

Владимир Греков

# СУДЬБЫ ТАИНСТВЕННЫ ВЕЛЕНЬЯ...

Философские категории в публицистике славянофилов



Владимир Греков

**Судьбы таинственны веленья...  
Философские категории в  
публицистике славянофилов**

Издательский дом «Сказочная дорога»

2011

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2 Рос)в

**Греков В. Н.**

Судьбы таинственны веленья... Философские категории в публицистике славянофилов / В. Н. Греков — Издательский дом «Сказочная дорога», 2011

ISBN 978-5-4329-0013-5

Русская дорога никогда не была прямой. Споры о том, какой путь выбрать, в каком направлении идти, не утихают до сих пор. Книга вводит в атмосферу полемики, разгоревшейся в русской философской публицистике 1830–1850-х гг. Это спор о том, что такое «русская идея» и существует ли она, в чем отличие русской души и в чем она созвучна с мировой. А может быть, ответы надо искать в самом себе, сопрягая свою жизнь с народной? Автор рассматривает категории роли и предназначения, философского синтеза, эволюцию диалогического сознания в «Борисе Годунове». Показывает противоречивость славянофильской эстетической мысли, движущейся от диалога и синтеза то к полифонии, то к единогласию, то к эпическому созерцанию.

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2 Рос)в

ISBN 978-5-4329-0013-5

© Греков В. Н., 2011  
© Издательский дом «Сказочная дорога», 2011

## Содержание

Вместо предисловия	6
Глава I	8
Конец ознакомительного фрагмента.	22

**Владимир Николаевич Греков**  
**Судьбы таинственны веленья...**  
**(Философские категории в**  
**публицистике славянофилов)**

© Греков В.Н., 2011

© Издательский дом «Сказочная дорога», оформление, 2011

## Вместо предисловия



Монографии принято начинать введением, объяснять значение темы, ее актуальность, степень изученности и т. д. Всегда ли стоит придерживаться такой схемы? Тема книги, заявленная в названии, сама способна подчеркнуть, почему ее стоит взять в руки и прочитать. Проблема, обозначенная автором, заявляет о своей новизне или о компилятивности почти сразу же. Вся необходимая литература приводится в сносках и списках литературы. Введение должно ввести в курс дела, показать ракурс проблемы и исходную позицию. Прочитав все, вы должны увидеть автора, беседующего со своими персонажами, задающего вопросы, смеющегося, недоумевающего...

Я не собираюсь следовать традиционной схеме. Но мне не избежать прямого ответа на вопрос о современности. Ведь я затрагиваю тему очень болезненную и очень знакомую каждому – русскую идею.

Что же такое русская идея, существует ли на самом деле русская идея, русская философия, русская наука? Как это ни странно, ответ на вопрос зависит от нашей позиции, от того смысла, который вкладывается в знакомые и тревожащие нас слова.

Русская идея, как идея национальной самобытности, пожалуй даже, как идея мессианского служения, жертвенности, найдет отклик во многих сердцах. Русская идея, как идея русской народности, заявляющей о своих законных правах в мире, также не вызовет неприятия у честных и серьезных людей. И даже стремление русских самим выбрать свой путь не подлежит остракизму. В конце концов каждый народ делает выбор. Но здесь надо оговориться: выбор культурный, а не политический. Как только культурный выбор подменяется политическим, своеобразие психологии и культуры народа – особыми политическими традициями, самодержавием, исключительностью, нетерпимостью, все очарование русской идеи исчезает.

Признаемся, сохранить границу, остаться терпимыми – очень трудно. Однако, применяя выражения славянофилов, именно это задача и задание России. Может быть, именно в ней и заключается наша судьба, наше предназначение, собственно, то, что называется русской идеей?

Напомню стихи Ивана Аксакова:

Свой строгий суд остановив,  
Сдержав готовые укоры,  
Гордыню духа умирив,  
Вперять внимательные взоры  
В чужую душу полюби...  
...  
Да не смутит же сор и хлам,  
На сердце жизнью наносимый,  
Твоих очей! Пусть смело там  
Они провидят мир незримый.  
Любовью кроткою дыша,  
Вглядись в него: и пред очами  
Предстанет каждая душа  
С своими вечными правами.

Как же понять эти вечные и, должно быть, прекрасные, величественные права души? Давайте-ка взглянем на самые простые, самые естественные потребности и обязанности. Если нам удастся разобраться в повседневности, мы увидим отблески, озарения вечной идеи. Ее отражение уже не ослепит нас. Но если что-то заслоняет величественный облик, если в отражение вкрадывается искажение, мы это также заметим. Мы не спутаем свет души и свет фонарей, которыми нас иногда желают ослепить.

## Глава I

### «Жизнь всегда предшествует логическому сознанию...»



Тягостно тянулось время, которое потом, позже, назовут «мрачным семилетием». Кто знал тогда, в 1850-м, что «мертвое озеро» века продлится всего лишь семь лет? Что умрет государь – и наступит полусчастливое время полусвободы? Лучшее время для России, никогда не бывшей свободной вполне.

В 1850-м не знал никто. И в 1851-м. И в 1852-м. Но почему бы не пометать?

В 1-м томе альманаха «Московский сборник» (1852) Иван Сергеевич Аксаков публикует отрывки своей новой поэмы «Бродяга».

О чем она, эта поэма? О беглом крепостном Алешке? О полусвободе, ибо беглый крепостной – еще не вполне свободный человек? О самом себе, выхлопывавшем себе командировку то в Ярославль, то в Бессарабию? Ведь хотелось же сбежать от размеренной жизни, от дружной, любящей семьи, сбежать от комфорта привычного мира просто потому, что он привычен, во имя полусвободы, ограниченной многочисленными обязанностями командированного чиновника.

Или Алешка – символ крепостнической России, застывшей и стремительно движущейся одновременно, даже в рабстве не утратившей свободного духа, но неспособной быть свободной до конца?

И не все ли противоречия России проистекают из ее полусвободного исторического движения? Не в полусвободе ли особенность русской культуры?

Культура включена во время, она изменяется вместе с изменением времени, причем иногда сама провоцирует, подталкивает это изменение. Культура территориально-пространственна и в определенном смысле локальна. Она способна преодолевать национальную ограниченность и хранить национальные традиции. Она глобальна и камерна. Она создает, сохраняет ценности и сама придает или присваивает ценность определенным явлениям, событиям, фактам или объектам. Она индивидуальна и коллективна, не признает заданности, предопределенности и в то же время претендует на выражение общественного мнения, общественных интересов, на создание и защиту общественных ценностей. Культура – явление духовное, но распространяется и на бытовую, промышленно-экономическую сферу. Она регламентирует не только знание, развитие, искусство, науку. И главное – она немыслима вне или без участия человека.

В «Системе трансцендентального идеализма» Ф.В. Шеллинг назвал ее «второй природой». В шеллингианском определении важно учитывать вмешательство человека, изменение, трансформацию, «окультуривание», т. е. приспособление естественной, первой природы к нуждам человека.

Эта «вторая природа» болезненно противостоит «первой». С каждым десятилетием это противостояние ощущается все драматичнее.



Первой природа была для славянофилов не только потому, что она «раньше», но потому, что она создана Богом в первые дни Творения. Потому что она первична и первородна. «Вторая природа» артефактна.

Ее изначальная конфликтность с «первой» разрешима только в вере. Только храмы гармонично сочетают артефактность стен с властью Божественной истины. Артефактны страницы Священного Писания, но Божественна его суть.

В час полночный, близ потока  
Ты взгляни на небеса:  
Совершаются далеко  
В горнем мире чудеса.  
Ночи вечные лампы  
Невидимы в блеске дня,  
Стройно ходят там громады  
Негасимого огня.  
Но впивайся в них очами —  
И увидишь, что вдали  
За ближайшими звездами  
Тьмами звезды в ночь ушли.  
Вновь взглядишь – и тьмы за тьмами  
Утомят твой робкий взгляд:  
Все звездами, все огнями  
Бездны синие горят.

В час полночного молчанья,  
Отогнав обманы снов,  
Ты взглядишь душой в писанья  
Галилейских рыбаков, —  
И в объеме книги тесной  
Развернется пред тобой  
Бесконечный свод небесный  
С лучезарною красой.  
Узришь – звезды мысли водят  
Тайный хор свой вокруг земли.  
Вновь взглядишь – другие всходят;  
Вновь взглядишь – и там вдали  
Звезды мысли, тьмы за тьмами,  
Всходят, всходят без числа, —  
И зажжется их огнями  
Сердца дремлющая мгла.

Так напишет в 1856 г. Алексей Степанович Хомяков. Славянофилов ругали за патриархальность, но они верили в то, что только сельский мир способен создать синтетическую культуру, в которой «первая» и «вторая» природа нераздельны, где земледельцы ощущают себя частью «полевого космоса», а с песней птиц сливается песня человека.

Сиял, безоблачен, свод неба голубой,  
На полдень солнце становилось.  
Ни звуков, ни речей: палит и пышет зной,

Все будто спит иль притаилось.  
Жара и тишина! Манит издалика  
Безмолвный лес прохладной тенью;  
Катилась медленно ленивая река,  
Послушна вечному стремленью!  
Крутого берега белеется отвес,  
Водами вешними обмытый;  
На нем село; за ним, подале, виден лес;  
Внизу копытами изрытый  
Песок; вверх от реки ползут на косогор  
Дорожек узкие извивы,  
А там отлогий скат, за ним лежит простор  
И все луга, луга да нивы!..

Благоприятный день! крестьяне дорожат  
Таковыми днями сенокоса,  
И ни души в селе! разбросаны лежат  
Телеги, снятые колеса,  
Да по плетню кой-где развешано белье,  
Под ним разостланы полотна.  
Но тихо все кругом, и всякое жилье  
Глядит так сонно, так дремотно!  
Томит безветрие. Луч солнца на песке  
Так горячо, так ярко блещет...  
Лишь изредка порой послышится в реке,  
Как будто кто, купаясь, плещет!..

Запел петух, другой. Окрестных деревень  
Поочередно, друг за другом,  
Пропели певуны. На половине день,  
Пора труды сменять досугом!..  
Да вот они! Из-за холмов  
Несутся глухо гул и ропот,  
И слышен в поле дружный топот  
Под лад ступающих шагов.  
Домой косцы спешат собором  
И, песню подхвативши хором,  
Поют:  
«Ивушка, ивушка, зеленая моя,  
Что же ты, ивушка, не зелена стоишь,  
Или те, ивушку, солнышком печет!  
Солнышком печет, частым дождичком сечет,  
Под корешок ключева вода течет!..»

Так начинается поэма Ивана Аксакова «Бродяга».

Кажется, перед нами картина патриархальной идиллии. Идиллии в руссоистском даже духе. Но не так все просто.

Вглядитесь! Какое высокое небо! Как просторно пространство, как движется взгляд от реки в бесконечные луга и оттуда – к темнеющей опушке леса! Простор космичен, но деревня

не теряется в нем. Венчая крутой берег, она органично вписывается в такое реальное (но по пропорциям своим романтическое), естественное и художественное пространство.

Народная культура не порождает романтизма. Романтизм – высший плод поэтико-философской мысли элитарного мира. Но мечта Аксакова порождает синтез народного и дворянского начал, и вот уже в сельский пейзаж ненавязчиво вплетаются скрытые цитаты из изысканного стихотворения Ф.И. Тютчева «Полдень» с его образами «лениво дышащего полдня» и «лениво катящейся реки».

Вспомним, что Кант связывал культуру с человеком и только в человеке видел ее оправдание и смысл. Однако культура для него не нечто обособленное, а предельно широкое понимание природы и человека, отношений между людьми и природой. Он понимает культуру как совокупность всего существующего.

Исходя из двойственной природы человека, Кант рассматривает природу телеологически, как развитие, приводящее к определенному результату. Этот результат нельзя рассматривать как действительную цель природы, ибо природа не имеет никакой цели. Не обладая собственной волей и не имея собственной цели, самостоятельной цели, она представляется как средство для достижения Божественной воли, поставившей себе цель. Такой «последней целью» Природы (поставленной, однако же, не ей самой, а высшим началом) в отношении человека Кант считал подготовку человека к свободе. Свобода практически отождествляется Кантом с культурой. Культура определяется им как «приобретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит, в его свободе)»<sup>1</sup>. Таким образом, согласно Канту, культура также лишь инструмент, создаваемый искусственно человеком, который должен послужить реализации идеи свободы.

Идеал Канта можно понять как идеал создания этического государства, в котором каждый человек обладает свободой понимания и реализации этических задач. Культура оказывается одним из инструментов, с помощью которого возможно направить человека к выполнению нравственного долга. Конечно, человек самостоятельно проходит свой путь – из царства Природы в царство свободы. Но этот путь нельзя считать только духовным, он связан с историей и в этом смысле представляется духовно-материальным. Другое дело, что культура тяготеет скорее к теории, чем к реальности.

Добавим к этим размышлениям тоску человека по прекрасному. Шиллер ставил задачу создания не просто «культурной», нейтральной, а прекрасной среды, воздействующей на чувства и сознание человека и заставляющей его выработать дополнительный эстетический идеал. Красота создается природой, но она и создается человеком искусственно, так как возникает вследствие свободного изменения материальной формы. Культура в таком случае неизбежно приобретает эстетический характер. Шиллер объяснял в «Письмах об эстетическом воспитании»: «Одна из важнейших задач культуры состоит в том, чтобы подчинить человека форме уже в чисто физической жизни и сделать его эстетическим». Эта задача представляется Шиллеру как мирозозидающая, как основной принцип бытия человека. «Так как мир есть протяженность во времени, есть изменение, то <...> Человек поймет тем большую часть мира, тем больше форм создаст он вне себя, чем большей силой и глубиной будет обладать его личность, чем большую свободу приобретет его разум», – писал Шиллер. Чтобы достичь «высшей полноты бытия» и обрести высшую свободу, требуется «впитать в себя мир со всей его бесконечностью явлений и подчинить единству своего разума».

Шиллер же вводит в теорию культуры и в эстетику понятие «игра». Игра принципиально отличается от действительности, подчиняется другим законам. Она не только модифицирует поведение человека и реакцию окружающих, она освобождает его от давления повседневной

<sup>1</sup> Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 5. С. 464.

жизни, от бытовых неурядиц, пошлости и т. п. При этом реальность как бы замещается иной, искаженной реальностью, предпочитающей иные ценности.

Для Шиллера игра – ««все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не включает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения». Отличительный признак игры – необязательность. Но эта необязательность отношений в тоже время очеловечивает первобытного дикаря и приносит наслаждение. Первый признак человека – «наслаждение видимостью, склонность к украшениям и играм». В таком случае «игра» не только позволяет, но даже и требует наслаждаться видимостью. Так, в оде «К радости» Шиллер восклицал:

Братья, встаньте, пусть, играя,  
Брызжет пена выше звезд!  
Выше, чаша круговая!  
Духу света этот тост!

Отметим, что за этой «игрой», т. е. перепадами пены, скрывается нечто более существенное. В последней строфе «Оды» хор призывает:

Братья, в тесный круг сомкнитесь  
И над чашею с вином  
Слово соблюдать во всем  
Звездным судьей клянитесь!

Радость земная, переполняющая поющих, переходит или хотя бы соприкасается с высшей радостью познания и любви. Так игра включает в себя мировую основу – любовь.

Уже пение косарей в аксаковском «Бродяге» превращает работу в игру, и трудовая песня несется к небу так же, как праздничная шиллеровская. Но вот окончены труды дневные, и работа-игра сменяется игрой-отдыхом, и снова песни несутся, теперь уже к вызвездившемуся небу:

Всходила ль луна на простор голубой,  
Блиста ли звезды ночью порой  
И свет серебристый на холмы и на дол,  
На избы и клети, на улицу падал, —  
Деревня не скоро уляжется спать.  
И старый, и малый выходят гулять!  
На небо, на звезды, на месяц полночи  
Без усталости смотрят, любят очей,  
И, став на дороге веселой толпой,  
Ведет хоромы народ молодой.  
При месячном блеске сменяются лица,  
За девицей парень, за парнем девица,  
И песни поются почти до утра,  
А с утром работы настанет пора!..

И снова романтическое пространство украшается скрытыми аллюзиями, теперь уже из лермонтовской «Русалки», – простор голубой, луна, серебристый свет... Праздничным, цельным, свободным кажется бытие крестьянина. Он сливается с природой, внемлет Господу, выполняет свое дело. Праздничным? А как же помещик, староста-миroeд, чиновник? Но не забыл автор и о них. Читайте, все они в свой черед предстанут перед вами такими, какие

они есть, неприкрашенные, вызывающие сожаление, иногда – негодование... Тогда как совместить свободное бытие крестьян с принудительным трудом, с полной зависимостью от других? Конечно, это никак не совмещается. В том-то и задача: показать, каким может и должно быть бытие крестьянина и каким оно становится... Да и не обо всех крестьянах идет речь, только о молодежи, а ведь ей всегда чуть свободнее, чуть вольнее жилось...

При всей необязательности и кажущейся случайности игры в ней выражается, по мнению Шиллера, нечто сущностное, развивающее ум, способности, фантазию. Более того, игра способствует самосознанию человека, ведь именно через нее он завершает свое становление. «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет». Поэтому игра оказывается как частью культуры, так и ее своеобразной антитезой. С понятием игры связана у Шиллера триада. Он противопоставляет «страшное царство сил» и «священное царство законов» третьему царству – «радостному царству игры и видимости». Вероятно даже, Шиллер в своем представлении связывает первое и второе царства. Царство игры как бы окружено со всех сторон, сверху и снизу двумя другими – «Божественным» и «страшным». Это противопоставление «внутреннего мира» двум «внешним мирам», если воспользоваться терминологией Ю.М. Лотмана.

Что же происходит с человеком в мире игры, в процессе радостного познания природы? Шиллер считал, что игра «снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего того, что зовется принуждением, как в физическом, так и в моральном смысле». Шиллеру важно было подчеркнуть, что культура предполагает примирение физического и духовного, нравственного начал в человеке. «Культура должна отдавать справедливость обоим – не только одному разумному побуждению человека в противовес чувственному, но и последнему в противовес первому».

В этом смысле аксаковский Алешка из «Бродяги» совершенно шиллеровский человек, даже побег свой от барина и свои скитания воспринимающий как игру, как захватывающее приключение, а не как осознанное нарушение закона. Именно эта сопричастность игре и делает Алешку не героем антикрепостнического рассказа, но героем романтической поэмы.

«Игра», как ее понимает Шиллер, – не утилитарное «прозаическое» действие человека, но и не чистая, отрешенная от мира действительности фантазия, не одно воображение. Игра порождает «видимость» – нечто идеальное (в сравнении с жизнью) и реальное (в сравнении с продукцией чистого воображения).

Эта категория «видимости» и привлекала внимание славянофилов к западному Шиллеру. Ведь порожденная игрой «видимость» – это одно из выражение нашей отечественной полусвободы – не непосредственный предмет реальной жизни и не чистая греза воображения. Присмотримся повнимательнее к Алешке, герою аксаковского «Бродяги». Ведь он-то как раз и попытался достичь свободы в несвободном мире. Удалось ли ему это? Побег – обычный романтический мотив, но в поэме он выглядит иначе. Самому побегу не предшествует принципиального конфликта с окружающими, нет в нем обдуманности и даже необратимости. Какой мотив бегства считать основным? Невозможность жениться на Параше? Придирки старосты? Рассказы соседа (в молодости бежавшего от помещика, но потом добровольно вернувшегося) о своих странствиях? Или просто желание переменить хоть на время судьбу? В любом случае Алешка подчиняется внезапному порыву, непреодолимому желанию, а не расчету. Он словно играет с судьбой, не загадывая, что из того получится... Добавим только, что игра здесь оборачивается не только случайностью, неподчинением размеренным законам общества, но и особым, творческим отношением к миру. Алешка начинает творить свою жизнь сам – начиная от выбора пути и кончая выбором работы. Красота окружающей природы оказывается теперь доступнее, ближе, потому что можно свободно распоряжаться своим временем, самому выбирать путь. Категория пути в русской литературе всегда предполагала нечто большее, чем житейский выбор кратчайшего способа передвижения из одного места в другое. Тем более для

славянофилов в пути чудилось что-то провиденциальное, мистическое... Алешка уже иначе относится к миру, он видит его глазами художника.

В такой вот незатейливой форме, не претендуя на глубину, Иван Аксаков выразил основную философскую идею Шеллинга – о взаимосвязи искусства и природы. Идеи Шеллинга расцвечивали «мрачное семилетие», придавали силу художнику, потому что убеждали в объективности искусства, выводили мир природы и бытие человека за пределы государства, делали художника независимым. Дело в том, что Шеллинг полагает, что искусство воспринимает природу не отстраненно, а как бы «через призму человека».<sup>2</sup> Искусство как бы преодолевает бессознательность, стремится к осознанию природы и самого себя. Однако истолкование произведения искусства, его «завершение» требует бессознательности. Об этом и писал Шеллинг в своей книге «Дедукции произведения искусства вообще». Он объяснял, что первоначальная нерасчлененность, слитность мироздания должна восстановиться на новом уровне как синтез, слияние противоположных начал. Не это ли и происходит с Алешкой, разумеется, на уровне интуитивном, подсознательном, ибо и слова-то такого – «философия» – он никогда не слышал...

Но именно так – художественно и философски – показывает крестьянскую жизнь И. Аксаков в своей поэме «Бродяга». Подзаголовок – «Очерк в стихах» – должен подготовить читателя к физиологическому, даже, может быть, теоретически – к социологическому изображению жизни. Между тем, сам Аксаков признавался, что в своей поэме решает и художественные, и философские, теоретические задачи. Так, 5 апреля 1847 г., прочитав статью А.С. Хомякова «О возможности русской художественной школы», он писал: «Статья Хомякова... мне очень нравится.

Все, что он говорит об анализе, его бессилии, о рассудочности без живого начала, прекрасно, современно и может служить темой для повести, по крайней мере, вполне совпадает с задуманною мною повестью».<sup>3</sup> Задуманная «повесть» – это, конечно же, «Бродяга».

Уже в русских народных сказках инвариантом выбора судьбы стала прямоезжая дорога, которую и выбирали богатыри. Несколько позднее идея магистрального пути часто дополнялась мотивом бездорожья. Славянофилы как раз и опирались на эту устоявшуюся когнитивную схему пути-бездорожья. «Прямая дорога, большая дорога! Простора немало взяла ты у Бога...» – этими строчками начиналась одна из глав поэмы И. Аксакова «Бродяга». Рядом с прямой дорогой вьется «окольная» «живая» дорожка, из тех, что «колятся без разбору». Мотив дороги, конечно, уже давно был мотивом общелитературным. Но для Аксакова образ дороги связан был с Гоголем, с его произведениями, прежде всего – с «Мертвыми душами».

Гоголь оставался для Аксакова не только недостижимым образцом, эталоном творчества, но и живым примером. Поэт нет-нет да и сравнивал, примеривал «Бродягу» то к «Мертвым душам», то к «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Поездка Аксакова в тарантасе по Владимирской губернии неожиданно наводила его на мысли о «Мертвых душах», об образе автора. Мы вспоминаем повествователя из 11-й главы гоголевской поэмы, когда читаем письмо Аксакова от 2 июня 1848 г.: «Когда я сел в тарантас, и тарантас двинулся за заставу, зазвенел колокольчик, и я почувствовал себя в дороге, то у меня слезы прошибли от силы впечатления. Какая была чудная, восхитительная ночь!..Каким миром веял этот вид природы и весь деревенский быт; мне кажется, будто я получил с некоторого времени право на родство с ним, и через все эти места в голове моей проходит будто бы вместе со мною и «Бродяга»».<sup>4</sup> В ноябре 1848 г. он

<sup>2</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 137.

<sup>3</sup> Аксаков И.С. Письма к родным. 1844–1848. / Изд. подгот. Т.Ф. Пирожкова. М., 1988 (Лит. памятники). С. 366.

<sup>4</sup> Аксаков И.С. Письма к родным. 1844–1848. С. 371.

вспоминает о «внутренней характеристике Малороссии», которую дал Гоголь в «Вечерах...», и сетует, что в «Бродяге» добивается этого с трудом.<sup>5</sup>

Впечатления Аксакова созвучны гоголевским. «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... <...> А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине! <...> Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!...».<sup>6</sup>

Аксаков не повторяет Гоголя, он разделяет с ним его глубинное понимание дороги. Только пережив то же, что и Гоголь, он приобретает право на «родство» и с гоголевскими образами, и с реальной природой. Таков его подход к творчеству. Потому и дорога здесь не только проезжая колея, но и путь, и часть жизни, и ее объяснение. Как и у Гоголя, дорога участвует в жизни героя, спасает его и помогает ему.

Герой-крестьянин к началу 1850-х годов уже привычен в литературе. Необычно было то, что автор показывает мир глазами этого крестьянина, что герой имеет свой собственный взгляд на мир, отличный от других. Он умеет не только «любить» (подобно крестьянке у Карамзина), но и думать, и познавать мир. Оказавшись на воле, Алешка меняется. «В нем вырос дух! мила ему удача», – пишет поэт. Духовный рост – это ведь вариант возрождения, нравственного воскресения героя. И связан он не только с волей, но и с искренней верой Алешки, его набожностью, с молитвами Параши – его невесты.

Мы уже говорили, что странствия и побег Алешки связаны с мотивом игры. Герой и сам не знает, отчего бежит из деревни. Ему и стыдно, и в то же время нестерпимо оставаться на месте. Последним толчком к побегу становятся народные песни о воле. Наутро он исчезает.

Он нашел (пусть даже на время) иное применение своим силам, активно создавая новую версию, новую тенденцию судьбы.

Однако игра – это не один и даже не ряд поступков персонажа. Игра, как утверждает Ю. Манн, «создается сочетанием и взаимодействием уровней». <sup>7</sup> В поэме Аксакова в игру втягиваются и другие персонажи. Бурмистр Корнил подает объявление в земский суд, исправник усердно ловит беспаспортных бродяг. Но и у того, и у другого своя, особая игра, никак не связанная с Алешкой. Бурмистр покупает ворованный лес, исправник жаждет получить награду – и для этого хватает всех, кого может. За пределы их амплуа выходят не столько их поступки, сколько мотивы и собственные, но декларируемые в соответствии с правилами игры цели. Напротив, Карп Фомич, снабжающий беглецов фальшивыми документами, живет по своим правилам. Он нарушает обязательные, официальные правила для собственной выгоды. Несмотря на кажущуюся противоположность, это персонажи одного уровня, «фальшивые игроки»: они изображают рвение, но ради выгоды нарушат и законы, и собственные моральные установки.

Иные игроки среди беглых. Матвей, бежавший год назад от бурмистра, потому что тот грозил посадить его на сорок дней на хлеб и воду, становится товарищем Алексея. Причины его побега куда серьезнее, но и он жалуется на скуку и готов от тоски «опять на родину вернуться». Наконец, старик, Демьян Терентьев, пробирающийся на Дунай, делится с Алешкой своим опытом, дает адреса, советует, как избежать неприятностей. Мы не знаем точно мотивы его побега. Реплика старика о своем помещике намекает на взаимную неприязнь и притесне-

<sup>5</sup> Аксаков И.С. Письма к родным. 1844–1848. С. 402.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души. М. 1968. С. 259.

<sup>7</sup> Манн Ю.В. О понятии игры как художественном образе // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 233. Ю. Манн рассматривает игру прежде всего как «отступление от принятых в обычной жизни правил».

ния: «Уж лучше быть подальше от греха, // Друг от друга приходится нам солнно...». И беглецы, и их преследователи прямо не сталкиваются в поэме.

Для нас важно, что ситуация игры не подчиняется обычному иерархическому принципу. Прежде всего, все беглецы и все «сыщики» находятся на одном иерархическом игровом уровне. Среди них не находится никого, кто сумел бы обмануть другого, придумав новое правило или принцип. Игра идет в открытую, особые хитрости никто пока еще не применяет. Тем не менее в поэме очевидно напряжение внутреннего драматизма.

Игра, как и положено, обладает вторым смысловым планом. Но это план не гротескный и не фантастический, а лирический. Игра – бродяжничество, игра – поиск беглых пересекаются с народными играми – хороводами, песнями, обычными для народной жизни. Даже в крестьянском труде Аксаков видит и ценит прежде всего его нарядную сторону. Возвращающиеся с поля косцы «идут собором», поют народные песни. Ощущение праздника остается от картины жатвы: «Ну-ка вы, девки, покиньте прохлады: Вновь оржанные, томящие страды! В поле рассыптесь, берите серпы, Жать и вязать золотые снопы!...» Жатва кажется похожей на игру потому, что становится как бы продолжением песен, игр, хороводов. В разгар работы можно прерваться и с шумом и смехом окунуться в студеную реку.

Аксаков показывает праздничную, идеальную сторону народной жизни – каким красивым и веселым может стать вольный труд. Сельская идиллия Аксакова восходит к картинам Венецианова: труд, каким он может и должен быть.

В этой праздничной любовной картине побег кажется бессмыслицей, диссонансом.

Хор косцов, хоровод девушек, танцы – все это «знаки нерасчлененности и слитности народного коллектива».<sup>8</sup> В таком случае побег – отход от всеобщего, коллективного действия.

Но ведь Аксаков показал, что последней каплей в решении Алешки бежать стали именно песни. Значит, причины побега не только социальные. В беглеце пробуждается личность. Он находится во власти двух стихий, природной – луны, и человеческой – песен. Это и есть игра, смысл которой – инициация. Алешка уходит от деревенской общины, но он не порывает с ней. Он подсознательно стремится раздвинуть рамки этой общины, включив в нее всю Русь.

Вероятно, народные песни и игры и представляют собой первое приближение к соборности как к осознанию всеобщего.<sup>9</sup> Общинное начало переходит при этом на другой уровень – соборности и осознания всеобщности жизни. Соборность, оставаясь принципом Церкви, может восприниматься и как высшая духовность мирян. Так, Н.О. Лосский объяснял соборность как «единство многих лиц на основе любви их к Богу, к Богочеловеку Иисусу Христу и к правде Божией. Любовь свободно объединяет верующих людей в Церкви как Тело Христа».<sup>10</sup>

Искренность молитвы за ближнего, умиление от церковной службы, удивление перед Божьим миром – вот мотивы, объединяющие персонажей «Бродяги». Сам Алешка разрывает с прежней общностью и немедленно включается в поиск новой, стремится к универсуму и абсолюту.

В 1846 г. в поэме «Зимняя дорога» И. Аксаков писал о тайной силе народа: «Блеском внутреннего света, // Жаром тайного огня // Жизнь народная согрета, // Для меня озарена». Этот жар и свет – отблески той любви, той внутренней силы, которую Хомяков называл соборностью. В «Бродяге» это стремление приводит героя в Храм.

<sup>8</sup> Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 17.

<sup>9</sup> Идею соборности выдвинул и развил А. С. Хомяков. Традиционное толкование соборности – «оперковление социальной жизни», «церковная общность людей, объединенных верой» (Благова Т.И. Соборность как философская категория у А.С. Хомякова // Славянофильство и современность: Сборник статей. СПб., 1994. С. 180). По словам Хомякова, собор выражает «идею единства во множестве» (Хомяков А.С. Поли. собр. соч.: В 8 т. М., 1900. Т. 2. С. 312).

<sup>10</sup> Лосский Н.О. Характер русского народа. // Лосский Н.О. Условия абсолютного добра: Основы этики: Характер русского народа. М., 1991. С. 246.



Церковная служба словно возвращает его к слиянию с миром: «В окно ж открытое // Несется синий дым // И пенье слитое...» Но это слияние свободного человека. Именно свобода и приводит Алешку в храм. Игра остается у порога, подчиняясь идее любви-соборности. Но вместе с тем она по-прежнему владеет парнем. Он настолько увлечен свободой, что забыл о подруге, «свою, знать, прихоть только холит», да и совесть в нем «дремлет». В это же самое время и Параша молится о своем возлюбленном в другой, более скромной и бедной церкви. Но и там «дружно клирное поется пение».

Игра бытовая и трудовая, т. е. обрядовая, сменяется игрой в вольность, поиском свободы. Свобода, ослепляя на время, заставляет соотнести свободу личную и Абсолют. И не превратятся ли странствия и поиски Алешки в искание Абсолюта, т. е. Бога? «Отрывки из последующих глав», включенные во второй том «Московского Сборника на 1852 г.» и опубликованные лишь в 1859 г. в газете «Парус», позволяют высказать и такое предположение. Почти в самом конце вновь возникает мотив молитвы. Параша не прядет, а все глядит на иконы. Одна из прях (вероятно, ее мать), заслышав ветер, крестится и читает молитву. Молитва для нее – необходимый обряд, оберег, произносимый почти во сне, бессознательно. Но ведь и такой оберег – проявление доверия к силе Божией, т. е. в конечном счете любви к Богу.

Так начало бессознательное требует наконец присутствия сознания. Сознание же действует еще во многом по привычке, автоматически, в игровом ключе. Игра продолжается. И что очень важно – в той или иной мере игре отдает дань каждый из персонажей поэмы – от посетителя кабака до прихожанина храма.

Философия игры соприкасается с философией народности, с концепцией, которую славянофилы разрабатывали всю свою жизнь.

Впервые категория народности появилась в трудах немецких романтиков. Сближение поэзии и истории, поиски духовного начала и в том, и в другом не были для романтиков случайными, поскольку связаны были с попыткой понять универсум, общие законы мироздания. Отсюда – представление о духе времени, отражающемся в поэзии, и о самом духе поэзии. Л. Тик писал в статье «Любовные песни немецких миннезингеров», предварявшей сборник «Песни швабских миннезингеров», еще в 1803 г.: «Поэзия не что иное как сам человеческий дух во всей его глубине <...> Чем больше человек знает о своем духе, тем больше он знает о поэзии; ее история не что иное, как история духа».<sup>11</sup> Тик в самом творчестве, в акте вдохновения уже видел «достойный удивления подвиг». Подвиг этот заключался в повторном обращении сознания к самому себе, в исследовании своих пределов – пространства, времени, изначальных природных свойств. Призывая изучать символический язык народных сказок, в котором заметны следы народных воззрений и народной истории, тесно связанной с поэзией, Тик в статье «О скандинавских народных сказках» обращает внимание на универсальные черты народной поэзии: «здесь, там, раньше, позже, в этом, том превращении, перекрещиваются самые ранние воспоминания, исчезают время и пространство, и дух народа, сказание и поэзия, не заботясь о критике и сомнении, так оформится и изольется в звуках, как сама природа дает себя услышать посвященному».<sup>12</sup> Мы видим, что и в этой статье «дух народа» понимается прежде всего как поэзия. Однако поэзия – сила стихийная. Не всегда подвластная разуму, она стремится к бесконечному познанию, ее влекут к себе тайны. И если между поэзией и историей существует связь, то она – в попытке разгадать тайны. Не случайно другой романтик, Л. фон Арним, пишет в статье «Поэзия и история» о некой «тайне мира», более значительной и более ценной, чем «все, что зафиксировано в истории». По всей видимости,

<sup>11</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 152. Ср.: в этой же статье фон Арнима: «Если поэтов можно назвать провидцами, а поэзию ясновидением, то тогда историю можно сравнить с хрусталиком в глазу, который сам не обладает зрительным восприятием, но нужен глазу, чтобы сфокусировать световые лучи. Сущность истории – ясность, чистота и бесцветность» (Там же.)

<sup>12</sup> Там же.

под этой тайной Л. фон Арним и его единомышленники подразумевали непонятый и неоткрытый закон исторических изменений, придающий поэтический смысл разрозненным событиям и связывающий их единой целью. Этот закон можно понимать также и как идею истории, отражающуюся через отдельные судьбы – индивидуальные или народные. Сам смысл, или идея, доступен лишь особенному, внутреннему зрению. «Мы называем это зрение поэзией, она рождена из духа и правды и связывает прошлое с настоящим».<sup>13</sup> От поэзии нельзя требовать исторической правды в обыденном, это скорее преломление, субъективная память поэта о событиях. Тем не менее у романтиков именно поэты «призваны вернуть миру утраченное единство духа и материи».<sup>14</sup> Поэзия возвращает поэта и его читателя к истокам.

Заимствовать идею народности в немецкой философии было довольно легко. Но вот применить к России, к русской культуре, оказалось проблематично. Немецкая историософская мысль не отводила не только русским, но и славянским народам никакого места в истории. Например, Гердер в его «Идеях к философии истории человечества» считал, что славяне занимают больше места на земле, чем в истории. Гегель в «Лекциях по философии истории» указывал на то, что они до сих пор не выступали как самостоятельный момент в ряду обнаружения разума в мире. Разумеется, это ранило чувство национального достоинства. Русская публицистика, ранее других обратившаяся к немецкой культуре и философии, попыталась найти собственный ответ. И. Киреевский прямо заявлял в 1829 г., что «философия немецкая вкорениться у нас не может. Наша философия должна развиваться из нашей жизни, создаться из текущих вопросов, из господствующих интересов нашего народного и частного быта». Любопытны и славянофилы предпочитали размышлять о просвещении, о мирах, о цивилизациях, о характере народов и государств, о направлении литературы, о «целом быте» Европы (И. Киреевский). Все это в конце концов складывалось в определенную историософию, призванную объяснить особую, мессианскую (в трактовке Гоголя и славянофилов) роль России в европейской культуре. Сама логика историософского размышления была логикой провиденциальной, пророческой, обращенной к будущему. Оппозиция «свое – чужое» естественно вытекала из общего свойства бинарности культуры как принципа ее существования.<sup>15</sup>

Философская публицистика 1820 – 1850-х гг. рассматривала различные варианты этой оппозиции: свое и чужое познание, свои и чужие идеалы и ценности, своя и чужая вера, свое и чужое искусство (литература), своя и чужая история, своя и чужая вина и т. и. При этом меняется с течением времени и содержание этих понятий, и их ценность, и тем более оценка (положительная или отрицательная).

Естественно, чтобы отстоять свое против европейского, нужно было осознать это свое. Осмыслить и выстроить модель национальной культуры. Вот почему так интересны нам те модели культуры, что открываются перед нами в философской публицистике.

Понятие «модель» предполагает существование некоей аналогии, сходства, может быть, даже образца. В творчестве и любомудров, и славянофилов создавались модели и научные, и художественные. Но и те и другие проникали и в поэзию, и в художественную прозу, и в публицистику. Научная модель создается на основе анализа структуры или элементов объекта или явления. Художественная модель интуитивна, она моделирует представление художника о целостности. Публицистика может сохранить и даже объединить признаки научной и художественной модели. Художественное и научное в публицистике раскрывается в двух планах,

<sup>13</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Ю.М. Лотман, говоря о «биполярной организации на самых различных уровнях человеческой деятельности», подчеркивает принципиальную «оппозиционность» культуры: «стоит выделиться какому-либо уровню семиотического освоения мира, как в рамках его тотчас же наметится оппозиция <...> Без этого данный семиотический механизм оказывается лишенным внутренней динамики и способным лишь передавать, но не создавать информацию» (Лотман Ю.М. Функция культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х томах. Таллин, 1992. Т.1. С. 38).

образном и понятийном. Обычно приоритет остается за логическим, понятийным началом. Однако применительно к публицистике XIX в., особенно к публицистике любомудров и славянофилов, это неверно. А.С. Хомяков в своей статье по поводу железных дорог писал: «Жизнь всегда предшествует логическому сознанию и всегда остается шире его...» Следовало бы уточнить, что Хомяков (как и другие славянофилы, а ранее и любомудры) имеет в виду историческую жизнь. Он всматривается в формы и образы прошлого, сопоставляет теорию и реальность. Дело даже не в том, что идеи и образы в публицистике славянофилов равноправны (в каждой конкретной статье то или другое начало может преобладать). Дело в принципиально ином взаимоотношении между содержанием и образом. Формулируя принципы философских, эстетических или социологических концепций, публицисты 1820–1850-х гг. превращали их в запоминающиеся и развивающиеся образы. Дальнейшее движение образа иногда приводило к возникновению символов, призванных показать скрытый смысл событий, проникнуть в «вечность». Но ведь и у истоков философской публицистики – вечные начала, архетипы действительности, включенные в систему современных образов.

На самом деле общество требовало порой не только служения сегодняшней минуте, но и объяснения своей истории, народного характера, путей решения «специальных задач». Так, в публицистическом наследии К. Аксакова мы находим и поэтическое, но ученое размышление о русских богатырях, и злободневные статьи в «Молве». Вопрос о соотношении публицистического и художественного начал в тексте представляется еще сложнее, если вспомнить о сближении литературы и журналистики. Начавшееся, по мнению Б.М. Эйхенбаума («Поэт – журналист»), еще в 1830-е гг., к середине сороковых оно захватило не только русскую, но и зарубежную литературу. Сложившуюся ситуацию красноречиво описал И.В. Киреевский в «Обзрении современного состояния литературы», помещенном в «Москвитянине» в 1845 г.: «В наше время изящную словесность заменила словесность журнальная. И не надобно думать, чтобы характер журнализма принадлежал одним периодическим изданиям: он распространяется на все формы словесности, с весьма немногими исключениями». Это свидетельство еще не доказывает публицистического характера новейшей литературы, но констатирует движение интересов словесности от вечности к сиюминутности, характерное, безусловно, для журналистики. Киреевский отмечает «общее стремление умов к событиям действительности, к интересам дня».

Однако объяснение этого стремления приводит Киреевского к парадоксальному утверждению: внимание к минуте – не самоцель, это результат развития ума, его пробуждения к высшим интересам человечества. Во всяком случае, публицист отвергает корыстные мотивы подобного движения. Кажется, он даже не чужд мысли о некоей закономерности подобного процесса, хотя его это не радует: «По большей части это просто интерес сочувствия (к текущей минуте. – В. Г.). Ум разбужен и направлен в эту сторону. Мысль человека сплелась с мыслью о человечестве. Это стремление любви, а не выгоды. Он хочет знать, что делается в мире, в судьбе ему подобных, часто без малейшего интереса к себе. Он хочет знать, чтобы только участвовать мыслию в общей жизни, сочувствовать ей изнутри своего ограниченного круга».<sup>16</sup> Иначе говоря, Киреевский полагает, что всеобщий интерес к сиюминутному не только не противоречит познанию вечности, но прямо проистекает из него.<sup>17</sup> Собственно, публициста смущает, как сам он признается, «излишнее уважение к минуте» постольку, поскольку оно приводит к поверхностности и предвзятости литературы. Литература утрачивает характер бесполезности,

<sup>16</sup> Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 155.

<sup>17</sup> Вот как описывает Киреевский современное состояние словесности: «...Везде мысль подчинена текущим обстоятельствам, чувство приложено к интересам партии, форма приноровлена к требованиям минуты. Роман обратился в статистику нравов; поэзия – в стихи на случай; история, быв отголоском прошедшего, старается быть вместе и зеркалом настоящего или доказательством какого-нибудь общественного убеждения <...> философия при самых отвлеченных созерцаниях вечных истин постоянно занята их отношением к текущей минуте...» (Там же. С. 155).

душевного тепла, и это обедняет культуру, ибо «что греет душу, может быть не совсем лишнее и для жизни».

Любопытно, однако, что Киреевский считает такое положение культуры (и литературы как ее части) переходным, временным. Он подчеркивает начало перемен в самой литературе, например отход от политических вопросов: «передовых мыслителей» занимает «сама внутренняя жизнь общества». Под «внутренней жизнью общества» Киреевский понимает и вполне конкретные факты и понятия, и отвлеченные идеи: человека и его жизнь, научные открытия, справедливость суда, «живой дух народа», нравственность. Вместо ограниченной сферы событий дня и внешних интересов, мысль устремляется к самому источнику всего внешнего, к человеку, как он есть. И к его жизни, как она должна быть. Дельное открытие в науке уже более занимает умы, чем пышная речь в камере. Внешняя форма судопроизводства кажется менее важной, чем внутреннее развитие справедливости; живой дух народа существеннее его наружных устроений. Западные писатели начинают понимать, что под громким вращением общественных колес таится неслышное движение нравственной пружины, от которой зависит все, и потому в мысленной заботе своей стараются перейти от явления к причине, возвыситься <...> к тому объему идеи общества, где и минутные события дня, и вечные условия жизни, и политика, и философия, и наука, и ремесла, и промышленность, и сама религия, и вместе с ними словесность народа сливаются в одну необозримую задачу: усовершенствование человека и его жизненных отношений». Такова, очевидно, задача нового, предстоящего периода в развитии культуры: возвращение от внешнего, поверхностного исследования к внутреннему, но не через отказ от сиюминутности, а путем подчинения внешнего интересам вечности.

Перечисляя задачи будущего, Киреевский утверждает, что период политических интересов литературы завершен. И тем не менее все же ставит политику впереди философии. Вряд ли, конечно, это сделано специально, осознанно, но сам порядок следования общественных задач отражает представление Киреевского об их значимости. Обратим внимание на слово «сливаются».

Это означает синтез «журнализма», науки и «существенности», т. е. политической сиюминутности, анализа и вечных истин. Если же говорить о «слиянии» собственно в литературе, то его можно рассматривать как синтез логического и художественного.

Таким образом, мы видим две стороны такого синтеза: художественность публицистики и публицистичность художественных произведений любомудров и славянофилов.<sup>18</sup> Художественность и публицистичность при таком подходе взаимообусловлены, взаимосвязаны, но не тождественны друг другу.

Ю.М. Лотман разделяет модели культуры, «направленные преимущественно на выражение», обладающие «строгой ритуализацией форм поведения», и модели, «направленные преимущественно на содержание»<sup>19</sup>. Для первой существенно и значимо в первую очередь «пра-

<sup>18</sup> Ср.: И.С. Аксаков мучительно размышлял о свойствах своей поэзии, о том, что ему не хватает некоторой поэтической свободы и непредвзятости. Его сомнения усиливались постоянным сравнением собственных стихов и стихов старшего брата, К.С. Аксакова. И.Аксаков объяснял в одном из писем, что значение его поэзии – «историческое и связывающееся с гражданской историей эпохи» (И.С. Аксаков в его письмах. Т. 1. М., 1887. С. 7). Это явно свидетельствует о понимании автором публицистичности своей поэзии. Позднее С.А. Венгеров указал на «служебный, публицистический характер» некоторых стихов К.С. Аксакова, который пытался через литературу «проводить свои любимые идеи» (Венгеров С.А. Очерки по истории русской литературы. Изд. 2-е. СПб., 1907. С. 399–400). Сложнее соотносить с публицистикой новеллы И. Киреевского, повести К. Аксакова и В. Одоевского. Мы можем найти следы дидактики в рассказе И. Киреевского «Царицынская ночь», в ранних новеллах и апологах Одоевского. Поэтому правильнее под термином «публицистичность» понимать не всякое рассуждение или размышление об общественных, философских (в том числе эстетических), исторических проблемах, а только такое, в котором прямое логическое слово дополняется художественным текстом, делает этот художественный текст актуальным. В данной работе мы попытались посмотреть на собственные прозаические и поэтические произведения любомудров и славянофилов в контексте и в отношении с их же публицистикой.

<sup>19</sup> Лотман Ю.М. О семиотическом механизме культуры // Там же. Т. 3. С. 332.

вильное обозначение», в том числе «правильное называние». Для такой культуры мир не что иное, как текст, его содержание заранее известно и обусловлено. Задача заключается лишь в том, чтобы правильно понимать «соотношение элементов выражения и содержания». Напротив, культура, для которой важно прежде всего содержания, допускает и даже предполагает «известную свободу» и в выборе содержания, и в плане его выражения.

Славянофилы скорее поддерживают культуру содержания. Очевидно, они представляют и ценят культуру как систему правил, а не как систему «текстов» или как один-единственный текст. Хотя встречаются и переходные ситуации, в которых значимы одновременно и текст, и система правил. Как же в таком случае выявить своеобразие философской публицистики славянофилов? Надо определить, в каких случаях философская публицистика славянофилов выступает как текст, а в каких – как правила. Подобное разграничение необходимо еще и потому, что сама теория славянофилов носит характер нормативный, тогда как субъективно они стремятся к полноте и непредвзятости постижения мира. Избежать противоречий можно, если соединить мифопоэтический подход с аксиологическим.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.