

НИКОЛАЙ БЕРДЯЕВ ОБ АНДРЕЕ БЕЛОМ

И.В. УСТИНОВА, *кафедра русского языка*

Николай Бердяев написал о Белом две статьи-эссе: «Астральный роман. Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург» (впервые: Биржевые ведомости. 1916, 1 июля), «Русский соблазн. По поводу «Серебряного голубя» А. Белого» (впервые: Русская мысль. 1910, № 11, с. 364 и след.). О Белом он упоминает в статье «Мутные лики» (впервые: София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Под ред. Н.А. Бердяева и при ближайшем участии Л.П. Карсавина и С.Л. Франка. Берлин, 1923).

Некоторые аспекты творчества Бердяева (1874–1948) представляют особый вид философской критики с позиций персоналиста и психолога, когда делается акцент на морально-философской стороне наследия художественной литературы и мыслитель сознательно отказывается от концентрации лишь на его эстетической ценности. Бердяев оценивает творчество символистов по тем выводам из их построений, которые относятся к области философии, социологии и др. [1]. Его нежелание рассматривать писателей как исторические фигуры и героев своего времени объясняется необходимостью интегрировать конкретную писательскую личность и его творчество в свою собственную «философию жизни». Выбор и оценка творчества русских поэтов «Серебряного века» основан у Бердяева на принципе рассмотрения их так называемого «филологического бытия» – особого типа бытия в словесном искусстве, «блестящей, великолепной оболочки жизни», где возможна «изумительная даровитость, пленительная красота, изумительные достижения искусства» [2]. Только в сфере «филологического бытия», по Бердяеву, творчество культуры не доходит до кризиса культуры [3]. Под филологией, таким образом, подразумевается не научная отрасль, а некое «начало», особая «стихия», которая может делаться «универсальной», то есть, «все себе присваивает», причем творчество

не совершается непосредственно, а всегда через старые культуры, через чужое творчество» [4].

Целостное восприятие жизни, декларированное в «Философии свободы» (1911) [5], сочетается у Бердяева с поисками путей ее объяснения посредством избирательной интерпретации литературных текстов [6]. Бердяев распространяет свои суждения на всю культуру, творчество, искусство, хотя и не поверяет своих выводов конкретными исследованиями, стремясь спроектировать судьбу искусства, когда выводы оказываются более общими, чем объект рассмотрения. Стремление показать, *как и почему* происходят те или иные процессы в истории есть своего рода попытка выработать методологические принципы культуроведения у Бердяева, где кроме эстетических должное место отводится социологическим и идеологическим составляющим («социалистический персонализм» или «персоналистический социализм» – термины его собственные). Бердяев оценивал выбор и глубоко личную трактовку писателями начала века общемировых проблем в свете идей философии, литературы, искусства: оценку дионисийской стихийности (Вяч. Иванов), астрального расплавления личности (А. Белый), первородного одухотворения плоти (В.В. Розанов), устремленности к стихии матери-земли (Д.С. Мережковский) и т.д. [7].

Характерная особенность Бердяева – рассматривать ближнее с философской дистанции, с точки зрения вечности. Декаданс он характеризует как явление на все времена, свидетельствующем о кризисе человеческой души и серьезном течении в искусстве и говорящем о праведных и великих вещах: о личности, об абсолютном ее значении, о свободе, о красоте и др. Он считает, что как в эпоху перехода от античности к средневековью и от средневековья к Возрождению, так и при переходе от Возрождения к «новому средневековью» (термин самого Бердяева), искусство

переживает глубочайшие кризисы и похоже на искусство эпохи декаданса, который не бесплоден для человеческого духа. Так, декаданс античной культуры породил неоплатонизм [8], а в русской литературе начала XX в. в декадентстве сосредоточено все лучшее. Это поэтическое возрождение повысило уровень поэтической культуры, хотя направлению русской поэзии начала XX в. могли «совсем не сочувствовать» [9]. Отсюда его постоянный интерес к творчеству и личностям З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова и других.

Понятие творчества является основным для Бердяева. Он полагал, что всякое подлинное искусство символично, поскольку никогда не отражает эмпирической действительности, а проникает в иной, подлинный мир, доступный искусству настоящей эпохи лишь в символическом отображении [10], и в качестве материала для своих построений Бердяев использует творчество писателей, переходивших «за грани искусства» [11]. Он считает символизм преддверием мировой эпохи творчества, подразумевая эпоху так называемого теургического искусства [12]. Проблему искусства как теургии Бердяев считает по преимуществу русской проблемой, «русской трагедией творчества», поскольку, подчеркивает он, «пророческое будущее не принадлежит ни германскому духу музыки, ни латинскому духу пластики», но синтетическому искусству, о котором пророчествовала великая русская литература [13]. Связывая с теургическим искусством надежды на возрождение человечества и человека, мыслитель ищет в современной ему литературе соответствующие словесные и стилистические формы для воплощения идей нового теургического искусства. Кубизм и футуризм, по Бердяеву, являются выражениями аналитических стремлений, расширяющими и разлагающими всякий органический синтез природного мира и искусства, причем футуризм «идет дальше кубизма по пути выражения космического вихря, сметающего все со своих мест» [14]. В противоположность футуристам символистов с их стремлением к возвращению искусству значения литургического и сакрального, Бер-

дяев в лекции «Кризис искусства» называет провозвестниками синтетических стремлений, ведущих к теургическому искусству. Напротив, к кризису приводят аналитические устремления в искусстве, предтечей которых Бердяев считал Гоголя, предвещающего, по его мнению, А. Белого и Пикассо, и видел у Гоголя «те восприятия действительности, которые привели к кубизму: Гоголь воспринимал образ человека разложившимся, у него нет людей, вместо них – «чудовища, подобные складным чудовищам кубизма» [15]. В этом, считает мыслитель, близко к Гоголю искусство А. Белого. Это не мешает Бердяеву обратить внимание на завоевания А. Белого в области формы. Бердяев полагает, что старые приемы в литературе не годятся, современные же оккультные романы слишком слабы во всех отношениях, в том числе, и в художественном. И напротив, метод распыления и распластования слов в романе Андрея Белого «Петербург» представляется мыслителю наиболее приемлемым для выражения «астральной», «космической» ориентации нового искусства. Астральным Бердяев называет этот язык потому, что слова теряют формы и границы, происходит их вихревое кружение и растворение слов, «и в этом вихре словосочетаний распыляется бытие, сметаются все грани [16]. Стиль А. Белого всегда, по Бердяеву, переходит в «неистовое круговое движение», которое А. Белый якобы ощутил в космической жизни и нашел для него «адекватное выражение в вихре словосочетаний», где «дается нарастание жизненной и космической напряженности, влекущей к катастрофе. Бердяев считает, что за медитациями героя романа «Петербург» скрыто художественное созерцание самого Белого, где «ращепляется и его собственная природа, и природа всего мира» [17].

Теургическое искусство будущего, как представляется Бердяеву, «быть может, находится на пути астрального распластования и распыления в творчестве его <А. Белого> типа» [18]. Искусство стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство от не искусства. Бердяеву кажется, что в современном искусстве дух как будто идет на убыль, мир

меняет свои покровы, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Он пишет: «А. Белый характерен для разных течений начала века, потому что он не мог оставаться в чистой литературе и в эстетическом сознании, его символизм носил мистический и оккультический характер, он отражал все духовные настроения и искания эпохи. Он был одержим ужасами и страхами, роковыми предчувствиями... Пошатнулся образ человека, и А. Белый более всех отразил это в своем творчестве» [19]. Бердяев не раз подчеркивал, что своими находками и прозрениями Андрей Белый обязан лишь своей изумительной интуиции.

Через этап кубо-футуристического варварства, по мысли Бердяева, протекает путь к теургическому искусству, которое совершается не через охранение старого искусства (реставрацию сакрального искусства мира античного и мира средневекового) и не через возврат к прошлому, а через синтетические устремления в искусстве. Бердяев говорит, что лучшие символисты мечтали о теургии [20]. Поскольку, по Бердяеву, культура претворила изначально данную варварскую тьму бытия в некое светлое царство, теперь настало время претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь. И нужно подчинить современное варварство в культуре новому космическому ритму, где единственно верным для художника мыслитель считает «мистический» метод интуитивного проникновения в целостное явление.

На пути к этому духовному знанию, по мнению Бердяева, находится А. Белый, представитель литературного футуризма. Истоки футуризма Белого Бердяев видит в его «Симфониях» – той художественной форме, которая до Белого, как представляется философу, в литературе еще не встречалась [21]. Творчество Белого Бердяев считает по силе равным кубизму Пикассо, как «методу аналитического, а не синтетического восприятия вещей, в «искании геометричности предметного мира, скелета вещей» [22], стремление проникнуть во внутреннее строение космоса...» Так, вкусы Аполлона Аполлоновича Аблеухова, героя романа «Петербург», отличаются «гармонической простотой», его успокаивает квадрат; и

как глава учреждения он желает «государственной планиметрии» всей России. Герой другого романа, «Московский чудак» (1926), Иван Иванович Коробкин «отступил в интегралы», когда революция 1905 г. «расшибла его «рациональную ясность» [23]. Метод Белого Бердяев называет кубизмом, либо футуризмом в художественной прозе, по силе равному кубизму Пикассо, где так же все смещается со своего старого, казавшегося вечным места [24].

По мнению Бердяева, А. Белый приложил к литературе кубический метод «распластования всякого органического бытия» [25], и речь здесь идет не о влиянии на А. Белого живописного кубизма – это его самобытное восприятие мира.

На примере творчества Белого Бердяев показывает, что литература Серебряного века не только предчувствовала революцию, но революция в литературе совершилась раньше, чем в жизни. Однако поэтов нельзя назвать ее пророками, так как они не смогли духовно возвыситься над стихией, о которой пророчествовали, да поэты и не обязаны быть духовными учителями [26]. Бердяев называет Белого (статья «Русский соблазн») и А. Блока в числе «русских мальчиков», ощущающих себя «окутанными мистической стихией, смысл которой остается для них духовно непонятным и невыразимым» [27].

Претендуя на мистическое восприятие и постижение революции, считает Бердяев, А. Белый и А. Блок только поэтизируют ее [28]. «Страшное мистическое сомнение современных поэтов и писателей» Бердяев считает показателем духовного недуга, когда мистическое значение искусства ложно переоценено и многие поэты, претендуя быть обладателями мистического опыта и мистических прозрений, «смотрят сверху вниз на все остальное человечество» [29].

Бердяев указывает на невнятность духовного восприятия происходящего у А. Белого и А. Блока, что ведет у них к отождествлению «революции духа» с разыгравшейся социально-политической революцией (образ красного домино в «Петербурге» как символ надвигающейся революции).

Тема «Я» и «другой» неразрывно связана с проблемой самосознания и самонаблюдения, и вопрос о чужом я стал важнейшим вопросом психологии и философии XX в. как вопрос о механизме самосознания, который адекватен механизму познания других. Процесс самонаблюдения возможен лишь тогда, когда человек по отношению к себе считает себя «другим».

А. Белый и А. Блок, по мнению Бердяева, менее всего были сторонниками индивидуалистического, уединенного искусства рафинированных эстетов, они жаждали выхода к всенародному искусству, были демократами... Так, А. Белый писал фабричные стихи, А. Блок стал всенародным поэтом. «Символисты были социально бездейственны, но их мучило социальное уединение, они хотели «социального заказа», как связи с народным организмом, пытались преодолеть эстетизм и стремились к органической эпохе...», – писал Бердяев в «Мутных ликах» [30].

До эфемерного, уходящего в астральный план Петербурга А. Белого ничто не доходит из глубины России, из недр народной жизни, полагает Бердяев. Он считает, что А. Белый «хочет художественно изобличить призрачный характер петербургского периода русской истории, бюрократического и интеллигентского западничества, подобно тому, как в «Серебряном голубе» он изобличил «тьму восточной стихии в народной жизни» [31]. Герой романа «Петербург» Николай Аполлонович Аблеухов – революционер, но сын сенатора, главы учреждения и тайного советника Аполлона Аполлоновича Аблеухова. Бердяев акцентирует внимание на том, что отец и сын, по сути представляющие противоположные начала – бюрократии и революции – с трудом отделимы друг от друга, так как у самого Белого эти два противоборствующих начала «смешиваются в каком-то некристаллизованном, неоформленном целом» и приводит этот пример как наглядную иллюстрацию того, что русская революция была бюрократической «плоть от плоти», а значит несла в себе «семя разложения и смерти» [32]. Показывая, что Белый художественно раскрывает особую метафизику русской бюрократии, как образец «эфемерного бытия», «мозговой

игры», «в которой все составлено из прямых линий, кубов, квадратов, где управление идет из центра по геометрическому кругу» [33], Бердяев одновременно и упрекает А. Белого в том, что в «Петербурге» он слишком следует за Достоевским, находится в слишком большой зависимости от «Бесов». И в этих порой прямо скопированных сценах, считает Бердяев, Белый срывается на другой стиль, «нарушает ритм своего романа-симфонии» [34].

Таким образом, мы отметили некоторые особенности отношения Бердяева к творчеству символистов. Это, в частности:

Сближение философии с поэзией, литературой и искусством. Своеобразное отношение к символической природе искусства. По Бердяеву, высшая красота не может быть иначе как символической в этом мире [35].

Признание оцениваемого Бердяевым искусства символистов как единственно настоящего, осознание приоритета художников в познании человека и результатов его деятельности.

Нельзя не заметить двойственность в оценке перспектив синтетических и аналитических исканий в интерпретации Бердяева. С одной стороны, мыслитель полагает, что в футуристической поэзии совершается разрушение, распластование слов, разрыв слова и смысла – Логоса – при полной неспособности уловить новый «космический ритм», «новый лад», так как футуризм занят сведением счетов с прошлым, не в силах перейти к новому творчеству. С другой – в кубо-футуризме Белого Бердяеву видится стиль нового искусства.

Тем не менее, сам Бердяев требовал восстановления непосредственной мистики слов, поскольку существует изреченность смысла мира в первоначально, предмирно сказанном божественном Слове. То есть, по Бердяеву, слова заложены в таинственном существе мира, они онтологичны. Когда мы говорим с близкими по духу, мы не уславливаемся в смысле слов, их сочетания для нас являются интуицией, полной реального смысла, и напротив, рациональная словесная доказательность отдаляет нас от истины. Бердяев явно обращается за объяснением роли словесного выражения к психологии [36].

Творческий антропоцентризм Бердяева персоналистичен, он утверждает долженствование человека завершить природу в том, что возникает за ее пределами. Проблему исторического движения человека, в субъективности которого создается специфическая среда – культура – Бердяев вслед за персоналистами определяет как трансцендентную, а трансценденцию полагает некой конструкцией человеческого духа [37].

Ощущение хрупкости культуры, подмеченное Бердяевым, нарастает со временем. Этот феномен высвечивает наиболее зримо и те особенности культуры, которые помогают ей выживать. Если, по Бердяеву, культура уходит в глубину, то с точки зрения современных исследователей, она «являет себя *разлитостью* присутствия трансцендентного в различных пластах бытия» [38]. Интерпретация Бердяевым кризиса культуры, на наш взгляд, имеет в основе отчасти иные причины, не названные прямо самим мыслителем. Уже не раз шла речь об особенностях культуроведения, литературоведения и литературной критики в России, об их чрезмерной политизации, публицистичности, подчиненности внешне выработанным теориям, когда под их давлением культура «затаивается» [39]. То есть, культура и искусство оказываются сложным процессом «уравновешивания со средой» (Выготский).

Литература

1. О появлении нового типа философской критики: Н.А. Бердяев. Русский духовный ренессанс начала XX в. (к 10-летию «Пути») // Н.А. Бердяев. Собрание соч. Париж, 1989. – Т. 3. – С. 689.
2. Бердяев Н.А. Очарования отраженных культур // Сб. О русских классиках. – М.: 1993. – С. 287.
3. О кризисе культуры и искусства Бердяев пишет в работах «Духовный кризис интеллигенции» (СПб., 1910), «Смысл творчества» (1916), в статье «Пикассо» (журнал «София» № 3, 1914), статье «Астральный роман. Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург», лекции «Кризис искусства» (ноябрь 1917), статье «Декадентство и мистический реализм»; «Великий Инквизитор». Кризис культуры в целом охарактеризован Бердяевым в «Философии неравенства» (1918). (О кризисе говорят Флоренский, Булгаков. См.: С.Н. Булгаков «Труп красоты. По поводу картин Пикассо // С.Н. Булгаков. Тихие думы. – М.: 1918.; Флоренский П.А. У водоразделов мысли. – Т. 2. – М.: 1990; Розанов В.В. Критические эпюды. Декаденты. – СПб., 1906).
4. Бердяев Н.А. Очарования отраженных культур // О русских классиках. Сб. – М.: 1993. – С. 287–288, 291.
5. Подобная «жизненная восприимчивость» является, по мысли Ортеги, изначальным феноменом истории и первым, что необходимо определить для понимания эпохи. (Х.Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства и другие работы. Сб. – М.: 1991. – С. 11).
6. Идея субъективного искажения действительности как основной особенности человеческого восприятия была также центральной в концепции Выготского: «Сознание как бы прыжками следует за природой, с пропусками, пробелами. Психика выбирает всеобщие точки действительности среди всеобщего движения... Она есть орган отбора, решето, процеживающее мир и изменяющее его так, чтобы можно было действовать... В этом ее положительная роль – не в отражении, а в том, чтобы не всегда верно отражать, т.е. субъективно искажать действительность...» (Там же. С. 345–348, 405–406).
7. О романтическом миропонимании персоналистов: Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. – М.: 1981. – С. 45–46, 48. Анализ проблемы человеческого существования опирается у персоналистов на теорию искусства, которое выступает как необходимый элемент «общего видения мира и человека». Ср.: Mounier, E. Oeuvres, Paris, 1961. – V. 2. – P. 42, 96, V. 1. – P. 524; Charpentreau, J., Rocher L. L'esthétique personnaliste d'Emmanuel Mounier. Paris. 1966. – P. 54.
8. Предложенному в этой связи бердяевскому определению неоплатонизма как философии культурного упадка целой мировой эпохи соответствует позиция Лосева, что «всякая несовершенная форма обязательно переходит в такую же несовершенную форму, и притом переходит и с исторической, и с логической необходимостью», как то «драматически показал Платон». (А.Ф. Лосев. Слово о грузинском неоплатонизме.; Эрос у Платона // А.Ф. Лосев. С. Соответственно: 188, 360).
9. Бердяев Н.А. Литературное направление и «Социальный заказ» // О русских классиках. Сб. – М.: 1993. – С. 333–334.
10. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М.: 1989. – С. 449.
11. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М.: 1989. – С. 488.
12. Идея Бердяева о теургии как спасении творчеством, идет от Вл. Соловьева, который задает теургии христианские задачи (Соловьев В.С. Чтение о Богочеловечестве // Сб. соч. в 10 т. 2-е изд. – СПб., 1911. – Т. 3, Соловьев Вл. Соч. в 2-х т. Т. 1. – М.: 1988. – С. 743. – Т. 2. – М.: 1990. – С. 156, 174–177, 199).
13. Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М.: 1990. – С. 4.
14. Кризис искусства. – М.: 1990. – С. 11, 29–32. Бердяев пишет о Пикассо как о беспощадном разоблачителе материально синтезированной красоты, что, по его мнению, противоположно самой природе пластических искусств, что Бердяев считает симптомом некоего космического процесса.

15. Бердяев Н.А. Духи русской революции // О русских классиках. Сб. – М.: 1993. – С. 79.
16. В 1914 г. в «Эссе на эстетические темы в форме предисловия» Ортега-и-Гассет отметит это как характерную черту современной литературы: «<...> вещи всегда те же самые, <...> из их материала нельзя выкроить ничего нового, но вот поэт толкает внезапно вещи в вихрь и танец. Подчиненные этому скрытому динамизму вещи обретают новый смысл». (Ортега-и-Гассет. Эссе на эстетические темы в форме предисловия. Там же. С. 479.)
17. Бердяев Н.А. Астральный роман. Там же. – С. 312. Белый выдвигал положение, что «инструментовка поэтов бессознательно выражает аккомпанирование внешней формой идейного содержания поэзии». (Белый Андрей. Поэзия Блока // Ветвь: Сборник Клуба московских писателей. – М.: 1917. – С. 282–283).
18. Бердяев Н.А. Астральный роман. Там же. – С. 317. Ортега-и-Гассет также проводил параллель между стилем современного ему поэтического искусства, создающим в конечном счете еще небывшее, и вихревым движением слов: «Вечно старая и неизменная материя, увлеченная вихрями, несущимися по всегда новым траекториям – вот тема истории искусства. Вихри, которые приносят в мир нечто новое, которые идеально увеличивают наш мир – это стихи. <...> Особый способ, которым каждый поэт дематериализует вещи, – это его стиль». (Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства // Х. Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сб. – М.: Радуга, 1991. – С. 479–500). На необходимость процесса расшатывания словесной целостности в поэтическом творчестве указывал Жирмунский: «...с помощью слов создать художественное произведение, в звуковом отношении до конца подчиненное законам музыкальной композиции, не сказав при этом природу словесного материала, так же невозможно, как из человеческого тела создать орнамент, сохранив всю полноту его предметного значения». (Жирмунский В. Введение в метрику. Теория стиха. – Л.: 1925. – С. 16–17).
19. Самопознание. С. 195.
20. Бердяев Н.А. Кризис искусства // О русских классиках... С. 303: «Футуризм всего лишь внешнее выражение глубинного метафизического процесса. Новое теургическое творчество лежит в другой плоскости, «в духовном плане» и его не следует искусственно упреждать».
21. Бердяев Н.А. Астральный роман. Там же. – С. 311.
22. Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М.: 1990. – С. 30.
23. Белый Андрей. Начало века. – М.: 1988. – С. 310.
24. Бердяев Н.А. Кризис искусства // О русских классиках. – С. 303.
25. Бердяев Н.А. Астральный роман. – С. 313.
26. Бердяев Н.А. Мутные лики // О русских классиках. – С. 324.
27. Там же. – С. 319.
28. Учение Владимира Соловьева о Софии – Вечной Женственности и софиология Булгакова – для А. Белого и А. Блока, по мнению Бердяева, есть лишь повод для выявления их собственных софианских переживаний и предчувствований (Н.А. Бердяев. Мутные лики. 1923 // Н.А. Бердяев. О русских классиках. – М.: 1993. – С. 318. Н.А. Бердяев. Мирозерцание Достоевского. Прага: YMCA-PRESS, 1923. – С. 112).
29. Бердяев Н.А. Мутные лики. – С. 321–322.
30. Там же. – С. 326.
31. Бердяев Н.А. Астральный роман. – С. 315.
32. Там же. – С. 313.
33. Там же. – С. 314–315.
34. Бердяев Н.А. Астральный роман. – С. 314. Однако в представлении о ритме самого Белого важную роль играет именно момент «нарушения». Белый называет ритмом совокупность отступлений от метрической схемы, то есть, не соблюдение размера, а отступление от него, нарушение его... Он находит, что эти отступления проявляют известную правильность, вступают в известное сочетание, которое Белый и кладет в основу понятия ритма, отличную от понятия размера, что ныне общепризнано. (Белый Андрей. Символизм. Книга статей. – М.: 1910).
35. Бердяев Н.А. Философия неравенства. – С. 182, 239. «О рабстве и свободе человека». – Париж, 1939. – С. 193–199. «Самопознание». Бердяев понимает прекрасное как цель жизни вслед за Константином Леонтьевым (К. Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. – Париж: ИМКА-Пресс. 1926. – С. 37).
36. Отношение же к знаковым средствам как к элементу падшего мира у Бердяева скептическое. (См., напр.: Н.А. Бердяев. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М.: 1990. – С. 317. Об этом: Ю.П. Ивонин. Природа философского знания в контексте теории культуры Н.А. Бердяева // Философия и ее место в культуре. Сб. трудов. – Новосибирск, 1990. – С. 228).
37. Ср.: Siegwalt G. Nature et Histoire. Paris. 1965, P. 69.; Вдовина И.С. Эстетика французского персонализма. – М.: 1981. – С. 31–32.
38. См., например: В.А. Кругликов. «Возможности эссеизма в понимании культуры» // Сб. Социальная философия и философская антропология. – М.: 1995. – С. 163 и след.: «Феномен хрупкости также являл, что: а) в условиях продолжающегося распада ценностно-смыслового тела культура оказалась способной к процессу смыслообразования, оказалась способной жить фрагментарно в силу общей индивидуализации и (как следствие) плюрализации внутренних форм мысле-чувствования; б) хрупкость наличного культурного бытия сделала более зримым существование выразительности как реального содержания эстетики культуры.»
39. Об этом, в частности: Кондаков, И. Нещадная последовательность русского ума (Русская литературная критика как феномен культуры) // Вопросы литературы. – М.: 1977. – № 1. – С. 117–161.