



бытия и Ничто в философии Хайдеггера, чье несогласие с классической метафизикой (рассматривающей Ничто в качестве антонима сущего), как раз и относится к проблеме взаимоотношений этих категорий. Для Хайдеггера это категории не отрицающие друг друга, но взаимосвязанные, взаимопринадлежащие.

Ничто и бытие взаимообусловлены — эта мысль прочитывается у Малевича столь же четко, как и у Хайдеггера: в том и другом случае мы видим попытку прорыва к «чистому Ничто», выступающему в качестве изначального источника бытия.

Э. Сурио сказал когда-то: «Некий свет зари трогает сперва вершины искусства, прежде чем осветить всю глубину философской долины... часто революция человеческого разума ясно и отчетливо разворачивается на художественном уровне, прежде чем волна, таким образом обозначившаяся, возникнет в философской области *stricto sensu* (лат. — строгой мыслью)» [5, с. 108]. Поиски Малевича, как видим, велись практически в унисон с лучшими философскими умами XX в. и в чем-то даже предвосхитили их открытия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич К. Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // Малевич К. Соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995.
2. Малевич К. От кубизма к супрематизму // Малевич К. Соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995.
3. Малевич К. Письмо к М. В. Матюшину. 12 ноября 1916 г. Цит. по изд.: К. Малевич: художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990.
4. Малевич К. Супрематическое зеркало // Малевич К. Соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995.
5. Сурио Э. Искусство и философия // Вопросы философии. 1994. № 7-8.
6. Хайдеггер М. Из диалога о языке между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
7. Хайдеггер М. Что такое метафизика // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

*Михаил Николаевич ЩЕРБИНИН —  
заведующий кафедрой философии,  
доктор философских наук, профессор;  
Алексей Игоревич ПАВЛОВСКИЙ —  
ассистент кафедры философии*

УДК 1+73

### **АРИСТОКРАТИЧЕСКОЕ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВА В КЛАССИЧЕСКОЙ ГРЕЦИИ**

*АННОТАЦИЯ. В статье рассказывается о динамическом противостоянии в культуре классической Греции смыслообразующего и смыслоразрушающего искусства. Делается попытка описать условия и пределы существования этих искусств. По мнению авторов именно это диалектическое противоречие двух диаметрально противоположных выражений человеческого духа и послужило механизмом развития культуры Греции того периода.*

*The author concentrates upon the dynamic conflict of the sense-constructing and sense-ruining art in the culture of classic Greece. An attempt to describe the existential conditions and limits of these arts is made. The author supposes that due to this contradiction of the opposite ways of expressing human spirit the Greek culture developed.*

Исследователи утверждают, что в античности выделялось два вида искусства. В. Татаркевич называет их, соответственно, конструктивным и экспрессивным. Ф. Ницше — аполлоническим и дионисическим. При всем сходстве этих точек зрения между ними существует и весьма значительное различие. Оно заключается в том, что Ф. Ницше рассматривал эти виды как два противоположных начала, действующих в равной мере и в архитектуре, и в скульптуре, и в музыке, и в театре. В. Татаркевич же предположил, что разделение этих видов, предпринятое античным человеком, служит цели отделения одних искусств от других. Конструктивными искусствами он называет архитектуру, скульптуру и живопись; экспрессивными — танец, музыку, поэзию. Первый вид искусства, по мнению этого автора, был направлен на воспроизводство мира, а второй — на выражение эмоций. На этом основании и строится их противопоставление. Более того, В. Татаркевич считает, что конструктивное искусство подчиняло себе экспрессивное.

Еще дальше идет по этому пути А. Ф. Лосев. В защищаемой им позиции то, что можно именовать экспрессивными искусствами, якобы вообще презиралось античным человеком и возникало скорее вопреки его сознательной воле, чем благодаря ей. Вот как он, например, характеризует взгляды Платона по этому вопросу. «Так удивительным образом объединяется у Платона преклонение перед космическим искусством и весьма низкая оценка художников, если они преследуют только цели эстетической забавы людей» [2, 267]. Но подобное отношение, как считал А. Ф. Лосев, было характерно не только для Платона, но и для всего греческого мировоззрения. Именно поэтому термин «*technē*» обозначает «всякую целесообразную деятельность» [2, 259]. Вся область искусства распадается на две части: «полноценное» искусство (под которым понимают конструктивное, аполлоническое) и «неполноценное» (экспрессивное, дионисическое).

Давайте обратимся к десятой книге платоновского государства и попытаемся понять, что же именно скрывается за высказанным этим автором отношением к искусству. По поводу поэзии. «Ее никоим образом нельзя допускать, поскольку она подражательна» [4, 3, 389]. Дальше Платоном подробно разъясняется этот тезис на примере живописца, по всей видимости, словом «поэзия» обозначалось вообще всякое художественное творчество. Бог, ремесленник и художник — три разных творца. Первый создает вещь, как она есть сама по себе, то есть идею вещи. Второй воплощает эту идею в материи, подражая ей. Третий копирует материальную вещь, подражая подражанию.

Может создаться впечатление, что все это противоречит известному утверждению о тяге греческого искусства к подражанию природе. Но это кажущееся противоречие блестяще разрешается в следующем пассаже. «Скажи мне насчет живописца вот еще что: как, по-твоему, пытается ли он воспроизвести все то, что содержится в природе, или же он подражает творениям мастеров?» [4, 3, 392] Понятно, что в ответ на этот вопрос выбирается вторая альтернатива. По всей видимости, здесь прорисовывается следующая схема. Платон употребляет разные термины для обозначения представителей разных видов искусства. Мастер — это тот, кто делает прекрасные и полезные вещи. Поэт, художник и т. д. (в зависимости от жанра) — это тот, кто, подражая мастеру, создает вещи, которые мы назвали бы прекрасными, если бы они были еще и полезны, но иначе это не истинное «прекрасное», но лишь иллюзия его. Платон обзывает живопись «воспроизведением призраков». В конце всего рассуждения, посвященного этой теме, философ заявляет: «Тем не менее, надо сказать, что если подражательная поэзия... сможет привести хоть какой-нибудь довод в пользу того, что она уместна в благоустроенном государстве, мы с радостью примем ее» [4, 3, 405]. Платон готов принять всякий вид искусства, который полезен.

Специфика этого ответа позволяет нам задаться вопросом, а действительно, если расценивать это искусство, названное Платоном «подражательной поэзией», чисто

негативно в рамках античного творческого духа, то откуда оно вообще могло взяться? И второй вопрос: «подражательная поэзия» и дионисическое искусство — это одно и то же или нет? Все три автора говорят об одном и том же разделении? С ответом на второй вопрос пока придется подождать, а вот о сравнении этих классификаций стоит поговорить сейчас.

Вспомним слова Ф. Ницше: «...наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов — аполлоническим — и непластическим искусством музыки — искусством Диониса...» [3, 1, 59]. Уже одной этой фразой Ф. Ницше выделяет свое родство во взглядах с В. Татаркевичем, родство, которое, кстати, последний охотно признавал. «Поэзия» Платона, как и «музыка» Ф. Ницше и, кстати, его же «театр» как раз и составляют ту триаду, которая представляет «экспрессивное искусство» В. Татаркевича. Но Платон относит к «подражательным поэтам» и художника, что уже не совсем гармонирует с предложенной польским теоретиком искусства схемой. Приходится признать, что утверждение его о том, что греки подразделяли свое искусство именно таким образом, не совсем верно, а термины «конструктивный» и «экспрессивный» следует закрепить не за видами искусства, относящимися к той или иной группе, а за оценкой конкретных произведений искусства независимо от того, творцами какого рода они были сделаны. В этом отношении скорее прав Ф. Ницше, связавший аполлоническое искусство преимущественно с пластическими видами, а дионисическое — с музыкой, но оставивший границы между этими распределениями в высшей степени открытыми.

Неудачны и сами термины «конструктивное» и «экспрессивное». Платон, представитель греческого восприятия мира, признает, что «подражательная поэзия» способна создавать, конструировать мир, правда, мир этот будет уже третьим миром, после мира идей и мира вещей. Но он реально создается «поэтами». «...этот самый мастер не только способен изготавливать разные вещи, но он творит все, что произрастает на земле, производит на свет все живые существа, в том числе и самого себя, а вдобавок землю, небо, богов и все, что на небе, а также все, что под землей, в Аиде» [4, 3, 390]. Третий мир, как следует из этих высказываний, лишь следующая ступень в уходе от реальности, по сравнению с миром вторым. Мастер отличается от подражателя тем, что творит нечто более реальное, чем подражатель, но это вовсе не значит, что тот не является чем-то «конструирующим». А посему будем пользоваться терминами «аполлоническое» и «дионисическое», пока не обнаружим чего-либо более удобного.

Обратится к античной мифологии, чтобы проиллюстрировать дуализм греческого отношения к искусству.

Пример. Миф о Марсие. Фригийский сатир вызывает греческого бога Аполлона на музыкальный поединок и проигрывает ему. «Разве мог он извлечь из флейты такие дивные звуки, какие слетали с золотых струн кифары предводителя муз Аполлона!» [1, 40]. Проигрывает спор с Аполлоном и его кифарой и бог Пан, игравший на свирели. «Раздались простые звуки его пастушеской свирели... Торжественно гремели золотые струны кифары...» [1, 83]. А вот лира Аполлону понравилась, за нее он даже отдает Гермесу своих коров: «...так пленили его звуки лиры» [1, 49]. Аполлон считался покровителем искусств и, следовательно, законодателем музыкальной моды. Итак, два инструмента ему нравятся, флейта — нет. Но флейта, с одной стороны, тесно связана с Дионисом и его культом, сам бог Пан — спутник Диониса. «Под звуки флейт, свирелей и тимпанов...» [1, 75] движется по свету шествие бога виноделия и веселья. (Находит свое подтверждение тезис Ф. Ницше, что Дионис олицетворяет другую часть греческого искусства). С другой стороны, флейту проклиная Афина: «... заметив, что игра на изобретенной ею самой флейте обезображивает ее божественно прекрасное лицо» [1, 39]. В этом месте стоит вновь обратиться к Плато-

ну и его логике, когда он объясняет вредность «подражательной поэзии». «Негодующее начало души зачастую может быть воспроизведено различным образом, а вот рассудительный и спокойный нрав человека, который никогда не выходит из себя, нелегко воспроизвести... подражательный поэт по своей природе не имеет отношения к разумному началу души... Он обращается к негодующему и переменчивому нраву...» [4, 3, 402]. Для того, чтобы достичь успеха у толпы тем, что легче понять, утверждал Платон. Искаженное лицо Афины прямо ассоциируется с гримасой, гримаса, как правило, связывается с преобладанием в человеке звериного, дикого, необузданного, неразумного. За это не любил «подражательных поэтов» Платон, и за это невзлюбила флейту Афина. Пан же, как впрочем, и Дионис, во многом олицетворяют именно ту часть человеческой души, которая наиболее природна, животна, темна, неразумна. Слепую область наших инстинктов, или «Оно», как выразился бы З. Фрейд.

Обратите внимание, что во время празднеств бога Диониса напиваются вина до такого состояния, чтобы отключился разум. А бога Пана больше всего почитают пастухи, наиболее близкие к природе люди, наименее отделенные от нее. Тут может возникнуть вопрос о том, что ведь, как показывает практика, эти дионисовы мистерии поразительно напоминают первобытные ритуалы, построенные на оргазме. Дионисова мистерия тоже оргиастична, отсутствует индивидуальный разумный контроль над поступками, человек «растворяется» в толпе, полностью подчиняет себя ей. По схеме Э. Фромма это один из путей спасения от одиночества. Можно высказать вполне обоснованное предположение, что подобное искусство, действительно, не является искусством, в полном смысле этого слова. Это пережиток того, что мы называем первобытным искусством, а сами первобытные люди считали совершенно обычной, полезной частью их повседневной практики.

Для человека мыслящего подобное искусство кажется противоестественным. «Скучая» по гармонии с природой, он стремится к состоянию, в котором он твердо знает, что будет дальше. Пытаясь сознательно уразуметь свое бессознательное томление, человек подменяет страх маленького существа перед огромным и хаотичным миром (то, что он реально чувствует) страхом перед хаосом — в противоположность уверенности в себе в мире, в котором заранее известны все последствия собственных поступков. Сознание вообще всегда тяготеет к упорядоченности. Поэтому человек и боится бездонных недр своего «Оно», ненавидит их. Он ищет сознательное спасение в упорядоченном мире «Эго», строящем его окружение по образу и подобию природы, понимаемой как нечто упорядоченное.

Поэтому античный человек (еще одна причина) так и «цепляется» за совершенные формы и строгие числовые пропорции, слишком уж он боится убедиться в том, что космос и есть хаос, потому что из подобного признания напрямую следует, что подражать природе — значит отдаться во власть своего «Оно», что для античного мировоззрения неприемлемо, ввиду того, что утратившее уже свою первоначальную связь с природой это самое «Оно» становится асоциальным, толкающим на антиобщественные, не соответствующие подходящей для этого этапа развития человеческого рода культуре поступки. Струнные инструменты представляют порядок, а ударные и духовые — хаос и разрушение. И это вполне понятно. При изготовлении струнных инструментов, как правило, в специальных мастерских, длина струны строго соответствовала издаваемому звуку. Если угодно, именно на этом основывалось представление о музыкальной гармонии небесных сфер у пифагорейцев. Иначе как можно сопоставить звуку число, нежели не как длину соответствующей струны. А раз каждому звуку соответствует подходящая цифра, то музыка сама является упорядоченной. И отсюда вполне закономерно вытекает мысль, что если организованное в соответствии с правилами музыкальных пропорций тело издает упорядоченную (т. е. божественную, совершенную) музыку, то такую же музыку должен издавать и

упорядоченно организованный космос. При создании духовых инструментов нельзя было получить такое соотношение. Звук здесь определяется двумя параметрами: толщиной звучащего участка воздуха и его длиной. Первоначально подобные инструменты изготавливались из тростника и древесины, и достичь нужного внутреннего диаметра было очень сложно. Но даже если бы это было возможно, то звуку уже соответствовали бы два числа, что разрушало всю пифагоровскую гармонию (не строгое соответствие, а целая матрица значений). А так длины трубочек во флейте Пана или места расположения дырочек на обычной флейте и свирели подбирались наобум, случайно, по тому слышимому звуку, который ими издавался. Ударные инструменты также обладали сложной акустикой, и звук в них не определялся одним числом. Так как тогда подобные инструменты делались из шкур, то определить требуемые размеры звучащей поверхности ударного инструмента можно было только экспериментально, наобум, подбирая разные размеры. Звуки этих инструментов, таким образом, бросали вызов божественному порядку, космосу и самим богам. Именно этим и объясняется и столь бурная ненависть Аполлона к Марсию, закончившаяся сдиранием кожи, и представление бога Пана как уродца, которого чураются другие боги.

Можно предположить, что античное греческое общество было весьма неоднородно и по своему мировоззрению, и, соответственно, по своему искусству. Народные низы, жившие за пределами городских стен, не чувствовали еще своей оторванности от природы в полной мере. А следовательно, их культура по-прежнему оставалась первобытной, выливаясь в дионисические формы. Жители городов и, в первую очередь, интеллектуальная элита греческих полисов жила уже новым мировоззрением и любила аполлоническое искусство. Они и презирали искусство народное, и, по всей видимости, иногда даже запрещали его. Следы этого давления видны во многих фрагментах мифа о Дионисе. Маленького Диониса стремится убить Адамант, царь Охромена [1, 75]. Его преследует царь эдонов Ликург [1, 76]. Дочери царя Охромена не признают бога и наказываются им [1, 76]. В свою очередь кифаред Орфей (представитель аполлонического искусства) был убит разнузданными вакханками, поклонниками бога Диониса [1, 203]. Обратим внимание на слова: «Напрасно молит о пощаде Орфей, но ему, голосу которого повиновались деревья и скалы, не внемлют неистовые вакханки» [1, 203]. Божественное, упорядочивающее искусство не может быть воспринято живущей еще собственным «Оно» темной массой, символически утверждает эта фраза. Понятно, что голос Диониса — это не голос природы, если то, что нравится природе, не нравится его служительницам, это голос запредельного Хаоса, голос Тартара, бездны, разрушающей все и вся, и, как бездонный провал, скрывающейся в недрах космоса, угрожая поглотить его. Отсюда и ненависть «верхов» к искусству народа, отсюда и запрет на обильное потребление вина, которое греки пили разбавленным. Но и аристократическое искусство было ненавистно народу, так как «вырывало» его из гармонии с природой, которую он еще не утратил.

Противостояние аристократического и народного искусства в культуре классической Греции показывает нам подлинные механизмы, обеспечивающие духовную эволюцию общества, в действии. Ибо именно это противостояние предопределило развитие греческой культуры в сторону тех форм и представлений, которые характеризуют эпоху эллинизма.

Все это показывает, что искусство играло в культуре Греции двойственную функцию. С одной стороны, оно воспроизводило устойчивую смысловую структуру общественных представлений среди все новых и новых поколений. С другой стороны, сила коллективного неприятия существующих форм социальной иерархии объективировалась в искусстве, выдвигающем новый, фантастический идеал, оно-то по отношению к общественным представлениям и выступало в качестве смыслоразруши-

теля. Указанное противоречие пробуждает широкую потребность рефлексивного философского осмысления двойственной формы культурной реальности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кун Н. А. Легенды и мифы древней Греции. М.: ГУПИМП РСФСР, 1955. 452 с.
2. Лосев А. Ф. История античной эстетики, итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. 604 с.
3. Ницше Ф. Сочинение: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. 829 с.
4. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1991. 1995.

**Михаил Григорьевич ГАНОПОЛЬСКИЙ** —  
главный научный сотрудник Института  
проблем освоения Севера СО РАН,  
доктор философских наук

УДК 62:1(571.12)

### **ТЮМЕНСКИЙ СЕВЕР: ОТ ПРОЖЕКТА — К ПРОЕКТУ, ОТ ОБУСТРОЙСТВА — К СТОЛПОТВОРЕНИЮ?**

*АННОТАЦИЯ.* В работе предпринята попытка осветить некоторые моменты социокультурной динамики региона, сформировавшегося в ходе нового индустриального освоения. Сделано это на основе экспликации ключевых понятий, аккумулирующих смысл и опыт промышленного наступления на Тюменский Север.

*In this work, the author attempts to traverse some moments in the social and cultural dynamics of the region, which has been formed during the neo-industrial exploration. The research is based at the explication of key concepts, accumulating the essence and experience of industrial attack against the Tyumen North.*

Территория современной Тюменской области на протяжении последних четырех столетий неоднократно являла собой арену крупных социальных экспериментов. С нарастающей частотой они не столько повторяли, сколько предвосхищали поворотные моменты отечественной истории. В какой-то мере история страны именно здесь становилась историей в собственном смысле, утверждая себя как необратимость и закономерность в борьбе с «суровой природой, которая стала нашей судьбой», с «необъятным, непокорным, разбегающимся пространством», с «бременем народности — массой племен и наречий» [1]. Во второй половине XX в. таким поворотным моментом стал Тюменский индустриальный эксперимент.

Удивительно, что этот уникальный во многих отношениях исторический эпизод по-настоящему еще не осмыслен, не превратился в отрефлектированный социальный опыт. Конечно, можно уповать на то, что История все расставит по своим местам, будущие поколения вынесут свой вердикт, но кое-что должны сделать сами участники и свидетели происходящего. И одним из способов проследить социокультурную динамику региона последних десятилетий может служить экспликация ключевых понятий, аккумулирующих смысл и опыт индустриального освоения территории.

Именно в эти годы, а точнее с конца 60-х гг., в речи публицистов, комментаторов, а затем и в обиходный язык прочно входит слово *обустройство*. Раньше оно встречалось редко, считалось диалектным, сибирским, и означало устройство нового места (застолбленного участка). Затем по совместительству стало выполнять роль