

КОНЦЕПЦИЯ «ТРЕТЬЕГО ПУТИ» И РОССИЙСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ

УДК: 72.01

ББК: 85.110

Идентификационный номер Информрегистра: 0421200020\0003



Власов Виктор Георгиевич

доктор искусствоведения, профессор,
“Санкт-Петербургский государственный университет”,
г. Санкт-Петербург, Россия

Аннотация

В статье рассматривается евразийская концепция развития русского искусства, основанная на идее «Третьего пути» (лат. Tertium Datur – «Третье дано»), объединяющего оба христианских мира: западный и восточный. Развитие искусства России демонстрирует замкнутый цикл преобразования национальных черт в универсальные идеи и художественные формы евразийского искусства. Поэтому «Третий путь» представляет собой поиск примирения ценностей европейской цивилизации и архаических устоев народной жизни. Россия, как одна из молодых культур может стать связующим звеном в процессе формирования гуманистической культуры будущего.

Ключевые слова

русское искусство, искусствознание, идея “третьего пути”, культура будущего, евразийство

Закон авантюристов XVIII века гласил: «Кто хочет спокойной жизни, должен жить в Европе, кто желает приключений, тот должен отправиться в Россию». Всё новое исходит из России. Таково её географическое положение. Однако, насладившись телом Востока, ощущаешь тоску по философской мысли Запада.

Историк С. М. Соловьёв рассуждал о России: «Со времени Петра мы вступили из периода чувства в период мысли», т.е. из первобытно цельной, инстинктивной жизни к сомнениям и критике [1]. «Материк европейской культуры», по словам И.В.Гёте, покоится на «свободном сообществе личностей, живущих собственным разумом» [2]. Это великое достижение западноевропейской ренессансной и постренессансной культуры. Антиевропейское движение, противопоставившее индивидуальной свободе стихийное стремление жить в несвободе, было точно угадано Ф.М.Достоевским в поэме о Великом инквизиторе (эпизод романа «Братья Карамазовы», 1879-1880). В старой России господствовали род и община, с наступлением XVIII в. – личность. Только с развитием личностных отношений «возникает культура европеизма, страна входит в круг развивающихся цивилизаций и становится частью истории».

Евразийская концепция развития русского искусства основывается на идее «Третьего пути» (лат. Tertium Datur – «Третье дано»), лежащего между крайностями славянофильства и западничества. Исторически сложилось два взгляда на российскую историю и, соответственно, на пути развития русской культуры. Согласно первому, русская культура исключительно самобытна и противостоит враждебному Западу. Согласно второму, русская культура и искусство вторичны и всецело зависят от западноевропейских достижений.

Главная особенность евразийской концепции в её современной модификации заключается в том, что в разные периоды истории России в её духовной жизни попеременно доминировали восточные (византийско-славянские) и западные (итало-германо-французские) влияния. Их качественно своеобразное взаимодействие на каждом историческом этапе определённым образом трансформировало российскую художественную ментальность, которая в своих основах также неоднородна, поскольку

изначально формировалась из разных источников. Нет исключительно самобытного русского искусства, как нет и полностью подражательного.

Русское искусство переменчиво и многообразно, но оно всегда тяготело к классике. История русского искусства убедительно доказывает, что не существует какого-либо одного «национального стиля». Поскольку искусство национально по существу, то бессмысленно прибегать к показному национализму, который всегда выглядит провинциально-бутафорским. Возрождение и укрепление национальной культуры происходило лишь в тех случаях, когда она тесно взаимодействовала с западноевропейской, и, напротив, гибла, когда замыкалась в себе. Провозглашённая Ф.М.Достоевским «всемирная отзывчивость», идеи «всеединства» В.С.Соловьёва и других русских мыслителей составляют духовную суть русской культуры. Они предполагают постоянную готовность учиться у других народов, ассимилировать культурные формы и преобразовывать их, придавая им широту, размах, масштабность, которые соответствуют пространствам России и неприемлемы для Запада. Основными чертами русского национального характера являются постоянное стремление и умение в кратчайшие сроки превращать «чужое в своё» и, помимо собственных открытий, внешние заимствования также преобразовать в «исконные начала», а частным идеям придавать универсальное содержание.

Однако и сам процесс внешнего заимствования в российской культуре своеобразен. Ф.М.Достоевский отмечал: «Русские слишком богато и многосторонне одарены, чтобы скоро приискать себе приличной формы» [3]. Отсюда неторопливость и запаздывание многих важнейших открытий в сравнении с аналогичными событиями в культуре стран Западной Европы. Историк русского искусства Б.Р.Виппер вместо слова «заимствование» использовал определение «родственные новообразования», а Д.В.Сарабьянов утверждал, что Россия не испытывала влияний, но «подавалась им, беря только то, что ей было нужно» [4].

Соответственно, и русское искусство имеет смысл, объединяющий оба христианских мира: западный и восточный. Национальное искусство становится по содержанию общеевропейским. Культурный русский, по определению В.С. Соловьёва, как бы подавляет собственную национальность, но при этом он, «возбуждаем идеями мессианства», ощущает собственную исключительность. При всей спорности подобного умозаключения, нельзя отрицать, что такая «мирная агрессивность» сублимируется в художественные образы впечатляющей силы.

Многие историки приходили к мысли о том, что развитие искусства России за десять столетий (в середине XX в. очевидно завершение классической эпохи) представляет собой замкнутый и качественно своеобразный цикл преобразования национальных черт в универсальные идеи и художественные формы евразийского искусства, которые парадоксально оставались при этом характерно русскими. В бескрайних просторах России сначала усваивались византийская иконография и крестово-купольные композиции храмов, позднее русская изба соединялась с ампирическим особняком, бревно традиционного сруба – с колонной, двускатная тёсаная кровля – с античным фронтоном, народная резьба по дереву – с декоративным лепным рельефом. Именно так западноевропейский классицизм приобрёл качества не чужеродного заимствования, а национального стиля. Стимулирующим фактором этого процесса, как ни удивительно, стала историко-культурная отстранённость, маргинальность русского искусства по отношению к главным центрам художественного мира.

Географическая и историко-культурная отдалённость России от центров возникновения классического искусства: Афин, Рима, Флоренции, Парижа обусловила запаздывание и последующее «сращивание» исторических художественных стилей, которые вначале рождались в метрополиях и развивались в странах классического искусства один за другим. Поэтому хронология и типология русских художественных стилей XVIII-XIX веков значительно отличается от западноевропейских.

На отдельных этапах такое сращивание и напластование элементов разных стилей приводило к опережению развития традиционных форм искусства новаторскими идеями, концепциями, стилями, способными получить полноценное воплощение лишь в последующие эпохи. Так было в екатерининское время, в конце XVIII века и в начале XIX столетия, и на рубеже XIX-XX веков, в период модерна и русского авангарда.

Таким образом, характерно-русские запаздывания и сращивания художественных направлений, течений и стилей объясняют не только прерывность, неравномерность развития, но и «многосоставность», или программный эклектизм, как одну из основных ценностей русского искусства, в особенности в XVIII-XIX веках.

До XVIII века неоднородность развития русского искусства имела иной характер. Он заключался

в синхронизме – одновременном существовании и взаимодействии различных региональных школ. Архитектуре, иконописи, стенописи отдельных историко-региональных школ древнерусского искусства X-XVII веков свойствен единый вектор развития: движение к большей независимости, обособленности от византийских прототипов и древнейших языческих источников, к динамичности, всё большей пространственности и живописности формы. Отсюда естественно возникавшие контакты и благотворные заимствования из западноевропейских культур, не затрагивавшие, однако, традиционные основы русской жизни.

На рубеже XVII-XVIII веков названная тенденция усиливалась благодаря ускорению естественной европеизации русского искусства и заметной персонализации творчества. Частичная и осторожная европеизация культуры при царе Алексее Михайловиче (1645-1676) вызвала противонаправленные движения: осознание национальных корней и поиски новых путей.

Дальнейшее развитие историко-региональных школ, исторических центров, отдельных видов, разновидностей и жанров искусства могло опираться только на интенсивное переосмысление классических традиций. Для России, также как для западноевропейских стран, такой классикой была античность, в более широком смысле – эллинистическая культура, но, в отличие от классического Запада, не в латинской, а в «восточной редакции». Древняя Русь получила эллинистическое наследие через посредство Византии, причём в нелучший для византийской культуры период общего кризиса и стагнации в X-XII веках. Именно поэтому сама возможность прогрессивного видо- и стилеобразования в русском искусстве XV-XVII веков связывалась не с восточными традициями, а с западноевропейским ренессансным движением. Получилось так, что не заостренная в догматах и отколовшаяся от Европы Византия, а западноевропейская культура сообщила Руси и восточной церкви истинно христианское понимание искусства. Сначала европейски образованные русские писатели, а затем художники придали российской культуре необходимый импульс.

До начала XVIII века контакты русского искусства с западноевропейским носили эпизодический и непоследовательный характер. Поэтому и процесс стилеобразования в древнерусском искусстве был неполным. Этот исторический процесс ограничивался формированием историко-региональных школ, главным образом в архитектуре храмов, а не в иконописи и фреске, скованных византийским иконографическим каноном. Сложению системы оригинальных художественных стилей препятствовала недостаточная персонализация творчества. Несмотря на русско-итальянские связи, ренессансные тенденции не смогли прижиться на Руси по причине экономической и политической отсталости страны.

«Русский ренессанс» XV столетия стал золотым веком древнерусской культуры, но оживлённые контакты с Западной Европой, прежде всего с Италией, благодаря прибытию на Русь в 1475 г. Аристотеля Фьораванти и последовавших за ним «фряжских» мастеров, не привнесли коренного обновления культуры. В своих основах она оставалась каноничной. Перелом в мировоззрении, совершившийся в Европе в эпоху Итальянского Возрождения, в России происходил иначе – позднее и замедленными темпами, на протяжении всего XVII столетия. Поскольку культура России «не прошла» эпохи Возрождения в том качестве, какое претерпели культуры классических стран, то ренессансные просветительские функции приняло на себя искусство так называемого русского барокко XVII века. Отсюда его главное значение – не целостного художественного стиля, а, скорее, гуманистического, просветительского идеологического движения, приобщившего русскую культуру к достижениям западноевропейской цивилизации.

Перефразируя известное определение Э.Пановского, можно сказать, что это был «ренессанс без Ренессанса» [5]. Даже в архитектуре после работ Аристотеля Фьораванти и его последователей в Московском Кремле западноевропейские новации затронули лишь техническую сторону строений и сказались на отдельных приёмах оформления фасадов. Новые принципы организации внутреннего пространства, реализованные в Москве Фьораванти в Успенском соборе (1475-1479) и Алевизом Новым в Архангельском соборе Кремля (1505-1508), позднее были утрачены, и русская архитектура вернулась к архаичным приёмам.

В XVII столетии процессы европеизации русского искусства сказывались лишь на внешней, формальной стороне традиционных композиций. Отсюда условность терминов «русское», или «московское барокко». Согласно концепции Б.Р.Виппера, последователя Г.Вёльфлина, русское искусство XVII в. является не барочным, а маньеристичным. Подлинный стиль барокко, как это показывают памятники на территории Италии, может возникнуть лишь на основе классицистической архитектуры,

в свою очередь, порождённой переосмыслением античного наследия. На Руси не было настоящего Ренессанса, следовательно, до XVIII столетия не могло быть подлинных классицизма и барокко.

Поэтому можно утверждать, что древнерусское искусство X-XVII веков было лишь колыбелью, предысторией искусства России. Также с большой долей вероятности следует заключить, что XX век явился периодом завершения относительно самостоятельного и замкнутого цикла евразийского развития российской культуры. Разумеется, последнее утверждение справедливо при двух условиях: принятия концепции прогрессивного циклического развития культуры (оригинальное достояние российского искусствознания) и оценки периода постмодернизма как естественного и закономерного завершения эпохи классического искусства. Заключительная стадия развития постмодернистского искусства во второй половине XX века, как и в большинстве стран Западной Европы, привела к радикальной переоценке и деконструкции классических ценностей.

Среди отличительных качеств искусства западноевропейского Ренессанса следует особо отметить переосмысление принципа тектоничности, открытого ещё в античности: в архитектуре и скульптуре классической Эллады середины V в. до н.э. Тектоничность предполагает ясные и легко читаемые правила, именно на них основывается теория и практика искусства классицизма.

Посредством классицизма, в значительной степени созданного трудами итальянских архитекторов, русский человек получил необходимую «прививку истории». В особенном ощущении пространства и течения исторического времени, через «греческие» колоннады и «римские» площади, стало возможным в полной мере ощущать себя причастным европейской истории. Классицистический стиль зримо выражает историческую преемственность и эллинистический характер российской культуры, который был присущ ей с самого начала, с момента принятия христианства от Византии, но искажался и деформировался прерывностью отечественной истории. Эта идея и ныне ярко прочитывается в классицистическом облике центра Санкт-Петербурга. «Петербургский стиль» (если принять такое определение) является вполне оригинальной, истинно русской попыткой синтеза европейской художественной мысли, возможно, указывающей на будущее всеевропейского классического искусства.

Долгое время эстетика классицизма была достоянием русского академического искусства, испытавшего подъём на рубеже XVIII-XIX веков. Противостояние и взаимовлияние двух основных направлений классического искусства: классицизма и романтизма не только стимулировало развитие индивидуальных художественных стилей и школ искусства, но и породило ряд уникальных особенностей. Эти особенности можно классифицировать в качестве «русской редакции» общеевропейских ценностей художественной культуры:

- эксцентричность развития, территориально-историческая смещённость относительно главных европейских центров развития культуры;
- «всемирная отзывчивость», относительная лёгкость и динамичность усвоения нового;
- интенсивность творчества, умение в кратчайшие сроки, минуя обязательные для классического искусства переходные стадии и ступени, перерабатывать чужие достижения на собственный лад – превращать чужое в своё;
- способность к форсированному развитию в ответ на внешнее давление («вызов-и-ответ»);
- тенденция к «уплотнению» исторического времени, сближению всех эпох и периодов, свойственных классическому развитию, в едином концептуальном пространстве-времени (национальном хронотопе);
- беспредельный характер художественного мышления, признание «всемирности» и эклектизма в качестве национального культурного архетипа;
- авторитарность и пассионарность российского мессианизма, постоянное стремление делиться собственными достижениями и «дарить их миру»;
- убеждённость в исключительной роли и особом предназначении «третьего пути» как завершающего и собирательного этапа развития мировой художественной культуры.

В целом можно заключить, что в отношении художественного развития Россия, безусловно, не является классической страной. Это стало особенно ясно из опыта русского искусства XIX столетия – времени наибольшего взаимодействия с культурами западноевропейских государств. Если в первой трети XIX в. академические художники в поисках источников и благотворных условий творчества предпочитали Италию, то в 1830-1860-х годах происходило «уравнивание» разнообразных влияний, что, естественно, приводило ко всё большему эклектизму.

Постепенное ослабление роли академической школы в последующий период сопровождалось, с

одной стороны, усилением авангардных и модернистских течений, с другой – зарождением и укреплением противостоявших этим течениям неоклассических тенденций. Последнее осуществлялось в двух формах: консервативном неоакадемизме и пассионарном (модернизированном) новом классицизме. Таким образом, и в XX столетии сохранялся присущий русскому искусству полистилизм, однако он был усилен сохранением традиций народного творчества: народных промыслов и художественных ремёсел, а также традиционного декоративно-прикладного искусства. Поступательное развитие отечественного дизайна середины XX – начала XXI столетий усложнило морфологическую картину нового русского искусства.

Несмотря на значительные поступательные движения (искушение авангардом и модернизмом), древнерусское искусство с его религиозными основаниями, коренящимися в глубинных устоях русской жизни, оставило непреходящий след. Именно этим можно объяснить стремление русских художников к выражению неизменной сущности вещей, простым и ясным формам, создающим ощущение незыблемости идей. В архитектуре это стремление проявилось в рациональной и ясной организации пространства, логике и простоте форм. Поэтому стиль барокко, привносимый в русскую архитектуру иностранными зодчими, за небольшими исключениями не прижился на русской почве.

Точно также, витиеватость рокайля и жеманная эстетика французского рококо не нашли полного воплощения в русском искусстве елизаветинского времени, ориентированного в те годы на Францию. Русская живопись эпохи рококо, особенно портретная, строже, психологичнее, точнее по отношению к модели, чем французская. В этом искусство русского живописного портрета ближе английским традициям. Особенная предметность, вкус к материальности живописных приёмов, наглядность и «вещественность» изображения в понимании русского человека призваны воплотить неизменные основы бытия. И в этом тоже усматривают отголоски средневекового искусства, традиций древнерусской иконописи и фрески. По определению Н.Н.Пунина, это «синтетическое начало» породило устойчивость национальной эстетики на всех этапах исторического развития русского искусства, независимо от различий их идейного содержания и внешних влияний.

Любовь к «вещности», немой восторг перед красотой предметного мира, теплота и искренность, непосредственность религиозно-эстетического чувства, парадоксально сопрягаемые с «миром горним», также типичны для российского мировоззрения. Красота земная, она же и небесная, по Ф.М.Достоевскому «спасёт мир». Это уникальное соединение, трактуемое в византийском духе как кеносис («истощение, умаление» Божественной истины, нисходящей в тварный, материальный мир), осознаётся апофатично¹. Отсюда и «третий путь» в искусстве – понимание художественного творчества как нравственной проблемы, а искусства – не только как технического умения, но, прежде всего, как общественного долга, «жизнестроения», «страшной ответственности» (выражение И. Н. Крамского) перед обществом и всем человечеством. Русский художник ощущает «важную ответственность перед красотой и осознаёт вину перед уродством, как некоем преступлении перед тем, что веками почиталось за серьёзное, ответственное и святое дело» [6].

Все известные модели развития «национального искусства» можно свести к трём основным. Первая: модель Г.Р.Державина – Н.М.Карамзина, или православно-догматическая, заключается в том, что художник должен уповать на мудрого государя, который единственный способен осуществить идеальную платоновскую идею просвещённого правления. То, что не удалось сделать великому греческому философу в Сиракузах², должно было осуществиться в Санкт-Петербурге. Вторая модель: личного подвижничества, служения униженного и обездоленного художника, подобного схимнику, частично осуществлённая в XIX столетии русскими передвижниками, свято верившими, что личный нравственный пример способен перестроить общество и обратить людей к благим делам. В результате, властимущие растрогаются, а подчинённые преисполнятся чувствами братской любви и всепрощения. Третья, также утопическая, модель: мирискусническая, которую исповедовали художники «серебряного века». Она основана на том, что единство этического, эстетического и художественного начал способно изменить мир, и красота, по Ф.М.Достоевскому, растворившаяся в жизни, не только преобразует, но и спасёт мир накануне его крушения в 1917 году.

Как видим, названные модели, несмотря на различия, помещаются в русле православной традиции, основанной на единстве, если не тождестве, красоты, истины и общественного блага.

Согласно одной из морфологических концепций современного искусствознания, в период постмодернизма в русском искусстве сформировалось два основных направления: неомодернизм и традиционализм. Возможно их слияние в будущем на основе интегрирующей проектной деятельности.

Этот многосторонний процесс, согласно российской традиции включающий разнообразные влияния, зависит от благоприятных внутренних и внешних условий, среди которых можно предположить следующие:

- сохранение универсальности и широты образного мышления русских художников;
- эффективное развитие профессиональных образовательных систем традиционного и экспериментального направлений;
- государственная поддержка форм народного творчества, традиционных народных промыслов;
- интенсификация внешних связей и интернациональных взаимодействий;
- укрепление гуманитарных основ новейших форм творческой деятельности;
- теоретическое, методическое и практическое обоснование специфики предмета и метода эстетической, художественной и технической деятельности, а также способов их продуктивного взаимодействия;
- углубление историзма художественного мышления как на образовательном, так и на практическом уровнях;
- нахождение оптимальных способов сочетания историчности и футурологической направленности творческого мышления.

В социальной философии и культурологии существует понятие «русский мир». Самое ценное в этом понятии – не экономические достижения или государственное устройство, а энергия культуры, борьба за духовные ценности будущего; по определению А.П.Чехова: «мучительные впечатления, на которых изнашиваются наши российские умы». Естественно возникает вопрос: нужны ли Европе «русские умы» и, в данном контексте, «русские трактовки всемирного классического наследия?»

В этом аспекте понятие «русского мира» продолжает утопические идеи в значительной степени присущие всей истории России. Остаётся найти способ реализации мессианских ценностей в евразийской культуре: расширением границ «русского мира» или его растворением в евразийской культуре будущего.

Можно предположить несколько вариантов «растворения» утопических идей в культуре будущего.

Вариант первый: возврат к классической эстетике изобразительного искусства и созерцанию природы неподвижных объектов³ в качестве естественной реакции на проникновение видео- и компьютерных технологий в традиционную область визуальных искусств. Хотелось бы верить, что человек не способен утратить потребность в сосредоточенном созерцании мира.

Вариант второй: «экспонирование культуры» в новой техницистской среде. Этот вариант уже сформирован культурой постмодернизма в виде контекстуальности, интерполяции «текста в текст», поэтому не представляет собой ничего нового и не может вызвать затруднений в будущем.

И, наконец, вариант третий: предполагает коллективное творчество и «растворение искусства в жизни», что вполне соответствует амбициям современного дизайна, как в Западной Европе, так и в России.

Возможно, что в результате осуществления всех вариантов экспансия универсальной проектной деятельности будущего согласуется с интересом человека к возвращению отторгнутого эпохой постмодернизма исторического материала. Художественные ценности при наиболее благоприятных обстоятельствах останутся подобно музейным экспонатам или цитатами из классического прошлого в огромных реликвариях или колумбариях искусства. В подобной ситуации, не самой худшей, и «волки сыты» (осуществляются претензии технократов на тотальное проектирование среды обитания человека), и «овцы целы» (сохранятся ценности культуры). Станет возможным примирение культуры и цивилизации, пути которых разошлись в XX столетии. Проектная культура будущего, поглотив множество достижений предыдущих эпох, всё же не может быть благостной и бесконфликтной. Поэтому замена композиции как метода художественного творчества экспозицией (фрагментарной интерполяцией культурных ценностей в чуждую среду) представляется единственно реальной перспективой.

Этот конфликт успешнее всего может быть разрешён в России, поскольку вся история российской культуры представляет собой поиски примирения ценностей европейской цивилизации и архаических устоев народной жизни. Во второй половине XIX века Россия одновременно отставала от западноевропейских стран и опережала их. Отставала в темпах развития промышленного производства и капиталистических отношений, а опережала в бюрократизации жизни в державно-шовинистическом

духе, в сращивании власти капитала, церкви и государства. Унижение достоинства человека, поражение личности в этих условиях во многом объясняет популярность на Западе в XX столетии произведений Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, А.П.Чехова. Проблема Св. Августина стала проблемой Достоевского, и она же «в русской редакции» продолжает волновать людей мало знакомых с русской жизнью. Возможно, в этом главным образом и раскрывается смысл тезиса П.Я.Чаадаева о том, что «русские существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру»⁴.

«Русский путь» в модернизированной славянофильской редакции это «крестный путь абсолютной диалектики родного и вселенского...». Только на этом пути философского знания о России «всеобщность идейного содержания совпадает со всеобщностью формы» [7]. Конфликт сторон неизбежен, но он приобретает неклассический характер. В этом конфликте отсутствует классическая диалектика спора: Сократ (Европа) отличает себя от софиста (России), но софист не отличает себя от Сократа⁵. Европа самодостаточна, и европейцы убеждены, что могут прожить и без России. Россия же в своей историко-культурной целостности немыслима без классической европейской культуры.

Такое различие, тем не менее, не становится безысходным – это различие «неполного тождества». Согласно теории тождеств, существенно не противопоставление Востока и Запада, а две возможных формы соединения наиболее продуктивных форм противопоставляемых культур. Первый пример: русский классицизм XVIII – начала XIX веков прогрессивен, поскольку представляет собой не внешнее заимствование, а истинно национальное достижение, глубокое и органичное усвоение форм, созданных на западе Европы. Второй пример: «русский стиль» в искусстве середины и конца XIX века демонстрирует вырождение национальной идеи, несмотря на использование народных источников. В одном случае соединение различных форм является прогрессивным, в другом – консервативным. Подобная удвоенность нетипична для стран Запада, но характерна для России. Образуются как бы «два единства, два вида тождества – дурное и гармоническое, симфоническое... Два начала – европейское и российское – раздваиваются. В свою очередь они образуют и два различных способа, два различных тождества этих начал» [8].

Принцип «взаимной дополнительности», симфонии внешне различающихся, но единых в своей гуманитарной основе компонентов возможен на основе западноевропейских ценностей (а не на мнимых общечеловеческих). Это утверждение следует из признания факта естественной неравномерности развития культур и неравноценности цивилизаций (но не культур): интровертных и экстравертных, пассивных и активных, старых и молодых. Россия, как одна из молодых культур, в соответствии с теорией О.Шпенглера, может стать связующим звеном в процессе формирования гуманистической культуры будущего, которая, пройдя через критическую точку, обеспечит продуктивное сопряжение многих разнородных элементов. Всё зависит от вектора национального развития. В XXI веке должен произойти переход от осознания универсальности гуманитарных ценностей к действенным гуманитарным технологиям «нового классицизма». Человек создан не только разумным (*Homo Sapiens*) и умелым (*Homo Faber*), но, прежде всего существом верующим, способным менять мир исходя из идеальных представлений (*Homo Fidelis*).

Возможно, что именно так «всемирная отзывчивость» – по Достоевскому, основная черта характера русского человека – воплотится в формах художественного творчества будущего. И, может быть, история европейского искусства, начинавшаяся в Древней Греции и Риме, действительно завершится на просторах России? А если погибнет, то не на её земле. Россия может умереть географически, но не культурно.

¹Апофатизм (греч. *apophatikos* – «неизречаемый, отрицающий») – интуитивный, отрицающий рациональные подходы способ познания Божественного. Путь мистического приближения к непознаваемой сущности Бога сформулирован в Византии в V-VI в.

²Древнегреческий философ Платон (427-347) дважды ездил на о.Сицилию в 366-365 и 361 гг. до н.э. по приглашению тирана Сиракуз Дионисия дабы осуществить свои идеи просвещённого государственного правления. Обе попытки оказались безуспешными.

³«Природа – образец, а древние – школа». Девиз историографа Итальянского Возрождения Джорджьо Вазари (1511-1574).

⁴Первое философическое письмо (1829). См.: Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избранные письма в 2 т. Т. 1. – М.: Наука, 1991. – С. 324-326.

⁵Аллюзия на диалог Платона «Софист» о различении истины и лжи в трактовке Жиля Делёза (1925-1995). См.: Арсланов В.Г. Постмодернизм и русский «третий путь». – М.: Культурная революция, 2007. – С.144.

Библиография

1. Соловьёв С.М. Публичные чтения о Петре Великом / С.М. Соловьёв – М.: Наука, 1984. – С.10, 14.
2. Кантор В.К. Феномен русского европейца / В.К. Кантор. – М.: Московский общественный научный фонд, 1999. – С.3.
3. Достоевский Ф.М. Игрок. Гл. V. – Собр. Соч.: В 15 Т. – Л.: Наука, 1988-1986. – Т. 4. – С. 611.
4. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д.В. Сарабьянов. – М.: изд-во МГУ, 1993.
5. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э.Панофский. – М.: Искусство, 1998.
6. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России / С.А. Щербатов. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 385.
7. Бойко П.Е. Идея России в русской философии истории / П.Е. Бойко.– М.: Мысль, 2006. – С.144.
8. Лившиц М. Очерки русской культуры / М. Лившиц. – М.: Наследие, 1995. – С. 90-91.

Статья поступила в редакцию 27.01.2012

THEORY OF ARCHITECTURE

THE «THIRD WAY» CONCEPT AND RUSSIAN ART STUDIES

Vlasov Viktor G.

DSc (Art Studies), Professor,
Saint-Petersburg State University,
Saint-Petersburg, Russia

Abstract

The Eurasian concept of Russian art is based on the idea of a «Third Way» (Lat. Tertium Datur – «there is a third choice»).

Historically, there have been two views of Russian history: «Westernism» and «Slavophilia». Russian art features a meaning that embraces both of these worlds - western and eastern. The progress of Russian art represents a closed cycle of transformations of the national traits into universal ideas and forms of Eurasian art. Characteristic lags and fusions of art movements and styles explain not only discontinuities in its development but also the «multi-component» character or programmatic eclecticism of Russian art. The «Third Way» is essentially a search for reconciliation between the values of the western civilisation and the foundations of folk life. The principle of symphony of outwardly differing but intrinsically uniform humanitarian components is possible on the basis of Western European values. Russia may become a link on the way towards future humanistic culture. Possibly, this is exactly how the «world-embracing compassionateness» — Russian people's main character trait according to Dostoyevsky — is likely to be embodied in future art forms. It is even likely that the history of European art that originated in Ancient Greece and Rome will, in fact, get accomplished in the vast expanses of Russia.

Key words

Russian art, art studies, «third way», future culture, Eurasianism