходимо дополнить начатое здесь выяснение *трансцендентного* отношения творчества к жизни, исследованием творчества в его *имманентном* виде (конституирование и классификация форм).

Этот ход мысли связан с введением *новой темы: темы ценностей*. Ценности представлены двумя группами: *ценностями состояния и ценностями предметного положения*, каждая из которых разделена надвое. Выделение имманентного и трансцендентного не имеет однозначного соответствия с дихотомиями ценностных областей, хотя эти деления не совсем безразличны друг к другу.

¹ Тема трансцендентного и имманентного блестяще проведена Ф.А. Степуну в книге «Жизнь и творчество». Она дана в философской и мистической транскрипциях. В философском плане рассмотрены две триады (*Платон – Кант – Гегель*, дающая синтез античного реализма и немецкого идеализма, и *Кант – Фихте – Гегель*, осуществляющая погашение дуализма должного и сущего). Дух гегелевской системы почил на Рильке. Телеологизм Гегеля соединил в мистическом опыте Рильке мотивы Плотина и Экхардта. Особенно ясно это прослежено в главе «Трагедия мистического сознания»: мистика Плотина представлена через преобладание имманентного, Экхардта – через преобладание трансцендентного, затем дана *образная* экспликация мистического опыта каждого из них. Далее указано на своеобразное снятие этой дилеммы в мистическом и поэтическом опыте Р.-М. Рильке, где телеологизм привёл в итоге, по Степуну, к замене Бога христианского богом ницшеанским – Сверхчеловеком.

Ценностями состояния Ф.А. Степун называл *основные формы творчества жизни: личность и судьбу*. Личность выступает как такая форма организации человека, в которой дана *целостность Я*, в ней нерасторжимо сочетаются субъективированный и объективированный полюса этого Я. Судьба – форма организации человечества. Она указывает на *динамический аспект* личности, на её жизненный путь, отношения с другими личностями, на необходимость *гармонизации* самоутверждения одной личности с самораскрытием и самоутверждением других во множестве спецификаций *судьбы*, таких как любовь, семья, церковь, общество, нация и др. [1. 114–115].

Ценности предметного положения составляют *второй слой творческих форм*. В них личность (человечество) «как бы разрывает круг имманентной самозамкнутости, свершает акт *некоторого трансцензуса* <курсив мой. – О.М.> и полагает свои внутренние состояния как определённые научные, художественные *предметности*, философские и художественные творения» [1. 115]. Эти ценности также делятся на две группы: *научно-философские (объективная истина)* и *эстетически-гностические (объективная красота)*. Ими исчерпывается полюс творчества, конституируемый ценностями предметного положения.

Сущность сфер *этики (объективного добра)* и *религии (объективной святости)*, раскрывается ценностями состояния. Они «не требуют для своего трансцендентального построения самодовлеющих предметных ценностей положения» [1. 116], а в *той мере*, в какой их блага всё же входят в горизонт *предметных ценностей*, они *раскрываются* через объективную истину (в науке и научной философии) и объективную красоту (в искусстве и метафизическом символизме).

Объединение *точной науки и научной философии* основано на том, что они *дискурсивны и понятийны*. Наука завершается *научной философией*, которая определяет границы наук, изучает безусловность и ограниченность научной сферы. Сведения точных наук «становятся подлинным знанием при условии гносеологического анализа самой категории научного знания» [1. 115–116].

Объединение *чистого искусства с логически-символизирующей философией* основано на том, что «всякое истинное искусство

во неминуемо таит в себе метафизический гнозис, а ...логически-символизирующая метафизика построена всегда по образу и подобию художественного произведения ...чистое искусство и логически-символизирующая философия, то есть метафизика, живут *интуицией* и строятся в *образах*. Что логические образы философии имеют часто внешнюю видимость понятий, ничего не говорит против правильности нашей концепции, – замечал Ф.А. Степун, – ибо всякое понятие, оставаясь понятием, может функционировать в философской системе не как понятие, но как логический символ непонятого» [1. 116].

Субъективированный и объективированный полюса творящего Я, несмотря на *некоторый трансцензус* (подчёркнутый выше), всё-таки ещё *имманентно замкнуты*, и классификация форм творчества, данная Ф.А. Степуном, исходит из имманентных особенностей самой сферы творчества.

Вернёмся к вопросу о *трансцендентном отношении* творчества к жизни. Здесь группы творческих форм сопоставляются «трансцендентною всякому творчеству сферою жизни, которая, являясь в отношении форм творчества началом порождающим, естественно несёт в себе и принцип их классификации» [Там же]. Исходя из того, что сфера жизни знаменуется идеей положительного всеединства, а сфера творчества – идеей дуализма, далее ставится вопрос *об осмыслении* отношения типологически различных *категорий дуализма* (в данном случае *формы и содержания*) в сферах *науки и искусства* к всегда самотождественной *идее единства, знаменующей жизнь*.

Основной формой *научного* творчества является *неустранимый дуализм формы и содержания*; эволюция науки «заключается в том, что одно и то же содержание мыслится в ней бесконечно переливаемым во всё более и более адекватные ему формы. ... поскольку наука есть дуализм, постольку она есть *прямое отрицание жизни*. ... предикат абсолютного относим в науке всегда лишь к *форме истины*, но никогда к *конкретному содержанию*. Ни одно из конкретных положений науки не может никогда утверждаться в качестве последней и несменяемой истины. А потому... научная философия никогда не может быть *системою положительных истин*, но лишь *систематизацией критериев истины и лжи*» [1. 117].

И далее: тяготение «науки к жизни держится тем, что наука хотя и искажает, но всё же предчувствует мистическую бесконечность жизни в другой бесконечности своего нескончаемого развития» [1. 119].

В сфере искусства эстетическое взаимоотношение формы и содержания существует под знаком их нерасторжимости. Оно «изымается из сферы развития... ни одно художественное произведение не допускает над собою никакого переоформляющего акта» [Там же]. Художественное творение самозамкнуто, оно утверждается в отрицании других произведений, тогда как сфера жизни утверждает всё во всё. «Тяготение же искусства к жизни держится на том, что ...художественное произведение хотя и искажает, но всё же предчувствует абсолютное единство жизни в осуществляемом им полном и неразрывном объединении формы и содержания» [Там же].

Рассматривая ценности состояния, Ф.А. Степун обращал внимание на то, что полюс субъективированного Я предстаёт как такая форма, которая целостна и находится в нерасторжимом единстве с полюсом объективированного Я, как своим содержанием. Это является признаком эстетического взаимоотношения формы и содержания, «в форме личности каждый человек становится художественною формою себя самого, а тем самым и творцом художественного произведения. Творя себя... человек обретает... то отношение к полюсу мистической жизни, которое вообще обретаемо в сфере искусства» [Там же].

Но если искусство, построенное в сфере предметных ценностей, самозамкнуто, то личность не подчиняется этому закону. Личность может сливаться с другими личностями в формах судьбы. В сфере ценностей состояния «человек легко и свободно сочетает то отношение к полюсу жизни, которым живо искусство, с тем отношением, которым жива наука» <курсив мой. – О.М.> [Там же].

Сфера ценностей состояния ближе стоит к полюсу жизни, чем сфера предметных ценностей положения. Отпадение человека от первоначального единства жизни в творчестве связано с осознанием им себя как творения и только затем происходит утверждение себя как творца.

На пути же возвращения к жизни, при преодолении разлуки с Богом, что (повторимся) возможно только для *святого человека*, сначала идёт *погашение себя как творца предметных ценностей*, а затем *происходит угасание себя как творения*, обособленного в особых творческих формах.

Таков общий абрис идей Ф.А. Степуна в интересующем нас отношении.

Попытаемся раскрыть основания опыта портретирования Ф.А. Степуна, исходя из вышеприведённой экспозиции его взглядов². Философскими основаниями исследовательской практики Ф.А. Степуна в самом общем виде выступают *трансцендентализм* как основа его феноменологических и неокантианских устремлений, а также *новая метафизика (или метафизический символизм)*.

Трансцендентализм придаёт всему культурному творчеству характер *необходимости и всезначимости*. Со второй половины XIX в. господствующей тенденцией в философии, по Степуну, стал трансцендентализм, именно на трансцендентализме, замечал он, «одинаково сошлись как Виндельбанд, Риккерт и Ласк, так и Гуссерль, Коген и Наторп» [1. 90].

Не только Ф.А. Степун, но и Б.В. Яковенко (вслед за Г. Когеном и в противовес А. Рилю) считал, что наука должна быть осмыслена в её трансцендентальности, выявленной путём феноме-

2 К *общей философским взглядам Ф.А. Степуна* исследователи обращаются по разным поводам и с разными оценками.

Следует принять во внимание, в основном, *оценочно нейтральный* очерк его позиции, данный современником и соредктором «Логоса» Б.В. Яковенко [2. 836–837; 854], лишь критикуя религиозно-философское направление (центром которого в Москве выступило издательство «Путь») и защищая трансцендентальный идеализм, Б.В. Яковенко отмечает не только свою общность со Степуну по отношению к ряду критикуемых направлений, но и *большую, по сравнению с собой, склонность к компромиссам, меньшую принципиальность, романтическую настроенность, религиозно ориентированного Ф.А. Степуна* [2. 854].

И.М. Чубаров дал републикацию текста «Жизни и творчества» 1923 г., во вступительной статье и комментариях выявил разночтения книжного и журнального вариантов, в то же время он *пристрастно бичует неокантианство и кажущуюся оригинальность философа* [3]. Н.К. Бонепкая указывает на *общий ход мысли Ф.А. Степуна и М.М. Бахтина* [4. 145–149].

нологического метода, в наибольшей свободе от психологизма [2. 447; 454].

Термин «трансцендентальный», хотя и в несколько модифицированном понимании, использовал в 1908 г. для характеристики феноменологии Э. Гуссерль. Более того, он указывал на параллели между собой, с одной стороны, Кантом и неокантианцами, особенно марбургской школы – с другой [5. 120; 9.157].

Нет нужды сожалеть, как печалится о том И.М. Чубаров, что Ф.А. Степун не стал «русским Витгенштейном или Хайдеггером» [3. (№1). 96], в своём философском развитии, в философствовании Фёдор Августович оставался самим собой. Он исходил из близости феноменологии и неокантианства, обусловленной трансцендентализмом, обращался к ним как к методологически пригодным средствам для решения своих исследовательских задач, в том числе и тех, что связаны с обоснованием практики портретирования.

Попытаемся далее, не фиксируя различия неокантианских и феноменологических мотивов (их противостояние не важно для Степуна), отметить то, что феноменологически значимо (хотя делаем это не без оговорок и отступлений от «сугубо феноменологического»).

Во-первых, исходное феноменологическое описание переживания. Неокантианцами оно допускалось. Ф.А. Степуна можно считать даже в большей мере феноменологом, нежели марбургцев, если принять во внимание указание Э. Гуссерля в письме к П. Наторпу на то, что «феноменология начинает изучать конкретный феномен «снизу», а неокантианцы «сверху», придерживаясь строгих абстрактных формул, которые должны быть приняты на веру» [5. 180]. В критических же экскурсах Б.В. Яковенко также относительно идей марбургца Г. Когена высвечивается присущий последнему психологизм, именно феноменологического анализа «снизу» [2. 459–462]. Пафос Степуна (повторимся), всё-таки ближе к позиции феноменолога, «изучающего конкретный феномен «снизу»», вспомним его феноменологическое узрение.

Либо, в данном случае, Э. Гуссерль чрезмерно критичен, не точен, указывая на всех неокантианцев сразу. Либо здесь, как нам кажется, случай «парадокса Пушкина», когда «самые большие романтики всегда оказывались антиромантиками» [6. 234]. Когда

ученики и «наследники» Ф. Brentano и Б. Больцано, не исключая Э. Гуссерля, с их установкою на точность логического анализа, оказывались всё ж таки повинными в философской «болтовне» [7. 37; 39–41]; а психологизм, в конце концов, остался не преодоленным как у неокантианцев, так и у самого Э. Гуссерля [9. 130; 149–150].

Во-вторых, выделение в научном анализе *положительного всеединства и субъект-объектного дуализма как областных понятий* [1. 121]. Областные понятия можно рассматривать и в феноменологическом, и неокантианском ключе.

Неокантианское прочтение, на наш взгляд, категорично-разделительное, что сказывается в многообразиях дихотомий, начиная с генерализирующего и индивидуализирующего методов, с выделения на этой основе номотетических и идеографических наук и так далее.

Неокантианские мотивы в анализе ценностей присутствовали у Ф.А. Степуна, но его аналитика ценностей была оригинальна и отличалась от учения о ценностях представителей Баденской школы неокантианства В. Виндельбанда и Г. Риккерта. Степун пытался избежать свойственной им узости гносеологизма и методологизма, кроме того, у него сильны допущения метафизического и феноменологического толка.

Ф.А. Степун не стремился ради неокантианской правоверности пренебречь другими философемами или их сопряжением. Когда формировалась русская редакция журнала «Логос», В. Виндельбанд прозорливо шутил: «...Будьте осторожны, вы ещё причалите у монахов» и опасался, – по словам Ф.А. Степуна, – «что мы, его ученики, изменим идеям критического кантианства...» [8. 136].

В экспозиции общефилософских взглядов Степуна были охарактеризованы выделенные областные понятия в их историческом и теоретическом взятии, в метафизическом и конкретно-историческом осиливании с их помощью внутреннего опыта.

Обратим внимание на следующие слова Ф.А. Степуна: «...проанализировав логическую природу понятия положительного всеединства, мы утвердили вскрытые в нём противоречия как черты его гностической точности, т.е. как черты его *портретного сходства* <курсив мой. – О.М.> со знаменующим им полюсом переживания – жизнью» [1. 121]. Далее идёт обнаружение сходства поло-

жительного всеединства, репрезентирующего жизнь, с искусством и наукой.

В-третьих, отказ от метафизики в мирозерцательном истолковании. Ф.А. Степун дал живописную зарисовку необоснованной претензии докантовской догматической метафизики «узреть абсолютное в образе стоящего высоко над землею солнца». Затем подчеркнул, что от «стремления познать абсолютное Кант никогда не думал отказываться. Такой отказ был бы равносильен злейшей измене всему делу философии... Кант переложил горизонт философии так, что солнце абсолютного осталось за её горизонтом. Но этот закат абсолютного ...не приводит ...к бессильному отказу от подлинного знания ...зашедшее солнце остаётся в вечернем мире, одевая все предметы светом и тенью, а тем самым и формой, так и покоящееся за горизонтом познаваемости абсолютное Канта одевает все предметы духовного космоса – научные суждения, художественные произведения, религиозные символы и жизнь – своими оформляющими отсветами, то есть их трансцендентально-предметными формами» [1. 89–90].

Кант противопоставил феноменологию метафизике. Степун же считал, что *символическая метафизика и феноменология* близки и дают достаточный простор для портретирования. Одно упование на дескрипцию можно воспринять именно так. Описание весьма удобно для такого деяния. *Метафизический символизм* для Ф.А. Степуна – это поиск и образ новой метафизики, которая сродни художественному произведению, живёт интуицией, представлена в образах, является логическим символом непонятого. Логически-символизирующая философия, или метафизика, по Степуну, олицетворяет *эстетический гнозис*, которому наиболее адекватны средства живописца.

В-четвёртых, использование лексики живописца Ф.А. Степуном имеет не метафорический, а методологический смысл. Тяга к живописи и театру сказалась на практике и осмыслении портретирования как опыта философского делания. Характеристики из лексикона художника³ особенно часты у Степуна. Рискнём пред-

3 Заметим, что живописи и живописцам Ф.А. Степун, судя по библиографии, почти не посвятил специальных работ, за исключением очерка о художнике Сергее Александровиче Щербатове [1. 776–779] и рецензии на его книгу [11. 422]. В очерке художник и его творчество представлены Степуном с соблюдением тех же методологических канонов, которые характеризуют его практику портретирования в целом.

положить, что методологема портретирования укоренена как бы в само собой разумеющемся, что портрет первоосновный для него вид творчества, дающий возможность позиционировать разнообразные феномены.

Так: «Бунин *думает глазами* <курсив мой. – О.М.> и ... созерцание мира умными глазами стоит любой мирозерцательной глубины» [11. 220]. Или: «уж очень много недоразумений сгустилось вокруг *моей лёгкой подмалёвки портрета* <курсив мой. – О.М.> “Современных записок”» [10. 57]. Или размышления Ф.М. Достоевского о преимуществе образа над понятием Степун определил как «*методологический автопортрет*», весьма характерный и важный для раскрытия сущности творчества писателя [1. 651].

В эскизе шпенглеровского изображения фаустовской души Степун замечал: «Портрет – характернейшая эстетическая категория фаустовского творчества. Фаустовский портрет всегда автопортрет ... Парсифаль, Фауст, Гамлет – исповеди, биографии, автопортреты. ... нельзя не мыслить нового искусства иначе, как в образе постоянно переписываемого автопортрета фаустовской души» [1. 138]. Последняя глубина фаустовской души усматривалась в формах *контрапунктической музыки*, музыке *судьбы*, музыке *вечности*, прозвучавшей сначала в портретах Рембрандта и Тициана. Лишь затем появилась музыка Баха, исполненная глубокой религиозности, «непревзойдённая вершина фаустовского искусства». В музыке романтиков, начиная с Бетховена (уже Гендель обвинил его в неверии) постепенно нарастает тема декаданса, особенно усилившаяся у Р. Вагнера. Вслед за Шпенглером Степун замечал: в его «“Гристане” умирает последнее фаустовское искусство – музыка». И здесь же продолжал: «*романтическая же религиозность* всюду и всегда, как в Александрии, так и в кругах Тика и Шлегелей была лишь *уточнённой формой тайного неверия* <курсив мой. – О.М.>» [1. 139].

Эти страницы [1. 137–140] – тот редкий случай, когда Степун рассуждал о живописном портрете, указывал на его музыкальную

суть. Думается, что данный фрагмент не отменяет нашего предположения *о первоосновности портретирования*. С одной стороны, портрету свойственна *духовная глубина*, пусть музыка, но «*музыка судьбы, вечности*», тайна. С другой – метафизический символизм, эстетический гнозис с необходимостью предполагают *систему взаимных отсылок*. Здесь *отсылка к музыке*, раскрывающая символический смысл, в других случаях, своеобразное *сопряжение портретного и артистического начал*, например, в высказываниях о физиогномике Шпенглера или о том, что его образ – это «образ артиста-мыслителя» [1. 130; 140].

Форму познания, представленную в сфере искусства *портретом*, Ф.А. Степун сопоставил с весьма близкими этому эстетическому гнозису методами: «*сингулярной идеирующей абстракции*» (Э. Гуссерль) и «*идеало-типического конструктивизма*» (М. Вебер), которые обеспечивают, на его взгляд, единственно правильный и научный путь постижения исторических феноменов [10. 98]. Роднит эти методы стремление выявить глубинный исток.

Типологическое описание, «связывающее себя ныне, – замечал Степун, – с методами феноменологической философии» [Там же], и типологическая конструкция Вебера не абстракции, не отвлечённые понятия (добытые методами индукции и обобщения, заимствованными из естественных наук), а сгущение до предела типических черт исследуемого явления, углубление в первоидею. Так, проникая в первоидею, Шпенглер передаёт «символические образы переживаний портретируемой им исторической души» [1. 130].

Своё понятие, например революции, Ф.А. Степун считал не абстракцией, а типологическим описанием, раскрытием смысла революции, как некоего внутреннего события духа, так как бытие революции состоит «в осмысливании, обесмысливании и переосмысливании жизни. Революция ... может иметь положительный и отрицательный смысл, но она не может не иметь никакого смысла. Для неё как события, имманентного судьбе человечества, неимение никакого смысла было бы равносильно небытию... – здесь же Степун замечал, – ...феноменологическое описание предмета есть ничто иное, как *научное портретирование его* <курсив мой. –

О.М.>», а продолжая, подчёркивал, что описать феноменологически каждую из структур коллективистического сознания (нация, государство, война, эпоха и т. д.), «значит найти логос каждого из перечисленных феноменов, то есть смысл каждого из перечисленных явлений» [10. 99].

К феноменологическому описанию Степун относил и метод физиогномики, используемый О. Шпенглером. «В конце концов, шпенглеровская физиогномика – артистическая практика духовного портретирования» [1. 130]. Он считал, что Шпенглер уловил связь между историческим познанием и художественным созерцанием, зафиксировал её методологически в понятии – *физиогномика*. Этим методом «физиогномики» или феноменологического описания в последнее время, – замечал Ф. А. Степун, – бессознательно пользовались многие, часто далёкие по своему духу друг от друга учёные: W. Sombart, G. Hermes, В. Groethuysen, И.И. Бунаков и другие [10. 99, примеч.].

Задолго до Шпенглера, по Степуну, методом «физиогномики» умело пользовался Вячеслав Иванович Иванов, раскрывая, например, значимость религиозного символизма для современного искусства и современной культуры. Особое очарование культур-философских построений и морфологических описаний Вяч. Иванова Ф.А. Степун связывал с необычайной живостью, исповедническим изображением, с освещением, идущим не извне, а внутренним освещением, со своеобразной «светописью духовного озарения» [11. 20].

Резюмируя сказанное, заметим, что философствование Ф.А. Степуна фокусировано на исходных метафизических, символически выраженных духовных началах, а феноменология, критическое кантианство взяты им как методологически пригодные и адекватные задачам портретирования средства.

Обратимся к практике портретирования Ф.А. Степуна, конкретизируя, дополняя и иллюстрируя вышеприведённые общеполитические и методологические соображения. Передать всё богатство и

разнообразии опыта портретирования Ф.А. Степуна едва ли возможно, остановимся на некоторых наиболее показательных характеристиках.

Смещение акцентов. В книге «Жизнь и творчество» ставится задача исследовать «природу и соблазн» родственной автору философии романтизма, на которой строится его собственное мирозерцание. Ф.А. Степун – мастер именно романтического портрета, знающий и высоко оценивающий символизм, впитавший многие философские и мистические умонастроения. Эти умонастроения и мирозерцание обеспечили свойственную ему акцентуацию. Авторское смещение акцентов – обязательный, правомерный приём портретирования, которым при создании многочисленных портретов Степун пользовался осознанно, на что неоднократно указывал в книгах, статьях, очерках.

В «Жизни и творчестве»: «Если Рильке мною уменьшен и упрощён, то Шпенглер, наоборот, усложнён и романтически возвышен», о Ф. Шлегеле: «мой Шлегель глубже погружён в несказуемое жизни, чем Шлегель – деятельнейший организатор романтического движения. Его любовь к Каролине <жене “боготворимого им брата” А. Шлегеля. – О. М.> мною слишком углублена, его лень слишком онтологизирована и повёрнута лицом на восток» [1. 37]. Пытаясь проникнуть в неудачу шлегелевской жизни, в трагедию его творчества, Степун замечал, что «неизбежно искажает подлинное лицо исторического Шлегеля», вместе с тем, – продолжал он, – «это искажение ... в духе самого Шлегеля: его романтической иронии и его постоянного превозношения “чарующей путаницы” “художественной искусственности”» [1. 59]. Здесь слышатся герменевтические нотки.

Поиск духовной глубины – важный момент в опыте портретирования Ф.А. Степуна. Символистами и теми, кто был близок к ним, образ духовной вертикали воспринимался преисполненным мистически и метафизически важных смыслов. Для них, понимающих символизм широко, как умонастроение, питавшее Гесиода, Эсхила, Платона, Данте, Шекспира, Гёте, Тютчева и других, символизм рубежа XIX–XX вв. выступал лишь самоосознанием себя. Ф.А. Степун считал, что осознание статуса религиозного, духовного начала выражалось той позицией, которая складывалась у

русских мыслителей (от славянофилов и до символистов) под влиянием не Шлейермахера, а Новалиса, Шеллинга, Шлегеля.

Если Шлейермахер рассматривал религиозность как часть среди частей, субстанционально, то Новалис, Шеллинг и Шлегель считали, что психологической особенностью религиозного переживания является его невозможность быть чем-то одним среди другого, оно всегда – «единое во всём», по Шлегелю: «четвёртый невидимый элемент философии, морали, поэзии» [1. 43].

При этом романтизму свойствен метод «диффузности границ», преодолевающий и прорывающий разделенные Кантом самодовлеющие области культуры. Степун писал, что «структурная особенность культурного идеала романтизма ... в ... неосуществимом стремлении расположить центр каждой культурной области на её же границе. Так центрирует романтизм положительную науку в пределе философии, философию – в пределе искусства, искусство – в пределе религии, а религию – в самой беспредельной жизни. ... Этим стремлением... осмыслен... и осуждён трагический срыв романтического искусства с отвесной крутизны его последних устремлений. Этим стремлением... жива, в конце концов, и философия романтизма» [1. 92], пользующаяся методом «организации всех видов творчества в некий целостный лик, в сущности, всюду единого гнозиса» [Там же].

В рамках этого гнозиса задача портретиста (вслед за Версильевым Достоевского) усматривалась Степуном в том, чтобы, «не довольствуясь видимой всем внешностью человека, интуитивно уловить таящийся за ним богоподобный облик и воссоздать его в своей работе. Эта теория портрета, – продолжал он, – представляет собой излучение веры Достоевского, что “красога спасёт мир”, – спасёт, конечно, не прикрашиванием видимого, а прозрением сокровенного» [1. 652].

Поиск «светописи духовного озарения», «прозрения сокровенного», указание (как сделано это при анализе текста Шпенглера) на искажения и перерождения «творчества в труп творчества», «великого порыва фаустовской души ... в бескрылое продвижение на бесконечных путях эволюции», *религиозной вертикали* «в горизонтально расположенную ось европейской цивилизации» [1. 140] свойственны не только Ф.А. Степуну.

Для Вяч. Иванова – «единственное задание, предмет всякого искусства есть человек, но не польза человека, а тайна человека, человек, взятый по вертикали, в его росте вглубь и ввысь. ... Польза же, утилитаризм, лежит, наоборот, по горизонтали на перпендикулярной поверхности, пересекающей вертикаль... стремление к утилитарному сейчас же прекращает всякое художественное действие, и искусство перестаёт быть искусством» [12. 566].

М.А. Волошин, говоря о выставке М.В. Нестерова, замечал, как непросто постичь мистическое в его живописи. Хотя по существу своему Нестеров – мистик, но мистическое чувство, скорее в этюдах пейзажей, в картинах его совсем нет. «Оно <мистическое чувство. – *О.М.*> в фигурах. ... Но как только эти фигуры начинают обобщаться и стилизоваться, чтобы войти в картину, оно исчезает. Оно в замысле каждой картины, но его никогда нет в исполнении» [13. 105].

Для В.В. Розанова – «“печать” Божия не всюду одинакова: – есть точки *избранные*, есть точки *особенные*. В лице нашем насколько “глаз” *особеннее* “остального”! Он – точно *в лице* ещё *особенное лицо*, новое, глубочайшее, изнутри проглядывающее! ... *Звезда и цветок* имеют много *богоприсутствия* в себе... Древние ... говорили: “... есть трансцендентность, есть мир-загадка, есть мир-чудо”» [14. 17].

Тайну, загадку личности пытался выразить и объяснить в своих портретах Ф.А. Степун. Его образ Ф. Шлегеля – трагичен [1. 63–72]. Причина трагичности усматривалась в том, что Шлегель, отдавая приоритет принципу жизни перед принципом творчества, «слил форму единства жизни с формой единства как категории творчества». Единство жизни Шлегель сделал критерием творчества, отождествил разные ряды ценностей, что недопустимо, и тем самым лишил жизнь гармонии с творчеством.

«Люцинду» Ф. Шлегеля Степун считал малоудачным художественным произведением, но в то же время это произведение выступает высоко значительным иероглифом жизни, убедительным жестом величайшего творца жизни [1. 69], однако жизнь, положительное всеединство души полностью не могут быть выявлены, – писал Степун. «Религиозность мыслима только как форма переживания, как ценность состояния, не ведающая объективирующего

жеста, не становящаяся никогда каким-либо свершением, не переходящая в плоскость ценностей предметных. Возможна только жизнь в Боге, но навеки трагически неосуществима мысль о религиозной культуре. Бесмысленна потому, что культура есть творчество, а всякий творческий акт есть неминуемо разрушение синтетической целостности души, т.е. её религиозной природы» [1. 72].

Рассматривая своеобразие русского искусства (то, которому чуждо стремление быть «искусством для искусства»), в котором сильны тенденции жизнестроительства, важен их этико-религиозный смысл), в статье «Дух, лицо и стиль русской культуры» Степун замечал: «философская теория Киреевского может быть названа имеющим силу феноменологическим анализом русской духовности» [1. 591]. «Эвклидову разуму» Киреевский противопоставляет разум «гиперрационально-транслогический, в котором истина не свеча, а сама жизнь» [1. 590], для него важен «возврат разума из мира противоречивых понятий в духовную истину молчания» [1. 591]. Это, по Киреевскому, показатель зрелости разума, так как: «пока мысль ясна – она ещё не зрелая» [1. 590]. В этом отношении важны размышления Степуна о противопоставлении личности и соборности, с одной стороны, индивидуальности и коллективизму – с другой [1. 535]. В учении о соборности (общим всем славянофилам) говорится, «что в глубине души существует центр, который обычно остаётся скрытым для самого человека. Этот духовный центр управляет внутренними силами души. Задача человека состоит в том, чтобы возвысить свой разум выше обычного уровня и выследить в глубине души те корни, которые связывают отдельные силы с жизненной целостностью» [1. 590].

Ф.А. Степун считал, что чудо, загадка, тайна – остаются таковыми, в последней глубине они непостижимы, а в творчестве, исполнении – не воплотимы, но без них, без отношения к духовному началу – искусство, мораль, наука, философия перестают быть собой, утрачивают смысл.

Память и воспоминание. Постижению духовной глубины способствует пафос памяти. Память при сопоставлении с воспоминаниями у Ф.А. Степуна является более значимой в метафизическом и мистическом отношении [11. 225–226].

Порабощение личными воспоминаниями неизбежно ведёт вспять: «к замедлению духовного роста и снижению художественного творчества... литература, – писал Степун, – ответственное служение и умное делание: духовное домостроительство национальной и общечеловеческой культуры» [1. 509].

Воспоминания, будучи направлены на себя и своё прошлое, «корыстны и реакционны». Их «порочность в неискоренимой склонности связывать вечность всякого явления с его постоянно отмирающей формой. ...Воспоминаниям мало *помнить* о прошлом. Они хотят им *жить* и этим желанием отрезают себе пути к настоящему и будущему» [1. 508].

Память, в отличие от них, – здесь же рассуждал он, – «всегда направлена на всеобщее и вечное. Она бескорыстна и пророчественна. Её благодатный дар в ощущении прошлого, настоящего и будущего как триликой, но единой вечности. Память ...о прошлом хочет лишь помнить. Не собираясь его воскрешать, она легко и свободно связывает его вечность с вечностью настоящего и будущего» [Там же].

Степун писал, что в памяти, по Платону, – тайна личности, а по средневековому учению, национальность «есть некая соборная личность. Пафос всякой революции – в отрицании прошлого, в отрицании памяти, а потому и в разложении нации как соборной личности» [1. 777]. С разных сторон разрывается связь времён: «революционер отрицает прошлое во имя будущего, реакционер – будущее ради прошлого. ...подлинный консерватор прекрасно понимает, что прошлое как таковое сохранению не подлежит, что сохранения достойно лишь непреходящее в прошлом, требующее ради своего участия в построении будущего непрерывного переформирования» [1. 778]. Интересны в этом отношении замечания о роли беллетристов-знаньевцев, символистов и футуристов в культурной жизни России [11. 332–337], или революционное понимание христианства Н.А. Бердяевым [11. 292].

Памятуя о связи времён и необходимости духовного преображения России, Степун писал: вечный облик России надо «не только пассивно таить, но и активно творить» [1. 514]. Мыслями о свободной, христиански преображаемой, чаемой России, пронизаны труды Ф.А. Степуна. Выступая за «утверждение соборности соци-

ального начала», он осуждал все формы механического коллективизма, духовное и социальное одиночество, характеризуя толпу как «злейшее одиночество, место толчеи всех одиноких» [1. 511].

Для Степуна воспоминания – это «лирический тлен», «романтика, лирика». Память – «онтологическая нетленность», в «Бывшем и несбывшемся» он указал метафизическую и мистическую транскрипции памяти: она «анамнезис Платона и вечная память панихиды, – это, говоря философским языком, онтология, а религиозно-церковным – литургия» [1. 508; 8. 6].

Идеи-образы связаны с метафизическим символизмом Ф.А. Степуна, коррелятивны его представлениям о духовной глубине, вечной памяти.

Суть идеи-образа охарактеризована в ряде работ Ф.А. Степуна, но более основательно – в его статьях о творчестве Ф.М. Достоевского. Ф.А. Степун считал, что «прав не А. Жид, психологизирующий Достоевского, а Бердяев, утверждающий, что Достоевский не психолог, а пневматолог» [1. 512]. Пневматология – учение о Святом Духе и, стало быть, о метафизической сущности, поэтому не научное знание. История, по Достоевскому, также не наука, в ней нет законов, будущее не выводимо из прошлого, оно может лишь предугадываться в художественных образах. Их же преимущество над понятиями заключается в том, что «*понятие, возвышаясь над временем, не соединяется с вечностью, тогда как художественный образ по существу таит в себе объединение вечности с его воплощением и означением во времени*» <курсив мой. – О.М.>» [1. 650–651]. Отсюда наличие пророчества в искусстве и отсутствие его в научном познании.

Идею, по Достоевскому и Степуну, нельзя считать понятием или научным термином. «Понятие – мёртвый кристалл мысли, слово – её живой цветок. Понятие всегда односмысленно, самотождественно и раз навсегда определено в своей логической ёмкости» [1. 128]. Научные термины всегда монологичны, слова же живого общения, более близкие искусству, чем науке, всегда внутренне диалогичны [1. 651].

Идея характеризовалась, как «некая конкретная, предметно-опытная, духовно-душевная реальность ... она универсальна и индивидуальна одновременно. В своих метафизических корнях все-

гда одна и та же, она в сфере воспринимающей её человеческой психики <разнообразно. – О. М.> ветвится ... С каждым человеком она говорит на ином языке, и потому каждый выговаривает её по-своему. Но всё это разноречие всё же лишь единая речь. ... идеи воспринимаются целостным актом жизни. ... они... могут быть смутны, искажены, ложны, но они не могут быть беспочвенны, неподлинны и лживы» [1. 339]. Или в другом месте Степун писал о том, что идея, – это «структура нашего бессознательного переживания. Не вся его случайно индивидуальная полнота, а всего только его сущностная первооснова. ... Тайна её жизни в том, что она универсальна и конкретна одновременно. ... Бесконечно разнообразны русские люди, но если при всём своём разнообразии они всё-таки русские, то только потому, что во всех них живёт сама себе тождественная идея России» [10. 109].

Слово «идея» Достоевским и Степуном употреблялось довольно часто и, как видно из вышеприведённых характеристик, оно не определялось ими ни научно, ни терминологически точно, хотя это не значит, что будто данное слово использовалось ими произвольно. Степун прав, что *превращение слова в термин не единственно возможная форма уточнения мысли*.

Так, по Степуноу, мышление в образах служило уточнению мысли. Достоевский *мыслил в образах*, причём «не импрессионистически, а систематически» [11. 59]. Действительно, Достоевский великолепно владел, условно говоря, и антиномическим, и своеобразным метонимическим методом, когда «уточнения своих идей он достигает как бы облачением их в различные, но всё же перекликающиеся друг с другом образы» [1. 651]. Разбор метонимических приёмов Пастернака, вслед за Р. Якобсоном, когда «все образы вступают в перекличку между собою, как бы аукаются в заповеднике его души» [11. 340], позволил Степуноу вскрыть особое мироощущение поэта, которое Степун называл христианским пантеизмом⁴.

⁴ Важны интерпретации творчества Б.Л. Пастернака в статьях А. Хан, особенно интересны размышления о динамическом характере бытия образа у Г. Шпета и Б. Пастернака (третья и четвёртая части статьи в данном сборнике), кроме того, необходимо иметь в виду предыдущие работы А. Хан, ссылки на литературу – в конце её статьи [15].

Степун писал, что, по Вячеславу Иванову, «внутренняя жизнь символа есть творческий динамизм» и, например, «образ Змеи становится символом только благодаря тому, что он приводится в многозначительные отношения с землёй, полом, смертью, познанием и искушением» [11. 291]. Использование Н.А. Бердяевым символического метода, развитие им религиозного символизма на основе учения Вяч. Иванова о том, что сущность реальности, постигаемая в символе, «ни в коем случае не является *от вечности статичной идеей*», как у Платона, в перспективе «творческого динамизма» питали дух неразрешимых противоречий Бердяева и способствовали созданию его антиплатоновского, гераклитовского христианства [11. 291–292]. Обратим внимание и на следующее сопоставление Степуна: «если поэзия В. Маяковского сильна оригинальной метафорой, т.е. сближением образов по их сходству или по противоположности, ... то поле ассоциаций является у Пастернака предельно расширенным, не ограниченным законами сходства и противоположности образов» [11. 340].

Особенности систематического мышления в образах удачно переданы Степуном и через богатство метонимических приёмов у Вяч. Иванова, Б.Л. Пастернака и антиномичность Н.А. Бердяева, В.В. Маяковского. В творчестве Ф.М. Достоевского присутствует разнообразное соотношение идей, их антиномичность, метонимичность, метаморфозы. Степун специально рассматривал ряд уточнений понимания идей у Достоевского.

Одним уточнением понимания идеи у Достоевского выступает образ «*божественного семени*». Из семян, бросаемых Богом, вырастает на земле Божий сад. Это определение идеи отличается от понимания идеи Платоном, для которого идея – трансцендентная модель земного, но не прорастающее на земле семя. Законы распространения идей, которыми творится история, трудно постижимы, скорее, идеи – просто заразительны [Там же].

Другим уточнением понимания идеи выступает образ «*тайны*». Только тайна превращает человека в личность, которая всегда есть воплощённая идея «семенной запас потустороннего мира не может состоять из вполне одинаковых семян; дабы идейное семя порождало личность, оно должно таить её в себе» [1. 652]. В идее «рациональное мужское знание превышает женским чаянием.

...Она <идея. – О.М.> тишина и целомудренность русской души и русского народа. ...Открывается ...взору, смотрящему на мир с надмирной высоты ... <созерцающему. – О.М.> мир как целостность; являясь основой мира, идея является одновременно и предпосылкой подлинного постижения её» [1. 653]. Эти размышления Достоевского, высвеченные Степуном, созвучны той античной традиции, которая длится от Ферекида – Пифагора через Анаксагора и Эмпедокла к Платону, в то же время они онтологичны и герменевтичны по существу.

Следующим уточнением понимания *идеи* можно считать использование её не только в положительном смысле (как «божьего семени», для обозначения которого Степун оговаривает сохранение платоновского термина идеи в собственном значении), но и в *отрицательном* (это – идеи бесов, которые Степун склонен называть «семя сатаны» или именовать *идеологиями*). «Что Достоевский одним и тем же словом <идея. – О.М.> называет две противостоящие друг другу реальности ...не простая небрежность терминологии, не простая неряшливость писателя. За <этим. – О.М.> стоит, – писал Степун, – интуитивное ощущение сложных отношений не только обоих понятий, но и стоящих за ними переживаний» [1. 654].

Идеологии, в отличие от идей, – считал он, не являются трансцендентными реальностями, что это созданные человеком теории, чаще утопические, что они – плод субъективных мнений, теоретически замаскированных волевых импульсов, что они абстрактны, отвлечённо самотождественны, воспринимаются только умом. В статье «Религиозный смысл революции» Степун уточнял: «...под идеологией я понимаю всякую теорию, всякое построение теоретического сознания. ...Правы и нужны в жизни только те идеологии, которыми органически зацветают идеи, – и далее рассуждал о том, что не имеющие общей почвы, общей своей прародины в идее, то есть беспочвенные идеологии, – тяготеют к взаимному отталкиванию, почвенные же к взаимному притягиванию. И это вполне ясно, ибо принцип конкретной жизни – синтез; а принцип отвлечённого разума – анализ. ...пока в политической жизни господствуют идеи, а тем самым лишь почвенные, подлинным переживанием насыщенные идеологии, до тех пор шансы на эволю-

цию ещё не утеряны. С момента же отрыва идеологий от соответствующих им идей срыв эволюционных процессов в революцию становится неизбежным» [10. 109–111].

Разницу идеи и идеологии, по Степуну, легче уловить через сопоставление *двух пониманий свободы*. *Идея* обязывает человека к послушанию объективной истине, коренится в словах Евангелия от Иоанна о том, что *свобода неразлучна с истиной, воплощением* которой на земле был *Христос*: «Познайте истину, и истина сделает вас свободными». *У идеологов* иное понятие свободы. Оно *«раскрывается в повествовании о грехопадении* <курсив мой. – О.М.> человека, который срывает яблоко с запрещённого дерева, дабы уподобиться Богу. Свободе как послушанию Божьей воле он противопоставляет свободу революционного почина ...борьба Бога с дьяволом, разрывающая сердце человека, является самой загадочной и самой трагической проблемой истории» [1. 654]. Борьба двух свобод, по Степуну, – основная проблема творчества Достоевского.

Идеологии в своей тяге к определённости и определенности оснащаются понятиями и терминами. *Идея* может существовать, «не обязательно прорастая идеологией» [1. 340]. *Идея-образ* передаётся словами. Так, разбирая книгу Шпенглера, Ф.А. Степун писал: «...В основе «Заката Европы» не лежит аппарата понятий, в основе его лежит организм слов. Слово всегда многосмысленно, неуловимо, всегда заново нагружено новым содержанием. ...«Закат Европы» сработан... из слов, которые должны быть прочувствованы, пережиты, увидены. ...Слов этих ...в сущности, очень немного...» [1. 128].

Искусность образного строя книги Шпенглера по-своему пленила Степуна, на фоне антишпенглеровских статей его очерк занимает особое место. Если Р. Музиль, находясь под обаянием идеала «точности», саркастически критиковал словарь и грамматику речи Шпенглера, как образец для могущих быть недостойных подражаний [7. 31], то Ф.А. Степун, основываясь на разборе шпенглеровского словаря, замечал, что Шпенглер стягивает «в роковой узел своего многосмысленного существа все противоборствующие мотивы ...Он не только романтик-иллюзионист вчерашнего дня и не только мистик-гностицист вечного дня человечества, он, кроме того, ещё и современный человек» [1. 133]. И далее: «оригинальность

Шпенглера как мыслителя жива ...противоречиями его мысли. Прекрасно чувствуя это инстинктом большого артиста, Шпенглер ...не пытается логически выправить своих построений, разрешить основное противоречие того, что он утверждает как скептик-релиATIVIST, и того, что он создаёт как интуитивист-мистик. Книга его убеждённо и глубокомысленно смотрит в душу читателя характернейшею некоординированностью своих противоречий. ...В этом её своеобразная художественная правда, её глубина и выразительность» [1. 134].

Создавая портрет, Степун стремился дать в нём соотнесённость портретируемого с его собственными творениями, что вполне в духе философии романтизма. Аргументировал правомерность передачи такого единства ссылками, например, на преимущество православия перед западноевропейскими вероисповеданиями. Православие «глубже живя образом Христа, ...не отрывает Его учения от Его образа» [10. 364]. Это – в предельно высоком регистре, то же самое во всех других. В «Мыслях о России» впечатляюще дан портрет В.И. Ленина в единстве эмоционально-психологических, рационально-идеологических и практико-политических характеристик. Тон – от недоумения при описании впечатлений от первых встреч с ним, до раскрытия сущности его учения и личности, укоренённых в бунтарстве народного духа, в идеологиях, произрастающих отнюдь не из «божьего семени» [1. 341–351]. Или: «Я рассматриваю моё изложение «Заката Европы» как эскиз к портрету Шпенглера» [1. 141]. Здесь возникает проблема сходства, истинности, объективности в опыте портретирования.

Проблема сходства. Проблема истины обнаруживает себя, прежде всего, как проблема объективности знания в разных аспектах и уровнях. Знание, по Степуну, – многомерно. Он рассматривал знание учёного и научную объективность; проблему всеохватывающей истины и абсолютного знания; проблему портретного сходства и гарантии объективности в рамках портретирования.

Отношение к научной объективности у Ф.А. Степуна представлено в статье «Структура социологической объективности» [10. 358–364] и ряде других работ.

Учёный (историк и социолог) должен детально ознакомиться со всем материалом, с его критическими интерпретациями. Из

внимательного рассмотрения и «беспристрастного анализа всех относящихся к теме вопросов вырастает тот верхний слой объективности, который лучше всего именовать правильностью, – писал Степун. – ...Как ни важна эта теоретическая правильность, её одной мало и прежде всего потому, что социологическое историописание по существу устремлено к практическим результатам» [10. 360].

С одной стороны, на этом этапе обязательна сознательная борьба с субъективными пристрастиями, предвзятостью, с эмоциональным самоуправством. Для учёного «необходимо воспитание в своей душе как бы пропускной способности, умения впустить в неё и бережно провести сквозь неё образы чуждых и даже враждебных тебе людей, их чувств и переживаний, – писал Степун, замечая при этом, – что всякое философское ... и историософское исследование предполагает озабоченность исследователя правильным состоянием своей души, уходящей своими корнями в сверхнаучную тайну его личности» [Там же].

С другой стороны, для историка и социолога неприемлемо отречение от своей донаучной интуиции, от своих чувств и убеждений, веры и страстей. Необходимо, – писал он, – «допущение в свою работу своей личности, но не во всей полноте волнующихся в ней безответственностей и случайностей, а как бы в очищенном виде и под надзором обострённой критической совести» [10. 358–359].

Забота о соразмерности теоретической правильности и правильного состояния души является неременным условием движения в направлении достижения объективного знания. В то же время трудно надеяться, считал Степун, что могут появиться мирозерцания, очищенные от субъективных вожелений. Кроме того, большой опасностью на пути к объективному знанию является сциентизм.

Особенно много говорил Степун о вреде *догматического науковерия*, насаждаемого в современной ему России. В 1928 г. он писал: «Для мужика, попадающего от сохи в вуз, физиология так же не наука, а вера, как для его прадеда в глухой деревне – автомобиль – не автомобиль, а нечистая сила. Наука – это прежде всего возраст духа. Никакой науки в вузах и комсомолах не процветает и процветать не может; там насаждается не наука, а догматическое науковерие, необходимое для большевистского политическо-

го обихода. ... Читая большевистские газеты, подчас просто ухом слышишь, до чего иным коноводам комсомольского богохульства временами становится страшно наедине с Богом» [10. 85]. Давая на этом фоне портрет В.И. Ленина, Степун замечал, что он «был характерно русским *изувером науковерия*» [1. 347].

В ходе научного исследования «многое из того, что в процессе предварительной работы казалось органически связанным друг с другом, – писал Степун, – начинает сопротивляться совместному введению в задуманную автором концепцию. Приходится всё снова проверять: исчерпанность материала, правильность построения и свою логическую совесть. Лишь добившись в этой проверке полной гармонии, можно считать свою научную задачу разрешенной» [10. 360].

Рассматривая структуру научной объективности, Степун включал в неё кроме объективности теоретической и этической ещё и эстетическую объективность. Категории объективности он распространял также и «на сферу донаучного интуитивного опыта учёного» [10. 361]. Логическое, этическое, религиозное, эстетическое измерения истины, а также донаучное и теоретико-научное измерение её для того, чтобы означать *начало верного пути* к всеохватывающей истине, должны быть в гармоничном соотношении между собой. Требованию гармонии Степун придавал особое значение. Гармония же в гораздо большей степени свойственна духовному опыту, чем научному исследованию.

Всеохватывающая истина, согласно Степуну, «не изобретается, а обретается» [10. 356], причём «на научных путях проблема всеохватывающей объективности неразрешима. Вопрос о её разрешимости на других путях, – замечал он, – очень сложный вопрос. Но ... если она всё же и разрешима, то лишь ... на путях, выводящих человека ... за пределы Евклидовой геометрии, т.е. на путях, возносящих его из временно-пространственного мира в сферу трансприродного и метаисторического бытия» [11. 362]. Это уже не сфера научного знания, а сфера духовного постижения и мистического опыта. Попытки выявить разнообразие мистического опыта Плотина, Экхардта, Рильке предприняты Степуном в книге «Жизнь и творчество». Во многих работах Степуна говори-

лось о христианской мистике, о своеобразии православного духовного опыта.

Именно в этом духовном опыте открывается истина. Только во взаимоотношении учения и опытной веры делается возможным постоянно обретаемое триединство веры, любви и свободы. Вслед за Хомяковым Степун защищал мысль, «что христианство, по крайней мере в первую очередь, вообще не учение, а некий духовный опыт триединства истины, любви и свободы, который обретается в Церкви... Христос никакого христианского учения не излагал и никаких законов не “формулировал”. Истина, о которой Он говорил, был *Он сам*, “от начала суший”, “со своим Отцом единый”. “Познать истину” значило, как говорят мистики, “облечься во Христа”. “Я в Отце моём и вы во Мне и Я в вас”. Вот этот круг и есть Истина» [11. 98]. Только под этим знаком у Степуна появлялась надежда, «что если когда-нибудь осуществится расцвет мироустроительной, чуждой релятивистического рационализма объективной культуры, то это совершится в православной России» [10. 364].

Всеохватывающая истина в пределах конечного человеческого существования не достижима. Абсолютное знание не складывается из суммы относительных истин. «Для христианского сознания все истины стоят в определённом отношении к Божьей: они или пророчески подводят к Богу, или изменнически уводят от Него; относительных же истин в смысле истин безответственных перед откровенной истиной христианство по всей своей сущности признавать не может. И тут дело не в заносчивости христиан, а в вознесённости христианской истины над миром исторических относительностей» [11. 85]. Только «живая связь всех относительностей является шагом на пути к объективной истине» [10. 361].

Проблема сходства и гарантии объективности в рамках портретирования. Количество фактов для установления истинности, особенно в практике артистического портретирования, для Степуна не аргумент и, соглашаясь с Чаадаевым, он замечал: «с одной стороны, фактов, ... всегда слишком мало, чтобы что-нибудь доказать, а с другой – всегда довольно всего только одного факта, чтобы всё понять и во всём убедиться» [11. 106]. Аргументы психологического порядка (любовь) и духовно-душевного свойства (вера,

любовь, свобода) – как гаранты объективности знаний должны быть приняты во внимание, считал Степун.

Черты портретного сходства и несовпадения постоянно в поле его зрения. Образ писателей или их героев для Степуна не плод произвола и субъективной фантазии. Так, он допускал возможность изображения «целого ряда литературных портретов Толстого, не имеющих почти ничего общего между собою и тем не менее безусловно похожих на оригинал, ... в чём никак нельзя видеть произвол и субъективность» [11. 77]. Или, «неверно, однако, считать их, – писал Степун о действующих лицах романов Достоевского, – видениями субъективной фантазии» [11. 87].

В одних случаях Степуну важно подчеркнуть преимущества феноменологического анализа и вдумчивого психологического описания перед возможностями конгениального понимания, ничего не дающего, например, для уяснения разницы духовных переживаний Александра Блока – «человека очень сильных и подлинных религиозных настроений», и Серафима Саровского. Для этого «вовсе не надо быть религиозным человеком, – писал Степун, – достаточно только быть беспристрастным учёным: вдумчивым психологом, зорким феноменологом» [10. 124]. Или: «Для выяснения непреодолимой разницы между людьми, которым Иисус Христос представляется всего только человеком, как бы еврейским Сократом, создавшим высокое учение и умершим за него, и христианином, исповедующим Христа-Богочеловека, вполне достаточно психологически вдумчивого описания и феноменологически точного анализа людей и структур обоих верований» [11. 84]. Ведь мог же Гуссерль, продолжал Степун, дать только «на основании тщательного изучения мифов об ангелах, явлений ангелов святым и праведникам очень точное описание природы ангелов, их сущности, оставляя вопрос об их бытии как вопрос веры, а не знания, абсолютно в стороне. Лично я, хорошо знавший Гуссерля, абсолютно уверен, что в реальное существование ангелов он никогда не верил» [Там же].

В других случаях Степуну важно было подчеркнуть сопричастность, объяснить похожесть одного писателя на другого сродством душ и стилей, так в литературоведении «установление ... созвучий гораздо важнее установления влияний» [11. 267]. Закljučая раз-

бор монографии Б.К. Зайцева, Ф.А. Степун заметил: «этим замечательно нарисованным образом Жуковского Зайцев много сказал и о себе» [11. 269]. Об этом самопостижении через портретное творчество Степун говорил неоднократно. Разбор книги о Жуковском выступал у него эскизом к портрету Зайцева, передача книги «Закат Европы» явилась эскизом к портрету Шпенглера. При этом каждый портрет – это, в своём роде, и автопортрет Степуна.

При создании образа Степуна важно было выявить господствующую интенцию, настроение, пафос, характеризующий портретируемого, а также выявить господствующую интенцию портретиста. Это равно необходимый приём исследования, свойственный как феноменологу, так и физиогномисту, считал Степун.

Для Шпенглера – «портретиста культур» – творящего «мужественно и страстно, без тени скептицизма, без малейшего сомнения в сходстве создаваемых портретов», по Степуна, характерен «*пафос позы*», в высоком смысле греческой трагедии. Это – «пафос капитана на вышке гибнущего корабля: ни на что не надеяться, до конца делать своё дело и мужественно пойти ко дну». Ницше присущ «*пафос подвига*»: он одержим безумной мечтой спасти гибнущую душу человечества, трагедия Ницше в том, что он не видит того, что ясно для верующих: чудо это уже совершенно Христом [1. 142].

В отношении к портретируемым «пафос» Степуна был разнообразным. Порой встречались нотки досады, осуждающий тон, но обязательно дополненный объяснением развития ситуации, характера. Его критическое отношение могло быть проникнуто горечью, болью, недоумением, но нет издевательства, карикатуры, чаще всего – «*пафос любви*». Степун правомерно считал, что в его передаче книги Шпенглера должны чувствоваться следы любви к автору, а «передача эта должна считаться объективной, хотя знаю, – продолжал Степун, – что она явно окрашена личным отношением к книге Шпенглера и потому, быть может, исполнена многих неточностей. Но разве точные фотографии объективнее, хотя бы и стилизованных портретов?» [1. 141]. Отметим и предпочтение, отданное портрету, и «пафос любви», обеспечивающий объективность, и приверженность философии романтиков, обличающих фальшивость точ-

ного знания, в сравнении с возможностью, вариативностью, дробностью, приблизительностью, глубиной [17. 34–42].

Обратим внимание на фрагмент, фиксирующий проблему портрета. «Проблема портрета – проблема двойного сходства. Всякий портрет должен быть похож не только на свой оригинал, но и на подписавшегося под ним автора. Проблема портрета есть, – писал Степун, – ...проблема встречи в одном эстетическом образе двух человеческих душ. Эстетическое благополучие такой встречи предполагает между встречающимися душами наличие предустановленной гармонии, ощущаемой всяким портретистом как *любовь к портретируемому* им лицу. Присутствие в портрете живых следов такой любви есть, ввиду объективной природы любви, единственная возможная *гарантия объективности портрета* <курсив мой. – О. М.>. Всякое требование иных гарантий означает обнаружение методологического дилетантизма. Для тех же, кто считает любовь началом искажающим и иллюзорным, проблема объективности вообще неразрешима» [1. 141]. Любовь, в конечном счёте как подлинность и полнота любви, любовь к Христу, выступает гарантом объективности в свете душевно-духовного опыта, опыта триединства веры, свободы, любви [11. 98; 10. 363].

В мире царствует «релятивистический хаос» враждебных друг другу мнений, чувств, вожелений. Преодолеть это состояние, считал Степун, возможно только на почве «богооткровенной истины, явленной человечеству в образе Иисуса Христа. Эта формула представляется мне исключительно важной, – подчёркивал Степун, – так как истина христианства лишь до тех пор остаётся недостижимой для научной критики и рационалистического снижения, пока местом её пребывания является образ Христа, Сына Божьего. ...Его учение и наставления таинственно связаны с Ним самим, с Богом и человеком, и ...в отрыве от Него они теряют свой подлинный смысл, распадаясь на ни для кого не обязательные мифы и на общеобязательную мораль» [10. 363].

В портрете Л.Н. Толстого «кисти» Степуна отражены противоречия его учения, указано на отсутствие цельности учения и облика писателя. Это произошло, прежде всего, потому, что религиозный опыт Толстого, по Степуну, лишён мистической глубины. Аскетически-моралистический и имперсоналистически-космичес-

кий характер религиозного опыта Толстого «не способствовал раскрытию ... той таинственной возможности творческого слияния с обликами трансцендентного мира, а потому и с ликом Христа, которую знали и о которой свидетельствовали все христианские мистики» [10. 363]. Более того, Толстой сделал многое, чтобы заложенную в нём Богом и сокрытую от него тайну: «тайну живого христианства», ещё более закрыть от себя. «В этой борьбе против схороненной в его душе благодатной тайны – по Степуну – и заключается трагедия Толстого» [11. 102].

Эмоциональная даровитость Толстого была обременена тяготеющей над ним принуждённостью «к идеологическому заострению всех своих в разные эпохи весьма различных чувств, прозрений, интуиций» [11. 76]. Степун писал: «если Ницше проповедовал переоценку ценностей, то Толстой проповедует их обесценивание» [11. 95]. Своими ригористическими требованиями, «бесконечными запретами от праведного не гневайся, до мелочного – не кури, Толстой со всех творений человеческого духа совлекал их преображённую плоть, добиваясь, чтобы над душой человека и над жизнью всего мира царствовал его обнажённый и безликий Бог» [11. 95–96]. И далее «ответа на свой главный вопрос: что делать: – он искал не в молитве, а в законнически-моралистическом понимании Евангелия» [11. 102]. У Толстого не было живого общения с Христом, замечал Степун, а потому он «зашёл в тупик и не видит дороги, ведущей в то царство христианской любви и мира, к которому ... так горячо стремился» [11. 96]. Но «насколько христианство всё же ближе Толстому, – добавлял Степун, – чем бескомпромиссный самоуверенный морализм толстовцев» [11. 102].

Проблема портрета в трактовке Степуна превышает эмоционально-психологическое совмещение в портрете двух образов, двух душ: портретируемого и портретиста. Портрет становится фокусом, совмещающим и преломляющим сходства самого разнообразного плана: интеллектуального, духовного, религиозно-нравственного, эстетического, стилевого и других. При этом у самого Степуна многомерность сходств, даже если это эскиз, набросок, гарантирует объективность и неповторимость передачи изображаемого явления, лица, потому что портрет выполнен подлинным мастером, дающим в образе уникальный синтез пережитого на

основе знания, духовной глубины и в свете своей обострённой критической совести.

* * *

Масштаб искусства, как у Степуна, так и у Гадамера, выступал масштабом философии, хотя это и другие совпадения ещё не означают полного родства их позиций. Каждый по-своему самоопределялся в сложностях философских противостояний XX в., демонстрировал и осмысливал свой опыт. Степун более категоричен в утверждении преимуществ слова, идеи-образа в противовес понятию, термину, идеологии. Это мотивировалось его неокантианской и неометафизической ангажированностью, стремлением сохранять то непреходяще ценное, что имелось в названных философиях. Слово, идея-образ, в их универсальности и уникальности, значимости и конкретности, представлялись Степуну более подходящими к «точности сообразного» и «точности своеобразного», репрезентирующими идеографические и индивидуализирующие начала исторического познания, а также эстетический гнозис метафизического символизма. Последний, в свою очередь, открыт как для психолого-эстетических феноменологических постижений, так и для герменевтических практик. Масштаб искусства как масштаб философии, по Степуну, не случайная, а вполне законная мерность. Вернёмся к Гадамеру: «У нас нет критериев, зато есть масштаб. ...не так-то просто сказать, в чём он состоит. ...такой масштаб, безусловно не свод правил, ...это, скорее, умение, которое обязано подтверждать себя. ...это и не новый метод, а почерпнутый в жизненном мире опыт... Герменевтика – это практика» [16. 7–8]. В свете этого понимания опыт Степуна интересен не только своими герменевтическими коннотациями, это методическое, постоянно осуществляемое умение портретировать являлось предельно важным в своём уникальном воплощении и, бесспорно, герменевтичным.

Литература

1. *Степун Ф.А.* Сочинения / Сост., вступ. статья, примечания и библиография В.К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2000. 1000 с.
2. *Яковенко Б.В.* Мощь философии / Сост., вступ. статья, перевод, комментарии А.А. Ермичева. СПб.: Наука, 2000. 975 с.

3. Логос. Философско-литературный журнал. М., 1991. № 1. С. 86–121; М., 1993. № 4. С. 239–273.
4. М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры. Т. II. СПб.: РХГИ, 2002. 712 с.
5. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / Перевод группы авторов под ред. М. Лебедева, О. Никифорова (Ч. 3) / М.: Логос, 2002. 680 с.
6. Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 704 с.
7. Миллиган Кевин. Точность и болтовня. Глоссы к парадигматическим противопоставлениям в австрийской философии // Логос. 2002. № 1 (32). С. 24–45.
8. Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. СПб.: Алетейя, 1994. 651 с.
9. Куш Мартин. Социология философского знания: конкретное исследование и защита // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 104–134; Куренной Виталий. Философия и институты: случай феноменологии // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 135–161.
10. Степун Ф.А. Чаемая Россия / Сост. и послесловие А.А. Ермичева. СПб.: РХГИ, 1999. 480 с.
11. Степун Ф.А. Портреты / Сост. и послесловие А.А. Ермичева. СПб.: РХГИ, 1999. 440 с.
12. Иванов Вячеслав. <Искусство как символизм> // Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: НПК «Интелвак»; ГНПК «Вакууммашприбор», 2002. 608 с.
13. Волошин М. Выставка М.В. Нестерова // Весы. 1907. № 3. С. 105.
14. Розанов В.В. Собр. соч. Возрождающийся Египет / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 2002. 526 с.
15. Хан А. Борис Пастернак и Густав Шпет: лингвофилософский аспект сопоставления // Наст. сб. С. 340–369.
16. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.
17. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. 568 с.