ВИЛЬГЕЛЬМ ДИЛЬТЕЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
А. В. Михайлова† и Н. С. Плотникова

ВИЛЬГЕЛЬМ ДИЛЬТЕЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ • ТОМ IV

ГЕРМЕНЕВТИКА И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО ПОД РЕДАКЦИЕЙ
В. В. Бибихина и Н. С. Плотникова

ДОМ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КНИГИ
МОСКВА 2001

ББК 87.3
Д 21

ПОДГОТОВКА ИЗДАНИЯ И ПУБЛИКАЦИЯ ОСУЩЕСТВЛЕНЫ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА ФРИТЦА ТИССЕНА (КЁЛЬН, ФРГ)

DAS EDITIONSPROJEKT SOWIE DER DRUCK WURDEN GEFÖRDERT DURCH DIE FRITZ THYSSEN-STIFTUNG (KÖLN, BRD)

НАУЧНЫЙ СОВЕТ ИЗДАНИЯ

Профессор *Фритьеф Роди* (Бохум, ФРГ)
Профессор *Александр Хаардт* (Бохум, ФРГ)
Профессор *Карл Аймермахер* (Бохум, ФРГ)
Профессор *А. А. Михайлов* (Минск)
Приват-доцент *Ганс-Ульрих Лессинг* (Бохум, ФРГ)

ПЕРЕВОДЧИКИ ТОМА

В. В. Бибихин
А. В. Михайлов

СВЕРКА ТЕКСТА

Н. С. Плотников
В. С. Малахов

ISBN 5-7333-0240-2

© Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966
© Дом интеллектуальной книги, Москва, 2001

ИЗДАНИЕ ВЫПУЩЕНО ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ИНСТИТУТА "ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО" (ФОНД СОРОСА) В РАМКАХ МЕГАПРОЕКТА "ПУШКИНСКАЯ БИБЛИОТЕКА"

THIS EDITION IS PUBLISHED WITH THE SUPPORT OF THE OPEN SOCIETY INSTITUTE WITHIN THE FRAMEWORK OF "PUSHKIN LIBRARY" MEGAPROJECT

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ СЕРИИ "УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА"

Н.С. Автономова, Т.А. Алексеева, М.Л. Андреев, В.И. Бахмин, М.А. Веденяпина, Е.Ю. Гениева, Ю.А. Кимелев, А.Я. Ливергант, Б.Г. Капустин, Ф. Пинтер, А.В. Полетаев, И.М. Савельева, Л.П. Репина, А.М. Руткевич, А.Ф. Филиппов

"UNIVERSITY LIBRARY" EDITORIAL COUNCIL

Natalia Avtonomova, Tatiana Alekseeva, Mikhail Andreev, Vyacheslav Bakhmin, Maria Vedeniapina, Ekaterina Genieva, Yuri Kimelev, Alexander Livergant, Boris Kapustin, Frances Pinter, Andrei Poletayev, Irina Savelieva, Lorina Repina, Alexei Rutkevich, Alexander Filippov

ИЗДАТЕЛЬ

В. В. Анашвили

ОФОРМЛЕНИЕ

В. П. Коршунов

Дильтей В.
Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 4: Герменевтика и теория литературы / Пер. с нем. под ред. В.В. Бибихина и Н.С. Плотникова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к IV тому 9

ЧАСТЬ 1. ГЕРМЕНЕВТИКА

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ШЛЕЙЕРМАХЕРА В ЕЕ ОТЛИЧИИ ОТ ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ ПРОТЕСТАНТСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ 13

Первый раздел. Герменевтика до Шлейермахера
1. Старейшие системы герменевтики. Флаций, Франц и Глассий 15
2. Системы перехода. Социниане, арминиане, пиетисты, Кристиан Вольф, Баумгартен 34
3. Грамматическое, историческое и эстетическое движения в герменевтике 52
4. Начала герменевтического метода, направленного на единство Священного писания, у Канта 80
5. Герменевтика шеллингианской философии. Фридрих Аст 86
Второй раздел. Герменевтика Шлейермахера в ее возникновении
1. Фихте и возникновение образа мысли, преобразившего герменевтику .. 90
2. Фридрих Шлегель и приложение этих идей к критике и филологии ..101
3. Перевод Платона 110
4. Первый набросок герменевтической системы Шлейермахера 117
Третий раздел. Сравнительное описание герменевтики Шлейермахера в ее отношении к прежним системам
Глава 1. Принципы и основные вопросы 124
1. Общая герменевтика 124
2. Специальная герменевтика Нового Завета 164
Глава 2. Грамматическая часть 179
1. Основа грамматической части герменевтики: о языке и системе понятий 179
2. Распорядок грамматической части 193
3. Смысл, значение, понимание как определение неопределимого 195
4. Первый канон: о выявлении словоупотребления с его материальной стороны 196
5. Применение языка в Новом Завете 200
6. Второй канон 202
7. Локальное значение слова в свете различения главных и побочных мыслей и изобразительных средств. Троп 206
8. Определение формального элемента. Предложение. Период 213
9. Определение локальной значимости с ее формальной стороны для Нового завета. Стиль Нового завета 217
Глава 3. Психологическое толкование 221
1. Психологическое толкование вообще. Обзор прежних систем в этом аспекте 221
2. Психологическое толкование в узком смысле 227
3. Техническое толкование 229
4. Психологическая часть герменевтики в ее приложении к Священному писанию 232

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ 235
Дополнения из Рукописей 254

ЧАСТЬ 2. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ВООБРАЖЕНИЕ ПОЭТА. ЭЛЕМЕНТЫ ПОЭТИКИ 263

Раздел I. Обретенные выводы и новые задачи поэтики 275
1. Поэтика как учение о форме и техника 275
2. Исследования творческой способности, из какой происходят художественные творения, в том числе и поэтические 281
3. Проблемы и вспомогательные средства современной поэтики 290
Раздел II 295
Глава 1. Описание внутренней организации поэта 295
1. Процессы в его душевной жизни – в отвлечении от его особенной организации 295
2. Элементарная функция поэта 297
3. Такая функция обусловлена большей энергией известных душевных процессов 299
4. Воображение поэта в его сродстве со сновидением, безумием и иными состояниями, отклоняющимися от нормального состояния бодрствования 307
Глава 2. Опыт психологического объяснения поэтического творчества 308
1. Элементарные процессы, происходящие между отдельными представлениями 309
2. Взаимосвязь душевной жизни и производимые на ее основе процессы складывания образа 311
3. Три главные формы процессов образования и место художественного творчества во взаимосвязи душевной жизни 313
4. Круги чувств и происходящие от них элементарные законы эстетики ..318
5. Однотипности в причинностной взаимосвязи жизни чувств и некоторые проистекающие отсюда высшие законы поэтики 328
6. Законы, по которым, под влиянием жизни чувств, представления свободно преобразуются, с нарушением границ реального.

Творчество поэта. Вспомогательные средства поэтической техники ..335
Глава 3. Подтверждающие свидетельства поэтов ..350
Раздел III. Типическое в поэзии ..359
Раздел IV. Перспективы теории поэтической техники, какая может быть построена на этом психологическом основании ..363
Глава 1. Поэтическое творчество и эстетическое впечатление ..365
Глава 2. Техника поэта ..373
Глава 3. Историчность поэтической техники ..408

ФРАГМЕНТЫ «ПОЭТИКИ» ..423

Предварительное рассуждение ..425
Переживание ..425
О поэтическом переживании ..429
Структурная психология ..430
Значение как категория жизни ..432
Взаимосвязь поэтики со стороны учения о значении ..433
Планы последующих редакций «Поэтики» ..434

ТРИ ЭПОХИ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ И ЕЕ СЕГОДНЯШНЯЯ ЗАДАЧА ..437

Три метода предшествующей эстетики ..444
Естественная система эстетических законов и эстетические методы 17 века ..445
Ценность рациональной эстетики ..452
Анализ эстетического впечатления и эстетические методы XVIII столетия ..453
Оценка анализа эстетического впечатления ..463
Исторический метод и эстетика XIX века ..467
Идеи, касающиеся решения сегодняшних задач ..472
Творчество и наслаждение ..472
Язык форм и правила искусства ..477
Натурализм ..483
Искусство современности ..487

ПРИЛОЖЕНИЯ

А.В. Михайлов. *Вильгельм Дильтей как литературовед и эстетик* ..493
В.В. Бибихин. *Герменевтика и эстетика в творчестве Дильтея* ..510

Указатель имен ..525

ПРЕДИСЛОВИЕ К IV ТОМУ

Хотя в истории философии XX века Вильгельм Дильтей имеет устойчивую репутацию «классика герменевтики» как посредника между «традиционной герменевтикой» Шлейермахера и «философской герменевтикой» Гадамера, обсуждение этой темы занимает в его обширном наследии весьма скромное место, да и сам термин «герменевтика» встречается в его основных трудах довольно редко. Этот факт тем более удивителен, что уже в самом начале своей научной карьеры (в возрасте 27 лет) Дильтей подготовил подробнейшее исследование по истории герменевтики. Это исследование он представил в 1860 г. в качестве сочинения на конкурс, объявленный обществом Шлейермахера по теме – «осветить особые заслуги герменевтики Шлейермахера в сравнении с ранними трактовками этой науки, в особенности у Эрнести и Кайля». Конкурсное сочинение Дильтея «Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики», открывающее настоящий том, содержит в первой части обстоятельный анализ правил понимания и интерпретации (в трудах Флация), выработанных протестантской герменевтикой в конфессиональных спорах о самодостаточности и общепонятности Священного Писания. Развитие герменевтической техники в эпоху Просвещения Дильтей рассматривает как исходный пункт герменевтики Шлейермахера, который переходил от формулировки правил грамматической и исторической интерпретации к систематическому исследованию самого процесса понимания. В контексте дискуссий немецкого идеализма и романтизма, влияние которых на становление теории Шлейермахера подробно раскрывает Дильтей, проблема постижения творческой индивидуальности приобретала решающее значение. С ней было связано и перенесение в герменевтике интереса толкователя с понимания отдельных мест текста на понимание целостного замысла автора. Грамматическая интерпретация подчинялась психологической, долженствующей прояснить генезис авторской идеи, а в ее перспективе детально реконструировать смысл всего произведения. Фи-

лософские результаты, а вместе с тем и внутренние противоречия такого определения герменевтики Дильтей анализирует в ходе реконструкции теории Шлейермахера и ее применений к пониманию искусства, религии и истории философии.

При жизни Дильтея его конкурсная работа осталась не напечатанной и увидела свет лишь столетие спустя после ее написания, в рамках нового издания Дильтеевой биографии Шлейермахера. При жизни Дильтей опубликовал лишь отрывки своего сочинения, самым важным из которых была его статья «Возникновение герменевтики» (1900). В этой статье он, правда, расширяет горизонт исторического рассмотрения, обращаясь к истокам теорий истолкования в античности и раннем христианстве. Здесь же, а особенно в рукописных дополнениях к статье, Дильтей дает набросок систематических задач герменевтики, определяемой им как составная часть логико-методологического обоснования гуманитарных наук. В анализе понимания должны быть обоснованы всеобщие принципы гуманитарных наук, оправдывающие значимость их познавательных результатов. При этом герменевтика выполняет функцию связующего звена между общефилософским прояснением отношения жизни и познания, с одной стороны, и практикой гуманитарных наук, с другой.

Во второй части тома публикуются важнейшие работы Дильтея по теории литературы и эстетике. В работе «Воображение поэта. Элементы поэтики» (1887) исследуется центральная для философской концепции Дильтея тема связи индивидуального переживания и его выражения в формах культуры. Прообразом этой связи является процесс создания художественных образов, реализуемый поэтическим воображением. Дильтея интересует воображение как комплексный процесс, коренящийся в элементарных структурах психических актов и развивающийся в сложную систему зрительных и языковых образов, составляющих художественное произведение как культурный феномен. Правда первоначальная ориентация на постижение психической природы поэтического переживания уступает у него впоследствии место анализу выражений переживаний в языке и соответственно исследования процесса понимания этих выражений. Отчетливо этот переход от психологической эстетики к изучению историко-культурного бытия искусства наблюдается во «Фрагментах Поэтики» (1907-1908), которые Дильтей написал в ходе позднейшей переработки своей статьи о «Воображении поэта». Во фрагментах дается анализ «переживания» уже не как чисто психического феномена, а как одного из аспектов формирования

«значений» целостной культурно-исторической жизни, образующих почву и материал поэтического творчества. Поэтика, понятая как осмысление связи переживания и выражений, приобретает, таким образом, парадигмальный характер для всей системы гуманитарных наук, призванных артикулировать историческое самосознание человека.

Работа «Три эпохи новой эстетики и ее сегодняшняя задача» (1892) фокусирует историческое понимание искусства в проблеме определения стилевых особенностей искусства XIX века, пронизанного тенденциями историзма и натурализма. Дильтей разбирает основные этапы развития эстетики в эпоху Нового времени под углом зрения связи эстетики с художественной критикой и публикой. Результаты этой исторической ретроспективы ложатся в основу наброска теории искусства, цель которой примирить сознание исторической относительности художественной техники с универсальным значением художественного творчества.

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Учитывая значительный объем комментария, необходимого для ориентации в тексте конкурсной работы Дильтея, редакторы приняли решение отказаться от принятого в издании правила помещать все разъяснительные примечания в конце тома. В настоящем томе все примечания сделаны подстрочными. Чтобы отличить собственные примечания Дильтея от примечаний редакторов тома, в конце каждого примечания Дильтея стоит буква (Д).

В примечаниях к конкурсной работе о Шлейермахере возникает та дополнительная сложность, что публикатор немецкого текста М. Редекер дополнял и исправлял библиографические данные в примечаниях самого Дильтея. Чтобы отличить собственный текст Дильтея, все чужые вторжения в его текст подстрочных примечаний обозначены курсивом (кроме нескольких случаев курсива в цитатах). Также курсивом отмечены и все дополнительные примечания к конкурсной работе – примечания редактора немецкого текста, разъяснительные примечания, любезно предоставленные издателями американского издания Дильтея (W. Dilthey, Selected Works. Vol. IV. Princenton Univ. Press 1996) и примечания редакторов настоящего издания.

Зачеркнутые и исправленные пассажи в тексте Дильтея заключены в угловые скобки < >.

Вставки переводчиков и редакторов заключены в квадратные скобки [ ].

Работа над переводом настоящего тома была начата А.В. Михайловым. Сохранившиеся после его преждевременной кончины части перевода (рукопись перевода статьи «Возникновение герменевтики» и машинопись перевода работы «Воображение поэта») подготовлены к публикации Н.С. Плотниковым. В тексте исправлены немногочисленные ошибки и опечатки. В остальном перевод оставлен без изменений, хотя в некоторых случаях он содержит отличия от принятого в издании перевода основных понятий Дильтей (например перевод «Verstehen» как «разумение», а не «понимание»). В приложении к тому публикуется одна глава из рукописи А.В. Михайлова «Вильгельм Дильтей и его школа», посвященная эстетической и литературоведческой теории Дильтея.

В. Б.
Н. П.

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ШЛЕЙЕРМАХЕРА В ЕЕ ОТЛИЧИИ ОТ ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ ПРОТЕСТАНТСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ

ГЕРМЕНЕВТИКА ДО ШЛЕЙЕРМАХЕРА[1]

1. СТАРЕЙШИЕ СИСТЕМЫ ГЕРМЕНЕВТИКИ[2]
ФЛАЦИЙ, ФРАНЦ И ГЛАССИЙ

Точка исторического начала герменевтической науки

[3]Не экзегетическое искусство или попытки рефлексии о нем, но во всяком случае герменевтическая наука начинается только с протестантизма. В самом деле, герменевтические пассажи у Оригена и антиохийцев, семь правил Тикония[4], даже написанное Августином в третьей книге его христианского вероучения (de doctrina christiana) и полнее развернутое Юнилием во второй книге его известного труда (Instituta regularia divinae legis)[5], как ни важны все эти тексты для истории ка-

---

[1] *Взято из составленного Дильтеем оглавления.*

[2] *Изменено из:* Старейшая система герменевтики.

[3] *Нижеследующий текст представляет собой конкурсную работу Дильтея о герменевтике Шлейермахера. При жизни Дильтей опубликовал в «Историко-философском архиве» (Archiv für Geschichte der Philosophie, Bd. VI, Berlin 1893, S. 69-95) только ее часть в составе трактата «Естественная система наук о духе в 17 веке» (там же S. 60-127). Полностью названная конкурсная работа была опубликована в 1966 (Das hermeneutische System Schleiermachers in der Auseinandrsetzung mit den älteren protestantischen Hermeneutik. In: W. Dilthey, Gesammelte Schriften. Band XIV, S. 595-787).*

[4] *Александрийская школа интерпретации была продолжена на Западе Амвросием (ок. 339-397) епископом Милана, и Августином (354-430), епископом Иппона, знакомых с семью «правилами» Тикония (ок. 380), донатиста (последователи еретика Доната отрицали действенность таинств в случае недостоинства служащих священников), который распределял аллегорическую интерпретацию в зависимости от того, относится ли она (1) к Господу и церкви, (2) к истинной и ложной вере, (3) к обетованию и закону, (4) к роду и видам, (5) к числовому значению, (6) к «повтору» и (7) к дьяволу и его последователям.*

[5] *Junilius Africanus, Instituta regularia divinae legis,* Gallandi Bibl. XII, 79 sqq. (*Migne Patrologiae Latinae, vol. 68, p. 25 sqq.*); *Matthias Flacius Illyricus,* Clavis

нона и догм, но научной разработкой назвать эти большей частью разрозненно перечисляемые, нагромождаемые всегда без связующего принципа правила все-таки нельзя. В их форме отражается внутренняя несамостоятельность католической экзегезы. Начиная от времени, когда борьба с гнозисом привела к подчинению памятников апостольской эпохи хранительному авторитету традиции, вплоть до времени, когда протестантизм просто поставил толкование на нем же самом, не было науки герменевтики. И тогда еще этой науки не существовало, когда новый подход к Писанию испытал такой решающий и сплоченный штурм со стороны католической Церкви, который даже и меньших спорщиков чем люди, возросшие в реформаторских боях, понудил бы к сопротивлению. Но уже в этих боях она возникла.

Обстоятельства, при которых она возникла

Нападение шло от триентских отцов. В Триенте католическая вероучительная концепция соотношения Писания и традиции, о чем еще средневековая Церковь высказывалась очень непринужденно и очень различно, окончательно сложилась. Еще на заседаниях Собора различие воззрений дошло до страстных выражений. Заседание 8 апреля 1546 решило наконец в пользу строгой антипротестантской партии. Декреты о Писании и традиции, об интерпретации о Вульгате были жесточайше повернулись против протестантского принципа Писания[6]. Писание и Традицию надлежало принимать «pari pietatis affectu», с одинаковым чувством благоговения[7]; из того же духа они произошли; как же тогда может быть, чтобы они в каком-то вероучительном пункте впали в противоречие[8]? Церковный католический богослов этого периода, *Беллармин*, открывает свое обширное полемическое сочинение против еретиков своего времени[9] трактатом о слове Божием: здесь находит он средоточие всего круга протестантских учений. С благородной миной научной объективности он описывает, как еврейские значки были добавлены к тексту лишь позднее и таким образом прочтение часто остается крайне сомнительным; затем, как важные новозаветные места (1 Ин 5, 7, 8 и др.) в древнейших рукописях отсутствовали и т.д.

Католические полемические сочинения, целое наводнение[10], доказывали непонятность и критическую недостоверность Писания. В этих сочинениях выставлялось на вид, как все знание языков у Оригена и Иеронима пошло прахом. Обширной массой критических и герменевтических аргументов обосновывалось *учение о герменевтической недостаточности писания и восполняющем авторитете традиции.*

Задача науки, как ее сформулировал под этим влиянием Флаций

Таким образом, этот католический штурм содержал два момента: С первым моментом, научным авторитетом отцов церкви, справиться было не трудно. Тем серьезнее надо было подходить к доказательству *достаточности и понятности Священного писания.* Надлежало продемонстрировать герменевтическую методу и вспомогательные средства, посредством чего можно было бы построить прочно обоснованную церковную догматику. Так возник в качестве органона экзегезы «*золотой*

---

scripturae sacrae, Basileae 1580, II, p. 158 sqq. (Д) *Clavis, II, p. 205sqq, Basel 1628/29.*

[6] Si quis autem libros ipsos integros cum omnibus suis partibus, prout in ecclesia catholica legi consueverunt et in vetere vulgata latina editione habentur, pro sacris et canonicis non susceperit et traditiones praedictas sciens et prudens contemserit, anathema sit! [Если кто книги эти самые книги целиком со всеми их частями, как они всегда обычно читаются в католической Церкви и имеют в старом обнародованном латинском издании, за священные и канонические не примет и названные традиции сознательно и обдуманно презрит, да будет анамефа!] (*Denzinger, Enchiridion symbolorum, 784*). (Д)

[7] *Denzinger, Enchiridion symbolorum, 783.*

[8] Omnis doctrinae ratio, quae fidelibus tradenda sit, verbo dei continetur, quod in scripturam traditionesque distributum est [основа всякого учения, преподаваемого верным, содержится в слове Божием, вошедшем как в Писание, так и в предания]. Этим была подготовлена жесткая концепция догмы предания Альберта Пигге: Si huius doctrinae memores fuissemus haereticos scilicet non esse infirmandos vel convincendos ex scripturis, meliore sane loco essent res nostrae; sed dum ostentandi ingenii et eruditionis gratia cum Luthero in certamen descenditur scripturarum, excitatum est hoc, quod – pro dolor – nunc videmus, incendium [помни мы об этом учении, что еретиков не следует опровергать или убеждать из Писания, наши дела обстояли бы лучше, но опустившись ради блеска ума и эрудиции до спора с Лютером, мы разожгли этот пожар, который, о горе, теперь видим] (*Albert Pigghe*, Hierarchiae ecclesiasticae assertio [Утверждение церковной иерархии], I 4, 1538). (Д)

[9] *Roberto Bellarmino (итальянский богослов, 1542-1621)*, Disputationes de controversiis christianae fidei adversus huius temporis haereticos [Рассуждения о противоречиях христианской веры против еретиков нашего времени] (1586-1593), I-III. (Д)

[10] Из этих авторов особо заслуживают упоминания Тилетан, Фелициан Нингуарда, Канизий, Мельхиор Кан, Мартин Пересий. (Д)

ключ» Флация, как его назвала благодарная лютеранская церковь (1567). Опиравшийся исходно на филологические штудии в Германии и Италии, первый энциклопедический историк протестантский Церкви, которому была знакома вся патристическая литература с ее герменевтическим методом и набором правил, выдающийся знаток Библии, что признавал за ним сам Ришар Симон[11], Флаций (Матия Влачич Иллириец) по меркам своего времени превосходит в том, что касается самостоятельного исследования и сложившейся в ходе его полноты системы герменевтических правил, большинство своих последователей и таким образом надолго вперед определяет собою герменевтическую науку.

Сама герменевтика в Clavis scripturae sacrae Флация разбросана в разных разделах второй части[12]. Особенную *цель* этого библейского ключа я нахожу особенно отчетливо и ясно высказанной в обоих Предисловиях.

Во втором Предисловии Флаций объясняется насчет исторического места своего сочинения. Он рассказывает о варварских извращениях Священного Писания, могущих происходить от незнания языков и под влиянием аристотелевских философем; затем он повествует, как благочестивые учители Священного Писания, прежде всего Лютер, восстанавливали чистое слово жизни.

С нему он скромно присоединяется в том же стремлении. Если в этом втором предисловии Флаций разбирает больше негативную сторону своей задачи, то первое предисловие охватывает решающее средоточие протестантской герменевтики.

Оно начинается энергичными инвективами против католических противников. После того как Бог дал Писание людям во их избавление, «pro hac... immensa Dei φιλανθρωπίαί plerique nunc contra etiam in hoc ipso Dei populo, qui Christianus appellatur, horrendum in modum blasphemant, vociferantes Scripturam esse obscuram, ambiguam, non etiam sufficientem ad plenam institutionem hominis Christiani ad salutem: denique esse litteram mortuam et librum haereticorum, unde omnes haereses ac errores exoriantur!»[13].

Уже раньше против богохульства триентских отцов, читаем мы, он доказал, что Писание есть норма веры[14]. Те отцы отвечали: дело идет не об авторитете Писания, но о его понятности; в этом отношении Писание нуждается в традиции для своего восполнения. Теперь Флаций на это отвечает: при всяком непонимании Писания надо винить не его непонятность, а неудовлетворительность лингвистических штудий, с какими учители пришли к их объяснению, и ложность метода, которым они пользовались. В этой связи он великолепно высказывается о принципе реформаторской герменевтики, нашедшем теоретическое выражение в его труде[15]. Действительно, здесь посередине между

---

[11] *Richard Simon (1638-1712), французский богослов.*

[12] Первый раздел — великолепный латинский конкорданс. Второй охватывает древности, критику, введение, то, что называли библейской риторикой, и грамматику, в переплетении одного с другим. Известна пестрота смешения в подобных работах того времени, напр. в Clavis Homerica (*Antonius Roberti, 1638*). Первая книга содержит сводку главных правил; они потом подкрепляются во второй собранием правил из Отцов. О последующих книгах, охватывающих отдельные части речи (грамматические части речи), тропы и фигуры, сцепление предложений, новозаветный стиль вообще и замечания о стиле Павла и Иоанна, к нашей науке принадлежат лишь отдельные составные части. Последняя глава, приложенная с типичной научной бесформенностью того времени, содержит ряд отдельных трактатов, мы сказали бы, по библейскому богословию. Среди них тот знаменитый трактат de peccato originali [о первородном грехе], в котором Флаций наперекор всем предостережениям друзей впервые формулирует свою теорию о первородном грехе как сущности человека. Лишь последний из всех трактатов имеет к этому отношение. Флаций разбирает писание, заключая эту вторую часть, как «норму и правило божественной истины». Такое заключение достаточно характерно для конечного назначения всего труда. (Д)

[13] Flacius, Clavis, Praefatio p. 3. (Д)

[14] Речь идет о двух сочинениях: Protestatio contra conciliabulum [Возражение против псевдособора] и Norma simul et praxis Synodi [Правило и практика Собора], которые остались мне недоступны (Д). *Указание на эти тексты Дильтей берет из Предисловия I к «Ключу» Флация, с. 3. Дильтей цитирует Clavis по базельскому изданию 1580 г. немецкий издатель Дильтея взял на себя труд сверить цитаты из Флация у Дильтея, однако в его распоряжении были лишь базельское издание 1628-1629 гг., поэтому номера страниц, указываемые Дильтеем по изданию 1580 г., даются в круглых скобках.*

[15] *Flacius, Clavis*, Praef. I p. 3: Non parum etiam obfuit perspicuitati Scripturae simul et veritati ac puritati doctrinae Christianae, quod omnes ferme scriptores et patres ita Sacras litteras considerarunt, tractarunt et explicarunt, ac si illa quaedam miscellanea potius sententuarum essent, quam pulchre cohaerentia et recte conformata scripta, ut revera pleraque sunt optima methodo composita. Inde igitur consecutum est, ut nunquam vera sententia, ita instar dissolutarum scoparum dissipatae Scripturae, haberi potuerit. Vera enim sententia in Sacris litteris, sicut etiam in omnibus aliis scriptis, non minima ex parte ex contextu, scopo ac quasi proportione et congruentia inter se partium, ac ceu membrorum, plerumque accipitur: sicut etiam singulae partes totius alicuius optime ex consideratione harmoniaque integri ac reliquarum partium intelliguntur [почти общая беда церковных авторов и отцов — подход к Священному писа-

принципом Писания и материальным принципом Реформации, в понимании и переживания *внутренней связи*, живо пробивающейся сквозь все отдельные части и между ними, располагался реформаторский опыт. Этому обстоятельству предстояло сформировать основную мысль протестантской герменевтики. Замысел этого труда мы можем определить так: *исходя из реформаторской мысли о единосвязности всего Писания ставится цель посредством экзегетического органона показать нормативную самостоятельность Писания.*

Научные вспомогательные средства для решения этой задачи

Какими же *научными средствами* Флацию удалось разрешить эту обширную задачу? Конкордансу, поставленному им вперед в качестве первой части труда и весьма характерному в своей разработке для его намерения осмыслить внутреннюю взаимосвязь библейских понятий, предшествовало много разработок. Напротив, как он сам жалуется, вторую часть приходилось большей частью создавать заново. Особенно это относится к развертывающейся в этой части герменевтике. Но ведь, естественно, его собственная герменевтическая рефлексия никак не могла одна создать всю науку. *Из двух источников* в этой ситуации к нему пришла помощь для его теории толкования.

Во-первых, эта помощь пришла ему от *риторики*. Для нее твердый канон создал Аристотель, которого тоже Флаций любит цитировать. Сверх того именно за последнее столетие до Флакка риторика претерпела существенные преобразования. Особенно те изменения, которые ей придал *Меланхтон*, были в двух отношениях важны для герменевтики. Прежде всего, Меланхтон гораздо резче чем кто-либо прежде подчеркивал, что *ближайшая цель риторики есть подведение к чтению старых писателей*[16]. Конечно ожидалось, в духе общей гуманистической настроенности, по-

нию как набору разрозненных сентенций, тогда как это прекрасная связь правильно согласованных текстов; в них, как во всей литературе, смысл извлекается из контекста, назначения, согласия и связности частей, как бы членов организма]. (Д)

[16] Melanchthon, *Elementa rhetorices* [Начала риторики], ed. Wittenberg, 1606, p. 12: Quare et nos ad hunc usum trademus rhetoricen, ut adolescentes adjuvet in *bonis autoribus legendis*, qui quidem sine hac via nullo modo intelligi possunt [мы учим молодых риторике, чтобы помочь им в чтении хороших авторов, которые иначе остались бы непонятны]; ср. также страницей выше hinc exstitit ars, «отсюда возникло искусство...» и т.д. (Corpus reformatorum, ed. C.A.Schwetschke, Halle 1846, XIII, p. 418, 417). (Д)

всеместно стремившейся к воссозданию античной формы, что эти чтения потом снова приведут к воспроизведению образцов[17]. Однако ближайшая, прямая цель риторики была для Меланхтона все-таки именно *понимание авторов*, и эта риторика, так что эта риторика была уже неким образом на пути к герменевтике. Во-вторых, Меланхтон, следуя богословской направленности эпохи, добавляет к generibus causarum, родам причин, составлявшим до того объект риторики, demonstrativum, описательному, deliberativum, рассуждающему, и judiciale, судебному, еще и didascalicon, учительный[18]. Как он специально замечает, он хотел так расчистить в этой науке пространство также и для понимания богословских предметов. Среди его примеров встречаются часто риторические толкования псалмов. Таким образом, уже в этой книге *намечается связь библейско-герменевтической теории и риторической.*

Экзегеза и начала герменевтической теории

Но больше чем из этой науки Флаций почерпнул *из экзегезы и начал экзегетической теории*, как она вырисовывалась в истории этой дисциплины от Оригена до современных протестантских толкователей. Особенно Отцов он использовал настолько широко, что Рихард Симон не без основания упрекает его в противоречии: он так плохо говорит об Отцах в предисловии, а в книге как умело ими пользуется. Почти вся кн. 4 Августина de doctrina christiana [О христианском учении] заимствована отдельными массивами, равно как и вся теория Иунилия. Итак, по сути эта книга возникла из достижений всей предшествовавшей экзегезы.

Синтетическая трактовка совокупности Писания (аналогия веры, параллельные места)

Как же Флаций *образует герменевтику из этого материала*[19]? Его целью определяется точка, в какой начинается его учение. Развертывая сперв-

[17] *Melanchthon, Elementa rhetorices,* p. 66, cum imitatio magis efficiat eloquentes quam ars, praecepta traduntur adolescentibus ad hoc, ut adjuvent eos in legendis orationibus dissertotum [красноречию учит больше подражание чем искусство, поэтому молодым преподают правила чтения мастеров риторики], C[orpus] R[eformatorum] XIII, p. 451. (Д)

[18] *Ср. у Меланхтона там же (C[orpus] R[eformatorum] XIII p. 421 sq.).*

[19] Порядок второго тома уже близок к подразделению Органона на герменевтику (трактаты I.II. 1 – 93 – 174), грамматику (трактат III 174 – 210) и

ва трудности толкования Писания (Causas difficultatis c. 1 слл.), он берет ту же отправную точку что и его противники. По признанию Рихарда Симона, он даже заостряет сознание этих трудностей. Он великолепно говорит о них в деталях: о малом объеме литературы, какую можно привлечь для установления словоупотребления, о сжатости и экономности в применении модальных и конъюнктивных форм, о чужеродности нравов, о противоречии между Ветхим и Новым Заветом. Этим difficultatibus, трудностям, он противопоставляет затем remedia, лекарства[20], получающие свое заключительное описание в *правилах исследования* Священного писания, *regulas cognoscendi* sacras litteras.

Тут он пользуется одним ненаучным различением. На это его соблазнила, похоже, дурная привычка Августина подтверждать свои герменевтические правила подходящими и неподходящими библейскими местами. А именно, Флаций различает между regulis ex ipsis sacris litteris desumptis [правилах, извлеченных из самого Писания][21], и nostro arbitrio collectis aut Excogitates [собранных или изобретенных по нашему суждению][22]. И его метод создания массивных сводок в подкрепление первого раздела неизбежно порождает значительные сомнения. Тем не менее, то, как он фактически группирует свои правила, приближаются к констатации важного различия.

А именно, *первый раздел* рассматривает *Священное писание как нечто безусловно целое.* Из этого способа рассмотрения вытекают следующие главные правила: относить каждое отдельное место ко всей совокупности Писания, которую он вполне схоластически представляет в двух силлогизмах[23], отталкиваясь от этой совокупности развертывать из Писания сумму веры, постоянно вспомогательными средствами логики

риторику (трактаты IV. V. 210 – 340 – 396) Священного писания, как это сделал после него Глассий. Нас здесь касается главным образом часть 1 этого тома, 1-й трактат которого, De ratione cognoscendi sacras litteras [Об основах понимания Священного писания], дополнен в историческом аспекте 2-м трактатом, Sententiae ac regulae patrum [Суждения и правила отцов]. Та же 1-я часть содержит и учение об искусстве толкования (quasi praxim totius operas [как бы практику всего труда], Praefatio, p. I). (Д) *См. в Базельском издании 1628/1629 Clavis, II, Трактаты I и II, с. 2-228, грамматика; Трактат III, с. 228-278, риторика; Трактаты IV и V с. 278-532.*

[20] *Flacius, Clavis, II, p. 6 sqq.* (p. 6 sqq.). (Д)

[21] *Flacius, Clavis, II, p. 7 sqq.* (p. 6). (Д)

[22] *Flacius, Clavis, II, p. 21* (p. 16). (Д)

[23] *Flacius, Clavis, II, p. 9 sq.* (p. 7). (Д)

фиксировать единство в этой сумме и в параллелях сопоставлять эту совокупность всего Писания с каждым отдельным местом. Применению параллелей он придает особенное значение. Между прочим и то, что вся первая часть *Ключа* посвящена им и что он специально выделяет их среди пособий[24], подсказывает нам, что это правило должно состоять в особенной связи с его основной мыслью.

В самом деле, *правило* объяснять всякое место из *взаимосвязи всего целого Священного писания* и из содержащихся в нем *параллелей* является *в своей форме правила выражением его принципа осмысливать Писание как целое из его тотальности.* И ту же черту в еще большем заострении мы найдем опять же у Франца[25] в его специальном акценте на этом *предметном отношении к целому,* в отличие от *грамматического* отношения к более близкому контексту. Здесь явственно *обнаруживается недостаток этой экзегезы,* заключающийся *в неисторическом и абстрактно логическом понимании* принципа цельности Писания или канона. Крайность протестантской экзегезы и таковая же католической сходятся здесь в одинаковом вырывании мест Писания из их *более узкого* контекста и в доминирующем отнесении к абстрактно-логически понятому *более широкому* контексту Писания в целом. Как оно и выражено в вышеприведенной форму, по которой противоречия всех единичных мест подлежат логическому разрешению, и еще яснее в более позднем, детальном разделе на эту тему.

Синтетический подход к интерпретации отдельной части Писания (цель, концепция, диспозиция, главная и попутные мысли)

Избранный здесь синтетический метод находит однако себе применение также и во *втором разделе, который охватывает общие правила толкования, вытекающие из разума.* Только что изложенное было результатом экзегетически-догматического движения реформационной эпохи с применением старинной герменевтической рефлексии. Теперь мы сталкиваемся здесь с другим массивом, *примыкающим к риторике.* От-

[24] Он называет их важнейшим пособием, ingens remedium, на p. 5, rem. 7; на p. 11: In expositione... Scripturae...maximam vim efficaciamque habet post spiritum Dei *collatio locorum* Scripturae [после Божественного вдохновения всего значимее и действеннее *сопоставление мест* Писания]. (Д) *См. Tractatus, I, p. 15.*

[25] *Wolfgang Franz (1564-1628), немецкий историк и богослов.*

правной точкой является *назначение, тенденция* отдельного текста[26]; отсюда толкователь переходит к осмыслению еще не расчлененной основной субстанции текста[27]; отсюда вырастает далее внутренний порядок мыслей, *диспозиция*; становится видно, как «*отдельные члены*» — это его излюбленный способ обозначения частей — взаимодействуют в формировании образа цельного произведения[28]. Способ, каким он это излагает, великолепен. И он имеет совершенно решительное сознание того, что введение этого элемента в герменевтическую операцию органично свойственно ему. В месте, где это высказано, прекрасно подытожены основные моменты данной части его метода[29]. Совершенно пошлейермахеровски звучит уже описание этих операций толкователя. Дальнейшее изложение однако разочаровывает сегодняшнего читателя. В самом деле, ко всему выявленному прилагается пробный камень

[26] *Tractatus, I, p. 22*: Cum igitur aggrederis lectionem alicuius libri... age, ut primum *scopum, finem* aut *intentionem* totius eius scripti... notum habeas [подходя к чтению той или иной книги, заметь сперва *назначение, цель и интенцию* всего] (*Flacius, Clavis, II*, p. 17). (Д)

[27] *Tractatus, I, p. 22*: Secundo elabora, ut totum argumentum, summam, epitomen aut compendium eius comprehensum habeas. Voco... *argumentum* illam pleniorem conceptionem tum scopi tum et totius corporis delineationem [во-вторых, добейся понимания ее содержания, сути, темы или смысла. *Содержанием* называю как более полную концепцию назначения, так и строение всего материала], (*Flacius, Clavis, II*, p. 17). (Д)

[28] *Tractatus, I, p. 22*: Tertio ut totius eius libri... distributionem aut *dispositionem* ante oculos delineatam habeas... accurate expendas, quale illud corpus sit, quomodo omnia ea *membra* complectatur, quave ratione illa tot membra aut partes ad efficiendum hoc unum corpus convenient [в-третьих, имей перед глазами членение или *расположение* книги, тщательно взвесь, каково все ее тело, как скреплены *члены*, по какому закону ее члены или части образуют это единое тело] (*Flacius, Clavis, II* p. 17). (Д)

[29] *Tractatus I, p. 23*: Nam (ut ingenue, quod sentio, confitear) cum multi interpretes in explicatione Sacrorum librorum erudite hactenus de singulis eorum partibus ac etiam sententiis disputaverint, nemo tamen, aut certe perpauci, accurate textum examinare solitus est, multoque etiam minus diligentissime *argumentum ac dispositionem simul* mostrare et totum corpus, *caput* ac *membra*, subinde inter exponendum diligentissime *inter se conferre* ac conferruminare: et *singularum partium* inspectione, consideratione, illustrationeque semper eas diligentissime ad *reliquas* et praesertim ad *caput totumque adeo corpus* conferre et applicare consuevit [при массе ученых споров об отдельных частях и даже фразах Писания почти никто не вчитывался тщательно в его текст как органическое целое, обращая внимание на развертывание темы, сопоставляя и соосмысливая в свете этого главного целого куски]. (*Flacius, Clavis, II*, p. 18). (Д)

риторики; появляются *роды* речи, рассудительный, iudiciale, описательный, demonstrativum, и т.д.; далее формальные категории логики; отчетливо обнаруживается вся, хочется сказать, школярская поверхностность, с какой риторика брала понятия, относящиеся к внутренней форме того или иного текста. Рекомендуется tabellaris synopsis, синоптическая таблица; Флаций вносит здесь в искусство толкования свою склонность к дистинкциям и схемам. И все-таки мы не должны упускать у него удачное различение главной и побочных идей просто потому, что оно запрятано среди этого унылого нагромождения правил[30]. Вообще же однако надо подчеркнуть, что в этом втором разделе герменевтики Флация содержится зародыш современного воззрения на процесс толкования. А это воззрение приобрело в свою очередь огромнейшее значение для прочного обоснования филологически-исторического знания.

Таким образом, эта Флациева герменевтика заключала в себе *два элемента* совершенно различного происхождения и столь же разного исторического значения. Первый элемент проистекал из глубины религиозного переживания в протестантском мире. Он содержал поэтому в косной, жесткой оболочке зерно, которое будущей теологии предстояло вышелушить и развернуть в его значимости. Второй элемент этой герменевтики коренился в великом стремлении всей гуманистической эпохи достичь ясного, чистого и надежного понимания книг Писания. В нем закладывались основания филологически-исторического знания.

Вопрос в том, удалось ли Флацию *срастить эти два вышеназванных элемента*. Это могло быть достигнуто лишь приведением интерпретативных операций, охватывающих назначение и композицию отдельного сочинения, в прочную связь с другими операциями, исходящими из принципа целости Писания. Удайся это Флацию, он подошел бы, пусть в самой несовершенной форме, к фундаментальной проблеме библейской герменевтики. Однако это делал для него невозможным способ, каким он осмысливал понятие целости Писания. Эта совокуп-

[30] *Flacius, Clavis, II, p. 24*: Prima enim et summa cura esse debet lectoris, ut illas quasi *primarias* et substantiales *sententias*, in quibus potissimum tota propositae quaestionis determinatio residet, expendat; *secundaria* vero, ut illas quasi externas, accersitas aut accidentarias etc. [первая и верховная забота читателя взвесить первичное и существенное в мысли, вторичная — учесть, может быть в той же самой мысли, внешнее, привходящее и случайное] (*Flacius, Clavis II* p. 19). (Д)

ная целость писания, определяемая как аналогия веры и находящая герменевтическое выражение в сопоставлении параллельных мест, пронизывает отдельные книги Писания, мало озабочиваясь их назначением и их внутренней формой. И таким образом из-за названной догматической предпосылки метод, исходивший из объяснения всякого места Писания в опоре на его целое, все равно в своем главном приеме опять же ведет к тому же самому обличавшемуся у католиков раздроблению и разрушению целости Откровения. Он раскладывает разъединенные части отдельных текстов по отдельным темам догматики, больше того, он стремится ради этой цели логически подправить эти части. И если бы живой интимный опыт Писания, запечатленный в трудах реформационной эпохи и продолжавший, пусть ограниченно и скованно, хранить верное восприятие сути вероучения, то вышеуказанный метод не мог бы этого обеспечить. Как, впрочем, то и демонстрируют догматические блуждания этого его основополагающего теоретика. Потребовалось еще долгое время и громадная экзегетическая работа, прежде чем могло быть хотя бы просто угадано правильное связующее звено между герменевтической процедурой и догматикой, а именно библейским богословием. И должно было пройти еще больше времени, прежде чем две эти области деятельности были оживлены духом историзма и историческое сознание, развертывание библейской теологии в глубинную историю христианства привело к установлению окончательно значимой, сущностной взаимосвязи между обеими. А тут в свою очередь только и заключалась возможность научного сочетания двух разделенных Флацием массивов герменевтической деятельности. Сам Флаций, сочетая в духе той эпохи крайнее невнимание к контексту с истинной страстью к логическим членениям, вполне поверхностно рядополагает два этих массива, введя их посредством вышеуказанной протестантско-схоластической дистинкции.

Слово, значение, троп, парабола, аллегория

В соответствии со схоластической манерой внешнего упорядочения к этому изложению главных правил примыкает разбор *трудностей*, возникающих при их *применении*[31]. Что касается сначала трудностей,

[31] *Flacius, Clavis, II, p. 26:* De variis difficultatibus in verbo, phrasi, sententia aut toto habitu orationis [О разнообразных трудностях в лексике, фразеологии, семантике и всем строе речи] (p. 20 sqq.) Сюда же относится и следующая глава *(p. 38 sqq.)*: De conciliatione pugnantium dictorum [О приведении к согласию противоречащих высказываний]. (Д) *Опять же к новому тематическому ряду относится* De locutionibus et vocibus ad ingenium naturamque hominum et locorum alludentibus [Об оборотах речи и выражениях, отсылающих к духу и природе людей и местностей] (Д) (*ср. Flacius, Clavias, II, p. 44*).

кроющихся в слове, то здесь Флаций принял в герменевтику целиком учения отцов церкви о слове, значении, тропе и аллегории, заложив тем основу полного смешения этих понятий, прояснение которых впервые начнется лишь с Зигмундом Баумгартеном[32]. В самом деле, Флаций не различает значение слова, могущее само по себе быть многосложным, от его смысла в определенном месте, всякий раз единственного; поэтому перед ним возникает фантом *множественного смысла* повсюду, где налицо троп, фигура, парабола и т.д.[33] Таким образом аллегорический смысл поступает под защиту весьма почтенного общества. Задним числом вводится то искусственное ограничение, что в одном классе мест первый смысл значим наряду со вторым, а в другом нет, и уточняются определения границ аллегорического толкования, обусловливающие применимость последнего случаем, когда вера, любовь и т.п. оскорбляются собственным смыслом, причем только при наличии ясно выраженного в других местах второго смысла; подобные ограничения хотя и уменьшают вред этого интерпретативного метода для догматики, но экзегезу они этим не защищают. Очередные трудности проистекают от *исторических обстоятельств*. Они трактуются тут в рамках расхожих формальных категорий (persona, modus, causa, consilium, locus, instrumentum)[34]. Отдельные перечисляемые списком трудности без устали и единообразно разрешаются введением понятия

[32] *Siegmund Jacob Baumgarten (1706-1757), немецкий богослов, старший брат философа Александра Баумгартена.*

[33] *Flacius, Clavis, II, p. 65 sqq.* (p. 49 sqq.). (Д)

[34] *Flacius, Clavis, II, p. 34* (p. 26). Возьмем один случай. К понятию модуса - есть пример: Christus [Joh. 2,4] dicit matri: quid mihi et tibi, mulier? Modus sermonis videtur nimium vehemens et... qui sane minime nos communes homunciones deceret, sed illum decuit qui non solum fuit homo sed et verus Deus [Христос говорит матери: что мне и тебе, женщина? Оборот речи представляется чрезвычайно сильным и явно не приличествовал бы нам, обычным маленьким людям, но риличествует тому, кто был не только человеком, но и Богом]. В порядке прояснения instrumenta, орудий действия, предлагается обратить внимание на их различие, p. 27: Petrus verbo Ananiam interficit, Samson mandibula asini tot Philistaeos, David funda Goliathum etc. [Петр убил Ананию словом, Самсон множество филистимлян – челюстью осла, Давид пращой Голиафа и т.д.] (Д) *ibid. p. 35*.

аккомодации говорящих и пишущих лиц. Однако все же именно на эту главу явно опирается первая лучшая трактовка «исторических обстоятельств» у Баумгартена, и равным образом ею обусловлено герменевтическое применение аккомодации в ее различных видоизменениях.

Своей высшей точки эта логическая игра с трудностями — которая была бы кощунственной, не вытекай она вполне наивно из полного отсутствия всякого исторического смысла, — достигает в главе о разрешении *противоречий*[35]. Задача разрешается чисто логически через привлечение определенных категорий. Либо же противоречия снимаются указанием на то, что предикат надо брать в другой связи чем субъект. Так, с Евангелиями (при введении таких категорий как tempus) надо поступать следующим образом. Если один и тот же эпизод рассказан у двух евангелистов явно по-разному и противоречие не устраняется никаким искусным герменевтическим приемом, то следует, привлекая категории места и времени, сконструировать два подобных эпизода в разных местах или в разное время[36]. Поистине еще наивно выступает тут неистинность герменевтики!

Характеристика новозаветного языка

Среди громадного материала, охваченного помимо сказанного в Clavis'e, нам надлежит выделить еще один существенный пункт: усилия Флация по характеристике новозаветного стиля, одновременно Павлова и Иоаннова. Мы находим это в частях, позднее у Глассия составляющих риторику[37], после грамматики (Clavis III, de partibus orationis). Эта попытка связана с другой, составить грамматику Нового Завета, и недостатки грамматической попытки сохраняются и в вышеназванном

[35] *Flacius, Clavis, II, p. 38 sqq.* (29 sqq.). (Д)

[36] *Flacius, Clavis, II, p. 42 sq.*: Si apud unum Evangelistam aliquid narratur, quod videtur ab alio Evangelista etiam recitatum, secundum aliquam tamen sui partem alteri repugnans, ut omnino solvi non possit: iam nihil aliud intelligatur, quam utrumque in diversis locis aut temporibus factum esse, et ita utrumque Evangelistam verum dixisse. Nihil enim obest veritati Evangelistae, si unus commemorat, quod alter tacet [Если у одного Евангелиста рассказывается нечто по видимости повествуемое и другим, но в какой-то части содержащее неразрешимое противоречие, то надо понимать только так, что описывается происходившее в разных местах или в разное время, и следовательно оба Евангелиста говорят истину. В самом деле, правдивость Евангелиста не нарушена, если один напоминает о том, о чем другой молчит] (p. 32). (Д)

[37] *Flacius, Clavis, IV, p. 433 sqq.* (p. 340 sqq.); *V, p. 508 sqq.* (p. 393 sqq.). (Д)

трактате. Флаций, правда, и сам довольно остро ощущал несовершенство своей работы[38]. Замечательно то, как весь образ мысли втягивается здесь в стиль. Его приложение к частным характеристикам иногда удается с большим успехом. Но и в это исследование вторгается помехой тенденция Clavis'a доказать совершенство и самодостаточность Писания в целом. Среди множества великолепных наблюдений уже вырастает та схема совершенства Писания[39], которую перенял Глассий, доведя ее до причудливого совершенства.

Работа кончается так же, как она и начиналась. Прямо-таки символом назначения целого стоит в заключении глава о Писании как норме и правиле веры, где борьба с определениями Тридентского собора достигает завершения.

Критика этой системы Ришаром Симоном

Не было недостатка и в католических противниках, откликнувшихся на вызов. Самым успешным из них бесспорно был крупный критик *Рихард Симон.* В том критическом судебном процессе, которому начиная с книги III, главы 13 его *Histoire critique du vieux testament* подвергается протестантское толкование Писания начиная от «самого патриарха», Лютера, он выдвигает Флация как главного представителя герменевтической теории. Нападая прежде всего на упоминавшиеся выше Предисловия, он ставит на вид Флацию общее несовершенство знания еврейского языка в ту эпоху[40], разнообразие толкований, наконец, то, что Ориген и Иероним владели языками лучше чем Лютер и Кальвин. Он хвалит Флация за отчетливое изложение трудностей толкования, не

[38] Задача в том, говорит он [*Flacius, Clavis, IV, p. 459*] (p. 340 pr.), ut lector liquidissime cernat, qua ratione ac modo sit facta totius huius corporis synthesis aut compositio. Illud vero unum doleo, quod hic ipse noster conatus non... absolutus sit: sed tantum quaedam eius partes aut quasi fragmenta collecta... Meo certe voto, ut ingenue fatear, minime adhuc satisfaciunt [чтобы читатель отчетливейшим образом уловил склад и состав всего корпуса; жаль только, что наша работа осталась фрагментарной, а честно сказать, неудовлетворительной]. (Д)

[39] Simplicitas, efficacia, plenitudo [brevitas aut] laconismus etc. [простота, действенность, полнота, краткость, или лаконизм], ср. *Flacius, Clavis, II p. 471 sqq., 493 sqq. и т.д.* (p. 351 sqq., p. 353 sqq.). (Д)

[40] Qu'encore aujourd'hui la plupart des mots de cette langue sont équivoques [еще и сегодня большинство слов этого языка двузначны] (*Richard Simon*, Histoire critique du Vieux Testament, Paris 1680, p. 482). (Д)

без иронии над немецкой педантичностью указывая на количество пунктов, а именно 51, по которым их распределяет Флаций. Однако он находит, что средства, remedia, менее убедительны чем трудности, difficultates. Великолепно умея применить герменевтику отцов церкви, Флаций несправедлив в отношении своих источников. Главное дело, критическая голова действительно докапывается до противоречия, в котором вязнет Флациева теория толкования[41]. Она и утверждает достаточность Священного писания и тут же подчиняет его толкование протестантским формулам веры.

Герменевтика Вольфганга Франца

Таковы были основные черты творческой герменевтической системы, до какой не поднялся больше никто в ту раннюю эпоху. Ее весьма важные составные части, помимо Флация полнее развитые лишь Баумгартеном, появляются затем только в герменевтике Шлейермахера. Причем здесь не просматривается никакой исторической преемственности, но действует лишь внутренний диктат самого предмета. Тем поучительнее становится сравнение. Прочие элементы Флациева труда оказали свое воздействие на последующее развитие искусства толкования вплоть до Иоганна Землера (1725-1791) и далее.

[41] En effet, il veut qu'on soit avant toutes choses instruit des vérités de la religion, parce que l'explication de l'Ecriture, selon lui, doit être conforme à la foi; et cependant il n'a point d'autre maître, pour s'instruire de ces vérités du christianisme, que son Patriarche Luther, comme s'il avait conservé seul la foi de ces pères. Ainsi la règle qu'il préscrit en cet endroit est très bonne et très utile, mais l'application en est fausse; et afin qu'on en fasse un bon usage en l'appliquant à l'église, il est bon, que nous la rapportions dans ses mêmes termes: Omnia, quae de scriptura aut ex scriptura dicuntur, debent esse consona catechisticae summae aut articulis fidei [в самом деле, он хочет чтобы человек был прежде всего научен истинам религии, ибо разъяснение Писания, согласно ему, должно согласоваться с верой; а между тем у него не другого наставника, чтобы научиться этим истинам христианства, кроме его патриарха Лютера, словно тот один сохранил веру Отцов. Так что правило, которое он здесь предписывает, очень хорошее и очень полезное, но приложение его ложно; и чтобы сделать из него хорошее употребление применительно к церкви, неплохо привести это правило в собственных словах его автора: все, что говорится о Писании и на основании Писания, должно быть в согласии с образцовым катехизисом или с положениями веры (Histoire critique, p. 484). (Д)

Изменения, каким подверглась эта система в позднейшую эпоху, требуют лишь отдельных замечаний.

Труд Вольфганга Франца[42], второго из герменевтических триумвиров ранней эпохи, как называет его Будде[43], исходит из тех же догматических предпосылок, что и работа Флация. Герменевтические операции однако трактуются здесь по другой методе. Самодостаточность и нормативный статус Писания выставляются как две гипотезы, отсюда выводится герменевтическая проблема, и затем в целях ее разрешения выставляются толковательные правила. Тем самым достигается большая прозрачность формы. То, что не относится собственно к заданию правил, однако является предпосылкой отдельных правил, выступает в качестве таковой также и в вышеназванных гипотезах. «Догматические тезисы» Баумгартена соответствуют этим гипотезам Франца. В формулировке своих правил Франц уже может исходить из элементов и отсюда подниматься к целому. Соответственно тут восстанавливается в своих правах простая единичная операция. Если у Флация контекст рассматривался лишь попутно в первом разделе, то здесь он занимает подобающее ему место. Можно видеть по меньшей мере зародыш более позднего подхода в том, что правила выступают на сцену при разделении языка и контекста[44]. Под контекстом здесь понимается вся выраст-

[42] Tractatus theologicus novus et perspicuus de interpretatione sacrarum scripturarum maxime legitima [Новый и ясный трактат о безупречно законном толковании Священного писания], 1619. (Д)

[43] *Johann Franz Bude (1667-1729), немецкий богослов.*

[44] Duo tantum maximopere homogenea et ea valde iucunda, valdeque facilia observanda veniunt, et ad usum transferenda sunt praecepta, quotquot particularium textuum seu dictorum, quotquot etiam integrorum librorum sacri codicis genuinum intellectum, nativum sensum ac scopum ab ipso spiritu sancto intentissime indigitatum, inclusum et latentem scrutari, reperire et proferre voluerint. In primo nimirum requiritur ipsa notitia scripturae in lingua sua, quoad voculam et quoad phraseologiam, nativa. In secundo ipsa notitia integrae cohaerentiae contextuum, antecedentibus et consequentibus suis essentialibus conglutinatae, de quo utroque ordine est agendum [два правила, совершенно естественные и тем самым доставляющие удовольствие и приятные, надо соблюдать и применять всем тем, кто хочет рассмотреть, отыскать и выразить подлинное понимание, исходный смысл и цель как отдельных текстов или речений, так и целых книг священной книги: во-первых, требуется знание Писания на его родном языке в том, что касается разговорных словечек и фразеологии; во-вторых, требуется знание всей совокупности контекстов в их существенной связи с предыдущим и последующим], (*Franz, Tractatus*, p. 24). (Д)

тающая за ближайшим окружением взаимосвязь, охватывающая параллели, а также circumstantiae и harmoniae[45]. Что мы здесь все еще целиком стоим на почве, подготовленной Флацием, показывает предложенный здесь причудливый вопрос о соотношении этих двух герменевтических элементов, какому из них принадлежит первое место, и его решение в пользу контекста, чем опять же, только в иной форме, за аналогией и реальными параллелями закрепляется их решающий статус в герменевтической операции.

Помимо этих основополагающих принципов у Франца мало что заслуживает особого выделения. В первой части он сразу же переходит к полемическому анализу переводов, во второй — к размышлениям о корректном применении конкордансов, рекомендуемых им вместо пользования лексиконом. К этим двум частям прилагается затем в качестве своеобразного практического курса ряд интерпретаций. В целом скудость его системы правил явно контрастирует с изобильным, пусть нередко лишь мнимым и искусственно собранным богатством Флация.

Герменевтика Глассия

Заслуженно ценимая книга Глассия[46] обязана своей славой больше прогрессу, какой она принесла с собой в грамматике и риторике, чем своей герменевтике. Последняя охватывает две первых книги. Первая книга содержит характеристику языка с точки зрения понятности и полного соответствия Писания потребностям церкви; здесь закладывается почва для развертывания содержащихся во второй книге герменевтических правил.

Если Флаций еще с остротой и откровенностью указывал на трудности, то во вступительной книге Глассия о Писании это отходит полностью на задний план. Если первый лишь набросал общие черты учения о совершенстве Писания, то у второго этой идее подчинена вся

[45] Haec omnia et singula nominare mihi placet contextus, antecedentia et consequentia, praeposita et postposita, textum cum glossa, rubricam cum textu, parallelos locos, circumstantias, harmonias [контекстом я называю каждую из следующих связей и все их вместе: предшествующее и последующее, вышестоящее и нижестоящее, текст с глоссой, рубрика с текстом, параллельные места, обстоятельства, гармонии] (*Franz, Tractatus*, Praefatio p. 6). (Д)

[46] *Salamo Glassius (1593-1656)*, Philologia sacra, qua totius V. et N.T. scripturae tum stylus et litteratura, tum sensus et genuinae interpretationis ratio expenditur, Jena 1623. (Д)

общая характеристика библейского языка[47]. Полемика против католиков, реформатов и сектантов пронизывает все в целом, принимая большей частью схоластическую форму спорных вопросов[48]. Телеологическая точка зрения, предполагаемая учением о совершенстве Писания, губит даже простейшие наблюдения[49]. Софистика, служащая для защиты целости и единства канона как основы герменевтики, достигла здесь высшей точки, откуда она по сути дела скатывается к глубокой неправоте[50]. Отдельные филологические замечания хотя и примыкают в целом к Флацию, однако вместе с тем нередко продолжают и развивают его в опоре на усовершенствованную грамматику.

Второй том Глассиева труда охватывает правила толкования. Мне однако не кажется, что он именно так тесно примыкает к Францу, как некоторыми почему-то отмечалось. По меньшей мере, зависимость предыдущей части от Флация гораздо ярче выражена. Новая классификация, предпочтенная Глассием, определенно не представляет собой шага вперед. Наоборот, мы и здесь видим предельную крайность полемической направленности, растекающейся в бесплодных догматических дистинкциях, когда точкой опоры всего исследования становится различение между буквальным и мистическим смыслом. Sensus allegori-

[47] *Certitudo et claritas, simplicitas, efficacia, evidentia, plenitudo, brevitas, cohaerentia, verecundia, castitas, proprietas [Достоверность и ясность, простота, действенность, очевидность, полнота, краткость, связность, благочестие, чистота, уместность] (Glassius, Philologia sacra, p. 236-282).*

[48] Status controversiae evolutio; sententiae verae confirmatio; dissentientium rationis vel coniecturae vindicatio [Обнаружение ситуации противоречия; установление истинного суждения; обоснование смысла или толкования несогласующихся мест]. Временами также и другой порядок. (Д)

[49] Гебраизм Н.З. объясняется тут из целенаправленности В.З. и Н.З. Авторы Н.З. гебраизировали, потому что ad Hebraicum V.T. sermonem accomodare se voluerunt [желали согласования с еврейским языком Ветхого Завета]. (Д) *(Glassius, Philologia sacra, p. 297).*

[50] Известное расхождение касательно наследной гробницы, о которой Стефаном сказано другое чем в В.З., объясняется через эналлаге (замену): Est enim parentum cum liberis adeo arcta coniunctio, ut pro uno quasi moraliter censeatur [Связь родителей с детьми настолько сильна, что они считаются как бы в нравственном смысле одним]. (Д) *(Glassius, Philologia sacra, Liber I, Tract II, C. 219). Расхождение между Деян 7, 16 («во гробе, который купил Авраам...») и Ис 24, 32 («схоронили... в участке поля, которое купил Иаков...») явилось для старо-протестантской герменевтики, ввиду ее учения о вербальном вдохновении, тяжелой проблемой. Она пыталась поэтому снять это разночтение искусственным приемом эналлаге, взаимозаменимости предков и потомков.*

cus все еще систематически привязывается им к sensus mysticus. В определении границ мистического смысла он следует за Флацием; разве что он подчеркивает, что только буквальный смысл того или иного места обладает доказательной силой, чтобы защитить себя от догматической аргументации католических аллегористов.

2. СИСТЕМЫ ПЕРЕХОДА

СОЦИНИАНЕ, АРМИНИАНЕ, ПИЕТИСТЫ, КРИСТИАН ВОЛЬФ, БАУМГАРТЕН

[51]Таким образом, догматические предпосылки протестантской вероучительной позиции сталкиваются в этой герменевтической литературе с многообещающими началами научной теории истолкования. Решающим было все же то, что основные операции всех гуманитарных наук (наук о духе) были здесь впервые подвергнуты исследованию. Так внутри самого же церковного богословия у католиков и протестантов возникло научное движение с большими перспективами на будущее. В тот же период времени, когда все это происходило внутри церковного богословия, второе богословское направление того столетия, рационализм, вело широкую критику церковной догматики.

Уже описывалось, как *Эразм*[52] положил начало этому второму богословскому направлению. Рационализм в 16 столетии лишь продолжал двигаться путем, который был расчерчен этим прозорливцем. Эразм применил два вспомогательных средства. Внутри религиозного опыта он удержал бросающуюся в глаза контрастность двух его главных составляющих, как они вытекали из общеизвестных понятий церковного учения. Он строго противополагал свободу воли действиям Бога. Он признавал некую синергию двух этих начал. А утверждая превыше всего свободу человека и его достоинство, он получил в этом подчеркивании нравственной природы человека опорную точку для своей критики догматов. Второе вспомогательное средство заключалось в отличении учения Христа от прочих составных частей Библии. С этим было связано между прочим то, что Христос как посланник и пророк Божий

[51] *Здесь начинается та уже упомянутая в прим. 3 вставка в текст конкурсной работы, которую Дильтей опубликовал в Archiv für Geschichte der Philosophie, Bd. 6, Berlin 1893, S. 87-91.*

[52] *Ср. AGPh 6, S. 63.*

оказывался сопоставим с другими лицами такого же рода. Тем самым Эразм приобретал точку опоры для исторической критики христианского вероучения. Так у него возникла формальная и нравственная критика догматов, равно как ограниченная вышеуказанными позициями критика содержания библейской доктрины. Внутри этих границ рационализм и оставался вплоть до той эпохи, когда на базе естественнонаучной мысли он перешел в наступление против всяческих чудес и, начав с критики Пятикнижия и Евангелий, приступил к демонтажу всей исторической постройки церковного учения.

Этот арсенал первого рационалистического периода оказался достаточен для подтачивания догматов о Троице и божественности Христа, учения об искуплении и жертве и догмата об избрании по благодати. Движение началось в Италии и Южной Франции. Итальянцы склонны объединяться в свободные социально-научные союзы и академии. Масса итальянского народа жила еще в подчинении у церкви, и протестантское движение было здесь ограничено образованными, гуманистически настроенными классами. Соответственно движение приняло здесь скорее академический чем церковный характер. Нам рассказывают о собраниях в Венеции, где смело обсуждались последние вопросы о достоинстве отдельных религий. Непоколебимая потребность в ясности понимания была у основателей этого итальянского протестантизма. Естественно, что умы такого направления, однажды оказавшись в оппозиции к католической церкви, не скованные инерцией какой-либо органической общинной связи, религии и научной школы, были неудержимо захвачены логической, нравственной и исторической критикой всего того, что протестантизм оставил нетронутым. Напрасно обратились они к Женеве. *Сервет*[53] был там казнен. Лишь в Польше эти беглецы нашли сколько-нибудь длительное прибежище. Там все-таки сохранялась живая связь с Италией, а политическая анархия облегчала свободу действия. Так там сформировалось *социнианство.*

Социнианская система стала целой эпохой благодаря яркому, заостренному и отчетливому проведению того принципа, что *новое протестантское христианство* должно уметь *обосновать себя* перед *гуманистическим,* Эразмовым, историко-критическим, формальным и нравственным *разумом* великого шагающего вперед столетия. Окино[54], братья Соццини и позднее близкий им по духу великий арминианин Гроций

[53] *Michael Serveto (1511-1533), испанский гуманист.*

[54] *Bernardino Ochino (1487-1564), итальянский священник-реформатор.*

хотят построить апологию протестантского христианства. Лишь в интересах этой апологии они ставят цель очищения христианства. Только взвесив все подчеркнутые нами элементы скепсиса, бодрого, интеллектуально смелого секуляризма, свободного научного гуманизма, можно понять, чего хотели и чего достигли эти выдающиеся умы, захваченные живой жаждой знания. С них начинается та примечательная эпоха, когда христианство именно в образованных кругах среди оживленнейшей дискуссии сохраняло еще прочные позиции на почве исторических и религиозно-нравственных обоснований, но одновременно и ограничивалось тем, что могли дать эти обоснования. Все глубокомыслие великого религиозного прошлого надлежало вымести как мистический туман, как суеверные мечтания. Напротив, иудео-христианская вера в посланца, наделенного от Бога свидетельствами чуда и воскресения, победоносно утверждала себя. Тогда из условий времени возникла религиозная позиция, для сегодняшнего человека совершенно невыносимая. Однако именно этому мы неизбежно научаемся от истории, – тому, как человек даже в своих глубочайших чертах неприметно замкнут, словно в стенах, в исторических условиях, среди которых он живет. Значение Священного

Писания и содержащегося в нем христианства сводилась тогда прежде всего к историко-критической достоверности решающих новозаветных событий. Воскресение составляет краеугольный камень всей этой аргументации. Засвидетельствование Воскресения учениками таковы, что либо Воскресение является историческим фактом, либо ученики заведомо бредили. Чудотворство признавалось даже противниками Христа, и поскольку Христос был врагом диавола, чудеса не могут считаться демоническими. А эти свидетельства опять же служат для дальнейшего обоснования божественности Христа как исторически достоверной. Лишь через посредство исторической достоверности новозаветных фактов в конечном счете вторичным образом доказывалась и значимость Ветхого завета.

Эта аргументация в целом обусловлена религиозным горизонтом гуманистического образованного круга, которым посланцы Бога признаются в различных степенях своего достоинства, насколько о них свидетельствуют сообщения древней истории. Лишь исходя из этой позитивной предпосылки поддается пониманию рационализм той эпохи, особенно социнианства. И вместе с тем эта аргументация негативно обусловлена отсутствием евангельской критики и понятия о неотменимой власти и значимости природных законов. Это последнее

понятие возникло лишь когда Декартом из природы были изгнаны все душевные силы. Эта обездушенная и чисто механическая природа не терпела уже никакого волшебства, никакого чуда и никаких демонов. Не случайно картезианец *Бальтазар Беккер*[55] в Амстердаме был первый, кто смело ополчился на всю рать ангелов, демонов, ведьм и магов вкупе с чудесами и колдовством. Затем явился церковно-политический трактат Спинозы, где суверенный разум утверждает доктрину природного закона.

Эта позиция, исторически такая узкая и однако составившая такую эпоху, никем не была представлена с таким чувством меры, богатством знания и остроумием, как *Гуго де Гроотом.* Он жил в теснейшей связи с великими историко-критическими тенденциями эпохи, с французско-нидерландским гуманизмом, из которого именно тогда выделялись современная филология и юриспруденция, с источниковедением тогдашней исторической науки, с географическим и антропологическим универсализмом тогдашнего кругозора. Связь с великими научными тенденциями времени у этого универсального ума дает о себе знать однако с какой-то совсем иной мощью чем даже у самых значительных социниан, скажем, у великолепного *Виссоватиуса*[56].

Гроций исходит в своей апологии христианства из отношения людей к Богу и из их стремления достичь счастья. Христианство обещает это счастье, и теперь следует подвергнуть проверке, следует ли тут верить христианству. И вот, проверка сообщений источников, с учетом в особенности языческих историографов, доказывает, что человек по имени Христос жил, умер на кресте и затем, уже во времена Нерона, был предметом поклонения. Такое, поскольку в этом почитании Христа участвовали многие образованные личности, может быть объяснено лишь действительно наблюдавшимися чудесами. Сверх того, даже противники христианства не отваживались сомневаться в этих имевших место чудесах. В соответствии с тогдашней верой в чудеса у Гроция специально доказывается, что упомянутые чудеса идут не от демонов, но от Бога. Второе, еще более важное доказательство в пользу христианской религии заключается для Гроция в факте воскресения. Состояние исторической критики было таково, что этот факт тогда можно было считать доказанным. Гроций делает остроумное употребление из большого числа свидетелей в пользу этого факта, их готовности пожертвовать своей жизнью за опирающуюся прежде всего на этот факт

[55] *Balthasar Bekker (1634-1698), De betooverde Weereld, 3 Bde. 1691-1693.*

[56] *Andreas Wissowatius (1608-1678), Religio rationalis и др.*

веру и их бескорыстия в плане какого бы то ни было получаемого таким путем преимущества. И в соответствии с все еще продолжавшейся верой эпохи в чудо возможность воскресения обосновывается свидетельствами древних писателей о других случаях воскрешения. При чтении этой работы Гроция невольно думаешь о том, что Боден, такая ученая голова[57], в те же годы выступал за существование чудес, магии и ведьмовства, опираясь при этом особенно на свидетельства древних. И таким путем из чудотворства и воскресения Гроций выводит в конечном счете божественное достоинства Христа.

Было неоценимым прогрессом то, что эта трезвая оценка источников историко-критическим разумом вела теперь уже и к *совершенствованию интерпретации и герменевтики*[58]. Как это обычно бывает в отношении столь объемлющей системы, как у Флация и в классической теологии, со многих весьма разных сторон возникло также и противоборство ей, а также новые идеи, и появились разнообразные попытки связать новое со старым. Вплоть до середины 18 века длится этот переходный период, и [Зигмунд] Якоб Баумгартен – его классический представитель.

Движение среди реформатов, особенно ремонстрантов

Первое такое движение исходит от некоторых выдающихся критиков и экзегетов реформированной церкви и особенно ремонстрантов[59]. Между тем как в Германии царила герменевтика *Флация*, *Друзий*[60] подготавливал научное применение переводов, *Де Дье*[61] – семитских диалектов, *Каппель*[62] доказывал *Буксторфам*[63] позднейшее добавление значков к древнееврейским гласным: достижение, в опоре на которое Лоус и Михаэлис отважились позднее на реформу в интерпретации Ветхого Завета. Гуго Гроций, лучший интерпретатор со времен Кальвина и еще надолго впредь, вложил в экзегезу всю тонкость и изящество своего широкого, опытного в юриспруденции и светских делах ума, всю утонченность, какую давало ему его положение и принадлежность к секте. Использование им Септуагинты и особенно Филона Александрийского и Иосифа Флавия потребовало более узко очертить языковую и идейную сферу Нового Завета. Его временами щеголеватая цитация классиков плохо вязалась с жестким разграничением священных и мирских авторов, пусть она и недостаточно учитывала своеобразие той более узкой сферы. В его трактовке псалмов и пророков заложены начатки исторической интерпретации. Во всем его просвещенческом настроении, вынесенном им из интерпретации классиков, уже прослеживалась ориентация на эстетическую трактовку Писания, преемником которой явился уже лишь Лоус. Собранный и направленный лишь на объяснительные цели экзегетический метод Гроция продолжал развивать в Германии, сознательно примыкая к нему, лишь гёттингенец Иоганн Коппе[64]. Из подобной же связи классических штудий с библейской интерпретацией возникла тогда и Ars critica Ле Клерка, профессора ремонстрантской гимназии в Амстердаме. Он первым пытался сформулировать основоположения герменевтики в этом направлении. Отправляясь от грамматических и критических разысканий, он трактовал библейскую многозначность, ambiguitas, с большей свободой и подвигался к историческому комментарию.

Подытоженно эти идеи выступают в герменевтическом трактате *Иоганна Альфонса Турретини*, женевского государственного деятеля и богослова[65]. Он был сын женевского политика строгой веры Франца Турретини. Первая часть его трактата полемическая, вторая содержит его собственную систему вообще и в специальных правилах, однако в форме свободного рассуждения. С порога мы впервые встречаем здесь принцип общезначимости герменевтических правил[66]. Им надлежит

[57] *Jean Bodin (1529-96).*

[58] *Здесь кончается вставка, упомянутая в прим. 51.*

[59] *Johann Clericus (Le Clerc 1657-1736), Ars critica (1696). Принадлежал к голландским ремонстрантам-арминианам.*

[60] *Johannes Drusius (1550-1616), Opera theologica exegetica (1622-1636).*

[61] *Louis (Lodewijk) de Dieu (1590-1642), Animadversiones in Veteris Testamenti libros (1648).*

[62] *Louis Cappel, Ludwig Capellus (1585-1658), Arcanum punctationis revelatum (1624); Diatriba de veris et antiquis Ebraeorum literis (1645). Реформатский пастор и профессор еврейского языка.*

[63] *Отец и сын Буксторфы в Базеле вели полемическую переписку с Луи Каппелем, посылавшим им свои разыскания. На работы Каппеля опирались английский богослов Роберт Лоус (Lowth, 1710-87) и немецкий ориенталист и богослов Иоганн Генрих Михаэлис (Michaelis, 1668-1738).*

[64] *Johann Benjamin Koppe (1750-1791), профессор богословия в Геттингене.*

[65] *Johann Alphonso Turretini (1671-1717),* De sacrae scripturae interpretandae methodo tractatus bipartitus (1728). Книга вышла без ведома Турретини и он от нее публично отрекся. (Д)

[66] «In limine igitur observamus, in genere, non aliam esse Scripturae interpretandae rationem quam reliquos libros; attendendum scilices ad vocum et locutionum sensem, ad Auctoris scopum. ad antecedentia, consequentia aliaque id ge-

безусловно подчинить всякое толкование Священного писания. Грамматическое толкование идет впереди. Из языковых привычек эпохи, религии, народа подлежит объяснению всякое Писание. Контекст и намерение автора предоставляют ближайшие дополнительные ресурсы при толковании того или иного места; лишь во вторую очередь Турретини упоминает параллели. Исторический способ объяснения тоже дает о себе знать, не отличаясь еще как следует от философского, наметившегося за полвека до того в Голландии. То была общая тенденция, казалось бы противоречившая миропониманию тогдашней эпохи, неким образом отмежеваться от библейского откровения. Эта тенденция неизбежно должна была проявиться прежде всего в более свободных и литературно подвижных кругах реформатских стран, в которых политические обстоятельства делали невозможным обособление богословов от высших светских кругов, какое имело место в Германии. Голландия, Швейцария, Англия сформировали поэтому начатки исторической интерпретации; лишь Землер впервые перенес их в Германию, в стесненные обстоятельства тогдашней теологии. Однако Турретини демонстрирует лишь первые подходы к историческому направлению. На Писание просто может пролить много света знание древних обычаев и мнений. Намного резче выдается у Турретини черта философской интерпретации. Объяснение от самой природы вещей для него есть вершина всех правил. Да он так прямо и говорил: если какое-то место противоречит разуму, то надо либо придать ему другой смысл, или, если не получается, отбросить его как неаутентичное[67].

nus» [правило интерпретации Писания то же что и других книг: внимание к смыслу слов и речениq, к намерению автора, к предыдущему, к последующему и прочее того же рода] *Turretini, De sacrae,* p. 196. (Д)

[67] «Observandum, quod ex dictis sequitur, scilicet si quae sunt Scripturae loca, quae lumini naturali adversari videantur, vel *communes notiones* evertere, hinc illis locis vel alius sensus est tribuendus, vel, si id fieri non possit, dicendum est librum, in quo illa occurrunt, non esse divinum vel loca illa esse spuria. Etenim cum haec aequitas scriptoribus sapientibus debeatur, ut non credamus eos res rationi adversas docere, multo magis id credendum de Deo et scriptoribus ab eo inspiratis» [Из сказанного следует, что если есть места Писания, по видимости противоречащие природному разуму или идущие вразрез с общепринятыми понятиями, то либо надо придать этим местам другой смысл, либо, если такое невозможно, надо считат книгу, где они встречаются, не божественной или те места подложными. В самом деле, если, воздавая должное мудрым авторам, мы не верим, что они учат чему-то противному

В простой герменевтической форме и с выдающимся историческим чутьем великолепный *Ветштейн*, ремонстрант подобно Ле Клерку, развернул основные тезисы этого направления[68]. У него лишь несколько правил, изложенных просто и точно, но они содержат уже в зародыше все тенденции грамматико-исторического метода.

Требуя строгого подхода к употреблению языка, он может апеллировать уже к философски слабой, но справедливо хвалимой за свою направленность и форму попытке философа Джона Локка интерпретировать Павловы Послания исходя из их собственного словоупотребления. Я вообще нахожу в его герменевтических правилах гораздо более ясное сознание строжайшего философского метода, пытающегося по возможности познать своего автора в его обособленности, как это можно заметить у Ветштейна в его практике истолкования Нового Завета. Что касается исторической интерпретации в ту эпоху, мы находим у него ее первое отчетливое выражение в форме правила[69]. Авторов Библии надо интерпретировать исходя из понятий их времени. Но из того же соответствия этим понятиям все еще объясняется и то, что читатель находит недостойным божественного вдохновения. Примечательным образом Ветштейн ссылается здесь на одно высказывание Мальбранша[70]. Чище и полнее историческая направленность интер-

разуму, то тем более так надо думать о Боге и богодухновенных писателях.], *Turretini, De sacrae*, p. 202. (Д)

[68] *Протестантский исследователь Нового Завета Johann Jakob Wettstein (1693-1754),* Libelli ad crisin atque interpretationem Novi Testamenti, ed. Semler, 1766. (Д)

[69] Это правило 5 трактата De interpretatione N.T.: «Loca, quae aut inter se aut veritati nobis repugnare videntur, commode plerumque conciliari possunt, si dicamus scriptorem sacrum non suam sententiam ubique expressisse et dixisse, quid res sit, sed aliquando ex sententia aliorum aut ex vulgi opinione vel incerta vel falsa fuisse locutum» [Кажущиеся противоречия легко согласить, заметив, что святой автор не обязательно везде выражает свое суждение, но иногда передает недостоверные и ложные суждения других или мнения толпы], *Wettstein, Libelli,* p. 139. (Д)

[70] Я не мог найти, из какой работы философа оно взято. Оно гласит: «Quando scriptor sibi ipsi repugnare videtur et tum aequitas naturalis tum alia ratio [potior] iubet, ut illum secum ipso conciliemus, habemus regulam certam ad eruandam veram eiusdem sententiam. Qui loquitur ut alii, non semper idem quod ipsi sentiunt, sentire est iudicandus. Quando vero diserte aliquid dicit opinioni vulgari repugnans, etiamsi semel tantum id dicat, hanc esse eius mentem et sententiam cum ratione iudicamus» [Когда писатель кажется противоречащим сам себе, а естественная справедливость или другая причина велит согласить его с самим собой, у нас есть надежное правило для извлече-

претации выступает в последнем из правил. Оно составляет для него в известном смысле вершину интерпретации. При чтении необходимо полностью перенестись представлением в эпоху и образ мысли читателей: из нравы, их суждения, их методы ведения доказательства и убеждения, их речевые модусы, их образы – всё надо держать перед глазами; наоборот, всякую память о современных системах надо постараться вытеснить[71].

Первая форма исторической интерпретации есть таким образом *теория аккомодации.* Понятие богодухновенности остается неприкосновенным. Вместе с тем божественный автор рассматривается в определенных исторических обстоятельствах, в которых ему довелось действовать; из приспособления к ним объясняются его идеи, насколько они выходят за рамки всеобщего и нормального. Если техника более старой интерпретативной позиции ориентировалась на параллельные реалии из Священного писания, то техника этой позиции – на параллельные реалии из раввинов и Талмуда, из Филона, Иосифа и светских писателей; эту технику Ветштейн применял таким непревзойденным образом, что он еще и теперь остается незаменимым пособием в интерпретации[72].

Для многосторонней подвижности реформатских стран это направление герменевтики так же характерно, как для Германии – его видоизменение пиетизмом и вольфовской философией.

Герменевтическое учение пиетизма об аффектах

Почти без соприкосновения с этим внегерманским движением *пиетистское направление* экзегезы возникло из глубочайших импульсов немецкой лютеранской Церкви как реакция реформаторской стихии прямого погружения в содержание совокупного писания ради блажен-

ния его подлинной мысли. Говорящий одинаково с другими не всегда обязательно имеет в виду то же что они. Наоборот, когда он отчетливо говорит что-либо противоречащее расхожему мнению, даже сказав это лишь однократно, мы имеем право считать это его собственным мнением и приговором.]. (Д) *Ср. Wettstein, Libelli, p. 139.*

[71] *Ср. Wettstein, Libelli, p. 149 sqq.*

[72] В те же годы пресвитерианец Лайтфут *(John Lightfoot, 1602-1675)* в Англии расточительно щедрой рукой рассеивал сокровища своего раввинического и талмудического знания как на все нуждающиеся в прояснении, так и на все ясные места Н.З. (Д) *Здесь кончается та часть «Истории герменевтики Шлейермахера», которую Дильтей опубликовал в «Архиве истории философии». Ср. выше прим. 3.*

ства против возрождающейся протестантской схоластики и накопительской материальной эрудиции. Если из Писания надлежало извлечь не догму, но состояние души, *то интерпретатору надлежало прежде всего отдаться душевному состоянию, говорящему в Священном писании.* Это истинный смысл учения об «аффектах» в Писании, которое с таким особенным пристрастием выстраивает Август Герман Франке. Прежде всего оно выступает в Приложении к «Руководству по чтению Св. Писания», Manuductio ad lectionem sanctae scripturae, 1693. Затем оно перерабатывается в «Герменевтике» 1717, с. 193 слл. Как ни мало научности было в ее форме, здесь впервые было предпринято объяснение этих сочинений из душевного состояния священных писателей; и тем самым намечается тенденция к *психологической интерпретации,* которая, будучи подхвачена философским движением, скоро освободилась от исходно религиозной тенденции. Всякая речь – таково учение Франке – от самого своего истока в глубинах духа несет в себе аффект[73]. Этот аффект и есть самый нерв, душа речи[74]. Герменевтике нужна таким образом теория этих аффектов, некая *патология Священного Писания*[75]. Ее исходный пункт – противоположность природного состояния души и верующего настроя, не поддающаяся достаточно жесткому определению[76]. Это различие дает о себе знать в исходном начале, цели, предмете, субъекте и т.д. Основополагающий аффект возрожденных людей – любовь. Он и составляет существенную часть содержания Писания, проявляющуюся

[73] August Hermann Francke, *Praelectiones Hermeneuticae, ad viam dextre indagandi et exponendi sensum scripturae Sacrae Theologiae studiosis ostendendam. Halae Magdeburgicae MDCCXXIII (1723) p. 196:* Omni, quem homines proferunt sermoni, ex ipsa animi destinatione unde is procedit, *affectus* inest [во всякую произносимую людьми речь сама же вызвавшая ее направленность души вкладывает аффект]. (Д)

[74] Francke, *Praelectiones Hermeneuticae,* p. 197: «horum nempe cum sermone externo tam arcta sunt vincula, tam indissolubilis harmonia, ut nervos, immo ipsam animam [quasi] e corpore tollat, qui sustulerit ex oratione affectus» [при такой их жесткой сцепленности с речью, такой неразложимой гармонии выявление аффекта речи равносильно извлечению живого нерва, даже как бы самой души из тела]. (Д)

[75] Francke, *Praelectiones Hermeneuticae,* Regula I specialis, p. 229: pathologia sacra quatenus medium est hermeneuticum etc. (Д)

[76] Francke, *Praelectiones Hermeneuticae,* Regula II specialis, p. 231: quantum homo naturalis distat a regenito, tantum etiam inter se differunt duo haec affectuum genera [различие этих двух родов аффектов такое же, как природного человека от возрожденного]. (Д)

во всей устремленности и направленности речи, господствуя во всем Писании и пронизывая собою каждое отдельное слово. Любовь же покоится в Христе; Христовым воспитанием пронизано поэтому всё Писание.

Из этого основоположения герменевтики, постижения Христа как средоточия всех частей Писания, возведения всех аффектов Писания к любви, вырастает *г[ерменевтическая] техника* этой школы. Отнесение к Христу достигается через применение *типологии* и отыскание *таинственного смысла*. Эта теория содержится напр. в брошюрке «Христос — средоточие Священного Писания, или Полезное руководство... etc»; аффекты выявляются для отдельного священного текста в целом через нахождение его цели, как изложено в Руководстве к чтению Священного писания[77], для отдельного слова — через нахождение в нем акцента, *эмфазы*. Известно, до каких крайностей доводилась эта техника демонстрации максимально многих эмфаз; стремление умножать число эмфаз возрастало от неспособности разобраться в соотношении разнообразных словесных значений.

Замечательную попытку сочетать эту пиетистскую теорию с ортодоксией и эрудицией старой герменевтики предпринял *Рамбах*[78], чья система замкнутостью своего устройства готовила уже таковую Якоба Баумгартена.

Логическая метода Кристиана Вольфа

В Германии с восходящим пиетистским направлением экзегезы была связана *метода Вольфа*, хотя первоначально эти два направления враждебно противостояли друг другу. Нет ничего удивительного, что влияние Вольфовой системы затронуло и саму герменевтику. Впервые случилось так, что одна философия господствовала на всех кафедрах, сделавшись школой германской нации. Причем философия, которая, подобно только одной новейшей, претендовала на то, чтобы своими «математическими» методами во все частные книги. На этой научной ступени и предстояло родиться идее герменевтики, опирающейся на определенные первопринципы и научно доказательной. Первые признаки этого я нахожу в том известном *проекте доказательного обоснования*

[77] Эта книга Франке вышла 5-м изданием в 1710; ср. его Commentatio de scopo librorum veteris et novi Testamenti. (Д)

[78] *Johann Jakob Rambach (1693-1735), Institutiones hermeneuticae sacrae, 1723.*

христианской религии, который Вольф опубликовал в Acta eruditorum за 1707 год[79]. Тем самым философ, как прежде богослов, получает *органон построения догматики* на основе экзегезы; а в качестве раздела доказательной науки Вольф хочет строить его на базе общей герменевтики. Сам он однако для построения этой науки предпринял невероятно слабую попытку[80]. Он выдвигает прежде всего общую г[ерменевтику], затем ее приложение к Новому завету. Кто знаком с его методом, не найдет совершенно ничего достойного упоминания в нескольких сухих тезисах, выудить которые из текста поистине тяжкая задача. Раздел, трактующий Библию, многообещающе начинается, правда, с учения о единстве смысла; но Вольф не отваживается вывести отсюда следствия для аллегорического толкования. Грамматика, герменевтика, все здесь трактуется чисто логически. «Исторические сочинения», не терпящие подобной трактовки, отставляются чуть ли не со снисхождением; в отношении их достаточно связать с отдельными словами соответствующие языковому узусу понятия. А из «догматических сочинений» под пыткой аналитического метода извлекается полновесная система с дефинициями и формальными выводами. И такое насилие именуется пониманием, коль скоро никакого иного понимания той или иной последовательности мысли кроме как через логическую форму не дано.

Хладений и сочетание логического элемента с психологическим

Насколько богаче и подробнее уже общая герменевтика Хладения[81]. У него правда постоянно замечаешь Вольфову школу, хотя имя учителя ни разу не названо во всей книге. Очень напоминает Вольфово эвристическое искусство, когда Хладений приписывает своим правилам толкования способность научить всякого созданию хороших комментариев; и когда он определяет толкование как привнесение понятий, необходимых для прояснения[82], это тоже вполне в духе вольфовской

[79] Christian Wolff, Methodus demonstrandi veritatem religionis christianae // Acta eruditorum MDCCVII, p. 166-169. (Д)

[80] В обоих своих учениях о разуме, всего подробнее в Philosophia rationalis sive logica, Halle 1740, p. 641 sqq. (Д)

[81] Johann Martin Chladenius, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften, Leipzig 1742. (Д)

[82] *Chladenius, Vorrede: «Толкование заключается в предоставлении понятий, необходимых для понимания того или иного места». И там же: «оно (философское искус-*

логики. Его правила толкования для исторических текстов, в которых Вольф был так невообразимо скуден, великолепны[83]; он поистине увлечен господствовавшим тогда психологическим стремлением вникнуть в глубиннейшие интенции, установки, движения души. Он не просто дает руководство для схватывания побочных мыслей своего автора; подобно тому как Людовичи[84] среди сочинений Вольфа перечисляет и те, которые тот хотел написать, но не написал, он исследует, в какой мере возможно постичь побочную мысль, скрываемую ее автором.

Влияние эмпирической психологии на преобразование герменевтики

Эта психологическая манера вообще, как она культивировалась в вольфовской философии, но еще пространнее развернулась когда первый логический энтузиазм к той системе улетучился, оказала решающее воздействие на искусство толкования. Те же тенденции продолжались вплоть до нашего века. *Гарве* пишет дневники и самонаблюдения. «Я роюсь, — говорит он, — может быть слишком охотно в моих собственных ощущениях, и часто предмет исчезает у меня из вида, пока я пытаюсь отыскать его действия»[85]. *Кристоф Майнерс* объявил учение о разуме и психологию одним и тем же[86]. Множились психологические эксперименты. *Карл Ф. Мориц*, сам один из любопытнейших объектов эмпирической психологии, собирал в журнале по «экспериментальному душезнанию»[87] несметный материал для так называемой эмпирической

ство толкования) показывает правила, позволяющие выносить суждение обо всех разумно составленных примечаниях, схолиях и комментариях».

[83] Ср. у Хладения «Что такое точка зрения» § 309, § 311, § 517 слл. (выражение, первоначально заимствованное Лейбницем и школой Вольфа из физики); о возникающем отсюда различии отношений; об усеченных образах: *«Что такое усеченный образ. Когда из одной или нескольких историй, отчетливо нами познанных, мы тщательно выстраиваем неотчетливое представление, такое называется усеченным образом». § 337* О «следах» и т.д. *«Что такое следы. Мысль, насколько она является знаком и свидетельством, что за нею стоит другая мысль, называется ее следом» (§ 347).* (Д)

[84] *Carl Günther Ludovici (1707-1778), Entwurf einer vollständigen Historie der Wolffschem Philosophie, Leipzig 1737-1738.*

[85] Christian Garve, [Vertraute] Briefe an eine Freundin, *Leipzig 1801, 24. Brief (den 11. November).* (Д)

[86] Christoph Meiners *(1747-1810)*, Revision der Philosophie, 1772. (Д)

[87] K. Ph. Moritz *(1756-1793)*, *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde 1783-1795*, 10 Bde. (Д)

психологии, любившей наблюдать, классифицировать и снабжать прагматическими соображениями примечательные факты душевной жизни.

Подытоживающий характер герменевтической системы Баумгартена

Столь многосложными и разветвленными были влияния, колебавшие старую г[ерменевтическую] методу. По отдельности или в сочетании они действовали повсюду. И замечательное место в истории герменевтики *Якоб Баумгартен* занимает в силу того, что для каждого из этих влияний он нашел достойное место в своей герменевтической системе, не порывая тем не менее с установившейся ортодоксией, так что его система и его метод *одновременно* сохраняли имеющееся в наличии и подготавливали переворот — смотря как считать. Не часто мы встретим, чтобы ненасытная эрудиция полигистора и жесткая логическая метода переплетались в одном человеке так, как в нем.

Землер высказался о герменевтическом учебнике Баумгартена так, что этот маленький трактат был «первым немецким научным наброском герменевтики»[88]. У него была пожалуй гипертрофия уважения к идущему от Вольфа благоустроенному научному методу, как раз потому что его бунтарский и бродящий дух был к нему не способен. Но в двух пунктах его герменевтическая система, особенно как она представлена в удачном издании его лекций, заслуживает похвалы. Прежде всего в отношении полноты, с какою здесь применен весь переработанный материал герменевтики, и затем ввиду четкого членения и удивительной логической прозрачности материала. Но на фоне этих свойств *самый дар и практика герменевтического наблюдения заметно блекнет.*

Нас здесь должен касаться только принцип, организация и предназначение основного материала. Рассматриваемая книга так хорошо годится как отчетливое резюме былых воззрений по основным темам герменевтики, что мы с удовольствием воспользовались ею для этой цели по важнейшим пунктам сравнения. На них стало быть надлежит особо указать и здесь, как у Эрнести[89] и Кайля[90].

Принцип прежней г[ерменевтики] выступает в рассматриваемой системе яснее чем в любой другой старой системе несмотря на все но-

[88] Joh. C. Semlers Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt, 1. Teil, Halle 1781, S. 208. (Д)

[89] *Johann August Ernesti (1701-1781), профессор филологии в Лейпциге.*

[90] *Karl August G. Keil (1754-1792), профессор филологии и богословия в Лейпциге.*

вопривлеченные массивы. В самом деле, поскольку она начинает с общих герменевт. основоположений, затем выстраивает дотматические *производные тезисы*[91] и таким образом постоянно предпосылает специальной трактовке Нового Завета общие правила, последние предпосылки оказываются вполне обозримы. Они однако оказываются не чем иным как предпосылками чисто *механической телеологии.* Вместо причинного рассмотрения здесь начиная от верховных основоположений и вплоть до отдельных выкладок господствует просто одна-единственная категория цели. Отсюда уже следует герменевтическое основоположение, определяющее языковой аспект: слово есть знак, изобретенный для целей сообщения. Речение тем самым понято, когда в слушателе возбуждены мысли, вызвать которые имел намерение их инициатор[92]. Искусство толкования есть таким образом метод возбудить последовательность мыслей, вызвать которые было целью говорящего. Естественно, божественная телеология, как она выступает в дедуктивных догматических положениях, могла включаться в эту систему интенций и целей со всей той старой поверхностностью, с какой она в виде учения о совершенстве канона фигурировала у Глассия.

И вот в эту связующую форму была принята вся масса того, что предлагал *пиетизм и грамматико-историческое толкование.* Замечателен третий раздел: «Об исторических обстоятельствах подлежащих толкованию мест Писания»[93]. Учение о circumstantia является здесь полностью преображенным под влиянием реформатской герменевтики. «Сверх того божественное внушение максимально направляло всякий выбор представлений и выражений в соответствии с привычным для Божиих мужей родом мысли и речи»[94]. Его-то и надо исследовать, равно как движения души говорящих. Для распознания их предлагаются замечательные правила, восходящие к психологическим тенденциям пиетистов и вольфианцев. Затем для параллельных мест нужно хорошо учесть периоды времени, избегая применения текстов авторов, живших много позднее, для пояснения сочинений более раннего периода.

[91] Lehnsätze. *Предложено немецкими издателями вместо* Lehrsätze, учительные тезисы, *по тексту издания Баумгартена (Baumgarten, Biblische Hermeneutik, hrsg. von J. Christoph Bertram, Halle 1769, § 2, S. 6).*

[92] *Sigmund J. Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 6, S. 22.*

[93] *Sigmund J. Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 36-55, S. 134 ff.*

[94] *Sigmund J. Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 40, S. 144. В рукописи:* «Святой Дух приноровился к привычному роду мысли и речи Божиих мужей». *(Заменено немецкими издателями цитатой из источника.)*

Впрочем, вся совокупность Писания как бы пронизана конечными целями (Раздел V). Конечные цели отдельных книг явствуют из соотношения частей, но при обязательном условии непротиворечия более высокой конечной цели всего Писания. То же соотношение воспроизводится далее по нисходящей вплоть до конечных целей отдельных слов. На эти конечные цели, надо сказать, Баумгартен так же расточителен, как Август Герман Франке. Эмфазы – он называет их ударениями (Раздел VII) – выступают здесь еще со всей своей весомостью.

Различение толкования и объяснения

Существенно далее, с другой стороны, что объяснение Писания (трактуемое в Разделе VI) он разбирает отдельно от толкования, названного предметом предшествующих герменевтических операций. «Объяснить содержание [толкуемых речений], то есть исследовать их отдельные понятия и их соотношения друг с другом, стало быть не выступать лишь простым переводчиком. Научиться излагать текст и научиться его объяснять суть две очень разных вещи. Итак, все содержание истолковываемых речений должно быть объяснено в своих главных понятиях или доведено до применимости и приведено к отчетливости»[95]. Сводя таким образом все предыдущие операции к изложению, а последующие к объяснению, он выстраивает сквозное четкое разделение на грамматическое и догматическое объяснение. В самом деле, второй разряд операций имеет отношение к подготовке материала, полученного от операций первого разряда, для догматики. Их техника двояка. Логическая, затем логика параллелей. Так что круг, в котором двигалась уже герменевтика Флация, здесь прямо-таки узаконена. Герменевтика покоится на дедуктивных тезисах догматики и в свою очередь узаконивает их.

Место Баумгартена в истории герменевтики на пороге между двумя ее первыми периодами

Мы рассмотрим, какие новые пути открыл Баумгартен по отдельным пунктам. И все же главная его заслуга та, что *исходя из общей герменевтики он развил до тончайших подробностей логическую ткань герменевтического нормирования,* вплетая в нее естественно простирающуюся

[95] *Sigmund J. Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 86, S. 286.*

вплоть до отдельного слова теорию богодухновенности[96]. Со своим талантом подытожения предыдущего развития в логической форме он занимает в герменевтике место, подобное тому, которое в несравненно более важной сфере занял Вольф. Как метафизика последнего глубоко внедряется в труды схоластики, так герменевтика Баумгартена – в старопротестантские основоположения этой науки. Можно было бы пойти дальше и с критической позицией, которую Кант, первоначально вольфианец, будучи пробужден к сомнению англичанами и прогрессом физической науки, занял в философии, сравнить *роль*, несколькими десятилетиями ранее под тем же воздействием взятую на себя в экзегезе и герменевтике учениками Баумгартена Михаэлисом и Землером. *Тот же самый Баумгартен, который стал завершителем церковной герменевтики, явился отцом исторической школы.*

Заслуги Баумгартена в учреждении исторической школы

Это было, разумеется, невозможно, не прикоснись Баумгартен еще к одной стихии, помимо логической мощи Вольфовой школы. Долгое время, уже с эпохи схоластики, эта стихия особенно в Германии вынуждена была подчиниться логическому конструированию. Она давно позволила использовать себя для заполнения длинных и скучных полок системы бесконечным множеством мелочей. И вот теперь *ученость в Германии тоже достигла точки восстания против систематики, своей прежней госпожи.* Произошло это преимущественно благодаря воздействию бессистемных англичан; и на Баумгартене покоилась историческая миссия быть передатчиком этого влияния. Два предприятия, которыми он руководил, были первыми ростками этих новых тенденций: прежде всего издание «Сообщений библиотеки в Галле», вышедших в пяти томах[97]. Это была его собственная громадная библиотека, содержавшая

[96] В том же направлении двигался «Очерк доказательной герменевтики Священного Писания» Тёльнера (Töllner J. G. Grundriß einer erwiesenen Hermeneutik der Hl. Schrift, Züllichau 1765). Уже Предисловие провозглашает задачей книги превращение герменевтики в систему в духе Вольфа. Как в герменевтике Вольфа, исторические компоненты отличаются от тех, в которых содержится религиозное знание, и безошибочность первых приносится в жертву, чтобы защитить непогрешимость вторых. (Д)

[97] В такой форме не было ничего необычного, поскольку среди тогдашних ученых господствовала какая-то повсюду рыщущая страсть к истории письменности. (Д)

множество оригинальных изданий и редких текстов. Тут встречаешь сведения о старонемецких текстах, реже об итальянской литературе; самое большое впечатление оставляло содержавшееся там описание английской полемики между свободомыслящими и защитниками христианства. Его противники ставили Баумгартену в упрек, что именно он собственно создал английским свободомыслящим известность в Германии. Он имел явное пристрастие к английской литературе, что среди ученых было тогда еще редкостью, хотя вскоре затем приобрело такое решающее значение в немецкой литературе. Второе его предприятие касалось критического *исторического исследования.* Известно, что после неожиданных стимулов, сообщенных этим штудиям Лейбницем и Пьером Бейлем, а также Томазием, были сделаны лишь отдельные усилия по ее развитию Гундлингом[98], Масковом[99], Кёлером[100]. Здесь новым стимулом явилось предприятие Баумгартена, *перевод английской всемирной истории с критическими замечаниями.* Долгие годы продолжение этого труда, дополнения к нему и связанные с ним предприятия подпитывали его исторические штудии[101]. Ненадежность книги диктовала необходимость новых исследований, иных побуждали к работе спорные вопросы. Землер, Михаэлис, Хайльман[102], целый ряд ученых восприняли эти стимулы. Но всего больше были задействованы верные ему ученики, привлеченные им к работе. Тогда уже обнаружилась широкая полезность таких совместных предприятий для младшего поколения. Наиболее весомым оказалось воздействие на *Землера*, у которого пробужденное таким образом историческое чутье обратилось к библейским штудиям.

Собственную герменевтику Баумгартена эти усилия пока еще мало продвинули. У него было слишком мало навыка в экзегезе, чтобы исследовательская жажда, выросшая в той области, смогла преобразить его герменевтику. Тем не менее в ней, особенно в *третьем разделе*, как мы показали, дают о себе знать влияния, уже существенно отличающие ее от всего, что ранее делалось в Германии.

[98] *Nicolaus Hieronymus Gundling (1671-1729), Vollständige Historie der Gelehrtheit.*

[99] *Johann Jakob Mascov (1689-1761), немецкий историк и юрист.*

[100] *Johann Bernhard Köhler (1742-1802). Экстраордин. профессор восточных языков в Киле, ордин. профессор в Гёттингене. В арабском языке ученик Райске (Johann Jakob Reiske, 1716-1774).*

[101] Еще на становление Хайне *(филолог Christian Gottlob Heyne, 1729-1817)*, как известно, решающе воздействовали занятия переводами из древней истории. (Д)

[102] *Johann David Heilmann (1727-1764), профессор теологии в Гёттингене.*

3. ГРАММАТИЧЕСКОЕ, ИСТОРИЧЕСКОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЯ В ГЕРМЕНЕВТИКЕ

а) Михаэлис и Землер

Баумгартен явился первым стимулом для Михаэлиса и Зенгера, двух ученых, от которых в основном идет перестройка библейской филологии. Оба вышли из пиетистских кругов, хотя этим последним нельзя приписывать большого влияния на их образование. Для обоих существенным стимулом было влияние англичан, Лоуса[103] и парафрастов, для Землера также таковое Веттштейна, Бейля и Клерикуса[104]. Это влияние вообще в высшей степени примечательно.

Нам придется еще говорить о влиянии Гатри[105] и Грея[106], а также Вуда[107] на Христиана Хайне. Как подействовал сборник баллад Томаса Перси[108] и Лоус на историко-эстетическую направленность Гердера! А не говоря уже о всем его влияни на поэзию, воздействие этой дружественной души также и на ученость было гораздо значительнее чем таковое французов; один только Бейль составляет здесь исключение, но он в Голландии развил в себе впрочем чуждый французам род ученого чутья. Похоже, что это *воздействие англичан на нашу ученость*, которое нельзя переоценить, покоится на двух факторах. Англичане были *свободны от всякой системы в своем историческом исследовании*; оно подтолкнули таких людей, как Землер и Михаэлис, сбросить оковы метафизики Вольфа и догматической ортодоксии. *Их этнографическое чутье и обширный материал, находившийся в распоряжении этого народа мореплавателей*, вооружили их вспомогательным средством исторического рассмотрения, действовавшим прямо-таки освободительно. Сравнение нравов населения Малой Азии у Вуда, объяснение библейских мест из восточной поэзии у Лоуса, концепция природной силы народной песни у Гердера, бесчисленные описания путешествий, в которых комментаторы Ветхого Заведа вначале без достаточного чувства меры усматривали образы простого древнейшего быта израильского народа — в свете этого нового для немецкой учености мира развертывались наши воззрения на историю.

[103] *Robert Lowth (1710-1787), английский богослов: Praelectiones De sacra poesi Hebraeorum (напеч. 1753; издано с примечаниями и дополнениями Й. Д. Михаэлисом 1758/62, 1769/70I).*

[104] *Johann Clericus (1657-1736), голландский богослов (арминианин).*

[105] *William Guthry, A new geographical, historical, and commercial, and present state of the several kingdoms of the world, London 1774.*

[106] *Thomas Gray (1716-1771), поэт.*

[107] *Anthony Wood (1632-1695), англ. антиквари и историк, автор словаря писателей и церковных деятелей, учившихся в Оксфорде, Athenae Oxonienses 1691-92.*

[108] *Thomas Percy (1729-1811), англ. поэт.*

Михаэлис, воздействие поездки в Англию на его развитие

Ни на кого эти новые впечатления не повлияли так, как на *Михаэлиса*. По своей натуре он был склонен к истории и географии. Уже в Халле бедным студентом-пиетистом он с энтузиазмом зачитывался математической географией, собрал по истории всё, что можно было иметь в Халле, где тогда с этим дело обстояло еще плохо. Он отправился в Англию полный предрассудками ориенталистов. В Бодлеевской библиотеке[109], запершись наедине с уникальными сирийскими и еврейскими рукописями, он с помощью таблицы, составленной его отцом, занялся сравнением гласные и подобными грамматическими мелочами; ибо в Германии было распространено мнение, что по согласным все древнееврейские списки одинаковы: «Захвати я с собой кого-либо из моих друзей для сверки по какому-нибудь обычному изданию (но это было трудно, потому что очень немногие понимали еврейский), я привез бы из Оксфорда кое-что поважнее. То же самое получилось бы, сумей я познакомиться с Лоусом лично»[110]. Действительно, именно Лоус посоветовал на одном диспуте Кенникоту[111] проделать опыт с определенным числом мест Библии[112], и в результате тот оказался во главе предприятия, с энтузиазмом встреченного половиной Европы, а ведь он был подготовлен к нему гораздо менее Михаэлиса. Между тем Михаэлис привез с собой что-то другое: остроту того историко-статистического взгляда, того разветвленного математико-географического интереса, благодаря которым у него сложилось новое воззрение на обстоя-

[109] *Бодлей (Thomas Bodley, 1545-1613) был основателем Оксфордской университетской библиотеки, которая была открыта в 1602 с 2 500 томами, ее первый каталог был составлен в 1605, в конце 17 века она имела ок. 25 000 томов (F. Milkau, Handbuch der Bibliothekwissenschaft, Bd. III, 2, C. 469 ff.).*

[110] *Johann David Michaelis, Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt, Rinteln (Leipzig) 1793, S. 35.*

[111] *Benjamin Kennikot (1718-1783), английский богослов. Vetus testamentum hebraicum cum variis lectionibus, 2. vol., Oxford 1776-1780.*

[112] *Ср. ко всему этому месту Michaelis, Lebensbeschreibung, S. 32-36.*

тельства в древнем Израиле. Из его многосторонней эрудиции возникло таким образом крайне плодотворное сочетание с новыми идеями — древняя история, точнейшие географические познания, этнография, сравнительное изучение семитических языков, образование филолога-классика, — а из этого сочетания у него возник тот новый способ исторического рассмотрения, какой последовательно проводится им в «Моисеевом законе» и в его исследовании Скрижали народов[113].

Его подход к экзегезе и герменевтике: подготовка единого воззрения на первооснову текста

Два перспективных взгляда на историю наблюдаются в деятельности Михаэлиса, как в двух вышеназванных трактатах. Один примыкает к *голландской школе* и стремится через сравнение языков подойти ближе к характеру нации и к существу языка. Другой направлен на реалистическое изучение израильского народа, так долго рассматривавшегося в чисто богословском плане. Сюда входит изучение страны и ее географического положения, законов, нравов, сохранившейся литературы, вообще всех конкретных обстоятельств. Здесь предстояло сделать свое дело *работам англичан*, особенно Лоуса, касающиеся больше эстетико-литературной стороны, и Монтескье в аспекте политики.

Обеим тенденциям предстояло приобрести *определяющее значение для герменевтики.* То историческое единство языка, истории, литературы, права и т.д., на интуиции которого покоится вообще сама возможность герменевтики, имела в Михаэлисе своего первого научного представителя, сделавшего в одной отдельной области попытку синтеза. После Лейбница это был новый важный шаг к формированию научной основы герменевтики!

Сам же Михаэлис начал и *перенесение метода, созданного для Ветхого завета, на Новый.* Такое перенесение вообще дает о себе знать в важнейшие эпохи истории экзегезы и герменевтики. Его перевод с примечаниями для необразованных был одновременно первой попыткой популяризовать толкование. Заметим походя, что впервые его подтолкнул к тому в одной беседе Лессинг. Такой комментарий характерен для чисто исторического интереса к Писанию, выступающего пока еще всецело в апологетической форме. Но именно принятая тут форма позволяет

[113] Johann David Michaelis, Gründliche Erklärung des mosaischen Rechts (1770-1775), 6 Teile. (Д) *Скрижаль народов — см. Книга Бытия, гл. 10.*

видеть, как историческое объяснение по своей природе снижает Писание до мелочных мотивов, хотя имеет целью его объяснение и защиту.

Экзегетический метод у Михаэлиса становился, конечно, чем-то совершенно иным; он впервые проторил путь к тому сочетанию разрозненных элементов языка, права, литературы и т.д., на котором покоится научная герменевтика. Но поскольку тут его широкая жажда знания шла больше в ширину, чем в глубину, все его историческое толкование оказалось сковано догматическим и он вовсе не затронул предпосылок старой герменевтики, заложенных в понятии канона.

Иоганн Саломон Землер

Дать научной трактовке христианских текстов в такой ситуации толчок, притом сильнейший, занявший свое место между Лейбницем и Кантом, было бессмертной заслугой Иоганна Саломона Землера. Его научные исследования имели несчастье оказаться в одном ряду с легкомысленной неологией восьмидесятых годов; его сочинения уже никто не читает, не только из-за их дурного стиля и педантства, но и потому что они, будучи порождены богословской ситуацией эпохи, всю заложенную в них энергию проявили уже тогда. Но память о нем спасет однажды подлинную историографию науки от искажений подобных тому, какому Землер был подвергнут еще совсем недавно[114].

Задачей же этого ученого в том, что касается нашей дисциплины, было *взломать старый логически систематизирующий метод экзегезы, как он предполагался унаследованной им герменевтикой, введением не скованного системой исторического исследования.*

Его общенаучная установка

Было изложено, как старая герменевтика покоится на аксиомах богодухновенности, единства, понимаемости и т. д. Священного писания, что Баумгартен в своей «Герменевтике» (с. 6) и называет дедуктивными (производными) положениями догматики, и как на почве этих аксиом объяснение каждого отдельного места извлекается из суммы прочих, принадлежащих к данной топике, причем внутренняя взаимосвязь мест расщепляется и ее заменяет конструкция из элементов догматиче-

[114] *Замечание Дильтея относится, вероятно, к изложению теологии Землера у Шмида (H. Schmid, Nördlingen 1858). Ср. также оценку Землера у Баура (F. Chr. Baur, Die Epochen der kirchlichen Geschichtsschreibung, Tübingen 1852).*

ской топики. Вот метод, доставшийся в наследство Землеру. Но вместе с тем от Баумгартена он перенял начало чуткой жажды исследования, которая в сочетании к царившей тогда *страстью к книжному знанию* выслеживала причинную взаимосвязь литературных явлений, мнений и идей. Ко времени окончания университета эта основополагающая черта его натуры уже вполне сформировалась: невероятно начитанный, полигистор, одаренный крылатым чутьем к новым комбинациям в любой области, догадливый, педантичный и вместе с тем нетерпеливо рыщущий повсюду. Даже живя под одной крышей с Баумгартеном, он не имел терпения регулярно посещать его семинары. При такой организации он уже тогда впал в *неопределенный скепсис*, какой должно было вызывать множество обрушившихся на него противоположных мнений богословов всех времен. Им начал овладевать тот непокой, с каким он в непоседливой спешке обозревал архитектуру старой системы, усматривал зияния и провалы, не умея однако единым ровным взором охватить все строение в целом. *Его вожди были иностранцы*, которых он находил у Баумгартена или скупал на аукционах.

Первым увлек его Бейль, рядом с Лейбницем его влиятельнейший предшественник в исторической критике. Уже студентом он использовал бейлевский Dictionnqire historique et critique для своих рецензий в баумгартеновских «Сообщениях библиотеки в Халле», этом совместном предприятии, сформировавшему у него, равно как у Хайльмана и других, его раннюю ориентацию на ученую историю. В 1748 он издал образчик поправок к «Словарю», подобно тому как позднее Лессинг занимался усовершенствованием Йохера[115] и выписками из редких текстов, например Джордано Бруно и Кампанеллы. Он изготовлял себе пространные рефераты из «Журнала ученых»[116], из «Критической истории республики словесности»[117]. Ле Клерк и Ришар Симон были ему известны досконально[118]. «Неприемлемым», говорит он, «должно было мне давно уже стать таким образом многое, коль скоро я познакомился со свободой внимания и самостоятельностью исследованию Исаака Уолтона, Симона, Исаака Фоссиуса и Ле Клерка в таких предметах, о

[115] Joh. S. Semlers Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt, 1 Teil, S. 114, 115. (Д) *Lessing, Kritik des Jöcherschen Gelehrtenlexikons (1752).*

[116] *Journal des savants, Paris 1665 sqq.*

[117] *Histoire critique de la république des lettres, 15 vol., Utrecht et Amsterdam 1712-1718.*

[118] Вообще в извлечениях из своих штудий, приводимых им в автобиографии (p. I. II S. 121 ff.), он упоминает в качестве своих учителей прежде всего иностранцев. (Д)

которых немецкие ученые ради большей безопасности в рассмотрении религии предпочитали продвигаться, упорствуя в некоем преднамеренном невежестве»[119]. Примечательно, что в этот первый период землеровских штудий *филологические работы*[120] и *конкретные исторические исследования*, связанные с его участием в баумгартеновском начинании, сопутствовали этим богословско-литературным штудиям. Уже по выходе из университета он был полностью погружен в полигисторию той эпохи, касался всей области исторической учености, стремясь к более точному установлению исторической истины. Год, проведенный в Альтдорфском университете, впервые заставил его сосредоточиться; он был для него решающим. Познания, собранные им отовсюду, он собрал тогда в фокусе истории, особенно литературной истории. По обоим этим предметам он читал курсы[121]. По его возвращении в Халле Баумгартен поручил ему тот же предмет исторических исследований по теологии. Его тамошней деятельностью была задача *ввести историко-критический подход, формировавшийся у него на протяжении всей его предшествующей жизни, в богословие.*

Мы вынуждены опустить то, что он сделал для изучения средневековых источников, для критической истории догматики. Но создавала целую эпоху и его герменевтика, а именно с только что изложенной точки зрения.

Его лекции по герменевтике при жизни Баумгартена. Метод подразделения. Расширение исторического и критического разделов

Среди его первых курсов в Халле мы находим рядом с историей церкви и словесности герменевтику. Все три курса он читал по Баумгартену. И вот позиция, которую он с самого начала занял в отношении баумгартеновского компендиума, очень поучительна для истории преобразования этой науки. Землер высказывается о нем очень откровенно[122]. Еще студентом он слушал по нему курс и, как было принято у Баумгартена, дословно записывал его; он считал книгу Баумгартена первой

[119] Joh. C. Semler, Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt, 2. Teil, Halle 1782, S. 122. (Д)

[120] Miscellanearum lectionum, Norimberg 1748-1749. (Д)

[121] *Землер читал в Альтдорфе «об истории права Кёлера и... о Historia litteraria Хеймана».* Semler, Lebensbeschreibung, 2. Teil, S. 164. (Д)

[122] Semler, Lebensbeschreibung, I, S. 208 f. и II, S. 145 f. (Д)

научной или, как он часто ее называет, первой научно правильной, szientifische[123], в герменевтике; она казалась ему тем научнее, что он лишь с трудом мог следовать за ее дистинкциями; он принудил себя к этому методу, и все же его расхождение сразу проступило в двух пунктах. В отношении первого он выражается так: «Мне пришлось употребить много времени на то, чтобы тоже согласно уже принятой в Халле подразделительной методе все расчленять, применяя крупные цифры, малые латинские и греческие, а также еврейские буквы, благодаря чему, естественно, мысли и понятия всегда выступали в сопоставлении друг с другом»[124]. Тут Землеру не удавалось усмотреть, почему «применение таких средств *имеет исторически реальную почву в книгах Нового завета*»[125]. В противоположность этому переносу схоластических дистинкций на библейские предметы ему рисовался в перспективе такой метод, который исходил бы из существа самих этих книг. Поскольку же расчленяющий метод казался ему ложным, он требовал вместо него более отчетливого акцента на критической и исторической части исследования. «То, что я [таким образом] считал в герменевтике Нового завета, насколько достигали мои познания и идеи, безусловно лучшим и важнейшим, здесь было поставлено почти совсем на последнее место в девятом разделе среди герменевтических задач»[126]. Это касалось прежде всего содержания §§ 143 и 144: «Как проверить верное чтение» и «Как найти верное понимание», два пункта, которые Землер предпочел бы рассмотреть пораньше, «не только потому что тут мне все было известно, конечно, намного точнее и пожалуй даже вполне, но и потому что я был уверен, что здесь всего легче можно было бы очистить путь от великого множества предрассудков и неверных укоренившихся мнений, причем почти всегда *толкование смешивается с ныне нам полезным применением*»[127]. Баумгартен конечно сам был еще подвержен этим предрассудкам. Именно он послужил поводом к тому, что Землер выступил против почтенного Уистона[128] с защитой подлинности 1 Ин 5,

[123] *Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 147.*

[124] *Ibid.*

[125] *Ibid.*

[126] Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 146. (Д)

[127] *Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 146 f.*

[128] Semler, Vindictae contra Whistonum *(William Whiston (1667-1752), английский священник и математик, чье богословие напоминало некоторым его критикам арианство.)* Ср. то, что он сам позднее говорит об этом во введении к собранию мест, доказывающих аутентичность стиха: Sammlung von Beweisstellen I, 1764, S. 8 ff. (*Historische und kritische Sammlungen über die sogenannten Beweisstellen in der Dogmatik, I. Stück über 1. Joh. 5, 7, Halle und Helmstedt 1764*) (Д)

7[129]. А как в остальном обстояло с критическим разбором текстов в Германии? Все еще царили принципы Васмута[130], Данца[131]: «Тогда всё имело божественное происхождение и авторитет; даже разночтения, встречавшиеся в печатной Библии. Под именами Kethib и Keri (Qere) Хиллер[132], чье *Таинство (Arcanum)*» Землер «имел уже студентом, в соответствии со своей новой гипотезой подтвердил то и другое, что Святой Дух через Ездру еще раз просмотрел экземпляры и велел сделать их именно такими, какими мы их теперь встречаем»[133]. Обращаться с рукописями немец не умел; для Землера стало событием, когда ему попалось в руки «издание бессмертного Брейтингера»[134].

Герменевтическая система Землера

Лишь нескоро однако он отважился двинуться от этих форпостов герменевтики к самой ее старой укрепленной цитадели. При жизни Баумгартена Землер читал свои курсы по его учебнику и еще в старой манере, пока его идеи не упрочились, как то делал также и Кант. Лишь *в 1757 он откровеннее выступил со своими герменевтическими воззрениями; к 1760 его теологическая позиция оформилась.*

[129] *В распространенных изданиях католической и православной Церквей принято чтение этого стиха, появляющееся лишь в позднесредневековых латинских переводах: «Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святый Дух; и сии три суть едино». Уистон обращал внимание на то, что во всех авторитетных древних списках на месте этого стиха есть только слова «ибо три есть свидетельствующих». Дильтей считает позицию Землера в данном вопросе ошибкой.*

[130] *Matthias Wasmuth (немецкий ориенталист и богослов, 1625-1688), Pro hebraeo textu vindiciarum anti Capell-Waltonianarum pars tertia, sive anti Conringius apologeticus. Kiliae 1669.*

[131] *Andreas Danz (немецкий ориенталист и богослов, 1654-1727), Nucifragibulum, sanctam scripturae Veteris Testamenti linguan ebraicam enucleans, 1686.*

[132] Matthaeus Hiller, De arcano Kethib et Keri libri II. Pro vindicanda Sancti Codicis Hebraei integritate etc. Contra L. Capellum, Ic. Vossium, Waltonum etc. Tubingae 1692. (Д)

[133] *Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 121.*

[134] *Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 128. Joh. Jakob Breitinger (1701-1776), Septuaginta-Ausgabe, Zürich 1730-32.*

Противоположность двух этих принципиальных воззрений

В опоре на оба изложенных момента, сразу, едва он занялся этой наукой, обособивших его от прежнего поколения работников, неприязнь к господствующей систематике и акцентирование исторического и критического подхода к Писанию, Землер расширил кругозор герменевтики.

Великолепно настроение, с каким он говорит о старой герменевтике: «У меня была [приходившая неоднократно] мысль, что богословские стычки протестантов с римскими [между собой тоже разноречащими] учеными относительно scriptura sacra тянулись слишком долго и как следствие заградили нам неким образом путь к накоплению все более свободных идей об истории Библии как книги и ее письменной редакции»[135]. Он касается здесь по сути дела сильнейшей побудительной причины того учения об аффекциях Писания, его единстве и проч., которое так долго препятствовало его верному толкованию. Он способен и четко сформулировать противоположность обоих принципиальных подходов. Он видит ее так: «Насколько пишущие по богословию и догматике, держась своего образа мысли, имели обыкновение превращать своими утверждениями все книги целой Библии [...] в некую связность, имеющую чисто однородные части, и трактовать их как такое целое, буквально навязывая всем христианам и писателям одинаковые обязанности в отношении этого так называемого письменного Откровения, настолько же мало мне удавалось убедить себя в том, что эти книги, которые первоначально были призваны лишь в качестве особых конкретных средств способствовать внутри весьма тогда различных общин достижению своего тогдашнего предназначения, со временем действительно приобрели якобы такие свойства, что теперь их могут, даже должны с одинаковым успехом применять без всякого различия все столь различные между собою современники, читатели и учители в их совершенно иной ситуации»[136].

Отмена единства канона

И в этой точке сосредоточиваются теперь все его усилия вокруг библейских текстов. Можно видеть, как тесно его главный трактат[137]

[135] *Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 122 f.*

[136] *Semler, Lebensbeschreibung, II, S. 150.*

[137] Semler, Abhandlung von freier Untersuchung des Kanon, I-IV, 1771-1775. (Д)

взаимосвязан с его герменевтическими трудами. Его главная идея, отказ от прежней трактовки канона в смысле совершенно уникального, не принадлежащего никакой эпохе текста и вместо того индивидуальный подход к текстам в их особенных отношениях к своему времени и его представлениям, проходит через все его исследования в этой области. Чего требовал уже Турретини, чтобы Библия подлежала одинаковым законам толкования наравне с всеми человеческими творениями, но что осталось тогда без воздействия, Землер прочно обосновал путем исторического исследования истории канона и так впервые подготовил почву для подлинного толкования. *Ибо лишь с индивидуальным подходом к книгам Библии начинается их историческое и филологическое понимание. Сколь бы серьезным ни было возобновившееся позднее понимание внутренней связи этих творений, на их первичном разделении покоятся новейшие экзегеза и герменевтика.*

Временной и локальный характер подлежащих герменевтике сочинений, как он усматривается отсюда

Так обозначилась и ближайшая герменевтическая задача, *осмыслить отдельные тексты в их локальном характере.* «Поскольку [однако] отдельные книги» (Нового завета), объявляет он, «имели локальный, исторически уникальный повод, а их первые читатели находились в весьма неодинаковых обстоятельствах, то и содержание и его одеяние запечатлялись в различной мере тогдашней ограниченностью»[138]... «Эти сочинения были таким образом, естественно, столь же неодинаковы по содержанию, сколь различны были способности первых учеников»[139]. Отсюда вырастала цель экзегезы, прослеживание той же временной обусловленности в отдельных текстах. «Во всех книгах этого так называемого канона имеются [стало быть, с заведомой определенностью] такие места и фрагменты речи и редакции, которые как бы погибают вместе с тем временем, ибо относятся к тому времени, к определенным его обстоятельствам, которые как бы погибли вместе с теми конкретными слушателями или читателями»[140]. Этот экзегетический подход, выводивший все выходящее за рамки нравственного содержания из

[138] Semler, Letztes Glaubensbekenntnis über natürliche und christliche Religion, hrsg. von Chr. G. Schütz, Königsberg 1792, S. 35, 38. (Д)

[139] Semler, Letztes Glaubensbekenntnis, S. 38. (Д)

[140] Semler, Abhandlung von freier Untersuchung des Kanon, I, S. 42. (Д)

внешних влияний, должен был однако при своем последовательном проведении в жизнь внедрить категорию местных и временных представлений в самое сердце библейской словесности. Внутреннее единство частей произведений, допускавшееся еще школой Баумгартена, распалось под этим взглядом. Составные элементы произведения конструировались извне. Их взаимосвязь оказывалась случайной.

При всей механичности этого представления в нем все же есть некое величие и размах. Землер усматривает различие человеческих воззрений в *своего рода географической перспективе*, столь излюбленной в том веке. «Нравственный мир», говорит он, «совершенно определенно поделен на весьма неодинаковые климаты или неизменные влияния, как и положение земного шара, благодаря которому виды физических продуктов всегда различны»[141]. Землер близок к главе сегодняшней критической школы *Фердинанду Христиану Бауру* не только в таланте основателя школы, но равным образом во взгляде на историю исходя из противостояния партий, поскольку он впервые ввел в историю канона и историю догматики противоположность между иудео-христианством и христианами более свободного уклада. Землер сделал три попытки провести этот герменевтический подход в жизнь. Но никогда его целью не являлось построить развернутую систему. Как его интерпретативный метод руководствовался лишь общей направленностью историчности в понимании, довольствуясь вместо точности школы Эрнести смелостью догадок, так и его герменевтические попытки остались лишь фрагментарными и в строгом смысле неупорядоченными.

Трактат о демоническом как отправной пункт решения герменевтической задачи

Знамением начала исторической интерпретации явился его «Комментарий об упоминаемых в Новом Завете демонах»[142]. Работа начинается обзором распространенности выражения «демонский, бесовский» среди других народов. Почему именно только Новый Завет обязательно должен был связать с этим словом особое сверхъестественное понятие! В целом Библия примыкает здесь скорее к расхожему мнению об этих больных. Такое медицинское объяснение не было новшеством;

[141] *Semler, Letztes Glaubensbekenntnis, S. 130.*

[142] Semler, Commentatio de daemoniacis quorum in NT fit mentio, Halle 1760. (Д)

Веттштейн в своих Пролегоменах (1730) и Комментариях (1751)[143] уже его наметил; один английский врач, Ричард Мид[144], объявил этих людей эпилептиками. А когда сразу же за названным трактатом последовало изложение общих лежащих в его основании принципов, в форме «Подготовки к богословской герменевтике», первая часть которой, содержащая постановку проблемы, вышла в том же году, причем во втором ее издании Землер предпринял защиту против появившихся опровержений, то вокруг затронутых им вопросов поднялась целая литературная буря — даже Эрнести оказался среди противников Землера, — подобная той, какую в нашем веке вызвала «Жизнь Иисуса».

Общие черты «Подготовки к богословской герменевтике» как главного трактата исторической школы герменевтики

Эта книга, «Vorbereitung zur theologischen Hermeneutik», явилась центральной работой всей школы исторической интерпретации. Она конечно в самом деле была лишь подготовкой; ибо формальная задача этой дисциплины, как она сама себя определяла, взаимная дедукция герменевтических правил друг и друга и тем самым обеспечение научности познания, осталась не решена вплоть до Шлейермахера. Землер пока еще только подступил к ее решению, причем в тем более бурном стиле, что вся неперебродившая сила его новых исторических и экзегетических интуиций впервые ищет здесь выражения. За всем этим брожением стоит, надо сказать, лишь несколько крайне простых мыслей. Вообще те десятилетия характеризует какая-то неутомимость в повторении однажды освоенных идей; над ней склонны иронизировать некоторые новейшие умы, энтузиасты и адепты достижений, накопленных философией, литературой и историческим исследованием, но она тесно связана с подлинным величием той эпохи, решительной последовательностью в осуществлении достигнутых идей.

[143] *Johann Jakob Wettstein (1693-1754), De variis lectionibus N.T. (1713), Prolegomena ad N.T. graeci editionem (Amsterdam 1730), Novum testamentum... cum... commentario pleniore (Amsterdam 1751/52).*

[144] *Richard Mead (1673-1754), Medica sacra, sive de mortis insignioribus, qui in bibliis memorantur, commentarius, London 1749 (англ. пер. там же 1755).*

Основоположные идеи этой школы.
Историческое описание Землером предшествующих способов толкования

Дело идет для Землера прежде всего о *прояснении предшествующего труда толкователей.* Исходную позицию тут он характеризует как *духовно-нравственное толкование.* Не проводя различия между толкованием и применением Библии, люди приписывали тому или иному библейскому месту многое, что являлось собственно лишь его приложением к особому, меняющемуся расположению духа отдельных личностей. Второй подход — *традиционное толкование.* Землер удачно замечает, «что большинство христианских толкований прежних времен суть собственно история, т.е. верным или даже рабским и щепетильным образом увековеченное представление, которое тот или иной учитель или уважаемый человек оставил нам по поводу определенных библейских мест, руководствуясь своими обстоятельствами и своими тогдашними насущными намерениями»[145]. Поскольку от догматики ожидали, что вся она должна отчетливо обосновываться толкованием, люди просто — что было достаточно удобно — поставили толкование на догматическую базу[146]. Третья опора толкования *аллегорическая.* В тогдашней манере Землер призывает на помощь халдеев, египтян, весь Восток для объяснения того, каким образом иудеи, пользуясь суммой знания в находках мировых мудрецов других народов, приобрели привычку приводить свои древние писания в согласие с этими новыми учениями посредством аллегорических объяснений. Больше того, он характеризует аллегории «как рудимент древнейшего способа представления»[147], сохранившегося также в метафорах и тропах, — взгляд, пожалуй напоминающий воззрения, развернутые в «Новой науке» Вико. *Следуя этому обычаю иудеев, Христос тоже обогатил и наполнил некоторые библейские места новым разумением,* и апостолы последовали здесь за ним[148].

Новый принцип исторической интерпретации

Тем самым от истории герменевтики, трактуемой Землером также и в более специальных работах, например об Оригене[149], мы приходим

[145] Semler, Vorbereitung zur theologischen Hermeneutik, I, S. 9. (Д)
[146] *Ср. ibid.*
[147] *Semler, Vorbereitung, I, S. 35.*
[148] *Semler, Vorbereitung, I, S. 69.*
[149] Ср. Semler, Vorbereitung, I, § 14, 15, S. 94-131. (Д)

собственно к обоснованию новой методы исторической интерпретации. «Они (ученики) подобно самому Христу видели свое назначение не в том чтобы преподать человечеству психологию или пневматологию в опоре на осведомленнейшие источники; равно как, касаясь уже известных естественных предметов, они никогда не претендовали быть единственными образцами изящного, строгого и исчерпывающего сообщения о них или же стиля»[150]. «Она (богодухновенность) распространяется только на различение важного в событиях; в отношении Иисуса — на его изречения и учения, касающиеся единения с Богом»[151]. Поэтому Священное Писание заключает в себе «сочетание так называемых естественных, человеческих познаний [и мнений] с рядом истин в собственном смысле новых, откровенных [учений и исторических важных тогда возникших] истин»[152]. Где же проходит граница между этими компонентами любого библейского текста? «Все [прочие] представления и мнения», отвечает на этот вопрос Землер, «не касающиеся его (Христа) цели и не являющиеся ему собственно помехой, он (Христос) настолько же не опровергал, насколько и не намеревался дать энциклопедию всех достоверных [...] знаний». Эта цель — опять же «истинное служение Богу»[153]. Понятно, как здесь *в средоточии землеровской интерпретации субъективность обретает свободный простор: ей предоставляется проводить границу истинного служения Богу.*

Так Землеру не удается задуманная им, надо признать, со всей серьезностью задача, отделить в опоре на историческую интерпретацию мнения от религии. Она не удается ему прежде всего потому что в данном пункте истории всего важнее именно чутье к силе своеобразия и к затаенным глубинам мысли. Его волевая натура не имела терпения следить за всеми тончайшими извивами творения словесности. Его чутье к внутренней форме осталось так же мало развито, как и его стиль, не находящий аналогов даже в ту эпоху.

[150] Semler, Vorbereitung, I, S. 79, еще отчетливее в Землеровом «Новом опыте способствования общеполезному толкованию и применению Нового Завета» (*Semler,* Neuer Versuch, die gemeinnützige Auslegung und Anwendung des Neuen Testaments zu befördern, Halle 1786, S. 292, 295). (Д)
[151] *Semler, Vorbereitung, I, S. 82.*
[152] *Semler, Vorbereitung, I, S. 79.*
[153] *Semler, Vorbereitung, I, S. 83.*

Установление позитивных правил и форма герменевтики

Что касается позитивных правил, то он подытоживает их так. «Важнейшее в герменевтической умелости сводится к тому, чтобы уверенное и точное знание библейского словоупотребления сочеталось с тонким распознанием и хорошим представлением исторических обстоятельств того или иного речения в Библии, при умении также и говорить об этих предметах так, как того требует меняющаяся эпоха и новые человеческие обстоятельства вокруг нас... К этим двум моментам можно свести всю прочую герменевтику»[154].

Форма герменевтики, согласно Землеру, должна однако постоянно дорабатываться. «Отдельные абстрактные каноны и правила принадлежат исключительно к мнемоническим приемам, и когда они не несут с собой сразу же своего ограничения известным предметным кругом, их применение намного более трудно и ненадежно»[155]. «Научное знание» становится возможно лишь благодаря тому что «герменевтические правила дедуцируются одно из другого»[156]. Свое первое правило он объясняет подробнее. Исходить следует из стилей речи, фразеологизмов и часто встречающейся лексики. Затем надо сопоставить все подмеченные сходные и родственные выражения и речения; особо тут надо следить за тождеством или различием субъектов и предикатов и их ближайшим окружением; затем надо выделить главные понятия наряду с их различными значениями. Здесь он специально указывает на сравнительное изучение гностической ереси Иосифа и особенно апокрифов[157].

Влияние Землера на герменевтику

Однако, хотя Землер не пошел дальше этих подходов в герменевтике, ни в коем случае нельзя утверждать что его воздействие было

[154] *Semler, Vorbereitung, I, S. 160 f.*

[155] *Semler, Vorbereitung, I, S. 163.*

[156] *Semler, Vorbereitung, I, S. 162.*

[157] Ср. Semler, Neuer Versuch, S. 249, 250. Эта работа только в последней своей части, да и там лишь разбросанно содержит герменевтическое основоположения, в срединной части трактуется главным образом история герменевтики. Попытка пересмотра церковной герменевтики (Zur Revision der kirchlichen Hermeneutik, 1788) тоже преимущественно историческая; в остальном в ней заметно выделяется лишь более отчетливая конструкция раннехристианского противостояния «иудействующих христиан» и паулинистского и иоханнического направлений. (Д)

лишь негативным. *Он разрушил всю переусложненную старую методу интерпретации как органа догматики*, но сделал это из позитивного стремления расчистить место для *исторической интерпретации*. Ему правда не удалось возвысить ее до развитого метода, тем более что в самой ее сути есть нечто противящееся методологизации. В самом деле, толкователь должен ориентироваться на то или иное единство, будь то системы, или автора, или исторического развития, если хочет систематически оформить свою герменевтику. Землер стремился к узрению каких-то основных движущих интенций текста, создающих такое единство, но не добился упорядочения их в некоем связном протекании, так что историческое единство снова и снова распадалось у него на совокупность локальных и временных единств.

b) Эрнести и Кайль.
Историческая и грамматическая интерпретация

Другим движением эпохи, легшим в основу развития герменевтики, была грамматическая интерпретация. Шлейермахер обыкновенно называет ее наблюдательской герменевтикой. Рядом с широким, охватившим все элементы тогдашней науки потоком исторической интерпретации и герменевтики школа Эрнести представляется очень односложной и простой. Но именно эта простота характерна для стремления его чисто филологической экзегезы к точности. Когда Бенгель[158] классифицировал рукописи Нового Завета по их главным редакциям, то например для их критики это был такой же безусловный, решающий прогресс, как полагание словоупотребления в основу герменевтики у Эрнести.

Эрнести, его научная позиция

Эрнести на первый взгляд лишь популяризировал в Германии *результаты голландской филологии*; ибо ранее филология находилась в руках теологии, и впервые лишь *Геснеру*[159] и *Эрнести* удалось отвоевать для нее более самостоятельное положение, восстановив грамматику в качестве ее научной базы. Третий из выдающихся филологов той эпохи,

[158] *Johann Albrecht Bengel (1687-1752), немецкий богослов.*

[159] *Johann Matthias Gesner (1691-1761), немецкий педагог и филолог.*

благородный *Райске*[160], который в греческом решительно превосходил Эрнести, находился в Лейпциге в довольно приниженном статусе и не мог даже довести свои труды до опубликования, не говоря уж об основании собственной филологической школы. Но если Геснер в согласии с духом Гёттингена искал суть филологии в сочетании языкового знания с предметным, а голландская школа, с которой Эрнести состоял через *Рункена*[161] в оживленном литературном общении, связывала воедино, кладя начало сравнительному языкознанию, работу объективного собирательства, утонченнейшую критику и этимологические сравнения, то школа Эрнести отмечена *исключительной направленностью на интерпретацию авторов исходя из их словоупотребления.* Этим он, благодаря распространению его школы по всей Германии, заложил основы взлета немецкой филологии; грамматические познания его молодых учеников несли повсюду, куда они разъезжались, новую жизнь в школы; сам Хайне, с именем которого связано начало расцвета филологии, признавался, что свое первое понятие о грамматической интерпретации получил на закрытом семинаре (privatissimum) Эрнести. Поэтому на всю новозаветную экзегезу и герменевтику должен был оказать решающее влияние тот факт, что к ним обратился со временем такой человек.

Словоупотребление

Уже с 1745 года в известных специальных работах по герменевтике и ее истории он подготавливал новую герменевтику Нового Завета. В 1759 он стал работать на теологическом факультете, а двумя годами позже появился его «Толкователь»[162], на полвека впредь ставший образцовой работой по новозаветной герменевтике. Его *основополагающее воззрение на язык* было вполне типично для того времени: слова получили свое значение через произвольное установление[163]. При этом, чтобы число их не возрастало до бесконечности, различные значения

[160] *Johann Jakob Reiske (1716-1774), немецкий арабист, библеист.*

[161] *David Ruhnken(ius) (1723-1798), немецкий филолог, работавший в Нидерландах;* 1. *D. Ruhnken et J. A. Ernesti, Elogia T. Hemsterhusii et J. M. Gesneri, Halle 1787; 2. Opuscula... oratoria, philologica, critica. Leipzig 1807.*

[162] *J. A. Ernesti, Interpres (Institutio interpretis novi testamenti),* Leipzig 1761. (Д)

[163] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 8: *Eum sensum verba non habent per se... sed ab institutione humana et consuetudine [значение слова имеют не сами по себе, а по человеческому установлению и обычаю].* (Д)

часто переносились на одно и то же слово[164]. Число предметов возрастало с культурой, однако лишь языки одухотвореннейших народов возросли в сколько-нибудь соразмерном масштабе[165]. Так слова, уже имеющиеся в наличии, применялись в метафорическом значении[166]. Каждый язык, сформировавшийся таким образом, включает *различные языковые сферы.* Вместе с тем различие самих языков – и здесь воспоминание об одном глубокомысленном наблюдении Локка[167] поднимает его над привычной ему точкой зрения – возникает не только из различия кругозора народов, но и из некоего исходного духовного разнообразия, благодаря которому предметы аффицируют всех по-своему, формируя своеобразные абстракции. В более тесной сфере словоупотребление зависит от эпохи, религии, школы, политических обстоятельств, накладывающих на него свою особую печать[168]. В качестве наиболее тесной сферы словоупотребления возникает стиль отдельного писателя: к общенародным чертам своеобычность каждого автора в конечном итоге добавляет что-то особенное[169]. Это вот словоупотребление и является основой интерпретации; ибо цель этой последней заключается в грамматическом понимании каждого места автора. А все предметные познания, исследование цели книги и т.д., суть лишь вспомогательные средства для этой интерпретации, исходящей из словоупотребления.

[164] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 8. (Д)

[165] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 17. (Д)

[166] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 16. (Д)

[167] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 23, см. Locke, de intell. hum. III 5, 6. (Д)

[168] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 11: *13. Usus* autem *loquendi* multis rebus definitur, tempore, religione, secta et disciplina, vita communi, reipublicae denique constitutione: quae fere efficiunt characterem orationis, qua quisque scriptor tempore quoque usus est. Nam ab iis rebus omnibus vel oritur vel variatur modus verborum usurpandorum: aliterque saepe idem verbum in vita communi, aliter in religione, aliter in scholis Philosophorum dicitur, quae et ipsae non consentiunt satis [словоупотребление определяется многим, эпохой, религией, вероисповеданием, школой, общественной жизнью, государственным строем; складывающимся так характером языка пользуется всякий писатель эпохи, отсюда отталкивается словоупотребление и его варианты, и часто одна и та же лексика звучит по-разному в общественной жизни, в богословии, в философских школах, которые в свою очередь достаточно разноречат. (Д)

[169] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 27: Unde oriuntur ea quae idiomata scriptorum dicuntur [отсюда возникают так называемые авторские идиомы]. (Д)

Техника этого метода толкования исходя из словоупотребления

Технику этого метода описывает сам Эрнести. Все сводится к перечитыванию разбираемого автора часто и скоро раз за разом, чтобы удостовериться в его словоупотреблении. Ибо таким путем обнаруживается круг значений отдельного слова; в сомнительных местах он устанавливается через рассмотрение остальных; в некоторых через сравнение обозревается весь ряд значений. Хотя Эрнести, строго говоря, берет во внимание и грамматическую сторону словоупотребления, *лексическая у него решительно господствует*: «Наблюдение словоупотребления — подлинное дело грамматиков, чье искусство в своей главной и важнейшей части состоит в тщательном исследовании, что означает каждое слово в определенное время у определенного автора, и так вплоть до определенной области знания и формы речи»[170]. Отсюда и вытекает метод его герменевтики, как он обрисовывает его сам[171]. *А именно, вся герменевтика целиком вырастает из этих наблюдений.* В самом деле, из них выводятся *положения* (Dekreta), общие законы природы смысла, лексики, интерпретации; из них извлекаются *герменевтические правила.* Эрнести открыто полемизирует против диалектических изысков[172], полагаемых в основание герменевтики. Таким образом, формальным принципом герменевтики здесь выступает *проведение чисто эмпирической точки зрения грамматики и лексикографии.* Таково же и направление трудов его школы. Особенно Фишер прорабатывает новозаветную лексикографию, отчасти также и грамматику[173], с позиций Эрнести. Недостатки, органически присущие этому методу, очевидны; в самом деле, чистая эмпирия не ведет дальше категорий подстановки в грамматике и связи в лексикографии. Абстрактное якобы произвольно ставится на место конкретного, составное — на место простого, один модус подменяется у автора другим. *Тут совершенно упущена существенная область индивидуального словоупотребления, скрывающаяся именно за этой формулой замещения.*

[170] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 11: *Eius porro observatio propria est Grammaticorum, quorum artis maxima et praecipua pars in eo versatur, ut, quid verbum quodque, tempore quodque, apud scriptorem quemque, in disciplina et forma denique loquendi quaque, tonuerit, diligenter exquirant.* (Д)

[171] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 26. (Д)

[172] *Ernesti,* Institutio interpretis, p. 26: *non e dialecticis argutiis.* (Д)

[173] Animadversionum ad Jac. Velleri grammaticam graecam. Autore Joh. Frider. Fischero. Lipsiae 1798 sq. (Д)

И в своем ревнивом стремлении снизить богословский акцент, прилагаемый к каждой букве, Эрнести чрезмерно преувеличил именно степень замены сложных глаголов на простые. Ему недоставало прежде всего как раз того глубокого обоснования грамматики, которое впервые предприняли *Рейц*[174] и *Готфрид Германн*[175], чтобы продвинуться в герменевтике дальше этой позиции.

Возникновение герменевтических правил по принципам Эрнести

Две черты следуют отсюда в качестве дальнейшей характеристики герменевтики Эрнести. Во-первых, *ее основу составляют опирающиеся на наблюдение общие положения,* отправной точкой которых выступает предельное абстрактное понятие для грамматической процедуры, понятие смысла. Во-вторых, эти общие положения, наблюдения, из которых они построены, и правила, из которых они следуют, подлежат строгому различению между собой. Сам Эрнести придает особую значимость этому различению, потому что оно впервые придает наглядность экзегетическому подходу. В объяснении, которое он сам в своем богословском журнале дает плану своего «Толкователя»[176], он высказывается об этом следующим образом. Обычно в герменевтике сваливают в одну кучу правила и наблюдения. Вследствие этого прямо среди правил находятся наблюдения об отдельных словах, причем часто такие, которые возникли из несовершенных наблюдений и выдвинуты безосновательно. Верный подход к построению герменевтики состоит однако в собирании наблюдений, проясняющих «обычай языков и в особенности того, на котором написана книга»[177], насколько этот обычай имеет отношение к толкованию. Из наблюдений образуются затем правила. А в отношении их всё сводится к приданию им такой формулировки, которая своей определенностью облегчала бы их применение[178].

Отсюда вытекает и подразделение герменевтики. В своей первой части, составляющей герменевтику в более узком смысле, она охватывает два раздела. *В первом трактуются предписания, во втором правила.*

[174] *Friedrich Wolfgang Reitz (немецкий филолог, 1733-1790), De prosodiae graecae accentus inclinatione, Leipzig 1791; Chrestomathia graeca poetica et prosaica, Leipzig 1780.*

[175] *Johann Gottfried Herrmann (1772-1848), немецкий филолог.*

[176] Neue theologische Bibliothek III 1, Leipzig 1762, S. 11-40. (Д)

[177] *Neue theologische Bibliothek III 1, S. 12.*

[178] *Ср. Neue theologische Bibliothek III 1, S. 12.*

Предписания, основная часть, возникшая через абстрагирование из наблюдений, касаются предельных понятий герменевтики, значащих слов, классов слов и словоупотребления. В части, задающей правила, также путем восхождения от абстрактных к конкретным явлениям, излагаются герменевтические операции по отдельности.

Отношение Нового Завета к этой системе правил

В каком же отношении к этой общей части находится толкование Нового Завета? Эрнести систематически подчиняет его толкование набросанным в первой части предписаниям; как ни часто он вообще склонен к соглашению с ортодоксией, он не хочет уступать в том, что касается следования им. *Аллегорическое толкование* устраняется им до известной меры из области этой грамматической герменевтики, чтобы расчистить себе путь в ней. Он пользуется тут различением между смыслом слов, sensus verborum, и предметным смыслом, sensus rerum, которое делали уже в древности[179]. Одновременно он отменяет равноправность грамматического объяснения и объяснения из предметных параллелей, допуская этим последним влиять на толкование лишь в грамматически сомнительных местах. В светских сочинениях в случае противоречия между разными местами можно допустить погрешность автора, в божественных причину надо искать в слабости собственного разумения.

Если часть, излагающая прецепты, затрагивает специальное толкование Нового Завета лишь в порядке полемики и случайно, то другая часть, в которой задаются правила, касается его более подробно, поскольку вообще очерчивает переход от тех обобщеннейших основоположений к конкретным случаям. Она поэтому распадается в аспекте отыскания смысла на два раздела, один общий и другой новозаветный. Тропы, эмфазы и гармонистика относятся соответственно в равной мере к общему и специальному.

Решающее значение специальной герменевтики у Эрнести объясняется реализацией его общей позиции, подводящей его уже к весьма верному воззрению на характер новозаветного языка. Он подчиняет его общеязыковой сфере эллинизма и благодаря своим познаниям в греческой классике выносит чрезвычайно меткое суждение об отношении классического греческого к еврейскому внутри новозаветного

[179] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, pars I, sectio I, cap. I 9, p. 9 sq. (Д)

стиля. Genus orationis in libris N.T. esse e pure Graecis et Hebraicam maxime consuetudinem referentibus verbis formulisque dicendi mixtum, id quidem adeo evidens est iis, qui satis Graece sciunt, ut plane misericordia digni sint, qui omnia bene Graeca esse contendant[180]. Что касается отдельных достижений, сделанных герменевтикой благодаря этой книге в области эмфаз, тропов и т.д., то они рассматриваются в сравнительном описании. Второй из главных разделов, разбирающий вспомогательные средства герменевтики и их применение, лишь частично содержит относящиеся к ней элементы. Во-первых, здесь в последнем разделе добавлено важнейшее об исторической интерпретации, отчасти правда уже содержавшееся в главе С 2-го раздела[181]. Надо сказать, уже Самуэль Морус[182] упрекал всё это в недостаточности. Во-вторых, здесь содержится тонкое суждение о старой манере интерпретации с точки зрения грамматического толкования. Остальное относится частью к критике, частью к пропедевтике. Остается большим вопросом, не следует ли, как то сделал уже Лутц[183], снова принять здесь некоторые вещи, исключенные Шлейермахером, например главу об использовании переводов, в которой Эрнести сказал безусловно нечто весьма стимулирующее. Это пункт, в свою очередь зависящий от структуры пропедевтической науки, ибо если она, как впервые было сделано Ренном по совету Хупфельда[184], превращается в литературную историю Нового Завета, то на нее соответственно и ложится задача научного описания этих предметов, тогда как герменевтика может ограничиться рекомендациями по обращению с еврейскими писателями, с их переводчиками и т.д.

Школа Эрнести

Школа Эрнести, штудировавшая «Толкователя» как классический труд, лишь с большой осторожностью отваживалась на изменения в

[180] Ernesti, *Opuscula philologica critica, Lugduni batavorum 1764, § XII p. 263 sq.* De difficultate interpretationis grammaticae Novi Testamenti [род речи в книгах Н.З. — смешанный из чисто греческих слов и формул речи и таких, которые максимально соотнесены с еврейским обыкновением, и это настолько очевидно тем, кто достаточно знает греческий, что прямо жалости достойны утверждающие, что все здесь хороший греческий]. (Д)

[181] Ernesti, De sensus reperiendi rationibus usus subsidiariis, p. 33 sqq. (Д)

[182] *Samuel F.N. Morus (1736-1792), немецкий филолог, ученик Эрнести.*

[183] *Johann Ludwig Lutz (1785-1844), профессор богословия в Берне.*

[184] *Hermann C.K.F. Hupfeld (1796-1866), профессор ориенталистики и богословия в Марбурге и Галле.*

нем. *Морус* пытался придать ему удобообозримый порядок, не задевая однако сам принцип подразделения. Он и Айхштедт[185] ощущали также скудость сказанного у Эрнести об исторической интерпретации и в своих Дополнениях наметили уже *сочетание имеющихся у Землера подходов и материалов с таковыми Эрнести.* Однако цельный характер произведения они оставили нетронутым, и их Дополнения демонстрируют примечательное единство научного духа, господствовавшего в этой школе[186].

В самом деле, даже форма этого труда имела существенное отношение к демонстрации герменевтических принципов, впервые в нем проводимых. Этот удобный способ описания, почти нарочитое безразличие к логическому членению, за которое так держалась старая школа, доходящее временами до легкомыслия ограничение себя тем, что полезно для чисто грамматического толкования, – всё это в той элегантной цицеронианской форме, которая была так обязательна для Эрнести и его ближайших учеников, – знаменовало направление герменевтики, не желавшее противопоставлять массиву старой систематики ничего кроме образцов филологической точности. Оно вяжется и с лаконичной, скорее аллюзивной преподавательской манерой Эрнести, как ее описывает один из его учеников. Beatus enim Ernestius breviore adnotatione scriptores, quos tractaret, illustrare erat solitus, et viam quae ingredienda esset saepius monstrare quam in eam deducere[187].

Кайль: историко-грамматическая интерпретация. Система правил, воспроизводящая сами герменевтические операции

Завершенным это направление грамматико-исторической интерпретации предстает в учебнике *Кайля.* Начатое уже Морусом и Айхштедтом сочетание чисто грамматического направления Эрнести с Землеровым он довел до конца, хотя и в духе старого направления. В

[185] *Heinrich K.A. Eichstädt (1772-1848), немецкий филолог, ученик Моруса.*

[186] Вполне отвечает принципам этой школы, для которой понятие смысла, sensus, обладало такой важностью, то различение между sensus и significatio, которое Морус проводит в своих примечаниях и в одной специальной работе; оно весьма стимулирующе воздействовало на этот раздел герменевтики. (Д)

[187] Recitatio de D. Sam. Frid. Nathan. Moro habita a Christiano Daniele Beckio, Lipsiae 1792, p. 13 [Блаженный Эрнести имел обыкновение кратчайшим замечанием комментировать разбираемых им писателей и чаще показывать путь, каким надлежало двигаться, чем вести по нему]. (Д)

самом деле, уже Эрнести в своем «Интерпретаторе» характеризует грамматическое толкование как одновременно историческое[188], поскольку оно подобно всякой истории опирается на знание фактов[189]. И если Айхштедт отнес грамматическую и историческую интерпретацию к двум совершенно разным подходам, то вовсе не таким было мнение Кайля. Аспект, в котором интерпретацию надлежало называть исторической, заключался для него именно в том, что мысли сочинителя являются фактом. Стало быть их постижение есть дело историка[190]. Кайлю поэтому никак нельзя приписывать то различение грамматической и исторической интерпретации, за которое его упрекали в споре со Штойдлином[191]. Наоборот, он постоянно исходил из идеи интерпретации как взаимосвязанной и упорядоченной цепочки операций. В основании этой взаимосвязи у него лежит не какое-то предметное единство, наподобие единства языка и мысли, но это всегда лишь взаимосвязь единого грамматико-исторического подхода, восходящего от отдельного слова вплоть до составных частей творения и представлений автора; это Кайль имеет в виду, когда обещает придать герменевтике научное устройство. Мне не хватало, заявляет он в предисловии, «в любых имеющихся на сей день учебниках всегда какого-то научного и простирающегося на все целое распорядка соответствующих учебных предметов, который учитывал бы все разнообразие совершаемых при интерпретации действий»[192]. Он придает большое значение тому, что вся предшествующая грамматика занималась большей частью классификацией различных вспомогательных средств интерпретации, а не самими интерпретативными операциями. И то, что он осуществил в своей книге эту точку зрения упорядочения, есть ее первая и пожалуй крупнейшая заслуга; ибо тем самым он привел к завершенности систему грамматической интерпретации, нацеленную на воспроизведение самого экзегетического метода. В каждом разделе разбиралась одна опе-

[188] Ernesti, Institutio interpretis, p.11: Unde sensus literalis idem *grammaticus* dicitur [...] nec minus recte *historicus* vocatur [буквальный смысл называется и грамматическим, не менее верно называть его историческим]. (Д)

[189] Ernesti, Institutio interpretis, p.11. (Д)

[190] K.A.G. Keil, Lehrbuch der Hermeneutik des Neuen Testaments, nach Grundsätzen der grammatisch-historischen Interpretation. Leipzig 1810, Vorrede, S. VIII-X. (Д)

[191] *Carl Friedrich Stäudlin (1761-1826), профессор богословия в Геттингене.*

[192] K.A.G. Keil, Lehrbuch der Hermeneutik, S. VII. (Д)

рация исходя из ее внутренней направленности, из ее основополагающей цели.

Форма системы правил

Представляются различные возможности решения задачи, в зависимости от разного характера текстуальных мест. Каждая из этих возможностей исследуется сама по себе. И вспомогательные средства интерпретации, прежними авторами трактуемые в изолированных разделах, например параллелизмы, взаимосвязь и т.д., выступают теперь в разнообразных контекстах как того требует характер отдельных мест, служа средствами их понимания. В самой природе этого метода заложено его превращение в *совершенный формализм.* Целые разделы включают одни и те же вспомогательные средства, снова и снова фигурирующие всякий раз в несколько ином контексте. Так в разделе о распознании значений отдельных слов и т.д.: взаимосвязь, параллельные реалии, знакомство с кругом представлений подлежащего объяснению писателя. Толкование становится здесь вычислением, герменевтика, при всем желании описать живую операцию, — чистым механизмом. Насколько не берется во внимание своеобразие автора, настолько же не учитывается свободная деятельность и конгениальность толкователя. Что у Эрнести при его вольной и широкой трактовке герменевтики могло пройти незамеченным, бездуховность метода, претендующего на адекватное отражение свободной игры духа, выступает здесь в обнаженнейшей и логичнейшей форме. Как логика Вольфовой школы относится к природе вещей, так эта герменевтика — к процессу воссоздания.

Историческая интерпретация, грамматическая и логическая связь предложений

Второй важный пункт, по которому Кайль выходит за пределы книги Эрнести, состоит, как уже упоминалось, в *восполнении* герменевтической операции, ограниченной там чисто грамматической областью, за счет обращения к логическому контексту и кругу представлений автора. Тем самым от жесткой односторонности Эрнести он возвращается на путь старой герменевтики; ибо раздел «Об определении логической взаимосвязи»[193] возвращает нас прямо к логическим операциям, которые уже Флаций заимствовал из Меланхтоновой риторики. Но не без одного существенного шага вперед. Ибо он хочет совершенно элиминировать из этого процесса «правила искусственной логики и риторики»[194]. Отыскание логической связи должно исходить из связи грамматической. Когда толкователь следует от фразы к фразе за сочинителем, обращая при этом внимание преимущественно на поводы для перехода от одной мысли к другой, то будет уловлена взаимосвязь, заключенная в самом сочинении. Таким путем Кайль ведет нас к некой целости взаимосвязанных предложений. Пытаясь классифицировать типы этой взаимосвязи, он конечно соскальзывает здесь снова к самой поверхностной механике. Впрочем, его классификация по динамизму и чутью к индивидуальности намного превосходит аналогичные опыты Флация и Вольфа. Это понятие целости взаимосвязанных предложений можно считать вершиной, которой он достиг в направлении логической связи. Понятие композиции и тенденции целого, все-таки имевшееся у Флация, им не затрагивается. В самом деле, никакими вычислениями ее и не уловить.

Еще один существенный шаг вперед содержится в разделе «О [верном] определении и объяснении конкретного содержания места с учетом круга представлений подлежащего объяснению сочинителя и его первых читателей»[195]. Что касается предшествующего этому раздела об отыскании побочных обстоятельств, то он имеется и у Эрнести[196], так что Кайль лишь повторяет здесь приводимые в главе об этих circumstantiis старые категории. Но вот в вышеназванной главе подытоживаются главные моменты того, что тогда понималось под историческим толкованием, т.е. прояснение отдельных мест из высказанных по другому поводу мнений сочинителя и его современников. Кайль напоминает о различии в представлениях – отдельных новозаветных сочинителей[197]; рекомендует сравнение с писаниями духовно близких современников[198]; ссылается на различия в манере письма и характере отдельных сочинителей, что уже тогда подводило к созданию специальной герменевтики для каждого из них.

[193] K.A.G. Keil, Lehrbuch der Hermeneutik, 1. Teil, Kap. III, Abschnitt 2, S. 60-81. (Д)

[194] *K.A.G. Keil, Lehrbuch der Hermeneutik, § 64, S. 70.*

[195] *K.A.G. Keil, Lehrbuch der Hermeneutik, Kap. IV, S. 98ff.*

[196] Ernesti, Institutio interpretis, p. 33 sqq. (Д)

[197] Keil, Lehrbuch der Hermeneutik, S. 106. (Д)

[198] Keil, Lehrbuch der Hermeneutik, S. 104. (Д)

Значимость этого труда для своей эпохи

Поскольку в учебнике Кайля дается сводка всех этих моментов, поскольку чуждый герменевтике материал здесь впервые полностью исключается, постольку герменевтика грамматико-исторической интерпретации образует в своем роде поистине плотно сбитое целое, ясно обрисовывающее все свои недостатки и преимущества в тот период. Здесь также имело место то вообще нередкое явление, что завершающая теория появляется слишком поздно. Ибо когда этот учебник наконец после долгого ожидания появился, Шлейермахер на своей кафедре уже выстроил систему собственной герменевтики, а в герменевтике Аста философия тождества уже вывела для этой науки следствия своих воззрений на дух и историю; учебник Кайля не имел никакого другого воздействия кроме того, какое всегда несет с собой чистое изложение определенного научного направления[199].

c) Противники из гёттингенской школы: Айххорн, Коппе – Гердер

Однако и вне философского движения, начавшегося с Кантом, из недр самого же исторического направления поднялось более глубокое научное направление в области интерпретации. Оно исходит из *гёттингенской школы*. Мы берем на себя смелость говорить о таковой, ибо этот университет от самого своего основания приобрел весьма определенную направленность. Иеронимус Мюнхаузен[200] отчетливо заявил, что богословский факультет не должен в нем господствовать; отступала на второй план и философия; зато новое движение в исторических и художественных науках нашло здесь себе свое подлинное отечество. Политические обстоятельства обусловили длительные связи с Англией;

[199] Более старая программа Кайля осталась мне недоступна. Насколько однако я смог усмотреть из дискуссии в «Аналектах» 1812, I 1, и в «Критическом журнале» 1814, I 4, а также из сообщения о полемическом трактате Бёме («Аналекты» 1816, III 2), эта полемика по сути дела, с учетом научной ситуации тех лет, не сообщила дополнительного стимула герменевтике. Ибо направленное против Кайля напоминание Штойдлина о том, что толкователь должен привнести от себя религиозный интерес к Священному писанию, уже тогда в кругах Шлейермахера и школы Фихте-Шеллинга, даже независимо от Тюбингенского направления, ни в коей мере не было новостью, а научная проработка этой точки зрения Штойдлину, похоже, не удалась. (Д)

[200] *Hieronymus von Münchhausen (1680-1742), канцлер Геттингенского университета.*

Михаэлис и Хайне завязали отношения с немецкой литературой, с Гердером и Лессингом. Ведущие головы Университета наряду с Геснером, Михаэлис и Хайне, оба представляли направление *универсального исторического воззрения*. Как Михаэлис в Ветхий Завет, так Хайне ввел реально-предметную интерпретацию в философию, а на Михаэлиса опирался Айххорн[201], сочетающий с историческим взглядом Михаэлиса также эстетическое чутье Хайне и выступающий в двух своих параллельных занятиях, историей и экзегезой, представителем всей направленности университета. Коппе[202], одному из любимых учеников Хайне, не было дано завершить свои труды по экзегезе, примыкающие снова к Гроцию. Обзор его герменевтических принципов, имеющийся в первом томе его комментария, являет те же принципы сочетания грамматического и исторического толкования, которые имеют место уже в вышеупомянутом трактате Айххорна. С этими-то умами и состоял в тесном общении *Гердер*, подошедший к истинной герменевтике ближе чем кто-либо другой до Шлейермахера. Он тоже пережил раннее стимулирующее влияние англичанина Лоуса. Но он далеко превосходил Лоуса в чутье к своеобразному духу ветхозаветных сочинений. У него впервые *толкование направлено на целое, на движущий импульс произведения и всего круга, из которого оно исходит*. Но он не мог еще схватить его иначе как *в форме эстетического впечатления*. Был необходим вначале философский сдвиг, чтобы через развитую методику воспроизводящей конструкции овладеть этим целым. «Я стремился [поэтому]», признается он в комментариях к Новому Завету, «насколько мог, к целому; никто однако не ощущал так же ясно, как я, что все мои комментарии и параллели прилипали словно пыль к солнечному лучу или земная тяжесть к телу, которое должно было быть только светом и простотой. Прости меня тут, мой читатель, и пожалей, что я должен был так поступать. Но и не оседай на скорлупе и шелухе, а спеши к сочному ядру, к смыслу, к правде»[203]. Чрезвычайно характерные выражения для этой эстетической погони за ощущениями, чувственно схватывающей целое и все равно сознающей свою неспособность сосредоточиться в воссоздающем понимании, оставаясь всегда лишь при попытках пробудить в са-

[201] *Johann Gottfried Eichhorn (1752-1827), немецкий протестантский богослов, ориенталист и историк.*

[202] *Johann Benjamin Koppe (1750-1791), в 1775 приглашен профессором в Гёттинген.*

[203] Johann G. Herder, Sämtliche Werke. Zur Religion und Theologie, Stuttgart; Tübingen, 1829, 11. Teil, S. 22. (Д)

мом читателе воссоздающее настроение духа. С этих позиций он отличает дело толкователя, каким оно ему представлялось, от деятельности Михаэлиса, в котором он мог видеть только языкового умельца. «Языковой умелец и толкователь — два очень разных создания, как мы можем то видеть на примере весьма большого числа беглых языковых умельцев в новейших наречиях; они могут понять язык и ни в коем случае — автора; его простейший смысл, не говоря уж о его тонкостях, отделен от них стеной»[204]. Поскольку однако конгениальное чутье Гердера сочеталось с конструктивным методом философии, основание адекватного метода толкования и научной герменевтики было положено.

4. НАЧАЛА ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО МЕТОДА, НАПРАВЛЕННОГО НА ЕДИНСТВО СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ, У КАНТА[205]

Как «мощный демарш» или как «эпизод»[206] в этом развертывании герменевтических воззрений рассматривался в истории герменевтики общеизвестный раздел кантовской «Религии в границах только разума»[207].

Кант и Землер

То и другое без большого основания; все ученое Просвещение тоже соотносило религию Иисуса с нравственным совершенствованием; Землер тоже проводил различение между приватной (нравственной) и публичной институированной религией; с какой-то упрямой монотонностью, наводившей скуку уже в том веке, он на нем настаивал. Сколь многое было на этом основании отброшено как не служащее нравственности мнение эпохи, как *аккомодация*! Принцип Канта, по которому всякая историческая система должно возводиться непосредственно к

[204] Johann G. Herder, Sämtliche Werke, 13. Teil. Briefe, das Studium der Theologie betreffend. Erster Brief, S. 16. Ср. также работу Шлейермахера (*Schleiermacher*, Sämtliche Werke (WW) III, Bd. 3, S. 375). (Д)

[205] *Первонач.* in Kant, *испр. на* bei Kant.

[206] Joh. Ludw. Sam. Lutz, Biblische Hermeneutik 1849, S. 139 f. Впрочем, это изложение не лишено и некорректностей. (Д)

[207] *Имеется в виду И. Кант, «Религия в пределах только разума», Часть третья, Первый раздел, подразделы V и VI. (I. Kant, Kritische Gesamtausgabe der Berliner Akademie [WW] Berlin 1900 ff., Bd. 6, S 111).*

системе разумной морали, оказываясь правомерной лишь в меру этой своей отнесенности, предстает лишь законченным следствием этой позиции. Кто знаком с богословскими сочинениями того времени, заметит в них ходы мысли, разнообразно связанные с этой идеей.

Нравственный идеализм

Его весомость тем самым очерчена лишь с одной стороны. Та же работа Канта знаменует решающий поворотный пункт в восприятии Священного писания. Факт, догма, артикул веры суть как таковые ничто; они представляют собой нечто лишь поскольку в них явлена нравственно-религиозная идея. Поскольку подход к этому принципу строжайше серьезен, то и содержание Библии тоже может иметь свою ценность лишь в этом аспекте. Тем самым дело религиозного наставничества — отнести каждое место Библии к этому аспекту; оно *должно* обрести эту отнесенность. И по мере того как оно ее обретает, по мере того как ум, самый могучий после Лейбница, вступает в схватку с идейным содержанием Писания, здесь снова впервые после Реформации поднимает голову некое фундаментальное восприятие Писания, *библейское богословие идеализма* на почве противостояния радикального зла и святости нравственного закона. Впервые снова *всё целое Писания объясняется из единства пронизывающего это целое духа. Эта направленность экзегезы, восприятие Писания как органического, из единящей субстанции возникающего целого выступает как параллельное и равноценное рядом с направленностью на филологическую проработку отдельных сочинений.* И как ее обновитель, не как создатель той несчастной так называемой «нравственной интерпретации», Кант в истории герменевтики занимает эпохальное положение.

Противоположение моральной и позитивной религии

Нам придется проложить путь к изложению фундаментальных герменевтических воззрений Канта исходя из его религиозно-философской теории. В основном пункте здесь невозможно высказаться яснее чем то делает Кант. Но чтобы следовать за ним и там, где он дает лишь намеки, надо оживить в памяти его теорию границ знания. Иначе не избежать экзегетических недоразумений, в которые впала вся без исключения полемическая литература тех лет по данному вопросу.

Общеизвестно, каким образом Кант нашел точку опоры для позитивного знания о сверхчувственном в практическом разуме и его постулатах. Отсюда плавно вытекает практически необходимая религиозная идея, великая тайна, охватывающая все тайны в одной формуле: «Что человек призван нравственным законом к благой перемене жизни, что благодаря неискоренимости заложенного в нем почитания этого закона он находит в себе силу доверия к этому благому духу и надежду суметь – как бы ни повернулось дело – удовлетворить ему; наконец, что он должен, сопоставляя это свое ожидание со строгим повелением закона, словно призванный к отчету перед судьей, самостоятельно проверять себя, – этому учат и вместе к этому побуждают разум, сердце и совесть. Нелепо требовать, чтобы нам было открыто что-то большее, и *случись такое, мы не должны были бы причислять это к общечеловеческой потребности*»[208]. Но вот однако позитивные религии; они налицо, они содержат гораздо больше чем эта религия разума. Проблема подобна той, какая возникает в связи с идеями теоретического разума. Мы видим поэтому прежде всего некий *перенос принятого там решения на нашу область*. «Разум в сознании своей неспособности удовлетворить собственной нравственной потребности, *простирается до воспаряющих идей, которые могли бы восполнить этот недостаток, не присваивая их однако себе как расширение владения*. Он не оспаривает возможность или действительность их предметов, но лишь не может принять их в число своих максим мысли и поступка»[209], как и вообще ничто сверхприродное.

Когда мы таким образом приписываем Богу отдающуюся любовь, принесение себя в жертву, то это «необходимый для нас схематизм аналогии; превращение его однако в схематизм объектной определенности есть антропоморфизм, с вреднейшими последствиями в нравственном аспекте»[210]. Так он объясняет «зримое представление (схему) Бога на земле». Так же, далее, из психологического закона возникает религиозное превращение умопостигаемого нравственного отношения, противоположности доброго и злого расположений в человеке, в противоположность двух царств, добра и зла. «Священное писание предлагает это умопостигаемое нравственное отношение в форме истории»[211]. Христос становится олицетворением «доброго начала или человечества в его нравственном совершенстве»[212].

В представлении о небе и аде выступает «всецелое неподобие первоначал»[213] добра и зла. В представлении злого духа достигает наглядности неисследимость радикального зла[214].

Единство обеих в основополагающих нравственных идеях христианства, выступающих тут лишь в догматической трансформации

Очевидно, что толкование исходя из этих принципов должно идти каким-то новым путем. Кант совпадает с Землером в исключительной оценке нравственного элемента в христианстве. Но если тот выводил все, что есть в Библии помимо этого элемента, из мнений эпохи, ставя все это тем самым вне связи с нравственным элементом, то у Канта речь тут идет о средоточии взаимосвязанного объяснения всего Писания, поскольку все, что в Библии сверх нравственного элемента, выводится из определенных внутренне присущих духу форм представления нравственных идей. Всё догматическое содержание Писания объясняется частью как представление нравственных принципов в формах сил и лиц, существующих вне человека, частью как схематизм аналогии выводится из единства основополагающей нравственной идеи. Повсюду здесь перед нами таким образом *нравственная религия*, лишь по форме *трансформированная в позитивную*; повсюду поэтому основополагающая нравственная идея может, даже должна быть уловлена; ибо в конечном счете только она одна придает всем религиозным формам их ценность.

Остается только выдвинуть эти спорадические и больше затененные соображения на передний план, чтобы увидеть в этой работе Канта основание для любой *мифической трактовки Библии*, подобно тому как Георг Лоренц Бауэр[215], первым рассмотревший весь Ветхий завет с точки зрения мифа, исходил одновременно из мифологических разыска-

[208] Kant, WW 6, S.144f. *(И. Кант, «Религия в пределах только разума», Часть третья, Второй раздел, Общее замечание).* (Д)

[209] Kant, WW 6, S. 52 *(И. Кант, «Религия...», Часть первая, Общее замечание, конец).* (Д)

[210] *Kant, WW 6, S. 66 (И. Кант, «Религия...», Часть вторая, Первый раздел, подраздел b)).*

[211] *Kant, WW 6, S. 78 (И. Кант, «Религия...», Часть вторая, Второй раздел, начало).*

[212] *Kant, WW 6, S. 82, 60 (И. Кант, «Религия...», Часть вторая, Второй раздел, середина; Первый раздел, a), начало).*

[213] Kant, WW 6, S. 60 *(И. Кант, «Религия...», Часть вторая, конец.)* (Д)

[214] Ср. Kant, WW 6, S. 59 *(там же.)* (Д)

[215] *Georg Lorenz Bauer (1755-1806), профессор богословия в Гейдельберге.*

ний Айххорна и Хайне и из философской трактовки Писания. Но что мифологическая трактовка Писания у Канта все еще стоит на заднем плане религиозно-философской системы, имело различные основания. Во-первых, его метафизический скепсис: надежность критики позитивного содержания в религии не идет дальше сферы действия нравственных критериев. Примечательно в этой связи колебание позиции Канта касательно веры в Воскресение, в чем по совершенно сходным причинам ему близок Шлейермахер. Впрочем, не только этот скепсис, также и *позитивные идеи* препятствовали реализации мифологического воззрения. В этом составившем эпоху произведении старое и новое Просвещение, мысль о случайности меняющихся догм и их необходимой связи с религиозно-нравственными идеями состоят в причудливой борьбе, ибо противоположение нравственной религии разума и религии статутарной есть по сути дела то же самое, что у Землера противоположение личной религии и публичной церковной веры. И здесь тоже церковное устроение объявляется случайным и произвольным, служащим лишь внедрению нравственной веры[216]. Находим мы здесь опять же и *нерасположение к еврейству*, тянущееся от Землера к Шлейермахеру; даже с горечью излагается, как первые распространители учения Христа были вынуждены приспосабливаться к иудейским представлениям. В этом свете всякий толкователь вынужден довольствоваться посильной трактовкой позитивных догм; вынужден довольствоваться лишь какой-то *возможной* интерпретацией, ставящей на место догм только нравственные идеи. *Ибо эти нравственные идеи представляют единственную ценность; исторический факт вполне безразличен.*

Герменевтическая теория

«Церковная вера» — так высказывается Кант в знаменитой герменевтической главе — «имеет своим верховным истолкователем чистую религиозную веру»[217]. В самом деле, статутарная, институированная вера лишь «носитель»[218] разумной веры; что она допускает такое свое

[216] *Ср. Kant, WW 6, S. 168 (И. Кант, «Религия...», Часть четвертая, Второй раздел, § 2, конец).*

[217] *Kant, WW 6, S. 109 (И. Кант, «Религия...», Часть третья, Первый раздел, VI, заголовок).*

[218] *Kant, WW 6, S. 106 (И. Кант, «Религия...», Часть третья, Первый раздел, V).*

употребление, имеет причиной только что изложенное соотношение двух этих элементов; в них заложено «нечто от характера сверхчувственного происхождения» нравственной религии[219]. Касательно же мест, где экспозиция довольствуется голой буквальной возможностью, Кант объясняется так: «Нельзя винить подобные толкования в недобросовестности, если учесть нашу неготовность утверждать, что смысл, придаваемый нами символам народной веры и священным книгам, именно так в них подразумевался, но оставляем это в стороне и допускаем лишь *возможность* понимать их авторов таким образом»[220]. Можно видеть, что здесь прячется смешение логического и исторического доказательства. Впрочем, у самого Канта я нахожу только один пример такого же мелочного проведения этого герменевтического принципа, какое давали его ученики. Замечание Михаэлиса к Псалму 58, 11 слл., «нам не следует иметь более святую мораль чем Библия»[221], вызывает его на предложение понимать это место либо символически, когда враги выслеживаются в наклонностях собственного сердца, или так, что здесь неким образом содержится только жалоба истца к Богу или судье, который хотя и попускает жестокость истца, но еще отнюдь ее не одобряет[222]. В остальном от подобных выкладок его охраняет могучее глубокоумие, с каким он обращен ко всему христианству.

Воздействия этой работы на герменевтику

Если теперь говорить о воздействиях этого сочинения, то можно назвать не только рационализм; догматическая система Шлейермахера и гегелевская философия религии опираются на него: своим безусловным идеализмом в восприятии христианства оно знаменует эпоху в истории философии религии, а уже тем самым и в истории библейских толкований. Что в Библии предстает живая внедренная в глубину человеческой природы совокупность нравственных и искупительных идей, *что даже крайнее заострение догмы, демонология, юридические формулы возмездия, охватывают всю сферу нравственных идей, что в задаче понять их от-*

[219] Kant, WW 6, S. 111 *(И. Кант, «Религия...», Часть третья, Первый раздел, VI).* (Д)

[220] *Kant, WW 6, S. 111 (Там же).*

[221] *Kant, WW 6, S. 110 (И. Кант, «Религия...», Часть третья, Первый раздел, VI, примечание).*

[222] *Ср. Kant, WW 6, S. 110 (Там же).*

сюда лежит цель всякого толкования Писания – эти мысли составили эпоху в истории экзегезы. И здесь же заключается родство Канта с Шлейермахером. Вообще не следует судить об отношении Шлейермахера к Канту и Фихте по полемической жесткости его высказываний об этих умах.

Было бы интересно проследить тесную связь его догматики с философией религии Канта. Здесь же надо обратить внимание только на один пункт. В том, что составляло одну сторону своеобразного значения Шлейермахера для библейской герменевтики, в отнесении канона к средоточию христианства, Кант был его предшественник, и у него даже *намного решительнее чем у Шлейермахера выступает понимание Нового Завета как совокупности ведущих понятий и основоучений, то направление, из которого произошло библейское богословие* и которое можно рассматривать как высший продукт творческого импульса новейшей экзегезы. Конечно, ему, жившему в эпоху, для которой историческое рассмотрение было расчленением, это подытожение оказалось достижимо лишь на путях того схематического идеализма, который пытается извне загнать христианство в единство, вместо того чтобы через погружение в средоточие самого Писания постичь таковое в его истинных корнях[223].

5. ГЕРМЕНЕВТИКА ШЕЛЛИНГИАНСКОЙ ФИЛОСОФИИ. ФРИДРИХ АСТ

Философия и филология

Гораздо более развитие чутье к глубинной конструкции духовных продуктов чем у Канта является философия тождества, с самого начала прошедшая через эстетический период. Из ее школы вышла *первая теория воссоздающего конструирования*, если конечно можно рассматривать в качестве таковой энтузиастические опыты Аста. Филолог, как он, вторя цитированному выше месту Гердера[224], высказывался о своей задаче, должен быть «не просто языковым умельцем или антикваром, но также философом и эстетиком»; филология удостаивается звания науки лишь

[223] В этом изложении, как и в разделе о Землере, я почти исключительно акцентировал *стимулирующую сторону их деятельности*; другая подчеркивалась уже достаточно часто и резко, как напр. в работах *Толука*. (Д)

[224] *Ср. выше, прим. 196.*

благодаря своему философскому духу[225]. Чтобы положить начало этому новому периоду, он выставил философскую теорию грамматики, герменевтики и критики — набросанную легкой рукой смесь общеизвестного с философской терминологией того времени. Речь идет прежде всего о первооснове герменевтики, *возможности понимания* вообще. Согласно известной гипотезе исходного единства мышления и бытия, субъекта и объекта, всякое понимание здесь представляется невозможным «без исходного единства и равенства всего духовного и без изначального единства всех вещей в духе»[226].

Таким образом *наш духовный склад должен быть по сути един с античностью*; их различие лишь временно и относительно и снять это различие в складе ума есть задача филологии. От временности и относительности переменчивых явлений филология должна возвыситься в сферу тождества, в сферу философии. «Лишь временным и внешним [...] создается различие духа»[227], «цель филологического образования именно в том, чтобы очистить дух от временного, случайного и субъективного»[228]. Здесь таким образом, вполне в духе его философии, филология и история сплавляются в одно; возносимая в сферу тождества, филология тем самым уничтожается.

Историческая конструкция

Но это сущностное единство античности и современной эпохи должно опять же *проявиться и в ходе истории.* Тождество не только вещь в себе, оно имеет историческое существование. А именно, в ориентализме человечество было еще единым; язычество и христианство, пантеизм и теизм содержались еще одно в другом. Затем отдельные элементы этого единства выступили в качестве периодов становления человечества, чтобы в наше время наконец устремиться к воссоединению. Поскольку таким образом вышеупомянутое различие существует лишь с тем чтобы быть снято в единстве, дух заведомо не мог успокоиться в античном мире, этом одностороннем моменте нового (modernen) сознания. Мы видим, что за выстроение филологического метода

[225] Friedrich Ast, Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut 1808, Vorrede S. IV. (Д)

[226] *Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 168.*

[227] Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 168. (Д)

[228] Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 168 f. (Д)

здесь берется совершенно нефилологическое расположение духа: абсолютная нехватка чутья к форме и строю конкретной жизни просачивается здесь в науку, предполагающую страстное увлечение формой, звуком, явленностью. Выпадая из четкого размежевания эпох и наук, мы бродим здесь в сумеречном единстве филологии, истории и философии, Востока и Запада.

Идея целого

В философии Шеллинга помимо этого абстрактного единства содержался однако другой момент, ориентированный на явление. Романтики, особенно Фридрих Шлегель, как мы увидим, уловили его уже тогда, рано сформировав идею основанной на нем науки.

Этим моментом было *эстетически схваченное понятие целого.* Как мир по воззрению Шеллинга есть художественное произведение, так и всякий продукт человеческого духа должен пониматься в качестве такового. Понятие же целого получает свое содержание в ходе известного логического процесса, проецируемого философией тождества на все явления. Аст неуклонно проводит эту мысль[229]. «Всякое образование начинается с мифической, в себе еще потаенной исходной точки, из которой развиваются элементы жизни как факторы образования. Они суть собственно образующее, взаимно себя ограничивающее и сопрягающееся в окончательном взаимопроникновении, создании продукта. В продукте полно и объективно предстает идея, которая еще неразвитой покоилась в своей первой исходной точке, сообщая однако жизненным силам свое направление»[230]. «Начало образования — единство, само образование — множество (противоположность элементов), полнота образования, или образованное — взаимопроникновение единства и множества, т.е. всеединство[231].

И вот этот процесс повторяет воссоздающая конструкция. Она охватывает целое сначала в предчувствии, пока от познания частностей не поднимется к осознанному, во всех своих подробностях живому единству[232]. Тем самым разрешается круг, заложенный в концепции толкования, — отдельное может быть понято только из целого и наоборот, —

[229] Ср. Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 170, 184 f., 197. (Д)
[230] Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 187 f. (Д)
[231] Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 188. (Д)
[232] Ср. Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 188, 189. (Д)

«ибо вместе с первой частностью мы предвосхищающе схватываем также и дух и идею целого»[233].

Род эстетической мистики, чья истина лишь в том, что всякое толкование начинается ведь с очень гибкой гипотезы как запаса возможностей, сужающегося в ходе толкования. Но как всякая часть произведения есть лишь момент целого, так само произведение есть опять же лишь часть более обширного целого, а именно духа определенного периода мировой истории, подразделяющейся описанным выше образом.

Обзор вытекающих отсюда моментов толкования

Вся воссоздающая конструкция соответственно проходит в своем движении три момента. «Частность, схваченная для себя в ее чисто внешней, эмпирической жизни, есть буква, в ее внутреннем существе, в ее значении и отношении к духу целого [...] — смысл, а совершенное постижение буквы и смысла в их гармоническом единстве есть дух»[234]. Это целостное постижение опять же лишь относительно, на более высокой ступени национально, его полнотой является восприятие в масштабе истины, добра и красоты в себе. И таким образом этот герменевтический метод охватывает все единства вплоть до предельного и высшего, имея целью постичь отдельное произведение: идеализм, который Шлейермахер не без оснований характеризовал как парение в тумане[235]. Он впервые поднял это понятие целого и воссоздающей конструкции из энтузиастической неясности, с какой в случае Аста его усвоил совершенно несамостоятельный ум, до отчетливой системы, проникнутой духом филологии.

[233] Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 188. (Д)
[234] Ast, Grundlinien der Grammatik, S. 191. (Д)
[235] *«Nebelei und Schwebelei» (Schleiermacher, WW III 3, S. 381).*

ВТОРОЙ РАЗДЕЛ

ГЕРМЕНЕВТИКА ШЛЕЙЕРМАХЕРА В ЕЕ ВОЗНИКНОВЕНИИ

1. ФИХТЕ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОБРАЗА МЫСЛИ, ПРЕОБРАЗИВШЕГО ГЕРМЕНЕВТИКУ

Философская подготовка генетического метода

Не обязательно нужно поощрять редукцию всех научных законов к последним началам, отменяя аристотелевское oikeion[1] отдельных наук, чтобы так или иначе в истории наук испытывать часто необходимость в рассмотрении этих метафизических начал.

Так, прослеживая корни шлейермахеровской герменевтики, мы поневоле приходим к наукоучению Фихте. Его система – завершение субъективного идеализма. Но этим как раз и сказано не что иное как: она завершала попытку построить мир из Я, выводя тем самым совокупную взаимосвязь всех ощущений, воззрений, всю данность, всё сущее из самодеятельно продуцирующего субъекта. Это возведение всей данности, всего сущего к одному деятельному началу, а именно к деятельному Я, есть *существо системы Фихте.* И вся данность, все сущее разыскивается не во внешнем мире; ибо для него нет никакого *вне,* всё оно существует только для самого же сознания; так что задача лишь в том чтобы для этого последнего и ему объяснить происходящее превращение. «Идеализм объясняет... *определения сознания* из *действий* интеллигенции. Она для него только *деятельна и абсолютна,* не страдательна; и такова потому, что согласно его постулату она есть первое и высшее, чему не предшествует ничего, откуда приходилось бы объяснять какое-то претерпевание. На том же основании ей не принадлежит никакого собственного бытия, никакого существования... Интеллигенция для идеализма есть деяние и больше абсолютно ничего, ни даже

[1] *Своеобразие.*

деятельным началом ее не следовало бы называть, поскольку это выражение указывает на нечто существующее, чему была бы свойственна деятельность»[2]. *Оно есть таким образом конструкция системы представлений в согласии с априорными мыслительными законами,* конструкция, где *во всем бытии представлений* прослеживается их *становление,*

Демонстрируется, каким путем Я, будучи деятелем, непроизвольно вызвало к жизни данное представление. «Это и только это есть признак того, что мы на верном пути философствования, – *когда у нас уже больше нет глаз для готового, предметного бытия, но только для становления, когда все, что есть* (иначе сказать: все представления сущего), исключительно лишь внутренне конструируется перед нашим взором; только так мы обретаем прозрение в становление и бытие, в сокровенную и истинную жизнь духа».

Генетический метод и прагматическое объяснение, принятое в предшествующие периоды

Эти ходы мысли, придавшие философии некий совершенно новый стимул, неизбежно должны были эпохально воздействовать и на понимание сфер человеческой мысли, духовного продуцирования.

В самом деле, если в человеческом духе нет ничего сущего, постоянного, то все духовное необходимо понимать из продуктивного Я, как результат самодеятельности духа; все должно *получить генетическое объяснение,* ибо именно из этого основополагающего воззрения *проистекает сущностная разница прагматического и генетического объяснения и толкования. Прагматическое* рассматривает каждую мысль как закрепленную вещь, объясняет ее через вторгающееся влияние какой-либо другой закрепленной мыслимой вещи, обрекая себя таким образом на хаотическое прослеживание причинных зависимостей. *Генетическое* трактует мысль не как нечто для себя сущее, она существует только в субъекте, подлежит объяснению из его самодеятельности. Мы сразу же предохраняем здесь себя от недоразумения. Диапазон обрисованных выше тезисов Фихте – мы скоро увидим: а также и их историческое воздействие на *всё* толкование – идет дальше закона генетического метода. На позиции субъективного идеализма мир представлений получает свое объяснение непосредственно из продуцирующего Я и только из него. Тем самым воздействия извне для него совершенно не существуют.

[2] Fichte, *Gesammelte Werke* (WW). *Hrsg. von J.H. Fichte. Berlin 1845,* I, S. 440. (Д)

Генетический метод не расположен здесь за ним следовать. Вместо этого *всякое простое перенесение представлений им отрицается. Я* для него поистине продуктивно в том смысле, что все воздействия извне являются *вместе с тем* деятельностью субъекта; этим подразумевается, что и представления, вторгающиеся извне, порождаются лишь через продуцирование деятельным Я, а потому им же и определяются. Не существует никакого закона для влияний, оказываемых этими вторгающимися представлениями на дух. Здесь пункт, в котором генетический метод неизбежно оставляет свободное пространство для субъективности интерпретатора и толкователя. Этот метод есть не что иное как тот простой *герменевтический закон, что всякая идея внутри той или иной системы, у того или иного автора в качестве продукта (ассимилирующего воссоздания) должна быть соотнесена с единством деятельного субъекта.*

Этический идеализм Фихте и Шлейермахера

Если вся эпоха была обязана Фихте стимулами к развертыванию генетического метода, то историко-филологические убеждения Шлейермахера состояли в еще гораздо более близкой связи с фихтевской системой[3]. Она исходила из абсолютной самодеятельности Я. Эта идея, неважно, возникла ли она этически или из принципа философской формы, осмысливалась и прорабатывалась метафизически. Однако уже допущением многих *Я* последовательность этого субъективного идеализма рушилась. Крайнюю метафизическую напряженность такой философемы перед лицом обычного взгляда на мир с трудом мог вынести кто-либо еще кроме ее создателей. Так что было естественно, что весь этот субъективный идеализм начал видоизменяться, как у Шеллинга, у Гербарта, если говорить о дилетанте, у Фридриха Шлегеля. Впрочем, оставалась и возможность твердо держаться этико-психологической стороны системы и исходить из фихтевского мира самостоятельных интеллигенций. Если занявший такую позицию уступал затем обычному взгляду на мир в смысле существования вещей, то он должен был сказать: мир существует; но перед световыми вспышками продуктивных интеллигенций, разбросанных над ним, он ничто; он — и здесь Шлейермахер очень близко подходил к фихтевской теории не-Я —

[3] *Изменено из:* этой.

лишь темная граница, место пересечения лучей этих интеллигенций[4]. Интеллигенция есть единственная ценность, мир вполне ничтожен. Из собственной глубины деятельное Я продуцирует все содержание своих воззрений; оно само себе цель; волить самого себя, выражать самого себя, созерцать самого себя есть его высшее деяние.

Переход к понятию индивидуальности

Когда из этого этического, субъективного идеализма возник принцип индивидуальности, то и здесь стимулом явилась философия Фихте, да Фихте же сделал и начальные шаги. Уже в его первом этическом сочинении, лекциях «Об определении ученого» (1794), мы видим движение в этом направлении. Человек существует, он безусловен, его существование есть таким образом самоцель. Однако он есть *нечто.* Его целью поэтому может быть только быть тем, что он есть, причем «как раз потому, что он это есть»[5]. Из самого себя извлекает он свое определение, которое не несет в себе никакого другого закона кроме закона тожественной самости (Selbigkeit) и таким образом может мыслиться как вечно пребывающее[6].

Опираясь на этот тезис только что опубликованного тогда сочинения своего «друга Фихте» в своем трактате об эстетическом воспитании, Шиллер кратко подытоживает его таким образом: «Каждый индивидуальный человек, можно сказать, носит в себе предрасположение и предопределение к *чистому, идеальному человеку,* и прийти всем своим разнообразием в согласие с его неизменным единством есть великая задача его бытия»[7].

[4] Но шлейермахеровские «Монологи» все же временами скатываются к субъективному идеализму, всего яснее в их 1-м издании, S. 15 слл. (*Friedrich Schleiermacher*, Sämmtliche Werke (WW), Berlin 1836, III 1, S. 356 слл.): «Мир существует для духа в силу воли этого последнего». (Д)

[5] *Fichte, WW VI, S. 296*

[6] Fichte, Über die Bestimmung des Gelehrten. 1. Vorlesung: Über die Bestimmung des Menschen an sich. WW VI, S. 293-301. (Д)

[7] Schiller, 4. Brief über die ästhetische Erziehung (*Schiller, Sämtliche Werke [WW], hrsg. von Goedeke. XIV. Band, Kleine Schriften vermischten Inhalts II, Cotta'sche Bibliothek*), S. 107, примечание: «*Я адресуюсь здесь к недавно появившемуся сочинению: «Лекции об определении ученого» моего друга Фихте, где можно найти очень проясняющую и никогда еще таким путем не предпринимавшуюся дедукцию этого положения».* (Д)

«Я есмь тот», говорит Фихте в своей Науке этики, «кем я себя свободно делаю, и я таков потому, что я таким себя делаю»[8]. «Тот голос в моей глубине, которому я верю и ради которого я верю всему другому... этот голос моего сознания вверяет мне во всяком особом расположении моего бытия, что я определенным образом должен в этом положении делать, чего я должен избегать... Прислушиваться к нему, повиноваться ему честно и непредвзято, без страха и умствования, *вот мое единственное назначение, вот вся цель моего бытия*»[9]. Но это требование абсолютного и вполне автономного самоопределения постоянно возвращалось у Фихте к общезначимому нравственному закону. Он был субъективным лишь в аспекте своего происхождения из свободы, не в аспекте своего содержания. Здесь тот пункт, где сама натура Шлейермахера вторгается в систему Фихте, перестраивая ее. Из Я получается индивидуальность, из субъективности истока субъективность содержания. Звучит похоже на слова Фихте, когда Шлейермахер в «Монологах» говорит о возвращении в собственную глубину, о том деянии, из которого возникает нравственность. «Из интимных глубин пришло высокое откровение, не навеянное никакой доктриной добродетелей и никакой системой мудрецов; долгое искание, не удовлетворенное ни тою, ни этой, увенчалось светлым мигом; свобода разрешила сумрак сомнения поступком»[10]. Обнаружившееся здесь было идеей его индивидуальности, сжившимся с ним идеалом.

Эстетическое мировоззрение и принцип индивидуальности

Если однако индивидуальности суть единственные ценности, самоцели, как бы светлые точки в бессамостном мире вещей, то дивную игру, какую прекрасное сновидение Лейбница поместило между взаимно представляющими себя монадами, так что в каждой из них отражался целый универсум монад, человеческая интеллигенция должна осуществить в духе; она должна актуализировать в себе универсум индивидуальностей. И она вполне осуществляется лишь когда, созерцая сама себя, познает и воссоздает в себе свою собственную идею, а в созерцании других индивидуальностей расширяет ее до идеи человечества. Для фихтевского Я все прочие интеллигенции были просто материалом для реализации имманентного нравственного закона. Это было так, поскольку в нравственном законе абсолютное выступало во всеобщей и необходимой форме. Для шлейермахеровской индивидуальности другие являются необходимым восполнением для перехода через ограниченность их идеи далее к идее человечества. Ибо лишь в целом космосе индивидуальностей приходит к явленности всечеловеческая идея. Тут дает о себе знать *эстетическое созерцание человеческого мира.* Ибо нравственное тут не есть нечто в себе, не есть нечто трансцендентное, всеобщее, оно лишь явление идеи в индивидуальности. Т.е. не что иное как прекрасная форма — ибо формой мы именуем являющийся образ идеи, а прекрасной формой форму, образованную абсолютно господствующей, чисто и всецело определяющей идеей. — Однако чисто эстетическим это воззрение является лишь в названном аспекте. Ибо когда Шлейермахер в бесконечном множестве индивидуальностей видит откровение повсеместно присутствующей идеи человечества, то спекулятивная или религиозная идея сочетается здесь с эстетическим созерцанием. «Воздействуйте на индивидов, но своим созерцанием поднимайтесь на крыльях религии выше к бесконечному неделимому человечеству». Гений человечества представляется ему художником, творящим несчетные образы[11]. А человечество в свою очередь невозможно помыслить без того чтобы созерцание не затерялось мыслью в безмерной области всех образований и ступеней духа[12]. Это созерцание достигает полноты в идее духовного универсума как реализации всего возможного, а тем самым всех идей. И всего более Шлейермахера, по его словам, вдохновляет то, «что всякий человек на свой манер представляет все человечество»[13], чтобы в полноте пространства и времени все возможное осуществилось[14]. Ибо полноту и многообразие идей нельзя мыслить как подарок случая; она должна произрасти из глубинной мировой закономерности. В этой формуле необходимо заметить два момента. «Всё возможное»: в системе идеал-реализма это означает только то, что бесконечное есть субъект. Своеобычность такой мысли заключается стало быть в том, что абсолюту приписывается не что иное как просто осуществление заложенного в нем; она заключается *в переносе идеи развертывания художественного творения на деяние этого абсо-*

[8] Fichte, WW IV, S. 222. (Д)
[9] Fichte, WW II, S. 258. (Д)
[10] *Schleiermacher,* Monologen, 1. Aufl. S. 35 f.; WW III, 1, S. 365. (Д)
[11] *Schleiermacher,* Reden über die Religion, S. 90. (Д)
[12] Ср. Monologen, 1. Aufl. S. 42; WW III 1, S. 368 ff. (Д)
[13] *Monologen, WW III 1, S. 367.*
[14] *Monologen, WW III 1, S. 368 слл.*

люта. Таким образом эстетическое созерцание вещей внедряется вплоть до первого схватывания его истока. Ибо если уже поэзия повсюду позволяет угадывать некую всеобъемлющую целость своих образов хотя бы ввиду произвола бесконечной образотворческой силы воображения, — именно целость, а не просто изобилие и неограниченную множественность, — то эстетическое созерцание, когда оно завершается спекулятивной или религиозной идеей, стремится увидеть совокупность мира построенной по тому же закону, по какому в нем самом непроизвольно и как бы силой присущего ему стремления к развитию создаются по-видимому образы и формы; она предстает ему одушевленной, если можно так выразиться, некой поэтической или образотворческой внутренней властью, а именно властью, которая движима не каким-то внешним законом или трансцендентной целью, но только порывом развертывания, представления, и чем-то бесконечным, которое таким путем будет осуществлять всё возможное[15].

Воззрение, требующее мистического мрака и мощного порыва к видению божественного в мире и к обладанию им, чтобы его могла пестовать религиозная и глубокая натура. В самом деле, эта сила, которая дифференцируясь в темном влечении придает образ возможному, достигает ли она и в моменты крайней скудости полноты хотя бы просто человеческого духа? А художественные натуры издавна предпочитали мыслить бесконечное по аналогии с высшим движущим ими порывом; и Шлейермахер тоже был по-своему причастен глубинам художнического бытия. Тут всякое созерцание идеи в мире оказывается религиозным, а религия становится в своей сути верой и отданием себя присутствию идеального в реальном. Уловить его в момент, когда оно, дифференцируясь, возникает из божественного, благочестиво ощутить мощь бесконечного в целости образотворчества и в глубине абсолютного — вот существо религии *для Шлейермахера*[16] в «Речах», возникших из совершенно того же мировоззрения что и монологи.

[15] Шиллер, 11-е письмо об эстетическом воспитании (*Schiller WW* XIV, Kleine Schriften vermischten Inhalts, S. 132: «Абсолютное возвещение мощи (действительность всего возможного) и абсолютное единство явления (необходимость всего действительного)» Шиллер называет «собственнейшим признаком Божества»). (Д)

[16] *Слова* для Шлейермахера *вставляются для ясности издателями.*

Если однако я соотнес это мировоззрение с понятием эстетического — а это соотнесение безусловно существенно для понимания истоков шлейермахеровского филологического метода, — то всего менее мне хотелось бы чтобы это ставили хотя бы в малейшую связь с тем, что теперь громко дает о себе знать в качестве так называемого эстетического образования. Ибо речь здесь идет о совершенно проработанном мировоззрении, составившем целую эпоху идейного развития, выросшем из союза философии, пришедшей в энергичнейшее движение после выхода в свет первого «Наукоучения» (1794), с национальной литературой, родоначальниками которой были Гердер и Винкельман и к которой *я безусловно* причисляю великие имена Вильгельма фон Гумбольдта, Шеллинга, Гёте, Шиллера для того периода, простирающегося до начала 19 века. Было бы нетрудно множить доказательные примеры, если бы тесная тропа нашего изложения позволяла здесь что-то большее чем просто беглый обзор общей тенденции эпохи, чтобы своеобычная позиция Шлейермахера, какою она предстает в ее отношении к Фихте, была встроена в более крупное целое общего научно-художественного движения. В самом деле, учению Шлейермахера не грозит раствориться в обобщенной идее движения, обозначенного нами именем эстетического созерцания; столь самостоятельный, столь своеобразный ум не дает подвести себя под общую рубрику историко-философского «духа времени». Однако на бесконечном взаимопроникновении общих черт жизни мысли и индивидуального бытия стоит вся история и вся действенность людей. Это мы и имеем здесь в виду, когда включаем его в круг родственных умов, нацеленных на созерцание внутренней формы вещей. От многих из них его отличает уже то, что дело для него шло прежде всего о внутренней форме человеческого духа. В более тесные отношения однако его мировоззрение бесспорно вступает, не считая Шлегеля, с Вильгельмом фон Гумбольдтом, что, правда, в ходе этого исследования может быть по достоинству рассмотрено только когда удастся проследить аналогию шлейермахеровских герменевтических усилий с философией языка этого мыслителя. Подобно этому последнему, он тоже в силу своего эстетического воззрения занимает своеобразную, почти шаткую позицию на границе творчества. Поистине рассмотрение сущностных форм человеческого духа понуждает к художественному представлению; однако к представ-

лению, которое вместе с тем по своей сути имеет дело с внутренней жизнью, созерцая ее.

Приложение этого принципа к жизни и исследованиям

Так Шлейермахера занимает в этот период идея романа, в котором он мог бы передать свои изобразимые, думает он, только в такой форме религиозные представления о любви, супружестве и дружбе[17]. Еще в 1800 он очень уверенно говорит об этом романе, «призванном включить в себя все, что, мне кажется, я понял о людях и человеческой жизни»[18]. С этим связано то, что он точно как Гумбольдт делает из наблюдения людей очень важное занятие. Как выставление Я в собственной индивидуальности, так и рассмотрение его в других есть нравственное деяние. Ибо только таким путем Я дополняет себя до созерцания человечества. Мы находим поэтому в этом кругу, наряду с бесконечной рефлексией над собственной жизнью духа, одновременно неутолимую и почти религиозную жажду заглянуть в душевные глубины друзей. Ибо великая художественная сила, идея самого человечества является в этих глубинах отдельного человека в одной из своих бесчисленных модификаций. Наподобие органического существа образуется из ядра этой идеи индивидуальность. «В отношении действительных и подлинных людей я всегда исхожу из предпосылки, что все имеющееся в них принадлежит также и их природе»[19]; у него такое ощущение, что он виртуоз в дружбе; ибо ее существо покоится для него на этой интуиции. Он по-своему иронически радуется тому, что Шлегель ищет в нем «центра»; временами он поступает в отношении друзей точно так же. В этой связи нет ничего характернее чем способ, каким он защищает Шлегеля. «Я увидел в средоточии всего его существа, всей его поэзии и жизни лишь нечто весьма великое, редкостное и в собственном смысле прекрасное. Я знаю, как с этим и с его настроенностью в отношении мира, которую можно изменить лишь что-то в нем разрушив, естественным образом связано то, что кажется в нем ошибочным, противоречивым и неправильным... я не могу ничего с собой сделать и люблю

[17] *Schleiermacher* Briefe I, S. 230 (Д) (*Дильтей, по-видимому, приводит страницу по корректуре; ср. Aus Schleiermachers Leben in Briefen, Bd. I-IV, ed. W. Dilthey und L. Jonas. Berlin: Reimer 1858, I, p. 241*).

[18] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 252 (264). (Д)

[19] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, 281 (294). (Д)

заложенный в нем идеал»[20]. Эта нацеленность на созерцание индивидуальности и укоренившейся в ней идеи с необходимостью вела его однако к некой середине между нравственной философией и искусством, как то представлено в «Речах» и «Монологах». Очень сильно захватила его и диалогическая художественная форма Платона, и он долго носился с идеей представить свои этические воззрения в ней, после того как отказался от формы романа. Один памятник этих попыток для нас даже сохранился в диалоге «О пристойном»[21]. Но такой богатый и серьезный дух никак не мог удержаться на узкой линии сочетания двух этих элементов.

Обращение к филологическому воспроизведению в его истоках

От собственной разработки художественных форм, которою он расцветил свои юношеские произведения, *он энергически обратился к их воспроизведению.* В его архиве еще можно найти многочисленные переводческие опыты, напр. из греческой антологии[22]. Критику, которая в смысле Шлегеля также являлась философско-художественным воспроизведением, он трактовал сходным образом. Великолепные примеры этого рода дают письма о «Люсинде» и отзывы о «Призвании человека» в «Атенеуме». Здесь господствует уже тот метод, которому позднее Шлейермахер оказывает такое предпочтение в своем «Платоне»: очерчивать целое, беря его в известной мере с различных точек зрения, так что постепенно из обозрения частей вырастает целостная картина[23].

Он сам подчеркивает в качестве характерного момента своего воспроизведения это медленное освоение, стремящееся к узрению целого. «Как тебе, — пишет он Виллиху, — мое медленное освоение могло внушить страх перед односторонностью освоения? Наоборот, именно этой медленностью я всего лучше от нее защищен; ибо она есть не что иное как *максима, велящая видеть во всем отдельном лишь часть, так что сначала надо охватить многие части, чтобы верно понять отдельное, -спо-*

[20] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, 332 (349). (Д)

[21] «О пристойном», два диалога (Aus Schleiermachers Leben in Briefen, IV, S. 503-533; ср. также Aus Schleiermachers Leben in Briefen, III, S. 177 f.). (Д)

[22] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, III, S. 364. (Д)

[23] Свою способность к этой реконструирующей критике он ощущает так сильно, что строит план взяться за нее вместе с А. В. Шлегелем (Aus Schleiermachers Leben in Briefen, III, S. 182 ff.). (Д)

койное выжидание завершенной интуиции»[24]. Момент, когда из частей в душе возникает целое, для него самое существенное. «Есть нечто прямо-таки плачевное, когда книгу понимают только рассудком, и обычно тогда либо с читателем, либо с книгой дело далеко не идет. Но кому даровано широкое понимание вместе с воображением, тот по желанию может легко научиться и тому более узкому или легко обойтись без него»[25].

Крайней противоположностью этого метода было психологическое объяснительство восемнадцатого века; против него он энергично восстает: «Объяснительная психология, шедевр рассудочного рода понимания, раньше всего истощила себя излишествами, почти лишив себя всякого доброго имени, так что в этой области раньше всего исчисляющий рассудок снова освободил место для чистого восприятия»[26]. Он сравнивает самосозерцание, как у помянутого нами Гарве, с лекцией по анатомии, когда отдельные частности вырываются из внутренней связи, в которой они только и были прекрасны и понятны. «Внутренняя жизнь исчезает при таком подходе... Пусть человек подаст сам себя как художественное произведение» (Фрагменты в «Атенеуме» I 2, S. 96. Этот великолепный фрагмент достоверно принадлежит Шлейермахеру, см. Briefe I, S. 317)[27]. Жалуясь в примечании о Гарве на это рассечение, после которого в каждой из выдаваемых за простые частей все равно сохраняется вся та многосложность, которую как раз и предполагалось распутать, он, продолжая излюбленную тему фрагментов, о химизме мысли, высказывается в противоположном смысле об истинной реконструкции внутреннего мира, подытоживая: даваемая нами характеристика призвана «обособить его внутренне разные составные части одну от другой и представить в их количественном соотношении, затем отыскать внутренний принцип их связи, глубочайшую тайну индивидуальности и так искусственным образом воссоздать индивид. Это однако может получиться лишь когда мы скомбинируем различные его проявления, прежде поразмыслив немного над тем, как вообще должны комбинироваться такие проявления в человеке»[28].

[24] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 280. (Д)

[25] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 314, ср. Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde (1800), Schleiermacher, WW III 1, S. 423: «Ты знаешь, как я робок, задумчив и искателен в отношении всего, в чем ощущаю самобытную сущность, будь то человек, или мысль, или искусное творение, *как долго и ненасытно я созерцаю его,* прежде чем отваживаюсь на что-то подобное общей оценке или суждению». (Д)

[26] *Schleiermacher*, Reden // WW I, 1, S. 299 f. (Д)

[27] *Athenäum, Darmstadt 1960, Erster Band, Zweites Stück, S. 272.*

Рассмотрев эту проработанную методу интуирования индивидуальностей и творений исходя из их идеи, бросим ретроспективный взгляд на процесс, положивший начало этому новому герменевтическому принципу. В истоке всех устремлений нашего века, направленных на науки духа, мы сразу видим медные врата кантовских «Критик» и фихтевских «Наукоучений». Как из них, прежде всего из этих последних, вышел тип этического мышления Шлейермахера, развернув затем вышеописанную интуицию как сферу нравственного деяния, требовавшего лишь энергичных и упорных упражнений над каким-то научным объектом, чтобы стать методом подытоживающей рефлексии, герменевтическим принципом, показалось нам достойным подробного описания. Поистине принцип подобен главному ключу системы; а его значимость и его последствия могут быть выявлены только исследованием его генезиса.

Следующим и ближайшим шагом Шлейермахера было приложить *этот* метод рассмотрения к филологическому воспроизведению.

2. ФРИДРИХ ШЛЕГЕЛЬ И ПРИЛОЖЕНИЕ ЭТИХ ИДЕЙ К КРИТИКЕ И ФИЛОЛОГИИ

Фридрих Шлегель как вождь романтизма

Уникальным стимулом превращения метода в филологическое искусство стало для Шлейермахера однако личное общение с упоминавшимся до сих пор лишь бегло человеком, чье недопонятое историческое значение располагалось именно в этой области. Подобно своему более мощному современнику, Вильгельму фон Гумбольдту, в гораздо большей мере чем его брат, Август Вильгельм, он знаменует собою переход от философской и эстетической продукции к репродукции.

Он продолжает таким образом тенденцию философских трактатов Шиллера; он хотел бы стать продолжателем трудов Винкельмана и Гердера; подобно этим последним, он надеется вызвать своими репродукциями новые продукции; поистине он замыкал эпоху свежей продукции и властно побуждал к новым, воссоздающим, эстетическим,

[28] *Schleiermacher,* WW III 1, S. 512 f. (Д)

историко-литературным, филологически-репродуцирующим устремлениям. От романтического движения, вождем которого он был, получили свой первый стимул умы подобно Кройцеру[28a], Савиньи[28b], Гримму, Боппу[28c]; Шлегель основал историко-литературную науку; первым среди немцев способствовал изучению индийского и сравнительному языковедению, ввел в мифологию восточный материал. Во многих отношениях он придал энергию истории живописи, строительного искусства, немецкой средневековой поэзии и культуры вообще. Из бесконечной подвижности и комбинаторной легкости в нем развилась примечательная зоркость к рудным жилам, проходящим под поверхностью ремесленной научной продукции. Но этот природный дар и литературные наклонности были роковыми; они одновременно исключали ту последовательную углубленность, которая одна способна извлечь пользу из найденной руды.

Его отношение к Шлейермахеру

Шлейермахеру был нужен такой человек. Подобный ему в стремлении к духовной универсальности, как ее практиковал также Гегель, разделяющий его основополагающие мысли, Шлейермахер в определяющий для него период развивался в постоянном общении со Шлегелем. Но самое решающее воздействие Фридрих Шлегель произвел на него тем, что Шлейермахер впитал идею всеобъемлющего филологического искусства, исходящего из новых интуиций, прочертил его духовные направляющие и наметил контуры науки, которая развернула бы теорию этого филологически-критического искусства. Здесь находим мы начала шлейермахеровского герменевтического искусства и его теории; здесь находим второе связующее звено между Шлейермахером и более старыми герменевтическими системами, подобно тому как Фихте был первым таким звеном[29]. Если по мере развертывания своей

[28a] *Georg Friedrich C. Creuzer (1771-1858), автор книги Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 4 Bde (1810-1812).*

[28b] *Friedrich Karl von Savigny (1779-1861), немецкий юрист, основатель исторической школы права.*

[28c] *Franz B. Bopp (1791-1867), основатель сравнительного языкознания в Германии.*

[29] Было бы интересно проследить ход развития Фр. Шлегеля, как он отправляется от гомеровских штудий Фр. Авг. Вольфа и эстетических трактатов Шиллера и как затем под влиянием Фихте, Шеллинга и Гёте у него

философской позиции из Фихте и дальше него Шлейермахер пришел н к нравственной необходимости герменевтической деятельности как объяснения чужой индивидуальности из ее идеи, то у Шлегеля он встретил развернутый метод эстетического толкования, готовый развернуться в теорию продукции. Потому герменевтические идеи этого мыслителя являют важное среднее звено между общим фихтеанским мировоззрением и герменевтической теорией Шлейермахера.

Литература как целое

Литература — здесь заключается главная мысль — есть «одно великое, вполне взаимосвязанное и одинаковым образом организованное, в своем единстве охватывающее многие художественные миры целое и некое художественное произведение»[30]. Идея прекрасного является в основных формах, образующих внутри себя целое, причем каждая со своей собственной стороны осуществляет идею красоты. Существуют тем самым эстетические идеи, обнимающие собою различные периоды. Уже в сочинении «Об изучении греческой поэзии» (1795-1796)[31] он под влиянием только что вышедшего в свет трактата Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) пытается определить эту противоположность как таковую идеально-прекрасного и интересного, тяготеющего к характеристическому и философскому[32]. Но уже во фрагментах «Ликея» эта *противоположность* смещается[33]. Он иронизирует над «революционной страстью к объективности»[34] в том своем сочинении и находит, что пока еще ничего основательного в сравнении с древними не написано[35]. Поэтическое искусство романтизма рас-

складываются его своеобразные задачи и метод, но здесь это завело бы нас все же слишком далеко. (Д)

[30] Fr. Schlegel, Lessings Geist aus seinen Schriften, oder dessen Gedenken und Meinungen, II², Leipzig 1810, p. 13. (Д)

[31] Fr. Schlegel, Sämmtliche Werke (WW). Wien 1822, Bd. V. (Д)

[32] Fr. Schlegel, WW V,. S. 56 ff. (Д)

[33] *Изменено из: она* смещается.

[34] Fr. Schlegel, Lyceum der schönen Künste, Berlin 1797, Bd. 1, T. 2, S. 150. (Д)

[35] Fr. Schlegel, Lyceum, S. 134: *«Мое эссе об изучении греческой поэзии – это стилизованный гимн в прозе объективному в поэзии. Наихудшим в нем мне представляется полное отсутствие необходимой иронии; а наилучшим – уверенный постулат, что поэзия имеет бесконечную ценность, как если бы это была уже несомненная вещь».* S. 135: *«Пока еще ничего действительно добротного, в чем была бы осно-*

крывается для него. Возникает троякое деление. И так выстраивается эстетическая конструкция литературного целого, к сожалению расплываясь, вплоть до своего туманного завершения в шлегелевской истории литературы.

Школы

Каждый из этих основных массивов есть опять же особый «художественный мир», тоже осуществляющий свою оригинальную эстетическую идею в некой членораздельности отдельных форм. «Сама природа, породившая греческую поэзию как целое, подразделила это целое на небольшое число крупных массивов, сочетав их воедино удобным порядком». Чтобы описать «эти подразделения и сочетания», он объявляет свое намерение заимствовать «выражение 'школа' у изобразительных искусств»; «это выражение здесь, как и там, обозначает закономерное единообразие стиля, каким определенная жанровая группа или череда художников отделяется от прочих, образуя художественное целое»[36]. Особенно в своих первых работах, движущихся в области греческой древности, он ревностно проводил эту схему, обобщавшую соотношения, открытые его великим учителем Фр. А. Вольфом на греческом эпосе.

Отдельное произведение

Конечное целое, к которому мы приходим на этом аналитическом пути, есть отдельное произведение. Чем больше Шлегель переходил к рассмотрению новейших писателей, тем больше начинал преобладать этот взгляд на отдельное произведение как на целое, и его единственные работы, приближающиеся к завершенности, как «Сообщение о поэтических произведениях Иоганна Боккаччо» (1801)[37] и характеристика «Вильгельма Мейстера», представляют собой попытки такого рода рассмотрения. Ибо здесь задача проникнуть в интимную глубину произведения духа требовала предельной концентрации. Неустанное, наступательное усилие Шлегеля в этом пункте поистине достойно удивления, и оно оказалось широко действенным.

вательность, энергия и умелость, не было написано о древних; особенно об их поэзии». (Д)

[36] Fr. Schlegel, WW IV, S. 6. (Д)

[37] *Fr. Schlegel, Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio // Fr. Schlegel, WW X, S. 3-36.*

«Первое условие всякого понимания», — здесь его отправной пункт, — «и тем самым также понимание художественного произведения есть созерцание целого»[38].

В свете этой направленности понять значит: *«воссоздать (nachkonstruieren) мысль другого вплоть до тончайших особенностей ее целого...* В философии это вплоть до сего дня безусловно самое трудное... И все же сказать, что мы понимаем произведение, мысль, можно лишь тогда, когда мы умеем воссоздать их ход и строение их элементов»[39].

Воссоздание должно быть направлено на внутреннее единство целого, его идею или, как он любит это называть, его тенденцию. Подобно природному инстинкту в произведении живет творящее организующее единство, выстраивая его как целое во всех его более крупных и малых массивах[40]; это целое высится перед нами как великолепное растение; исследуя все глубже, мы как бы осязаем «личность и живой своеобразный дух»[41] всякого истинного, значительного произведения[42]. И если такое произведение подобно самой органической жизни выстроено так, что любая часть целого опять же оказывается в себе системой, а эти различные системы затем снова сходятся в единстве целого, то реконструкция художественного творения будет «разлагать целое не на его исходные составные части, а лишь на элементы, массивы и куски, которые в отношении к произведению мертвы»[43]. Подобное разложение произведения на его элементы, обычно предпринимаемое критиками в надежде поймать таким образом в ловушку органическую жизнь, уничтожает у них под руками то, что они ищут; а в руках они удерживают лишь массы атомов[44].

Точка зрения внутренней формы

Здесь становится определенно ясно, к чему стремится этот метод. Дело в нем идет не об элементах, а о мыслительной материи — если на какой-то момент нам будет позволено такое искусственное разделение.

[38] *Fr. Schlegel, Lessings Geist, I, S. 29-30.*

[39] Fr. Schlegel, Lessings Geist, I, S. 40. (Д)

[40] Ср. *Fr. Schlegel*, WW X, S. 131. (Д)

[41] Fr. Schlegel, WW X, S. 135. (Д)

[42] Ср. Fr. Schlegel, WW X, S. 134, 135. (Д)

[43] Fr. Schlegel, WW X, S. 144. (Д)

[44] Ср. Fr. Schlegel, WW X, S. 144. (Д)

Мыслительными массивами, приводящими в движение эпоху, этот метод не озабочен. Однако то целое, которое образуют из них значительные умы, своеобразный способ конструкции — одним словом, *форма* есть предмет его исключительного рассмотрения. Тут литературное произведение рассматривается так же, как Шеллинг видит организм: его сущность заключена в его форме. Одно место в работе «Дух Лессинга» в этом отношении очень примечательно, как впрочем и вообще все это произведение целиком и полностью пронизано стремлением к ясности понятий. Речь идет о гениальности Лессинга. Она должна главным образом заключаться в его форме. «Если, конечно, несмотря на кажущуюся бесформенность» сочинений Лессинга, «называть, не без основания, формой то, в чем дух целого выражается посредством своеобразного способа сочетания частностей, который без вредя для них мог быть и иным»[45]. Этой формой, объясняет он далее, для «прозаического произведения, особенно вольного рода», является по существу «последовательность мыслей»[46].

Он дает пример такой последовательности мыслей, бегло характеризуя внутренний строй платоновских диалогов. Сразу вслед за тем он пытается проанализировать развитие идей в произведениях Лессинга, «*внутреннюю форму его мысли*»[47].

Однако приходится признать: здесь он менее удачлив, ибо ему не хватает точности мышления. Крайне примечателен опять же поворот, какой стремление уловить форму, обходясь без подлинных методологических средств, принимает в известной, вообще говоря виртуозной рецензии на «Вольдемара»[48]. Поскольку его стилистические наблюдения направлены на категории движения и формы, то посредством пространственных образов он пытается достичь более определенной ясности видения. «Я мог бы привести философов», говорит он, «у которых все кругообразно; других, умеющих конструировать лишь по схеме

[45] Fr. Schlegel, Lessings Geist, I, S. 14. (Д)

[46] *Fr. Schlegel, Lessings Geist, I, S. 14.*

[47] Fr. Schlegel, Lessings Geist, I, S. 18. (Д)

[48] *A. W. und Fr. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken, I, Königsberg 1801, S. 170 ff. [Ход мыслей в выкладках Дильтея, особенно же приведенные им цитаты указывают не на шлегелевскую рецензию к «Вольдемару» Якоби, а на статью Шлегеля «О Лессинге». Мы соответственно отсылаем читателя к этой статье, вышедшей в «Характеристиках и критиках» на S. 170 слл. и S. 281 слл. Указанное самим Дильтеем место в «Характеристиках и критиках» (S. 84) относится тоже к статье «О Лессинге»].*

тройственности; я продемонстрировал бы и эллипсы и многое другое, что вы сочли бы просто игрой моего остроумия»[49].

«Первичной формой» духа и произведений Лессинга была «трансцендентная линия»[50]. «Она же самая и форма Платона, и вы не сможете доходчиво сконструировать ни одного его диалога и ни одной группы диалогов иначе как в свете этого символа»[51]. Здесь уже таился росток той игры схем, какую нашли на полях тетрадок о философии в его наследии[52]. Этот путь опять же с необходимостью должен был привести его к идее теории продукции как предпосылке такого понимания.

План теории продукции в его отношении к герменевтике Шлейермахера

«Совершенное законодательство красоты» уже и ранее представлялось ему необходимым для «возрождения искусства»[53]. Он находил, что «в так называемой философии искусства не хватает либо философии, либо искусства, либо того и другого»[54]. В упоминавшейся рецензии на «Вольдемара» он резвертывает идею теории продукции. «*Это формоучение, эта физика фантазии и искусства* вполне могла бы стать особой наукой»[55].

В трактате о Лессинге та же мысль развивается. Теперь Шлегель подчиняет науку, которую называет *энциклопедией* и рядом с которой ставит *полемику*, науке *критики*, призванной стать *органоном* литературы, *объяснительным, охранительным* и *даже продуцирующим*. Как ни туманно мыслится эта наука, в ней все же наряду с другими элементами есть и теория продукции. Мы увидим опять же, как существенное своеобразие герменевтики Шлейермахера в аспекте ее научной формы состоит как раз в том, что она является сплавом теории репродукции и

[49] A. W. und Fr. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken, I, S. 268. «*Существует ли более красивый символ парадоксальности философской жизни чем те кривые линии, которые, стремясь куда-то с видимым постоянством и закономерностью, могут являться все-таки лишь фрагментарно, ибо их единый центр располагается в бесконечности?*» *(ibid. S. 269).* (Д)

[50] Schlegel, Charakteristiken und Kritiken, I,S. 269. (Д)

[51] Schlegel, Charakteristiken und Kritiken, I, S. 270. (Д)

[52] Ср. письмо А. В. Шлегеля к Виндишману, *August Wilhelm von Schlegels sämtliche Werke, Leipzig 1846* (WW) VIII, S. 287. (Д)

[53] Fr. Schlegel, Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie, WW V, S. 96. (Д)

[54] *Fr. Schlegel,* Charakteristiken und Kritiken, I, Eisenfeile, S. 227. (Д)

[55] *Fr. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken I, S. 259.*

теории продукции. И если Шлейермахер, еще не знакомый ни с одним учебником герменевтики, с самого начала представлял себе план этой дисциплины как реконструкцию конструкции целого, то какая-то зависимость здесь очевидна.

Герменевтический метод Шлегеля как подготовка метода, примененного Шлейермахером в его Платоне

Теории реконструкции однако в еще большей мере чем мечты об этой науке должны были послужить блестящие опыты Фр. Шлегеля в действительной реализации названных общих положений на отдельных примерах. Какие блестки тончайших, заглядывающих в глубину художественной формы наблюдений содержит характеристика «Вильгельма Мейстера»! Метод, каким здесь проясняется отношение отдельных массивов к идее целого, угадываются их развивающиеся взаимные связи, прослеживаются их подготовка, нагнетание, моменты покоя в распределении этих массивов, является — за исключением работы Вильгельма фон Гумбольдта о «Германе и Доротее» — первым образцом герменевтической трактовки художественного произведения исходя из верно схваченного понятия формы. И если Гумбольд по вдумчивости подразделения и классификации элементов формы решительно превосходит Шлегеля, то все же именно Шлегель выше его по тому комбинаторному таланту, который прослеживает все отношения отдельных частей друг к другу, все намеки на целое, вплоть до самозабвенной игры этим искрящимся талантом, окружающей роман Гёте целой сетью тенденций и изощреннейших внутренних сцеплений, обязанных своим появлением пожалуй в немалой своей части конечно остроте ума толкователя.

Если однако здесь отдельное произведение трактуется как целое только в себе самом целое, то в «Сообщении о поэтических произведениях Иоганна Боккаччо» (1801)[56] задействуется весь круг его герменевтических понятий, так что на этом не длинном, но крайне искусном эссе, выросшем из проникновеннейшего изучения поэтического искусства романтизма, можем обозревать как в фокусирующем зеркале его герменевтическую методу. Так что если иметь в виду сравнение с планами шлейермахеровского Платона и *его* завершенными частями, то работа о Боккаччо способна пролить желаемый свет на шлегелевский

[56] Fr. Schlegel, WW X, S. 3-36. (Д)

план Платона и на вопрос о степени зависимости от него Шлейермахера с его специфическим подходом.

Точка зрения, с какой критика, как он ее понимает, должна подходить к творениям значительного мастера, такова: «Не только оформленное, но и сам творец форм есть органическое целое»[57], и поэтому надо проследить внутреннюю историю его произведений, равно как историю его собственного становления, через искания вплоть до совершенного мастерства[58]. Как в отношении Платона, так и здесь внешняя задача — определить временную последовательность произведений из содержащихся в них самих свидетельств и указаний, равно как из внутренних взаимных соотношений, стиля и подхода. Этой внешней соответствует опять же внутренняя задача, демонстрация различных ступеней постепенного возникновения своеобразной излюбленной формы Боккаччо, вплетения прелестных историй в основательно точное, почти геометрически упорядоченное описание своего дружеского кружка. Среди юношеских опытов Боккаччо «Филопон» в одном его *эпизоде* являет для Шлегеля первый росток внутренней формы «Декамерона». Что однако здесь выступает лишь *эпизодически*, раскрывается затем в «Амето», чья более поздняя датировка имеет также и внутренние основания, как *содержание целого*. И таким путем он следует вплоть до периода возмужалой зрелости поэта. Перед нами таким образом прежде всего два произведения, первое содержит одну единственную новеллу, второе охватывает целый их массив. «Что же, поэт прежде чем взяться за массив новелл поработал с одной или он сделал это потом, в намерении шире развернуть повествование?»[59]. Легко видеть, как здесь возникают вопросы, подобные разбираемые в Платоне. На сцену выступает также и одно из произведений *Боккаччо*, написанных по случаю, жизнеописание Данте, и высказанный там взгляд на поэзию опять же проливает проясняющий свет на продукцию самого поэта[60].

Автор однако может быть понят только когда найдена сфера истории словесности, которой он принадлежит, то более крупное целое, звеном которого он является. Также и эту конструкцию опробует толкователь в заключение. Усматривая характер итальянской поэзии в

[57] *Fr. Schlegel, WW X,* S. 3.

[58] Ср. Fr. Schlegel, WW X, S. 3 f. (Д)

[59] *Fr. Schlegel, WW X,. S. 21.*

[60] Уже здесь оформилась блестящая идея проследить историю особо глубокомысленных новелл и тех, которые претерпели много изменений. (Д)

умении через ясные чувственные образы представить субъективнейшее, он приводит в связь с этим понятием тенденции художника самый характер новелл, сочетая таким способом форму с исходной тенденцией, и пытается понять так различные новеллистические формы Боккаччо в их глубиннейшей интенции. Эта попытка во многих отношениях сродни плану последней, к сожалению не осуществленной, описательной части его Платона. В этом контексте, как я надеюсь, может быть прояснено возникновение общего платоновского проекта и тот герменевтический метод, каким сработано это искусное и гениальное произведение, содержащее все главные идеи шлейермахеровской герменевтики.

3. ПЕРЕВОД ПЛАТОНА[61]

Прогресс нашего изложения должен был, если мы не совершенно сбились с пути, прояснить два момента, решающие для герменевтики Шлейермахера. Во-первых: по характеру своей системы, возникшей через трансформацию идей Фихте, он стремился к эстетической конструкции индивидуальностей и произведений исходя из некоего средоточия. Во-вторых, литературная критика Шлегеля, дошедшая до попытки описать развертывание внутренней тенденции литературных индивидуальностей по восходящей линии тесно взаимосвязанных творений, каждое из которых опирается на результаты предыдущего, имела соответствие в преимущественно этической установке Шлейермахера и вела за границы филологии. Введение этого нового направления в область строгой филологии характерно и для *перевода Платона.*

Шаг решающий! Ибо то, что ранее было ориентацией и частным опытом, становилось теперь *герменевтической техникой.* Тем самым было положено начало интерпретации, направленной на понимание внутренней формы произведения и его сокровенного отношения к автору и к целому его труда, причем удалась попытка разобрать изощреннейшую и хитросплетенную форму греческой античности и понять из нее развитие автора, так что по своему внутреннему значению это предприятие, хотя оно до сих пор еще не оказало воздействия на филологию,

[61] *С нижеследующим ср. доклад о платоновском переводе Шлейермахера, сделанный Дильтеем в Берлинской академии наук, 1898. Он опубликован во 2-м издании первого тома дильтеевской «Жизни Шлейермахера», подготовленного Г. Мулертом (1922, S. 645 слл.).*

может быть смело поставлено рядом с любым из усилий, открывающих период новейшей филологии.

Начало предприятия в сотрудничестве с Фридр. Шлегелем

Через несколько дней после завершения «Речей о религии», где Платон уже в такой мере стоял перед глазами Шлейермахера идеалом философско-религиозного энтузиазма, что в продолжение работы он вдохновлялся исключительно его чтением, Фр. Шлегель, его ἐργοδιώκτης, сделал ему предложение вместе переводить Платона; оно было принято с восторгом[62]. По окончании «Монологов» он отдал все свои силы подготовке к этому предприятию. Он много работал тогда над этим со Шлегелем[63]. Наступил тот период его жизни, когда он ушел от выражения своей собственной души и целиком обратился исключительно только к герменевтически-критической работе[64]. Он мог уже опираться теперь на вполне оформившуюся позицию техничной, герменевтической трактовки любого материала.

В одиночестве Штольпе эта техника была углублена благодаря работе над «Критикой этического учения».

Пункты соприкосновения этих усилий с «Критикой этического учения»

Ибо и в ее основании лежит аналогичный реконструирующий подход. А именно, задача практической философии такова: нравственная идея должна быть членораздельно, как она и возникла, быть разложена на этические понятия[65]; и исходя из этой основополагающей формы должна выстраиваться замкнутая система, подобно тому как и объект этики представляет собой систему, ибо все отдельное тут может быть понято только из целого, к чему и сводится понятие системы[66]. Любая реальная система, какою является например художественное произведение или органическая жизнь, может быть изобразительно воссоздана

[62] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 227. (Д).

[63] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 279. (Д)

[64] «Критика учения о нравственности» принадлежит тоже сюда, будучи критикой формы, затем Платон и работа о 1 послании к Тимофею; сюда же относятся и лекции по герменевтике. (Д)

[65] Ср. *Schleiermacher, Kritik der Sittenlehre (Grundlienien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre [WW III 1]) S. 120.*

[66] Schleiermacher, Kritik der Sittenlehre, S. 246. (Д)

тоже только через систему. А эта последняя может получить свое членение исключительно лишь от идеи целого, как она дифференцируется применительно к данной области. Отсюда как раз и следует, что критическое рассмотрение этики имеет дело с реконструкцией формы в этих трех моментах, чья полнота служит гарантией исчерпывающей трактовки предмета[67]. «Всё, что заслуживает названия философии» необходимо дает о себе знать в научной форме, «в которой познание и искусство взаимно пронизывают друг друга»[68]. Опору на нее он сам называет исходной точкой своей «Критики». И очень быстро он отметает на этом пути противоположное воззрение этического реализма, который считает самым существенным постепенное развертывание нравственных понятий из этической рефлексии и возникающей отсюда абстрактности, а не их форму, получающую членение из идеи; реализму ставится на вид, что сами эти понятия как раз и стали этическими понятиями только благодаря своей связи с идеей[69]. Упрек, исходящий из смешения становящейся науки с завершенной, когда вся ценность мысли полагается исключительно в завершенной форме. Как бы то ни было — и по крайней мере полезно иметь в виду возможность, что здесь заключена произвольная граница этого способа реконструкции, что снова даст здесь о себе знать, — в этой мастерской работе его метод достиг зрелости в родственной области философской критики.

Противоположность между Фр. Шлегелем и Шлейермахером в трактовке Платона

Неизбежным поэтому становилось более резкое расхождение с Шлегелем. Оба сходились в том, что задачей является представить Платона как философского художника. Такая формулировка задачи возникла у них из общей романтической расположенности видеть существо философии как раз в связи искусства и познания[70]. Оба хотели таким образом, чего прежде никто не пытался, изучить внутреннюю форму платоновских диалогов в их своеобразии[71]. В нескольких своих

[67] Ср. Schleiermacher, Kritik der Sittenlehre, S. 252. (Д)

[68] Schleiermacher, Kritik der Sittenlehre, S. 4. (Д)

[69] Ср. Schleiermacher, Kritik der Sittenlehre, S. 120 f. (Д)

[70] Ср. Schleiermacher, Kritik der Sittenlehre, S. 4. (Д)

[71] Правда, Фридрих Август Вольф (*Friedrich August Wolf*, Platons Gastmahl, Leipzig 1782, Vorrede S. XXII) о «высокохудожественном глубоко продуманном плане в диалогах». Но проанализировать, а не просто эстетически ощущать это, превосходило его способности. Зато его работа затрагивает другую важную сторону, не развернутую Шлейермахером при его направленности: литературные и общественные отношения, воздействовавшие на возникновение этих художественных произведений. (Д)

работах Шлегель делал энтузиастические шаги в этом направлении, остающиеся однако слишком несовершенными, чтобы здесь стоило их описывать. Наконец, оба надеялись в характере и внутреннем развитии этой формы философствования с ее различными ступенями найти опору для более решительного установления порядка возникновения и подлинности платоновских произведений, чем то позволяют упоминания об исторических обстоятельствах, из которых исходили старые авторы, а в новое время Теннеман, или даже просто общее впечатление. Однако в филологической технике нелегко было бы отыскать два настолько различных ума. Шлейермахер не говорит без иронии о манере Шлегеля просто так снова и снова прочитывать Платона от начала до конца[72]. От этого у него, как впрочем большей частью и бывает, остаются лишь сильные общие впечатления, которыми он потом, как удачно выражается о нем его брат, манипулирует как «гипостазированными понятиями»[73]. Подобным гипостазированным понятием была для него и платоническая форма. И если он склонялся к тому, чтобы на этих основаниях отказывать Платону в авторстве «Пира»[74] и объявлять фрагментом не только «Парменид», в чем он имел сторонником и Шлейермахера, но и немалое число важнейших диалогов[75], то делается ясно, насколько мало еще ему раскрылась истинная внутренняя форма этих произведений искусства, как ее раскрыл Шлейермахер, из-за чего этот последний, хотя и с большой неохотой и лишь после многократных переговоров со Шлегелем, но все же с решительным ощущением что совместная работа даже и помимо медлительности Шлегеля никак не удастся, взялся в Штольпе за это предприятие в одиночку.

[72] Ср. Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 345 f. (Д)

[73] A.W. Schlegel, Brief an Windischmann // WW VIII S. 287. (Д)

[74] Ср. Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, S. 371. (Д)

[75] В архиве Шлегеля находятся два написанных женской рукой очень попорченных листа, которые несомненно надо считать двумя введениями Шлегеля к Платону. Одно печальное событие делает для меня невозможным точное цитирование их, равно как и некоторых относящихся сюда писем. (Д)

Если однако попытаться теперь через изучение Введений вникнуть в герменевтическую позицию этого труда, насколько он принял завершенную форму, то он предстает исследователю родственным через некое мимическое подражание своему предмету еще и в том, что хотя само изложение непрерывно продвигается своей отчетливой и техничной поступью, однако лежащие в его основе воззрения на целое выступают с дразнящей лаконичностью лишь в немногих важных чертах, так что не надоедает сравнивать эти черты между собой, чтобы таким путем по меньшей мере ощутить великолепное целое идеи, которая должна была царить в душе Шлейермахера. И, занимаясь этим, можно было бы повсюду убеждаться в устойчивости сочетания *характера платоновского философствования с художественной формой его произведений.* Прямо-таки ощущаешь то проникающее снова и снова в самую глубину усилие, которое стремится уловить это единство как бы в его первом зарождении[76]. В этой философии, со своей стороны, есть две черты, ведущие в глубину формы, причем обе они очень близки Шлейермахеру благодаря внутреннему родству его духа с платоновским[77]. Во-первых, философия здесь еще жизнь, она переплетается с дружественным общением, так что прежде всего и по преимуществу она диалог, живое сообщение, и лишь во вторую очередь и лишь в связи с этим письменное изложение, так что она не может удовлетвориться простым движением мысли, но полна острейшей потребности породить то же в других, породить уверенно и во всей целости. Отсюда происходит искусственная форма диалога, принуждающая каждого читателя к собственной вовлеченности. Поскольку же — и тут вторая черта — характер этого философствования есть систематический монизм, в силу которого всё сцеплено со всем, то и он тоже заставляет где только возможно в каждом диалоге сочетать разнороднейшие вещи, всегда прорабатывая его в свете остальных.

Отсюда проясняется типология платоновской художественной формы, описанная в двух местах[78] несколькими строками с таким недостижимым мастерством, что попытка пересказать ее была бы дерзостью. Этот обзор дает представление о примененной методологии. Всё усилие толкователя направлено на то исходное единство мыслительного хода и мыслительной формы, из которого как из зародыша вырастает целое. Когда этот момент схвачен, разрешается тайна целого, состоящая в соответствии направления мысли и формы, и новая задача теперь — проследить, угадывая через все целое, как они друг другу соответствуют. С этой герменевтической точки зрения содержание существует только ради формы, форма только ради содержания; то и другое представляет собой, так сказать, одну и ту же субстанцию под двумя разными атрибутами. И выследить во всех тончайших связях этот параллелизм замысла и формы есть бесконечная задача интерпретации. Отсюда следует и постановка задачи для каждого отдельного диалога. И если мы добавим сюда, что предшествующая интерпретация, не понимавшая такой типологии, умела фиксировать как тенденцию всего произведения каждый раз только одну из его составных частей, которые все скреплены единством, большей частью невысказанным, то становится ясно, почему большинство важных Введений Шлейермахера к диалогом Платона имеет диалектическую форму, которая от частей целого или от различных воззрений движется через выявление их неполноты к созерцанию целого.

Но именно здесь по преимуществу единичное произведение не может быть понято само по себе, а только из совокупности литературной продукции автора. С провидческой остротой интерпретатор улавливает неброские намеки, которыми одно произведение указывает на другое, исторические привязки, разбросанные там и здесь. Опять же всё обстояло бы прекрасно с этими диалогами, если бы перечисленного было достаточно; пожелавшему расположить их по порядку понадобились бы более смелые приемы. Кто-нибудь другой стал бы отыскивать здесь следы постепенного включения посторонних элементов или привязок, какие дает развитие отдельных понятий. Всего этого Шлейермахер гнушается. Упорядочение должно вытекать из рассмотрения философско-художественной формы отдельных диалогов. Как прежде отдельное сочинение, он рассматривает теперь все произведения вместе как целое, в котором из внутренней тенденции автора образуется определенный ряд отдельных произведений, отсылающих одно к другому, продолжающих друг друга, группирующихся между собой и в своей сумме осуществляющих эту тенденцию. Для такого способа рассмотрения характерно — и это очень важная точка зрения, — что здесь *замысел и художество в произведениях, связанных воедино внутренним развитием*

[76] Ср. с этим психологическую (в более узком смысле) часть его герменевтики. (Д)

[77] Ср. Aus Schleiermachers Leben in Briefen, I, 371. (Д)

[78] Schleiermacher, Platon I, S. 20 (S. 41 во 2-м изд.). (Д)

автора, расслаиваются лишь в предельных точках, во всем прочем постоянно переплетаясь между собой. Ибо в авторе, неосознанно для него, поэтически творит художнический дух, создавая прекрасное и глубоко продуманное целое произведений. Так произведения трех периодов Платона представляют всё целое его философии: первые развертывают возможность и форму знания, диалоги срединной эпохи пытаются применить его к двум реальным наукам, а последние движутся наконец к подытоживающему обзору. Как эти три ступени соответствуют опять же трем видам диалогической художественной формы, видно из разбросанных по всем Введениям мастерских намеков.

Но если здесь глубочайшая тенденция писателя через последовательность ступеней осуществляет всё целое его продукции, то на каждой из этих ступеней возможна разнообразная отнесенность порождающего решения к этому целому, и соответственно возникает второе подразделение: на главные произведения и работы второго порядка — учебные или написанные по случаю.

Мы видим здесь таким образом стройную целость некоего идеального внутреннего порядка, выстраиваемую в опоре на канонические произведения. Прочие упорядочиваются по их взаимному родству и их отношениям к каноническим, причем проблематичность этих последних в отношении их порядка и подлинности не отрицается, *и таким образом* во всех их частях повторяется основоформа: развертывание единой тенденции в некоем целом. Филология не знает работы, которая родилась бы настолько из идеи и настолько из *одной* идеи. И хрупкая замкнутость формы, которая без привходящих моментов, без отступлений, без маргиналий, словно отлитая из одного куска движется по прямой линии, запечатляя себя в искусном построении и логичном сцеплении каждого отдельного предложения, как бы изображает эту царственную волю к схватыванию идеальной формы целого.

Пожалуй никогда до него автор-филолог не работал по настолько сознательному, до такой степени постоянному герменевтическому принципу, пронизывающему весь его труд подобно некой самородной душе. И даже из позднейших с ним здесь сравним только благородный Диссен[79] , который рассматривал собственные работы исключительно как пробы и примеры своего метода и охотно уступал, лишь бы сам метод интерпретации, в котором он видел расцвет филологии, был понят и доработан. Было опять же естественно, что как его, так и

[79] *Georg L.D. Dissen (1784-1837), профессор филологии в Геттингене.*

Шлейермахера сознание герменевтического метода и придание ему особенной ценности неизбежно понудило к построению герменевтической теории, едва представился удобный для того случай.

4. ПЕРВЫЙ НАБРОСОК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ *ШЛЕЙЕРМАХЕРА*

Высказывания в письмах о его понимании герменевтики, 1804-1805

Случай однако представился ему лишь когда осенью 1804 он был приглашен университетом в Халле. С какой очевидностью экзегеза почтенного Нёсселта[79a] или благочестивого Кнаппа[79b] должна была показать ему необходимость преподать свои герменевтические воззрения, если бы он в том еще сомневался! Итак, уже в 1804 он набрасывает план экзегетического курса, венцом которого должна стоять герменевтика, так чтобы можно было изложить всё связное целое его теории и практики. Его письма очень отчетливо показывают обе главных точки зрения, которые он принес с собой для разработки герменевтики. Еще до начала работы он называет задачей «усмотрение существа великих герменевтических правил и приучение слушателей к обращению внимания на взаимосвязь целого [собственно, к воссоздающей конструкции книги]»[80]. Он читает «Толкователя» Эрнести[81] чтобы посмотреть, можно ли использовать его в качестве путеводной нити. Ибо до того времени ему было мало дела до чужих герменевтических теорий, как и вообще в своей манере сплетать все основные нити мысли из собственной души он был очень близок к Фихте. Однако причудливый порядок книги отпугивает его. Если бы только написание своего собственного учебника не требовало таких затрат времени, жалуется он! Но в такую работу пришлось бы «ввести всё искусство понимания, аналитической реконструкции»[82]. Только тогда всё целое приобрело бы порядок, причем совсем иначе чем у Эрнести! Ибо «грамматическое объяснение (даже если я беру это слово в широком смысле) остается все же

[79a] *Johann August Nösselt (1734-1807), профессор богословия в Галле.*

[79b] *Georg Chtistian Knapp (1735-1825), представитель пиетизма в Галле.*

[80] Schleiermachers Briefwechsel mit Joachim Christian Gaß. Berlin 1852, S. 6. (Д)

[81] *Ср. J. A. Ernesti, Institutio interpretis Novi Testamenti, 1761.*

[82] Schleiermachers Briefwechsel mit Joachim Christian Gaß, S.14. (Д)

всегда лишь односторонним, а к нему должно быть добавлено еще и другое, которое относится к искусству композиции и стиля точно так же, как это первое к грамматике»[83].

Когда он с такими принципами в голове штудировал книгу Эрнести, как его должно было возмущать там полное отсутствие всякой связной мысли! Необходимо было – и здесь вторая точка зрения, выступающая в записях того времени, – исходя из новых принципов придать герменевтике облик науки, основанной на научной трактовке самого объекта интерпретации. Весьма важный поворотный пункт для истории герменевтики! Ей предстояло теперь строиться на вникающем рассмотрении самого языка и художественных форм, а стало быть на теории самой продукции, равно как и на соответствующей теории репродукции; тем самым она получала предмет, подлежащий научной обработке, тогда как прежде она лишь сопоставляла результаты герменевтических операций. «Я читаю герменевтику, – пишет он фон Виллиху, – и пытаюсь то, что до сих пор было только собранием не связанных между собой и отчасти весьма неудовлетворительных операций, возвысить до науки, которая *в качестве созерцания охватывает весь язык и стремится вторгнуться извне в его интимнейшую глубину*»[84].

Первый проект, как он возник при чтении Эрнести

Теперь мы в состоянии с такой точностью проследить первую редакцию герменевтики, вытекающей из названных идей, как это редко удается генетическому рассмотрению научных продукций. При упомянутом выше чтении «Толкователя», к которому явно прибавилось чтение Моруса[85], Шлейермахер на нескольких листах сделал записи, которые затем пронумеровал, чтобы создать из них первый проект своей системы. Люкке не напечатал их[86], хотя они явно релевантны не только для истории герменевтики, но и для верного понимания шлейермахеровской системы[87]. Они отражают отношение Шлейермахера к прежней герменевтике, каким оно выступает в первой редакции его системы; они хорошо показывают, как, полемизируя и ассимилируя, через соотнесение своего основополагающего воззрения и ряда герменевтических частных наблюдений над Платоном с этой прежней системой он прочерчивал основные линии своей собственной. Но кто знаком со Шлейермахером, тот знает, что эти основные линии, первая конструкция принципа и научной формы, примечательным образом остались безусловно определяющими для всей позднейшей конструкции, продолжающейся часто долгие годы. Замкнутое единство круга его мысли и господство формального элемента при его развертывании вплоть до частностей придают первому наброску то определяющее значение в его собственной продукции, который так своеобразно отражается его герменевтической теорией в учении о порождающем решении и его развертывании.

Мы располагаем мысли, пестро сменяющие у Шлейермахера одна другую по ходу раздробленного на часы лекционного курса, в соответствии с их внутренним порядком. Сузив область герменевтики вступительным замечанием, а именно исключив из нее весь второй из главных разделов Эрнести[88], он сразу открыто выступает со своим принципом против Эрнести. Вполне в духе старой беспринципности этот последний в важнейшем месте Введения, где ожидается трактовка акта интерпретации, заводил речь о применении грамматики, герменевтических правилах и упражнении, словно эти вещи как-то затрагивают существо интерпретации[89]. Шлейермахер хочет видеть на этом месте другое: усмотрение необходимости и умение конструировать. И соответственно на место старой дефиниции: непонимание есть перебирание в уме слов без смысла[90], действительно требовавшей от понимания слишком уж малого, он ставит другую: неспособность конструировать цельную схематическую интуицию слова[91]. Это конструирова-

[83] Schleiermachers Briefwechsel mit Joachim Christian Gaß, S. 21. (Д)

[84] Aus Schleiermachers Leben in Briefen, II, S. 26 f. (Д)

[85] Ср. *S. F. N. Morus, Super hermeneutica Novi Testamenti, acroases academicae, ed. H. C. A. Eichstädt, Leipzig 1797.*

[86] *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament, hrsg. Friedrich Lücke, Berlin 1838, S. viii. (Д)

[87] Для нашей задачи использование их было крайне желательно, поскольку они в известной мере затрагивали субъективную сторону дела. (Д) *Заметки напечатаны: Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. von H. Kimmerle // Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Heidelberg 1959, 2, S. 31-50. Ср. там же S. 10: афоризмы 1805 и 1809 гг.*

[88] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, Prolegomena, § 4: subtilitas explicandi [подробная тщательность объяснения]. (Д)

[89] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, § 6. (Д)

[90] Ср. Ernesti, Institutio interpretis.(Д)

[91] *Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. Kimmerle, S. 31: «Но весь схематический вид словесной области не конструируется, довольствуются лишь той или иной частностью».*

ние, воссоздающее автора, для него весьма отлично от обычного конструирования произведений с раздроблением их на части. Соответственно его противоположность прежней герменевтической методе представляется ему следующей: прежние трактовки герменевтики исходят из нехудожественного характера понимания, начинающего нуждаться в искусстве лишь после столкновения с бессмыслицей. Все правила тогда оказываются произволом, собственно какими-то костылями, и неизбежно выглядят большей частью неуместными, отсылая к предшествующим ошибкам толкования, напр. когда отдельные места приходится объяснять из намерения пишущего[92].

Психологической предпосылкой такого герменевтического принципа оказывается то, что идеи следует трактовать «не как нечто объективное, предметное, но как факт»[93], так что и здесь вышеупомянутая связь фихтевского наукоучения с герменевтическим принципом конструкции недвусмысленно просвечивает для осведомленного наблюдателя. Как однако исходя из этого принципа получить подразделения? Мы уже упоминали высказывание Шлейермахера в одном письме периода этого лекционного курса[94], указывающее на превосходство принципа конструкции над грамматическим объяснением. Картина полностью проясняется в шестом замечении[95]. Оно доказывает, что речь идет лишь о развертывании деления интерпретации на грамматическую и историческую, так что здесь перед нашими глазами действительно шаг вперед в поворотной для истории герменевтики последовательности его проектов. Прежде всего двумя раздельными позициями выступают, коль скоро им было уделено более пристальное внимание, грамматическая и историческая интерпретации. Старинная связь между ними затем снова принимается и прорабатывается Морусом. От принятого у Моруса[96] деления однако Шлейермахер теперь отходит. Верный своему принципу, он преобразует его в различение объективной и субъективной интерпретации.

«Будучи рассмотрена со стороны конструкции, первая чисто негативна, она лишь очерчивает границы, вторая позитивна. Они всегда не совпадают, поскольку это предполагало бы совершенное знание и совершенно правильное применение языка»[97]. Походя Шлейермахер предпринимает еще и другую конструкцию герменевтической науки, исходя из той идеи, что задача интерпретатора – поставить себя непосредственно в положение читателей: из идеи, происхождение которой надо искать тоже в историческом направлении интерпретации. Его проект соответственно звучал следующим образом: «Введение. Объяснение герменевтики. Сужение герменевтики Эрнести. Расширение сферы. Трудности, возникающие при таком подходе»[98].

«Введение: Понимание 1) того, что обще писателю и читателю;

2) того, что своеобычно для писателя при воссоздающем конструировании читателем»[99]. Согласно следующему затем замечанию эта часть делится далее так: 1) «Исследование идеи комбинат[орного] единства, индивидуальности [как общая задача]. 2) «Исследование комбинат[орного] множества психологических и личностных моментов [как особая задача].»[100]

3) того, что своеобычно для читателя. И это тоже разъясняется следующим замечанием: «Существо третьей части есть собственно истинная идея аккомодации. Она не общезначима и относится только к речам, к сочинениям, написанным по тому или иному случаю, определенная дидактика.»[101]

Ясно видно, насколько *этот проект*[102] ущербен, ведь и грамматическая сторона содержит своеобразные авторские черты, неотделимые однако от других общих моментов, и равным образом психологическая *сторона* содержит общее. Последняя часть опять же несмотря на кажущуюся логическую связь представляла бы собой просто род приложения, если бы он привнес рассмотрение исторических обстоятельств. Несомненно, стремление включить в свою систему цикл учения об аккомодации, заявленное в этом проекте, добавило бы к шлейермахеровской герменевтике весьма существенный и немаловажный элемент предшествующей герменевтики, в теперешнем ее виде в ней совер-

---

[92] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 28-30. (Д)

[93] *Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. v. H. Kimmerle, S. 32.*

[94] *Aus Schleiermachers Leben in Briefen, II, S. 26 f.*

[95] *Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. Kimmerle, S. 31 f.*

[96] *Ср. Morus, Super hermeneutica I, p. 7.*

[97] *Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. Kimmerle, S. 31 f.*

[98] *Ibid. S. 33.*

[99] *Ibid. S. 33.*

[100] *Ibid. S. 34.*

[101] *Ibid. S. 34.*

[102] *Изменено из:* он.

шенно отсутствующий. Таким образом, никаких следов дальнейшего влияния этого проекта на его герменевтику мы не находим.

Исходя из своего принципа, он теперь весьма энергично придает предыдущим наблюдениям новую направленность на реконструкцию произведения отправляясь от автора, и тем самым на научное рассмотрение процесса продукции языка и формы. Он замечает о языке: христианство создало язык, оно с самого начало обладало мощным языковым чутьем, в его языке все, что является понятием, в противоположность созерцанию, оказалось втянуто в рефлексию; слова, имеющие точное и узко очерченное чувственное значение, надо считать техническими; но, собственно, каждое слово имеет лишь *одно* значение, и многозначность заведомо невозможно понять без редукции к исходному единству; за так наз. синонимами стоят различные интуиции: холм, гора, долина, ущелье.

Как ни утонченны эти замечания, все равно никак не получится усмотреть в них какое-то основополагающее связное воззрение на существо языка. И уже здесь дает о себе знать тот недостаток, из-за которого исходно грандиозный замысел осмысления стиля исходя из глубинной взаимосвязи языка и авторской речи был осуществлен лишь частично. Гораздо весомее великолепные замечания о тропах и фигурах, спровоцированные Эрнести и Морусом; здесь тоже исходной точкой служит психологическая предпосылка названного принципа. «Извращенный взгляд на тропы» порожден «объективирующим восприятием слова»[103]. Как противовес он развертывает свой взгляд на тропы и фигуры, с которым мы будем иметь дело в описательной части, поскольку он содержит немаловажные отличия от материалов, входящих в опубликованную тетрадь. Еще одно замечание показывает, насколько систематически он намерен подчинить все существенные разделы герменевтики своему принципу. А именно, он возражает Морусу (с. 16), выставляющему ряд своих принципов или предпосылок, principia vel propositiones: «Принципы словоупотребления, параллелизма никоим образом не аксиомы, но подлежат безусловному доказательству»[104]. На грамматической части однако все эти замечания прерываются, потому что чтение Эрнести не дошло у него до его второй части[105].

[103] *Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. Kimmerle, S. 35.*

[104] *Ibid. S. 32.*

[105] Среди замечаний к теме грамматической интерпретации находим запись, что «разделение на произведения, учебные штудии и тексты, напи-

Очень скудно и лишь спорадическими наблюдениями затронута специальная герменевтика Нового Завета, — лишнее доказательство, если таковое еще требуется, того, что общая герменевтика в этой системе занимает первое и существенное место.

В качестве движущей идеи, породившей его герменевтику, из этого проекта перед нами выступает следующее: суть интерпретации — воссоздающая конструкция произведения как жизненного поступка автора; соответственно задача теории интерпретации — научное обоснование этой воссоздающей конструкции исходя из природы продуцирующего акта в его отношении к языку и художественной форме и для себя. Когда во многих аспектах обозначилось полемическое и реформирующее противостояние этого принципа прежней системе, возникла Шейермахерова система герменевтики.

Мы добрались таким образом до преддверия этой системы. Мы пренебрегли возможностью украсить наш путь многообразными и заманчивыми, с разных сторон напрашивающимися знатоку сопоставлениями между работой Шлейермахера и выдающимися произведениями того периода, как эстетические трактаты Шиллера, сочинение Гумбольдта «О 'Германе и Доротее' Гёте», эстетические разыскания А. В. Шлегеля. Ибо наиболее важным нам представлялось представить прямой исторический ход идейного развития от Фихте к герменевтической системе Шлейермахера, не затемненный второстепенными влияниями и связями. И в этом отношении мы охотно углубились бы в еще большие подробности чем у нас получилось. В самом деле, значение этого труда просто не может быть понято, ни один его аспект не может быть схвачен в его своеобразии вне общей принадлежности целого к тому великому, совершенно перестроившему всю историческую науку движению, которому он обязан своим происхождением и инерцией которого мы все еще сегодня захвачены. Счастливы те, кому было дано в опоре на великое философское открытие продуктивного Я строить языкознание, мифологию, историю систем, науку о религии, о прекрасном, герменевтику. И даже односторонняя энергия и идеалистическая уверенность в себе, эта печать, накладываемся всяким мощным идейным движением на свои порождения, тоже принадлежит к чертам той творческой эпохи и индивидуальности.

санные по случаю [...], герменевтически важно», — мысль, подсказанная попутной реминисценцией из платоновских штудий (*Hermeneutik, hrsg. v. H. Kimmerle, S. 33*). (Д)

ТРЕТИЙ РАЗДЕЛ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ОПИСАНИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ ШЛЕЙЕРМАХЕРА В ЕЕ ОТНОШЕНИИ К ПРЕЖНИМ СИСТЕМАМ

ГЛАВА 1
ПРИНЦИПЫ И ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ

1. ОБЩАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА

А) ЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ В СИСТЕМЕ НАУК

После первого наброска, описанного выше, мы теряем след разработки Шлейермахером своей герменевтики[1]. В том виде, какой она имеет в издании Люкке, она принадлежит последнему периоду, когда логический дух Шлейермахера уже начал сплетать бесконечно тонкую и все же скрепленную несколькими — немногими — основными идеями сеть своей системы. Кому знаком образ действий этой систематики, будет заранее предполагать, что все основные линии этой герменевтики восходят к наукам более высокого порядка[2]. Система Шлейермахера относится к тому классу философий, где *выстраивают логическую классификацию как развитие реальных взаимосвязей в мышлении и бытии.* Это направление его философствования тесно связано с тем, что мы именуем *эстетической позицией.*

[1] *О дальнейшем развитии герменевтики Шлейермахера с 1809 по 1819 можно судить по наброску герменевтики, принадлежащему к 1810-1819 годам, который у самого Шлейермахера получил название «Первого наброска герменевтики». Г. Киммерле опубликовал эту рукопись, содержащую Введение и первый раздел с надписью «Грамматическая интерпретация», как «Манускрипт II». Люкке взял за основу другую более позднюю рукопись Шлейермахера периода около 1819 года и из более ранних лекций «включил то, что заслуживало сохранения и представлялось уместным в этом контексте» (Герменевтика с. XI), не представив детальной характеристики этого более раннего материала.*

[2] В отношении других основных пунктов (*Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 16, § 10: О языке) необходимо было аналитически углубиться в детальнейшие подробности соответствующей технической части «Диалектики»; соответственно предшествующее пришлось описать лишь в общих чертах. (Д)

В основе обеих явно лежит *метафизическая идея непрерывного ряда вещей*, охватывающего мировое целое: мир должен явиться как одно единое, необходимое, в своей внутренней закономерности покоящееся целое. Если в первом случае получаем интуицию мира как художественного произведения и проведение этого взгляда по всем частям этого целого, то во втором — логическую классификацию понятий как объяснение мира; ибо здесь проблемы, выставляемые чувственным миром, противоречия, какими движима мысль о них, не ощущаются. Как все же далек был Шлейермахер от раздумий о них! Отсюда происходит, что внутренний мир, каким дух выстраивает его в представлении и понятии и выражает в речи, никоим образом не создается как *субъективный* продукт, самодеятельно сформированный из чувственных возбуждений, так чтобы можно было выявить материал философской трансформации, возвращаясь путем сопоставления к ее движущим началам; вместо того реальность явлений обеспечивается произвольным постулатом *единства мышления и бытия.* Эти-то явления в их данности и образуют теперь предпосылку мышления. Вся работа философии заключается соответственно в том, чтобы запечатлеть мир явлений, предлежащий в массиве понятий, философской формой, т.е. формой внутренней необходимости и единства; ибо эта форма есть одновременно содержание мира. В «Диалектике» есть одно примечательное место, где Шлейермахер признается, что системообразующий метод, единообразно пронизывающий всю его систему, метод двучленности противоположения, есть чистая гипотеза, а не нечто необходимое, такое, без чего мир явлений не поддавался бы объяснению; но что мир явлений в прииципе подчиняется этому схематизму, ему достаточно[3].

Приоритетность формирования суждений

Что[4] в объясняющих системах преобладает формирование суждений, а в классифицирующих формирование понятий, отвечает превращению *потока вещей в единую целость покоящихся форм.* Только во взаимопроникновении позитивных противоположностей пульсирует у

[3] Ср. *Schleiermacher*, Dialektik, (*Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse, WW III 4,2)* § 209 сл., особ. § 218 слл. (Д)

[4] *Изменено из:* как.

Шлейермахера все становление и бесконечное многообразие чувственного мира. Подобно череде поколений растений и животных жизнь человечества перед этим взором упорядочивается в прочную структуру вечно равных себе стабильных форм, созданных строгим формообразующим законом.

Превращение становления в покоящиеся формы

Шлейермахер охватывает в своей «Этике» человеческое бытие, следуя этому методу. Его этика относится к историческому знанию так же, как спекулятивное естествознание относится к эмпирическому. Из становления мы приходим в ней к бытию; из потока времени поднимаемся в умопостигаемое понятийное пространство, где нет никакого изменения. Картина исторического становления человеческой культуры превращается здесь в картину покоящихся и вневременных форм. *Самые события рассматриваются sub specie aeternitatis.* Всякое объяснение культуры исходя из многообразных мотивов, как они проявляются в ходе человеческой истории, превращается здесь в объяснение их бытия из абсолюта и его противоположностей.

Значение этого момента невозможно переоценить. *Ибо на таком превращении исторического многообразия и движения во вневременные понятийные основоформы, на принципе классификации, в противоположность принципу объяснения, покоится у Шлейермахера не только конструкция этики, которой подчинена герменевтика, но – как следствие – также и конструкция герменевтики.*

Статус герменевтики в системе этики
α) тождественное и самобытное

Какое же место занимает герменевтика в системе человеческих деятельностей, охватываемых этикой? Мы знаем, что герменевтика Шлейермахера с самого начала основывалась на интуиции самобытного как формы общечеловеческого. Вопрос таким образом определяется точнее следующим образом: как в этике развертывается эта противоположность, служащая основоположением герменевтики? Этика исходит из становящегося единения разума и природы. Отсюда непосредственно следует характер отношения между самобытным и всеобщим. «Поскольку разум в силу своего изначального соединения с полагаемой как род человеческой природой положен также и в форме единичности бытия, спекулятивно же ничто не полагается единичным,

коль скоро таковым нечто может являться лишь в пространстве и времени, *то всё этически отдельное должно быть по своей сути отличным, т.е. чем-то самобытным*»[5]. Соответственно в каждом продукте индивида должна содержаться как всеобщность, так и его самобытность[6]; ибо сам индивид носит в себе черты как тождества, так и самобытности[7].

Тем самым всякая отдельная разумная деятельность имеет двоякую отнесенность: во-первых, к системе органов и символов совокупной тождественной разумной деятельности, во-вторых, к системе самого отдельного существа[8]. А именно, первое отношение связывает с тождественным, существующим во всех других одним и тем же образом, на втором же отношении основывается непереносимость результатов какой бы то ни было функции с одного индивида на любой другой.

β) Знание и чувство

Проследим эту противоположность в области *символизирующей деятельности!*

В самом деле, именно к ней должна так или иначе примыкать герменевтика. «Обозначение природы», с одной стороны, несмотря на «расколотость на множество отдельных существ, тем не менее *у всех одинаково*», поскольку врожденные понятия и законы и процессы сознания у всех одни и те же[9]. Как таковое оно необходимым образом сообщимо. Выражение этой тождественности и сообщимости – слитность мышления и речи.[10] Самой недвусмысленной формулировкой этой общности знания являются слова Шлейермахера, что в данной области совершенно «все равно, осуществлена ли некоторая мысль тем же или другим отдельным существом, и всякая определенная в своем содержании мысль в каждом и для каждого одна и та же»[11]. Этой абсолютной сообщимости соответствует отождествление мысли и речи. Всякое знание, не ставшее внутренней речью, пока еще просто сбивчиво[12].

---

[5] *Schleiermacher*, Ethik, *(Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse, WW III 5)* § 130 b, S. 94. (Д)

[6] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 158. (Д)

[7] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 132, p. 96. (Д)

[8] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 157, S. 117. (Д)

[9] *Schleiermacher*, Ethik, § 168, S. 129. (Д)

[10] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 170, S. 131f. (Д)

[11] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 170, S. 132. (Д)

[12] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 170 d, S. 133 f.. (Д)

Символизирующей деятельности в форме тождественного противостоит таковая в форме индивидуального. Вспомним, что это различение не количественно, а качественно. Поскольку же формы и законы сознания одинаковы, различение может залегать только в способе, каким его многосложные функции связаны в некое целое, т.е. «в жизненное единство во всем разнообразии их взаимоотношений»[13]. *Обозначением этого рода связи является чувство.* Оно существует как определенное выражение способа разума пребывать в данной частной природе. Отсюда следует, что насколько знание как таковое сообщимо, настолько чувство не допускает переноса. Без этой непередаваемости чувства различие индивидов по своему существу оказалось бы снято.

Двойственность этой противоположности

А теперь снова снимем эту противоположность, возможную лишь в плане абстракции! Ведь и вообще никакой акт разума нельзя помыслить иначе как во взаимосвязи тождественного и индивидуального. «Таким образом требование, чтобы повсюду [сосуществовали] одинаковость и различие, для символизирующей деятельности удовлетворено *повсеместным сосуществованием мысли и чувства*»[14]. Чувство само по себе бессловесно и неуловимо, мысль — у всех тождественная речь; в составе действительности оба повсюду едины, однако с преобладанием чего-то одного; они образуют двоякую противоположность[15].

γ) Аналитическое и синтетическое поступательное движение, наука и искусство

Как же складывается деятельность духа внутри этой двоякой противоположности? Если рассмотреть ее элементы, то преимущественно тождественным выступает восприятие, преимущественно разнящимся чувство; первое представляет объективную сторону духовной деятельности, второе субъективную. Форма духа есть поступательное движение внутри этих стихий. В нем стало быть также должно сохраняться различие. Продвижение от некоего единства к его частям, или *анализ*, преимущественно тождествен; продвижение от одного единства к другому (*«синтез»*) преимущественно различен, т.е. он выражение самобытности[16]. Если мы поэтому рассматриваем продукцию символизирующих деятельностей, насколько в них преобладает направленность на тождественное, или на знание, то самобытное в них тоже соучаствует через комбинацию, ибо эта последняя покоится на синтезе. *И как эвристика, и как архитектоника эта комбинаторная процедура является искусством,* т.е. она содержит в себе элемент самобытного поступательного движения, так что и архитектоническая процедура, высшая точка системообразования, смотря по тому, преобладают ли в комбинации субъективные или объективные черты, опять же исключается из диалектики[17]. С другой стороны, синтетические комбинации, насколько они не становятся аналитическими, т.е. не хотят стать знанием, принадлежат к сфере индивидуального. Продукция же индивидуальной комбинации есть искусство в более узком смысле, способность к нему дает воображение. Как во всяком знании есть искусство, так во всяком искусстве знание.

Итог. Задача герменевтики – соглашение этих противоположностей

Подытожим результаты всего этого для герменевтики! Ее предпосылка — двойственность противоположности самобытного и тождественного, чувства и познания, искусства и науки. Из нее следует, что в каждом произведении непередаваемое и понятное пронизывают друг друга. «Единство жизни и тождественность разума, разделенного между отдельными индивидами, стали бы недостижимы, если бы непередаваемое не могло снова стать общезначимым и сообщимым».[18] Отсюда вытекает проблема герменевтики: она в соглашении тождественного, или объективного, заключенного в языке и в аналитической мысли, с непередаваемым, индивидуальным, заключенным в свободном синтезе[19]. Если выше мы видели, что всякий акт разума имеет двоякое общее отношение к объективной системе тождественных актов и к субъективной взаимосвязи, самобытной для его носителя, то проблему можно сформулировать и так, что отдельное произведение следует понимать в свете обоих этих единств.

---

[13] *Schleiermacher*, Ethik, S. 136. (Д)

[14] *Schleiermacher*, Ethik, § 176, S. 142. (Д)

[15] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, § 171 слл. (Д)

[16] *Ср. Schleiermacher, Ethik, §§ 245, 246.*

[17] Ср. *Schleiermacher*, Dialektik, S. 305 ff. (Д)

[18] *Schleiermacher, Ethik, § 175 d, S. 141.*

[19] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, S. 306, Anm. 4. (Д)

Вплотную к этому вопросу и подводит нас «Этика». Если герменевтика имеет ответ на него, то именно здесь [в соглашении тождества и индивидуальности] должен заключаться *ее материальный принцип. Ибо здесь подытоживающе выражен подход, развертыванием которого является герменевтическая система.*

Смещение этой позиции в этике, диалектике и герменевтике Шлейермахера

Но сперва мы должны справиться с одним затруднением, которое вроде бы дает здесь о себе знать. Оно исходит не менее как от собственного же Шлейермахерова отчета об отношении герменевтики к прочим наукам *в третьем параграфе «Герменевтики»*. А именно, здесь прежде всего одним весьма причудливым аргументом отодвигается на задний план отношение к этике. «Но, конечно, и язык тоже имеет свою природную сторону; различия человеческого духа обусловлены и физическими особенностями конкретного человека и земного вещества»[20]. Можно было бы спросить, обусловлены ли физической стороной, скажем, трактуемые в этике формы нравственной жизни, сельское хозяйство, торговля и т.д.? И справедливо ли выводимое здесь отсюда как следствие также и для технических наук, — что *этика и физика возвращают таким образом к диалектике как своей верховной науке*[21]? Однако рядом с этим косвенным доводом в пользу диалектики стоит и прямой: «Язык есть способ и прием мысли быть действительной». Он «опосредование общезначимости мысли». Мышление, в свою очередь, «не имеет другой тенденции, кроме достижения знания как чего-то всем общего». «Таким образом возникает общее отношение грамматики и герменевтики к диалектике»[22]. Это должно вроде бы означать в итоге, что обе они, диалектика и герменевтика, имеют предметом мысль *как имеющую тенденцию к знанию*. Стало быть, если диалектика есть техника конструкции этого знания, то герменевтика — техника воссоздающей конструкции из языка. Тогда, выходит, не вся сфера речи ее цель; равно как и диалектика явно исключает то, что принадлежит искусству в более узком смысле[23]. И это соотношение вроде бы действительно *подтверждается в «Диалектике»*. Только гораздо осторожнее. В самом деле,

[20] *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 11. (Д)

[21] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik. (Д)

[22] *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik. (Д)

[23] Ср. *Schleiermacher*, Dialektik, S. 305. (Д)

сказанное там о преодолении относительности мысли при реализации идеи знания[24] можно в крайнем случае отнести к пониманию художественных произведений, поскольку ведь самим этим пониманием предполагается реализация идеи знания. Аналогичным образом двусмысленна фраза, посвященная герменевтике в «Этике»[25]. В ней как бы ощущается неуверенность. Действительно ли герменевтика должна принадлежать сфере знания как его техника, будучи исключена из другой сферы, обозначения? Слова «если смотреть со стороны языка»[26] вроде бы предостерегают от такого ограничения. Но ведь все же эта сторона должна быть явно самой существенной, поскольку она выступает таковой как здесь, так и в упоминавшихся параграфах самой «Герменевтики». Если же мы отождествим язык с мышлением, так что оба они отойдут в сферу знания, то статус, принадлежащий герменевтике, необходимо окажется техническим, останется в сфере знания. Здесь мы, как представляется, достигли точки, откуда можно увидеть причину этого колебания, которое при сопоставлении приведенных мест не устранить никаким герменевтическим искусством. Шлейермахеровское воззрение на язык сделало язык системой понятий, т.е. оно помещает его в сферу знания. Отсюда возникает наклонность и герменевтику тоже поместить в эту сферу, поставив ее в зависимость от диалектики как техники знания.

Тогда по сути и в герменевтике отнесенность к художественным творениям временами отступает на второй план рядом с отнесенностью к продукции мысли, тяготеющей к знанию. По крайней мере можно выдвинуть эту догадку относительно своеобразной неопределенности в вопросе об отношении герменевтики к технике продукции знания и к художественным творениям в более узком смысле.

[24] Ср. *Schleiermacher*, Dialektik, S. 260 f..

[25] *Schleiermacher*, Ethik, S. 306 Anm.. 4; Braun *(Schleiermachers Werke. Zweiter Band. Entwürfe zu einem System der Sittenlehre. Hrsg. von O. Braun. Leipzig 1927)* S. 356, § 189: «Если смотреть со стороны языка, то техническая дисциплина герменевтики возникает из того, что всякое речение может считаться объективным представлением лишь насколько оно воспринято через язык и подлежит осмыслению через него, а с другой стороны, оно может возникнуть лишь как поступок отдельного индивида и как таковое оно, хотя и остается по своему содержанию аналитическим, в каких-то своих не менее существенных моментах несет в себе свободный синтез. Соглашение обоих этих моментов делает понимание и толкование искусством». (Д)

[26] Ср. *Schleiermacher*, Ethik, S. 306 Anm. 4. (Д)

Оставим однако эти искусственные проблемы, имеющие значение только для теоретика всеединства наук, чтобы в опоре на достигнутое рассмотреть исключительное значение развернутых здесь предпосылок, принадлежащих этике, равно как и все отношение *герменевтики* к этике и диалектике. Какое-то, правда, лишь негативное, приобретение мы можем получить здесь от сравнения с прежними системами. В XVIII веке начинается вообще плодотворное сочетание различных наук.

Предвосхищения Лейбница и Вико

Лейбниц, любая похвала которому будет недостаточной, первым указал на связь языка, мифологии и истории. Другими путями его младший современник *Вико*, чья полная предчувствий «Новая наука» принадлежит к величайшим триумфам человеческой мысли, первым пришел к плодотворнейшему сочетанию истории и философии. Метод интерпретации древнейших поэтов, как Вико его предлагает в своей «поэтической метафизике»[27] и своей «поэтической логике», содержал, хотя и способом противоположным подходу Шлейермахера, направленному прежде всего на осмысление поэта *как представителя определенной эпохи человеческого духа*, тем не менее ту же концепцию искусства толкования как спекулятивно-исторической науки. Но после этих двух мужей[28] *угасло направление на сочетание философии и истории, из которого могла бы возникнуть подлинная всеобщая герменевтика, какую впервые выдвинул только Шлейермахер.* Так называемые общие герменевтики в этой связи едва заслуживают упоминания. Так, *поздний Эрнести* в своей немыслимо скудном трактатике[29] понимал под нею только теорию филологической трактовки произведений на всех языках по нормативам тогдашней филологии. *Школа Вольфа* попала из огня да в полымя, когда сделала герменевтику частью прикладной логики[30].

[27] Джамбаттиста Вико, Новая наука, кн. 2, гл. 4 и 6. (Д)

[28] *Изменено из:* них.

[29] *Ernesti, Compendium hermeneuticae profanae (1699).*

[30] Ср. там разнообразную полемику Эрнести против «аналитического метода», *Ernesti, Compendium*, II cap. 10, § 33 sqq. Впрочем, о применении философии он высказывается в точности уже как Флаций, там же § 27. Кайль полностью соглашался с его высказываниями (*K. Keil*, Hermeneutik des Neuen Testaments. 1810 § 23). (Д)

Гораздо более плодотворным было подчинение *Хладениусом* герменевтики как искусства толкования речений и писаний – стало быть уже с расширением, которому Шлейермахер придавал такую большую ценность, – науке психологии[31].

Великолепные мысли внушены ему этой дедукцией герменевтических теорий из психологии, как напр. его учение о «точке зрения» в исторических сочинениях. Однако он был предшественником Шлейермахера также и в том, что он – верный своей школе – склонялся к *вмешательству логики в психологическое рассмотрение. Психологическая интерпретация* с тех пор часто всплывала как девиз в герменевтических проектах; действительного подчинения герменевтики и психологии не произошло[32]. Но попытки, которые этот друг Спинозы и особенно Кант предприняло, чтобы определить соотношение философии и герменевтики, не оказали благотворного воздействия на понимание этого соотношения.

Подчинение истории

Если все эти усилия научным образом подчинить герменевтику философии почти не имели успеха, то те, которые были направлены на подчинение ее историческим наукам, не достигли даже отчетливой выраженности. *Землер* в своем духовном брожении не был способен на такое упорядочивающее определение. Если Айххорн в своем примечательном предложении относительно герменевтики[33] говорит о превращении читателя в современника как основном шаге интерпретации, включая историческую, то в основе его выкладок всегда лежит столь близкое его научной позиции между историей и Библией подчи-

[31] Ср. *Johann Martin Chladenius*, Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften. Leipzig 1742. В § 177 он показывает, что место герменевтики должно указываться учением о душе, не учением о разуме. § 177, S. 97: *«Таким образом, учение о разуме не есть то место, где герменевтика была бы уместна в качестве части. Она есть самостоятельная дисциплина, место которой можно указать в соответствии с учением о душе».* (Д)

[32] K. Keil, Hermeneutik, S. 29; Бек (*Chr. Beckius*, Observationes crit. exeg., pars V p. 15 sqq.) очень продуманно и тонко судит об их соотношении. (Д)

[33] *Eichhorn*, Allgemeine Bibliothek der biblischen Literatur, Leipzig 1792, Bd. 4, I. Stück, S. 330 ff. (Д)

нение второй под иго первой. *Кайль* решительно формулирует принцип этого подчинения[34]; но у него было такое немыслимо скудное представление об истории, что о подчинении герменевтики законам исторической науки речь может идти только в шутку.

Мечта о дедукции всех наук из вышестоящих принципов находит себе полное извинение, если подумать об этой их бесплодной изоляции. Герменевтика показывает, какие плоды это стремление, как ни эксцентрично оно было, всё-таки принесло. Ибо *и она тоже принадлежит к дисциплинам, которые, подобно грамматике, языковедению, эстетике, мифологии и др., впервые обрели научный облик благодаря философской проработке исторического материала.*

Аст и Шлейермахер

Но славу основателя научной герменевтики посредством ее подчинения науке о духе, трактуемой философски, претендовал отнять у Шлейермахера один более быстрый ум, еще и в других отношениях перебежавший ему дорогу, хотя и привнесший в эту область немногим больше чем концептуальную бурю философии тождества. Как ни мало значил *Фридрих Аст* для этой дисциплины, он все-таки может служить наглядным примером противоречия, которое с самого начала было внедрено в герменевтику философской конструкцией истории. Аст, как и Шлейермахер, исходил из господства философии над эмпирическими науками; оба они прокладывали себе путь в герменевтику через философское рассмотрение истории, оба в конечном счете стали следовать методу конструкции. Однако для Шлейермахера сутью вещей было бытие, а для ученика Шеллинга — становление; Шлейермахер разработал соответственно классификацию форм, Аст — классификацию ступеней в качестве предпосылки. Аст относил отдельное произведение к всемирно-исторической ступени развития как его вышестоящему целому[36], Шлейермахер — главным образом к индивидуальности и языку[37]. Шлейермахер в той диалектической форме, которая так послушно служила только ему среди всех немцев, развертывает перед

[34] K. Keil, Hermeneutik, S. 7 f. У него исследование смысла речения или книги Писания есть явно историческое разыскание. (Д)

[36] Fr. Ast, Grammatik, Hermeneutik und Kritik, S. 170 ff. (Д)

[37] «О понятии герменевтики», ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 363. (Д)

нами свои собственные основоположения в ходе разбора тезисов Аста и Фр. А. Вольфа. Тут он полемизирует также и против Аста как «пускателя туманов»[38]. Было бы однако неплодотворным излагать здесь эту полемику. Ибо хотя она и правильно задевает ненаучную форму Аста, но не касается его общей теории философии истории в ее приложении к герменевтике. Эту теорию мы должны пока, совершенно независимо от стиля Аста, поставить рядом со шлейермахеровской как вызванную к жизни тем же движением эпохи. Но конечно они могут стоять рядом лишь пока мы рассматриваем единственно лишь прихотливость конструкции философско-исторической системы. Ибо в применении к герменевтике фундаментальные воззрения Шлейермахера создали целую эпоху в истории философии, положив начало научной герменевтике; словесная пышность шеллинговской философии не была способна ни на то ни на другое.

Шлейермахер и Вильг. фон Гумбольдт

Но другое родство напрашивается при сравнении этических предпосылок. Мы имеем в виду *Вильг. ф. Гумбольдта.* Его близость к точке зрения Шлейермахера видна уже в тех *примечаниях, какими Вольф украсил его работу об изучении классической древности. Философские знания греческой нации* выступают здесь предметом филологии. Об отношении индивидуальности к языку и нации он опять же имел мысли, очень близкие к Шлейермахеру. Подобно индивиду, *национальность и язык* рассматриваются также как единство[39]. Но подход к их рассмотрению у обоих не чисто исторический. Этот последний требовал бы прослеживать движение причин и следствий в целом и в единичном. Тут же *каждая сфера, будь то индивидуальность или язык, рассматривается как художественное целое, созданное его творящей идеей,* так что с этой точки зрения нигде не возникает чистой причинно-следственной цепи, а везде предстают лишь членораздельные системы[40].

[38] *Schleiermacher*, WW III 3, S. 376 (пускатели туманов), S. 381 (парение в тумане); ср. выше с. 659.

[39] Wilhelm von Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, hrsg. v. Pott II 1876, S. 30 ff. Каждая национальность может и должна, также и независимо от ее внешних связей, рассматриваться как человеческая индивидуальность, следующая *своим собственным духовным путем.* (Д)

[40] Если мы не отчаиваемся вскрыть хотя бы какую-то взаимосвязь явлений в человеческом роде, то надо так или иначе восходить к некой самостоя-

B) ЭКЗЕГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД И МАТЕРИАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП ГЕРМЕНЕВТИКИ

Предпосылки экзегетического подхода

К тому же результату зависимости герменевтики от философски трактуемой науки о духе ведет нас однако и противонаправленный путь, восходящий от самой экзегезы.

Коль скоро интерпретативная процедура зависит во-первых от воззрений эпохи на человеческий дух и его историю, как ни мало эта зависимость осознается толкователями, а во-вторых от техники, стимулируемой этими воззрениями и обслуживающей их, то перед герменевтикой отсюда встает задача *осознания этих предпосылок* и выяснения, какую форму отдельные экзегетические операции получают в качестве инструментов этой цели. Научным выражением этого соотношения, когда оно верно понято, становится *зависимость герменевтики от философской проработки наук о духе.* А выражением этой зависимости внутри герменевтики оказывается *ее трактовка исходя из единого материального принципа.*

Эти предпосылки были осознаны также и помимо материального принципа

Очевидно, что материальный принцип может возникнуть лишь из сознательного взгляда на соотношение языка, духа и истории, а стало быть только из приложения более высокой науки к герменевтике. С полной научной ясностью он может таким образом впервые выступить только там, где установленное только что положение герменевтики охватывается в одном целом с родственными науками. Рассеянная рефлексия, стремящаяся к такому взгляду, может подняться самое большее лишь до предощущения и предположения какого-то материального принципа. Тем не менее мы должны проследить и за тем, как материальный принцип в толковании и в разнозненных правилах здесь и там выступает глубинным и невидимым моментом, единящим оба процесса, пока наконец в момент, когда науки вступают во взаимодействие, он не достигает отчетливого выражения.

тельной, исходной, непреходящей причине, не обусловленной уже ничем другим. Но тем самым мы приходим к к какому-то глубинному деятельному первоначалу.

Механически-телеологическое воззрение на дух в предшествующий период

Предшествующий период почти лишен понимания всей взаимосвязи, которой принадлежит продуцирование. Он трактует произведение лишь как *сумму идей, которую автор имеет намерение сообщить.* Лишь средствами достижения этой цели являются во-первых язык, созданный по соглашению инструментом[41] сообщения, и во-вторых вспомогательные средства логики и риторики, благодаря которым идеи выстраиваются таким образом, что обеспечивается возможность их охватить. Нанизывающее упорядочение и язык обладают для автора интересом лишь инструмента. Как только цель достигнута, как только усвоены отдельные мысли, которые хотел донести автор, инструмент становится излишним[42].

Риторическая интерпретация

Даже в «Риторике» Меланхтона, впрочем совершенно великолепной, являющейся блестящим итогом проникновенного исследования Аристотеля и Цицерона, тоже ставящей перед собой герменевтические цели, внутренний порядок, обнаруживаемый в том или ином тексте риторикой и логикой, выступает исключительно результатом намерения, направленного на понятность, усвояемость и эффектность речи. Не следует упускать из виду *воздействие, которое именно форма риторики оказала на эту концепцию герменевтического процесса*; он повсюду проглядывает еще и в массиве *материала*, заимствованного Флацием, и

[41] *Изменено из*: в качестве инструмента

[42] На этой основе покоятся вплоть до Эрнести и после него также и дефиниции. Si quis librum sive historicum sive dogmaticum intelligere conatus easdem cum verbis singulis notiones cuniungere tenetur, quas cum iisdem iungit autor [*Для понимания исторической, догматической книги надо соединять* с отдельными словами те же понятия, что и автор]; ср. Кристиан Вольф в своей логике (*Chr. Wolff, De viribus intellectus humani, 1735² p. 143 sqq.*). «Когда понимание речи совпадает с мыслями ее создателя и, следовательно, соразмерно конечной цели последнего, оно называется истинным и правильным» (Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 6 S. 22). Est autem interpretatio facultas docendi, quae cuiusque orationi sententia subiecta sit, seu efficiendi, ut alter cogitet eadem cum scriptore quoque [Интерпретация есть способность показать мысль, лежащую под чьей-то речью, т.е. сделать так, чтобы другой думал то же, что автор] (Ernesti, Institutio interpretis NT, 1761, p. 4, ср. Morus, Hermeneutica novi testamenti, p. 6-7). (Д)

может постепенно исчезнуть лишь благодаря полной трансформации риторического способа рассмотрения. Все в произведении рассматривается тут по схеме внешней телеологии, ничто не фигурирует как выражение духа; везде усматривается намерение, нигде — непроизвольное самообразование мыслей. Существенным при этом считаются отдельные представления и их логическая связь; всякая психологически сложная связь подлежит сначала разложению. Производные этой установки мы встречаем повсюду при анализе назначения произведений, их композиции, тропов и т.д.

Логическая интерпретация

Логическая метода интерпретации, как ее выстроил Кристиан Вольф, располагается еще вполне в горизонте этого воззрения. Разве что имевшаяся уже у Флация мысль о том, что *логическая взаимосвязь произведения не есть нечто ему внешнее*, здесь подчеркнута с большой отчетливостью. Надо конечно иметь невообразимо бедное представление о человеческом духе, чтобы трактовать его как логический механизм, при сбое которого следует лишь задним числом оказать ему помощь, введя кое-где дефиниции и усовершенствовав силлогизмы, — взгляд на вещи, ничего не дававший при разборе исторических текстов. Потому-то он и не идет дальше требования достичь понимания произведений. Вместе с тем от школы Вольфа исходили психологические импульсы; ибо его система все-таки еще включала в себя фрагментарно стимулирующие идеи Локка и особенно Лейбница. *Хладению* уже было отдано должное в этом аспекте. По-своему и *пиетизм* тоже своей классификацией аффектов, как ни мало в ней содержалось психологии, работал в этом направлении.

После разветвления герменевтического и экзегетического направлений, как оно обозначилось во второй половине восемнадцатого столетия, возникают *три направления интерпретации*, правда, не получившие достаточно отчетливой проработки.

Распад единства в методе грамматической и исторической интерпретации

Самой распространенной и плодотворной была *историческая интерпретация*, связанная с грамматической. Для Эрнести оба эти обозначения были равнозначны[43].

[43] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, p. 11: Unde sensus literalis idem «grammaticus» dicitur, immo verbum «literalis» est latina interpretatio «grammatici»: nec

Грамматическая интерпретация была для него историческим исследованием, направленным на смысл слов. Почти буквально совпадает с этой концепцией *Кайль*[44].

Айхштедт, напротив, различает историческую и грамматическую интерпретации как две разные, он даже оставляет на выбор толкователю добавить к ним еще третью, философскую[45]. Переплетение возрастает, когда историческая и психологическая интерпретации смешиваются друг с другом. Мы не придаем никакой ценности ни этому размножению видов интерпретации у Айхштедта, ни их объединению у Кайля; ибо первое чисто формально и бессильно по-настоящему охватить всю герменевтику, а второе выражает именно неспособность охватить всю систему отношений, взаимопересекающихся внутри произведения.

Важно однако *понятие истории, лежавшее предпосылкой в основании этой так наз. исторической интерпретации.* Он отвечает сенсуализму той эпохи. Экзегет выслеживает по всем родственным авторам и сочинениям одни и те же круги представлений, без веры в продуктивную или преобразующую мощь духа, без чутья к индивидуальному контексту и индивидуальной форме; под его руками идейная ткань любого сочинения той или иной эпохи разлагается на одни и те же знакомые пестрые нити; ибо дух для него — безразличный и почти безличный пункт пересечения мнений. Прежде всего здесь приходит на ум локковская таблица душевных способностей. Хорошо еще, если в эту таблицу заносится одинаковая у всех людей расположенность к естественному богословию или хотя бы к нравственности, как у Землера, прежде чем время прочертит ее своими дикими штрихами. Интерес экзегетов на-

minus recte «historicus» vocatur, quod, ut cetera, quae sunt in facto testimoniis et auctoritatibus, continetur [Буквальный смысл называется также «грамматическим», да и слово «грамматический» идет от греческого «грамма», буква; не менее правильно называть его «историческим», ибо он идет от факта свидетельства и авторитета.]. (Д)

[44] Ср. Keil, Hermeneutik des N.T. 1810, S. 8: «Соответственно разыскание смысла речения или текста есть явным образом историческое исследование, в аспекте которого объяснение писателя, включая собственно и книги Нового Завета, по праву может быть названо историческим». Против Штойдлина, для которого не все в Н.З. сводится к историческому (C. F. Stäudlin, De interpretatione librorum N. T. historica non unice vera. Göttingen 1807 (гёттинтенская Программа пятидесятницы). (Д)

[45] В изданных им лекционных курсах Моруса (Morus, Acroases, ed. Eichstädt, p. 7). (Д)

правлен здесь за пределы текста в само время: он исторический. Но все же он лишь псевдоисторический. Ибо к истинной истории эта мешанина побудительных мотивов и *влияний (Einflüßen*[46]*)* поистине безразлична. Сводись все только к этому, дело не заслуживало бы упоминания. Интерес метода заключается в подлинной и связной истории идей, в которой всякий шаг вперед становится понятен лишь благодаря более или менее творческому акту. Поскольку же с этим ложным историзмом был связан соответствующий психологизм, расчленяющий побудительные мотивы внутренней жизни, то возник тот *идеал прагматического осмысления событий, надеявшийся постичь мир идей через разложение его на составные атомы.*

Новые перспективы (Ansätze[47]*) синтетического подхода внутри эстетической интерпретации*

Но в противоположность этому упрощенному анализу помысленного уже формировался *принцип синтетического, т.е. воссоздающего толкования* еще до того, как романтизм и Шлейермахер высказали его в отчетливом виде. И прежде всего в *эстетической разработке. Лоус*[48] подал первый знак. Навстречу ему в Германии выступили *Хайне* со своим филологическим направлением и литературное движение; *в том же смысле работали* Георг Лоренц *Бауэр*[49] из школы Хайне и Айххорна, пытавшийся привести это новое в связь с исторической интерпретацией, а также вернувшийся к принципам Гроция *Konne*, которого приобщил к этому направлению тот же Хайне[50].

Гердер был кратко характеризован у нас как великий представитель этого направления эстетического воссоздания, оказавший прежде всего неоценимое влияние на разработку синтетической интерпретации у романтиков.

Эта направленность на синтетическую трактовку экзегезы получила однако твердую опору впервые лишь в философии Фихте, чье эпохальное воз-

[46] *Изменено из:* привхождений (Influxen).

[47] *Изменено из:* дополнения (Beisätze).

[48] Robert Lowth, Praelectiones de sacra poesi hebraeorum, London 1753; в 1758/62 Михаэлис перевел эту работу на немецкий (2-е изд. 1769/1770). (Д)

[49] *Georg Lorenz Bauer, Hermeneutica sacra Veteris Testamenti, 1797.*

[50] Вольф также проводит различение между грамматической, исторической и риторической интерпретацией (Museum der Altertumswissenschaft I, 1807). (Д)

действие мы попытались раскрыть. Мы показали далее, как из этой системы, из гердеровских образцов и под влиянием поэтического движения, особенно Гёте, возникла *эстетическая воссоздающая конструкция романтики,* равно как и герменевтический принцип Шлейермахера сложился под влиянием этих моментов. Рассмотрим теперь герменевтику Шлейермахера с другой стороны, опираясь снова на результаты его этики с целью понять, как отсюда возникает герменевтический принцип, конечно лишь через подмену систематики.

Материальный принцип герменевтики Шлейермахера. Воссоздающая конструкция. Герменевтика как теория правил искусства

Мы видим, что согласно шлейермахеровской «Этике» задачу, отводимую всеобщей наукой герменевтике, следовало понимать как *согласование тождественного,* как оно выступает в языке, *с самобытным,* залегающим в синтетических элементах конструкции. Эта задача располагается таким образом между двумя конечными пунктами: индивидуальностью автора — ибо в ней коренятся синтетические элементы произведения — и языком как системой понятий. Если представлять себе язык произведения областью чистой тождественности, то занятием толкователя окажется чисто механический анализ. Если представлять себе комбинацию идей сферой чистой индивидуальности, то его задача окажется совершенно неразрешимой. Но язык возникает снова и снова в индивидуальных актах; гениальный автор продуцирует в нем новые обороты, новые комбинации; поэтому и язык тоже может быть понят только через самостоятельное воссоздание этого процесса. Синтетические элементы, с другой стороны, связаны здесь с аналитическими; так что синтетическая комбинация все-таки достижима средствами воссоздающей конструкции. С обеих сторон таким образом имеет место свободная деятельность, стремящаяся постичь автора посредством воспроизводящего его образы синтеза. А такой синтез никогда не удастся ввести в правила. «Всякий процесс упорядоченного произведения, сопровождающийся осознанием общих правил, применение которых в каждом конкретном случае не может быть в свою очередь подчинено правилам», мы называем искусством[51]. *Герменевтика есть таким образом*

[51] *Schleiermacher, Kurze Darstellung des theologischen Studiums zum Behuf einleitender Vorlesungen entworfen, WW I 1, § 132.*

теория правил искусства, а именно теория правил искусства воссоздающей конструкции, коль скоро этот метод выступал в обоих ее аспектах[52].

Она однако является воссоздающей конструкцией лишь в той мере, в которой она идет по следам самой конструкции. Теория правил искусства воссоздающей конструкции есть таким образом воспроизведение всего того процесса, в ходе которого возникает произведение, в форме правил. Теория правил герменевтического искусства имеет место лишь поскольку ее предписания образуют систему, опирающуюся на основоположения, прозрачно вытекающие непосредственно из природы мысли и языка. Отсюда извлекаем результат: *материальный принцип герменевтики и теория воссоздающей конструкции произведения исходя из языка и индивидуальности писателя на основе понимания языкового и интеллектуального продуцирования в его единстве.*

Формула лучшего понимания автора чем он понимал себя сам

Свое специфическое выражение принцип воссоздающей конструкции находит в формуле Шлейермахера, выдвинутой, похоже, в намеренной[53] противоположности к скромным притязаниям предшествующей герменевтики в том, что касается понимания. *Толкователь должен понимать автора лучше чем тот понимал сам себя*[54]. Если душа наряду с произвольными имеет и непроизвольные, наряду с сознательными также бессознательные представления — а для ученика Фихте вспомнить об этом учении было естественно[55], — то толкователь, постоянно следуя за движением мысли автора, неизбежно выведет на уровень сознания многое, что для того, возможно, осталось неосознанным, и тем

[52] *Schleiermacher,* WW III 3, S. 366: «Теория правил» искусства толкования «может конечно [...] впервые возникнуть лишь тогда, когда и язык в его объективности, и процесс порождения мыслей как функция индивидуальной духовной жизни в ее отношении к существу самой мысли просвечены с такой полнотой, что исходя из того способа, каким осуществляется связь и сообщение мыслей, может быть в полном объеме представлен и способ, каким должно осуществляться понимание». (Д)

[53] *Изменено из:* прямо-таки в.

[54] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 32 и др. *Изменено из:* толкователь должен пытаться понять автора лучше чем тот понимал сам себя.

[55] Это учение есть главный опорный пункт всего наукоучения *Фихте.* Впрочем, его высказал уже Лейбниц в своей теории *малых восприятий,* les petites perceptions. (Д)

самым поймет его лучше чем тот понимал сам себя[56]. Триумф упорной воссоздающей конструкции в том, чтобы вторгаться и в темные глубины бессознательных представлений писателя, воспроизводить его языковую сферу там, где он сам ее *не* осознал[57], прояснить его мыслительные ходы, когда их стремительность помешала им самим дойти до его сознания. И здесь тоже *схватывание внутренней формы, подчинение всех деталей целому служит средством постижения тончайших оттенков.*

Круг в концепции такого подхода. Аст

Уже *Аст* однако заметил[58], что при такой постановке задачи происходит движение по кругу. Отдельное прѐдполагается понять исходя из целого; и вместе с тем понимание целого достигается лишь через детали. Здесь дает о себе знать важный герменевтический закон: всякое понимание начинается с того, что Аст называл *предчувствием, Ahndung*[59], а именно с мобильной гипотезы относительно всей ситуации, точно так же как всякое продуцирование начинается с порождающего решения (Keimentschluß). Отсюда следует процедура, в которой можно видеть *технику этого метода,* как впрочем Шлейермахер неустанно и подчеркивал. Первое прочтение текста в этом свете должно иметь целью лишь предварительное установление главной мысли в ее существенных отношениях к намерению; понимание на этой ступени лишь условно. Лишь второе *чтение* впервые репродуцирует целость. Применительно к экзегетическому сообщению это равносильно обычному подходу Шлейермахера, когда он начинал с описания артикуляции целого, получая при этом не только членение текста, но и, словно при беглом чтении, примериваясь к его целостному составу, замечая в нем трудности и останавливаясь в размышлении на всех местах, обещающих проникновение во внутреннюю суть сочинения[60]. Только после этого шла сама интерпретация.

[56] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 32, 45, а также WW III 3, S. 362. (Д)

[57] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 45. Шлейермахер ограничивает здесь свою формулу психологической сферой лишь применительно к разбираемому месту. (Д)

[58] Ср. Fr. Ast, *Grammatik, Hermeneutik und Kritik,* S. 185. (Д)

[59] *Fr. Ast, Grammatik, Hermeneutik und Kritik,* S. 186 f., 188 и др. *Изменено из:* предощущением (Ahnung).

[60] Такова приблизительно процедура, как она [описана] в тетрадке... относительно этого пункта. В целом однако мы видим, как эта тенденция, ори-

Значение материального принципа в сопоставлении с герменевтикой наблюдений

Всего заостреннее этот метод, направленный на внутреннюю форму целого, должен был противостать господствовавшей в тот период герменевтике наблюдений. Уже в первом наброске Шлейермахер объяснял возникновение этой последней тем, что толкователи прежде всего имели перед глазами лишь трудные случаи, а с другой стороны, такой подход сложился ввиду отсутствия искусства в такой практике, желающей лишь избежать недоразумений[61]. Уже было указано, как различие, если пойти дальше этого преимущественно формального разъяснения, возникало из неодинакового воззрения на язык, дух и историю, там — из их эмпирической изоляции, тут — из тяготения к философской связи. Ибо — повторим здесь главнейшее — первостепенной заслугой *герменевтики Шлейермахера представляется нам то, что она была построена на связном философско-историческом рассмотрении языка и духа, насколько оно объясняет процесс продукции, обосновывая тем самым процесс репродукции.* Эту заслугу надо оценивать с двоякой точки зрения[62]: как трансформацию экзегетического метода и как обоснование научной формы герменевтики. Но в обоих случаях действует лишь единая основополагающая мысль шлейермахеровской философии, являющаяся нам как при преломлении света по-разному в различных сферах. Опять же и это лишь другой способ выразить то, что он был первым, кто дал филологическую и герменевтическую разработку идеи творческой индивидуальности и соответственно метода синтетической интерпретации, направленной на форму целого.

ентироваться на взаимосвязь текста, преобладала над другой. (Д) (*Это примечание по-видимому испорчено переписчиком. Предположительно Дильтей хотел указать на следующее замечание в тетрадке с записью курса Шлейермахера 1819 года [Hermeneutik, hrsg. Kimmerle, § 23; Hermeneutik und Kritik, hrsg. Lücke, WW I 7, S. 36]: «Также и внутри отдельного сочинения деталь может быть понята только из целого, а потому беглое чтение ради обозрения всего целого должно предшествовать более точному толкованию. Здесь видится опять же круг».*)

[61] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 29 f. (Д)

[62] *Изменено из:* Эта заслуга с двоякой точки зрения предстает двоякой.

C) НАУЧНЫЙ МЕТОД

Резюме

Мы различили два момента, так или иначе совместно участвующих во всякой герменевтике: *освещение процесса конструкции* как та сторона материального принципа, через которую он взаимодействует с философской исторической наукой, и *составление правил, связывающее (verbindet)*[63] *эту сторону с практикой экзегезы.* В возвышении второго момента заключался существенный достигнутый Шлейермахером прогресс, обусловленный становлением взаимосвязанного со всеобщей наукой материального принципа, который отныне и во всех отдельных частях текста требовал представляющей проработки как основы для составления правил. Теперь есть возможность показать, *как и со стороны самой формы правил стремление к научности метода равным образом должно было направить герменевтику по этому пути представления процесса конструкции.*

Упорядочение правил как воссоздание образа экзегетического процесса

В самом деле, трудно вообразить себе более несовершенную научную форму чем голое нанизывание правил, с какой бы тонкостью и остротой это ни происходило. Когда экзегетические операции редуцируются к простым, неразложимым процедурам, а эти последние, многократно сравниваемые и соотносимые между собой, как то бывает в ходе упражнений и размышлений, складываются в известные единства вокруг поставленной цели, или выбранного предмета, или чего-либо еще, возникает правило. Его несовершеннейшая форма это несомненно отнесение ряда правил к тому или иному предмету, как например к тропу или к историческому обстоятельству[64].

Ибо цель, инструментом достижения которой возникло правило, это *руководство к искусственному воссозданию нормального экзегетического процесса.* Но как же несовершенно такое воссоздание представлено в этих разрозненных элементах! Впрочем, подобно тому как сам этот

[63] *Изменено из:* опосредующее (vermittelt).

[64] Как очень часто бывает у Флация и Глассия. Флаций однако достаточно часто достигает и совершенной формы, особенно в разделах, идущих от старой, прекрасно развитой риторики, например в вопросе о назначении текста. (Д)

процесс обретает свое единство в свете цели, так же и составление правил приближается к нему тогда, когда *делает ту же цель объединяющим средоточием всех правил.* И поскольку оно исходя отсюда развертывает различные возможности рассмотрения этой цели и различные способы достижения ее, операция составления правил, насколько то позволяет их логическая жесткость, приближается к той гибкой подвижности, с какой экзегетический процесс по-видимому как бы в единый момент и интуитивно охватывает все возможности и случаи. Здесь *Кайль*, последний из герменевтиков, выставляющих правила, является также и решительно наилучшим.

Несовершенство этой формы толкает к представлению самого по себе конструирующего, а также реконструирующего процесса

Но с какой бы тонкостью при составлении правил ни воссоздавалось соотношение, при котором пересекаются все возможности, подобный набор правил относится к экзегетической операции таким же образом, как автомат к живому телу. И таким образом стремление приблизиться к духовной жизни толкователя и писателя неизбежно принимает форму представления процесса, идущего в толкователе и в авторе. Поскольку же конструкция и реконструкция взаимно соотносятся как отображение и суть, то герменевтика будет скорее идти за сутью чем за тенью. Здесь тот же шаг в развитии, который сообразно каждая своей научной форме пережили герменевтика, эстетика и т.д.; формальная логика в руках *Лотце*[65] стала описательной наукой. Разве что эти *науки* намного решительнее отбросили остаточное увлечение составлением правил, чем то до сих пор удавалось герменевтике.

Как же однако описательной трактовке удастся научно охватить многообразие процессов, в ходе которых возникает произведение? Нам здесь надо иметь дело лишь с формальными условиями; научные основания материального принципа и его правильная реализация были развернуты выше (*b*). Да и с таким ограничением мы сможем к сожалению лишь указать на противоположности этой научной трактовки, которые, будучи свойственны всякой философской обработке эмпирической области, имеют слишком общую природу, чтобы их можно было точно уловить на столь отдаленном и обособленном частном случае.

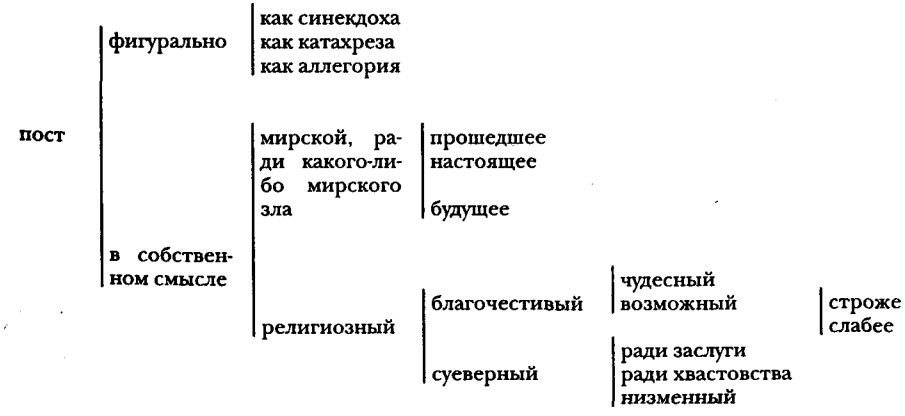
[65] *Ср. Rudolf Hermann Lotze, Logik 1843.*

Классификация прежней герменевтики

Начнем с аналогии между методом Шлейермахера и таковым прежней герменевтики. *Там и здесь выстраиваются классифицирующие системы.* Мы поступим со старыми герменевтиками несправедливо, приписав их классификациям лишь цель внешнего упорядочения наблюдений; на самом деле они тоже надеются через классификацию уловить что-то от сути предмета. Так у Флация, когда он подразделяет правила на почерпаемые из Писания и другие, диктуемые человеческой природой, и у Глассия в его некогда знаменитом подразделении тропов. Особенно для Флация с его сильной логической жилкой в основе его бесконечных схем и таблиц лежит стремление к охвату духовной глубины вещей. Однако эти классификации тем не менее вовсе еще не возвышались над случайным обнаружением какого-нибудь часто вовсе не существенного признака как принцип членения текста, так что для нас все это имеет ценность разве что лишь как собрание примеров под произвольными рубриками[66].

Рядом с этим научным методом давал о себе знать уже противоположный, *объяснительный.* Как эмпирическая психология прошлого века его вообще культивировала, так и герменевтика; его приверженцем был *Хладений.*

[66] Ради наглядности приведем здесь одну очень характерную для Флация схему (*Flacius*, Clavis II, Basileae 1629, p. 549) (Д):



Значение шлейермахеровского метода для объяснения процесса, с которого начинается произведение

Как же соотнести метод Шлейермахера с методом предшествующей герменевтики? Было описано, как *классифицирующий метод у него выступает в форме объяснения самого процесса*, но это значит, и тут методическая предпосылка его герменевтики, что *процесс мыслительного и языкового продуцирования протекает в форме противополагания (антитезы)*, а именно, при ближайшем определении, позитивного противополагания, как оно было разработано уже Шеллингом, а впервые намечено в платоновском «Теэтете». Описано, далее, что исходное, для герменевтики определяющее противополагание в этом процессе есть антитеза самобытного и тождественного. Отсюда вся герменевтика покрывается целой сетью противополаганий[67]. Если сравнить такую форму с прежними классификациями, то она явно имеет перед ними двоякое преимущество. Во-первых, она предлагает действительно какое-то объяснение процесса возникновения произведения на *определенной* основе связного рассмотрения человеческого духа и его истории. Это уже упоминалось. Но во-вторых: если простые антитезы подразделяют внутренний поток процесса на жестко раздельные понятия, которые совершенно не в состоянии воссоздать непосредственную конкретность его взаимосвязей, то *позитивная противоположность удачнейшим образом воссоздает в логической форме внутренние отношения противополагаемого и всю полноту того, что располагается между жесткими пределами*[68].

Однако дело для герменевтики не может идти только о том чтобы эти взаимоотношения оказались включены в ее систему виртуально, virtualiter. Не может она удовлетвориться и рассмотрением их в форме простой логической схемы противоположения. Естественные и технические тропы, органическое и механическое в связи предложений, субъективное и объективное в движении мысли, форма и образ как зародыш образотворческого процесса — в таких противоположностях описывается повсюду разнообразное протекание мыслительного и языкового процесса, — но не происходит ли он по тем же законам и сам по себе? Не идет ли для нас повсюду дело о том, чтобы понять соотношения этих противоположностей в их своеобразных основаниях? редуцировать их к какому-то внутреннему закону или хотя бы какому-то общему глубинному образу действий духа? Именно то, что призвана прояснить нам монотонная и бедная схема противополагания, глубинная связь этих различных видов духовной деятельности, — именно о ее действительном объяснении из особого рода духовного процесса идет для нас дело.

Место, схематически заполненное у Шлейермахера двойным треугольником позитивной противоположности, — как раз его нам хотелось бы видеть заполненным реальными объяснительными основаниями. Не то что мы надеемся на легкую достижимость такой цели, освоения подобных феноменов исходя из глубинных законов самой духовной жизни. Но по крайней мере метод мы должны себе осознать, и мнимые решения, обещающие своим произвольным схематизмом скороспелое удовлетворение, не должны замедлить ход исследования.

Область правил и область описания в их взаимосвязи у Шлейермахера. Технические и критические науки

Как же однако соотносятся между собой у Шлейермахера эти два начала, нормирующая и описательная стихии? Если следовать его своеобразной систематике, то речь тут идет о *положении герменевтики в круге наук, граничащих с этикой*. В самом деле, четыре главных этических сферы там, где они сталкиваются с безмерной областью исторического знания, как бы опоясаны двойным рядом наук, в которых «созерцательное» и «эмпирическое» двояким образом взаимно пронизывают друг друга. Одни науки, *критические*, сводятся к философской разработке частных наук. Такова философская грамматика. Методику других, *технических*, он описывает так: «она выявляет, путем сравнительного наблюдения в видах деятельного вступления в ту или иную область, при каких обстоятельствах и условиях всего легче и надежнее можно преодолеть всякое противодействие»[69]. И в качестве таковой рядом с риторикой выступает для него герменевтика.

Не будем затрагивать здесь путаницу, в которую по-видимому ввергается из-за смены систематики соотношение между этой дисциплиной, называвшейся у Шлейермахера сперва риторикой, потом по примеру Вольфа грамматикой, в «Этике» поделенной на *дидактику* и *грамматику*, и герменевтикой. Тут мы имеем неизбежное следствие произ-

[67] Ср. хотя бы: *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 11, 14, 71, 79 ff., 95, 96, 176, 202, 152, 154 и т.д. (Д)

[68] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 245. (Д)

[69] *Schleiermacher*, Ethik, § 109, S. 69. (Д)

вольной конструкции, обращающейся с областями знания как с беспризорным полем, которое философия должна подразделить. Лишь двух вещей необходимо все же коснуться. Во-первых, различение критического и технического неизбежно становится проблематичным, когда мы видим, что оно снимается в «Эстетике» самого Шлейермахера и когда в самой герменевтике мы сравним массу материала, описывающего процесс продуцирования, с объемом, отведенным установлению правил. Так что здесь перед нами собственно сочетание критического и технического. Во-вторых же отношение герменевтики и грамматики или риторики, как его выдвигает Шлейермахер, потому не проходит, что учение о композиции и т.д. совершенно не относится к грамматике, внутри нее никогда не рассматривалось. То рассуждение, что о стиле, который принадлежит все же к грамматике, нельзя по-настоящему говорить, не касаясь композиции, по-видимому упускает, что к стилю есть два подхода, со стороны грамматических обстоятельств и со стороны внутренней формы всего произведения. Исходя отсюда предпочтительнее было бы весь материал старой риторики оставить герменевтике для научного описания в опоре на вышеупомянутую идею внутренней формы, а грамматику ограничить рассмотрением стиля в той мере, в какой он обусловлен характером языка, по примеру Гумбольдта, великолепно представившего эту позицию[70]. Впрочем, оставим все именно так, как показывает история этих наук. Ибо времена интереса к энциклопедическим конструкциям прошли.

D) ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ [ОБЩЕЙ][71] ГЕРМЕНЕВТИКИ

Обзор полученных результатов в связи со своеобразным значением шлейермахеровской герменевтики

Мы показали, как от системы правил, воспроизводящей процедуру экзегетического искусства, через осознанную формулировку предпосылок толкования, а именно фундаментального воззрения на дух и его историю, Шлейермахер перешел к пониманию материального принципа герменевтики.

Этот материальный принцип в его развертывании есть не что иное *как осознанные и научно оформленные предпосылки экзегетического искусства* (ср. выше разд. *b*). Возможность охватить эти предпосылки в единстве их принципа опиралась на то, что *герменевтика вступила в научно оформленное отношение к философии и философскому исследованию истории* (разд. *a*). Отсюда следует, что *описательная часть герменевтики приобретает перевес над установлением правил* (разд. *b, c*). И поскольку эта первая описательная часть, отправляясь от материального принципа, во взаимосвязи с родственными науками определяет форму и метод герменевтики, герменевтика становится здесь впервые в строгом смысле слова наукой (разд. *a–d*). Здесь нам видится, независимо от всех спорных и, по нашему мнению, научно несостоятельных частей этой герменевтики, особое, вполне универсальное значение шлейермахеровской герменевтики, насколько мы пока сумели ее рассмотреть, в ее отношении к прежним системам.

С этой идеей однако оказывался постоянно связан другой не менее значительный, укорененный во всей шлейермахеровской философии и лишь в свете этой последней поддающийся оценке мыслительный ряд, тоже оказавший определяющее воздействие на всю совокупность системы. Сюда входили *формальная концепция принципа воссоздающей конструкции* (разд. *b*), *отношение к этике и диалектике, к критическим и техническим наукам* (разд. *a, c*), *преимущественная артикуляция целого посредством создания правил в первой части* (разд. *c*), наконец *метод классификации*, рассматривающий противоположности как реальные силы в самих вещах (разд. *c*).

Исходя из этой основной идеи нужно будет теперь судить о каждом шаге этой герменевтики. И прежде всего о первом шаге, достаточно важном, — о первом делении внутри материального принципа.

Распорядки прежней герменевтики

Как подразделялась герменевтика до Шлейермахера? В системе *Флация*, при всей логичности ее разработки, ориентироваться не так-то просто; в самом деле, тематическое распределение осуществляется здесь по всем мыслимым признакам, и в конечном счете разрозненные массивы правил рядополагаются здесь без всякого подразделения. Весьма причудлива уже двойная классификация, подводящая к краткому списку герменевтических правил[72], так что каждое правило может

[70] Ср W. v. Humboldt, Von der Verschiedenheit des menschliches Sprachbaues, § 19 и § 20. (Д)

[71] *Ср. Оглавление Дильтея.*

[72] Этот список правил находится в третьем главном подразделе: regulae cognoscendi sacras litteras, правила понимания Священного писания (*Flacius*, Clavis, II p. 7). (Д)

входить в три круга. Причем, если взять самый тесный круг, то разделение правил на извлеченные из Писания и из субъекта можно считать как минимум искаженным и внешним приложением верной мысли, прочие пункты, попадающие в более широкий круг[73], исходно подчинены очень правильному порядку, который и был сохранен[74]; но в остальном с герменевтическими операциями здесь перемешаны совершенно чуждые моменты. Так, три метода тогдашней теологии развернуты здесь в настоящий калейдоскоп схем[75].

Справиться через упрощение с этой бесформенностью попытался впервые лишь *Франц*, однако его простота сбивается конечно на оскудение, ибо в его втором правиле[76] собраны разнообразнейшие операции, историческое толкование, назначение, взаимосвязь и т. д. в беспорядочной смеси. Систематический ум *Баумгартена* прежде всего исключил преобладающую часть чужеродного материала[77]. Вывод следствий и прикладные применения ему пришлось, правда, еще сохранить; далее, он должным образом разработал некоторые прежде лишь вчерне намеченные герменевтические операции, особенно «об исторических обстоятельствах истолковываемых мест Писания»[78], так что теперь впервые их последовательность выступила в чистых очертаниях[79]. Сходство с набросками *Кайля* очевидно. В самом деле, Кайль впервые реализовал в подразделении тот порядок, который, как мы показали (разд. *c*), заключен в существе самой формы правил: соупорядочение взаимодействующих при толковании простых операций. И здесь его шаг вперед по сравнению с Баумгартеном, чей аналитический метод впрочем пришел путем распределения материала к тому же членению, которое у Кайля проистекало из подразделения операций по принципу восхождения от простого[80]. *Эрнести* передает дальше это достижение, хотя его собственное подразделение весьма несовершенно, ибо снова приближается к несовершенной форме *Глассия*, к которому в аспекте классификация Эрнести относится примерно так же, как *Кайль* к *Баумгартену*[81].

---

[73] Ср. *Flacius*, Clavis, II, p. 1-228: de ratione cognoscendi sacras litteras [принципы понимания Священного писания]. (Д)

[74] Ср. *Flacius*, Clavis, II, p. 26 sqq.: de variis difficultatibus in verbo, phrasi, sententia aut toto habitu orationis [о трудностях лексики, фразеологии, семантики и стиля]. Ср. *Flacius*, Clavis, II, p. 38 sqq.: de conciliatione pugnantium dictorum [разрешение противоречий текста]; *Flacius*, Clavis, II, p. 44: de locutionibus et vocibus, ad ingenium naturamque hominum et locorum alludentibus [о фразеологии и лексике этнографического и географического характера]. (Д)

[75] Ср. *Flacius*, Clavis, II, p. 53: de multiplici divisione sacrarum litterarum [разные классификации Священного писания]. (Д)

[76] *Ср. W. Franzius, De interpretatione Sacrarum Scripturarum secundum praeceptum pro intelligendis Sacris Bibliis, p. 59-124.*

[77] «Дальнейшие трактаты, встречающиеся во многих руководствах этого рода, принадлежат к другим наукам и разделам богословской эрудиции [...] учение о Священном Писании к догматике, учение о различных типах представлений к теории разума» (*Sigmund J. Baumgarten, Biblische Hermeneutik*, S. 16, Anm.). (Д)

[78] Baumgarten, Biblische Hermeneutik, 3. Hauptstück, S. 134 ff. (Д)

[79] О понимании Священного Писания, о значении слов и оборотов речи, об исторических обстоятельствах, о взаимосвязи и подразделении интерпретируемых мест Писания, о назначении интерпретируемых сочинений, о прояснении истин, содержащихся в этих местах Писания (догматическое толкование эмфатики мест Писания, эстетическое толкование и т.д.). (Д)

[80] Сходное членение дал и Иоганн Август Нёсселт в своем обзоре философской герменевтики (*Johann August Nösselt*, Anweisung zur Bildung angehender Theologen, I, 1786, § 77 слл.). (Д)

[81]

Глассий кн. II		*Эрнести*
I. постижение смысла Писания	—	общее толкование
1. смысл писания вообще		
2. буквальный смысл в частности	—	смысл слов
3. мистический смысл вообще	—	виды слов и их различное применение (тропы, аллегории)
4. аллегории		
5. типы		
6. притчи		
II. извлечение смысла писания	—	вводный раздел о поисках прямого смысла
1. первый прием интерпретации, рассмотрение языка и литературы	—	изучение расхожих оборотов речи
2. второй прием интерпретации, рассмотрение самих по себе вещей и контекстов	—	дополнительные способы обнаружения смысла (контекст и объяснение из реалий)

В пункте II у Глассия уже налицо подразделение, принятое позднее Францем, оно перешло и к *Эрнести*. Что у Эрнести следует далее, у *Глассия* отнесено к риторике.

Основание подразделения у Шлейермахера: двоякая противоположность самобытного и тождественного в аспекте конструкции и воссоздающей конструкции

Шлейермахеровское подразделение должно было существенно отличаться от прежних. Основанием подразделения у него не могло служить ни разнообразие вспомогательных средств, ни таковое операций. Поскольку его материальный принцип основан, напротив, на делении, идущем от этики, оно, будучи в принципе ориентировано на своеобразное герменевтическую связь по противоположности (своеобычное и тождественное), неизбежно должно было продолжиться и в герменевтике.

А именно, коль скоро толкование есть взаимосвязанный акт, то речь идет о двоякой противоположности. Воссоздающая конструкция как согласование самобытного и тождественного есть такое смешение этих противоположных моментов, в котором, если взять один случай, *тождественное преобладает.* Областью преобладания тождественного является, согласно «Этике», язык. Одной стороной экзегетической процедуры оказывается таким образом сама речь, взятая в отношении ее совокупности к языку. Если взять другой случай, в смешении *преобладает самобытное.* Оно опять же выступает в синтетических актах. Дело идет тогда о возникновении произведения из этих последних, как они исходят из самобытности автора. Это объяснение Шлейермахер называет психологическим. Совокупность языка и взятая в целом мысль создателя являются соответственно двумя расширенными единствами, из которых объясняется отдельное произведение; первое из них не допускает выхода за свои пределы. Ибо ту науку, которая делала бы национальные системы мысли предметом философского рассмотрения, как это предпринято в его «Этике», сам Шлейермахер считает лишь прекрасной мечтой. Напротив, изучение другого момента восходит к «совокупности его окружения, которым определяется его развитие и продолжение его существования». «Таким образом, всякого говорящего можно понять лишь через его национальность и его эпоху»[82]. Каждый из этих двух актов объясняет автора полностью, так что любой из них, будучи помыслен в своей полноте, мог бы стать заменой другому.

С точки зрения этой полноты язык в его своеобразной отдельности мог бы быть полностью охвачен в воссоздающей конструкции и индивид оказался бы понят из языка, как язык — из индивида. Весь этот герменевтический талант воссоздающей конструкции оказался бы тогда единым, подобно тому как сама конструкция произведения из языка составляет единство. Таким образом, толкование покоится опять же на двояком основании, даре языка и даре познания отдельного человека[83].

[82] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 13. (Д)

Та же противоположность в аспекте процесса толкования

И вот, толкование двояко как в аспекте объекта, так и в аспекте двусложности возможных процедур. Из «Этики» мы знаем, что индивидуальное постигается созерцанием. Последнее соответственно задействовано прежде всего во всяком толковании. Оно сводится к угадыванию индивидуального комбинаторного стиля автора: догадка, дивинация — Шлейермахер любит пользоваться этим выражением — совершенно непосредственно переносит толкователя в автора[84]. Опираясь на внутреннюю подвижность собственного порождения, но с исходной ориентацией на восприятие других, догадка постигает писателя тем же самым творческим актом, каким возникло произведение, но в аспекте рецепции[85]. Шлейермахер неисчерпаем в описании этого филологического склада ума, которое *Отфрид Мюллер*[86] так выразительно назвал конгениальностью. Ей противостоит компаративистская процедура, больше охватывающая незнакомое как бы извне, путем его сравнения с незнакомым сходного рода. По сути дела уже для постижения индивидуального такая процедура нужна, наряду с созерцанием. «Поскольку продуцирование, имеющее характер самобытности, значимо только для личности, рассматриваться в качестве продуцирования разумом оно может лишь поскольку все своеобразия познания образуют систему [...]. Всякая самобытность покоится таким образом на предпосылке существования всех других»[87]. Однако этот подход, насколько он направлен на язык, оказывается все же преимущественно сравнивающим. «Ибо все грамматические трудности преодолеваются сравнительным подходом, когда мы снова и снова сближаем то или иное уже понятое

[83] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 16 f. (Д)

[84] Ср. *Schleiermacher*, WW III 3, S. 354. (Д)

[85] *Schleiermacher*, WW 3, S.362 ff. (Д)

[86] *Karl Otfried Müller (1797-1840), античник, профессор в Гёттингене.*

[87] *Schleiermacher*, Ethik, § 253. (Д)

родственное явление с еще не понятым и таким образом замыкаем свое непонимание во все более тесные границы»[88].

Пересечение противоположностей

Становится ясно, что эти противоположности родственны между собой, но не совпадают. В самом деле, при любом грамматическом толковании остается нужда и в дивинаторном искусстве для таких мест, где «гениальный автор впервые извлекает на свет какой-либо оборот, словосочетание в языке»[89]. И равным образом наоборот, так что эти противоположности допускают пересечение, откуда следуют четыре вида дарований, задействованных в работе толкования: экстенсивный и интенсивный языковой талант и талант познания конкретного человека с теми же двумя противоположными формами[90].

Смещение в этой конструкции

Опубликованная из шлейермахеровского архива «Герменевтика» акцентирует однако версию этого пересечения, отличную от только что описанной, и по-видимому уводит тем самым читателя по ложному пути[91]. Она опирается на специфическое понимание дивинаторного как профетического. Но во-первых эта концепция несет на себе очень явные следы какой-то одноразовой попытки, а сбиться на ложный путь может однажды и самый лучший ум. В самом деле, *если «субъективно-дивинаторное*[92] означает предощущение того, как содержащиеся» в речи «мысли будут и далее действовать в говорящем и на него»[93], то такая экзегетическая операция даже человеку, захваченному созерцанием индивидуальности, покажется изыском. Если учесть к тому же, что эта форма пересечения полностью исчезает как в лекциях, так и в работах, где о таких вещах говорится как раз всего подробнее, и что по существу обе концепции не могут все-таки существовать параллельно друг с другом, то становится совершенно ясно, что мы имеем здесь дело просто с

[88] *Schleiermacher,* WW III 3, S. 361 f. (Д)
[89] *Schleiermacher,* WW III 3, S. 362. (Д)
[90] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 17. (Д)
[91] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 31f. (Д)
[92] *Изменено из:* эта противоположность
[93] *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 32. (Д)

изолированной попыткой неудачной конструкции, которую было бы всего лучше не выставлять наряду с другими, ни тем более предпочитать им[94].

Последнее основание своеобычности и новизны этих конструкций

Мы не будем однако подробно прослеживать проработку этих противоположностей. Она вытекает из их формы: так, объект, рассмотренный в их свете, предстает классическим или оригинальным, но в своем единстве гениальным[95]; со стороны толкователя в качестве крайних пределов выступают противоположности педантизма и туманного парения, по известной схеме Гёте[96]. Как ни ясно можно видеть, какое здесь открывается поле для глубокомысленного применения обеих пар противоположностей, для анализа своеобразия шлейермахеровской герменевтики пригодны лишь два названных основных противоположения. В отношении же их показано, что они являются просто следствием упоминавшейся позитивной противоположности между своеобычным и тождественным, принятой в «Этике». Она служит фундаментом герменевтической систематики. Спрашивается следовательно: как рассмотрение продуктов словесности в свете этой противоположности соотносится с образом действий прежних систем?

Мы достигли здесь еще одного пункта, важного для оценки особенной заслуги шлейермахеровской герменевтики. Если все упоминавшееся до сих пор было главным образом формально – установление отношения между историко-философской наукой и герменевтикой и вытекающая отсюда научная постановка герменевтики на материальное начало, затем прояснение самого процесса возникновения произведения, пока еще в менее совершенной форме классификации, и возникающее таким образом преобладание описательной формы над нормативной, – то здесь в чистом виде и сами по себе, без всякой примеси методических вопросов, выступают идеи шлейермахеровской этики, которыми обосновывается теперь конструкция и развертывание которых мы видели при описании и сравнении в ранее названных важных пунктах.

[94] *Изменено из:* ей.
[95] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 18. (Д)
[96] Ср. *Schleiermacher,* WW III 3, S. 376. (Д)

Значение заключенных в этой противоположности исходных воззрений для герменевтики

Этот пункт мы считаем исторически наиболее значительным. Отношение шлейермахеровской герменевтики к прежним системам, глядя с этой точки зрения, постигается здесь со всей доступной окончательностью. И представляется, что как в аспекте метода классификации, проясняющего реальный процесс, так и здесь в аспекте материального фундамента систематики эпохальный шаг вперед связан с такой остротой противоположения прежним системам, которая снова ставит его результат под вопрос. Идя в своем резком противлении эмпиризму и бессвязности прежней науки навстречу Шеллингу и Гегелю в методе классификации, он своим энергичным отвержением атомистической трактовки духовной жизни и того «самоубийства»[97], как он его страстно называл, которое делало душевную глубину агрегатом вторгающихся извне впечатлений, сближался с другой группой своих духовных сподвижников, прежде всего с Вильгельмом фон Гумбольдтом, в аспекте погружения в индивидуальность как сокровенную кузницу всякого исторического бытия[98]. И для него тоже, как для Вильгельма фон Гумбольдта, существуют собственно две силы в истории, создательницы всего исключительного, сила национальности, из которой как из индивида развертывается взаимосвязанная совокупность понятий, и сила самобытности, придающая через синтетические акты индивидуальный образ кругу понятий, в которые его замыкает язык[99].

В двух пунктах однако особенно дает о себе знать стремление выйти из круга этих воззрений. Во-первых, в его теории выравнивания индивидуального начала в языках через возникновение ученого языка[100]. Ибо отсюда по крайней мере все-таки недалеко до идеи объем-

[97] Athenäum *I 2, S. 272: «Внутренняя жизнь исчезает при такой трактовке; происходит жалкое самоубийство. Пусть человек подаст самого себя как художественное произведение [...]»* (Д)

[98] Ср. W. v. Humboldt, Von der Verschiedenheit des menschliches Sprachbaues, S. 30 ff. (Д)

[99] Если Гумбольдт стремится постичь то единство, из которого как из недосягаемой глубины возвышаются национальные индивидуальности и творческая мощь индивида, в его мистическом основании (Über d. Versch. d. m. Sprachbaues S. 23 ff.), то диалектический дух Шлейермахера в этике ищет определяющий исток сущностных форм, в которых предстает эта продуктивная мощь, единящая тождественное и своеобычное. (Д)

[100] Ср. *Schleiermacher,* WW III 3, S. 141. (Д)

лющего единства всего научного движения, пусть она и тонет для него сразу же в понятии тождественного. Во-вторых — в идее развития форм, обусловливающих как автора, так и язык. Крайне примечательно то, как эта идея, которая по крайней мере в аспекте истории форм должна была почти неотвратимо подвести его к широкому движению, по ту сторону национальных границ несомому единствами, возникающими из природы дела, потом снова, едва возникнув, сразу почти сходит на нет, потому что форма оказывается привязана к внутреннему закону отдельного языка. Но кто прослеживал подобные формы у разных народов, как например формы священного театра Средневековья или рыцарского эпоса, тому должно быть совершенно ясно, что никакая концепция языка не может оправдать причудливый тезис об образовании форм всех произведений словесности из природы языка и развившейся вместе с ним и привязанной к нему народной жизни[101]. Словно как раз для того чтобы сделать в этом пункте ясным ложное расположение альтернатив, лежащих в основе такого решения, он продолжает: «Индивидуальное личное начало является здесь в том, что достигло наибольшей значимости, как раз фактором, наиболее отступающим в тень»[102]. Так в силу последовательности герменевтической системы стремление преодолеть ее односторонность обертывается лишь более резким проявлением той же самой односторонности.

Идеи своеобычности и исторического развития

Мы видели, как схемы тождественного и своеобычного возникают из превращения поступательного развертывания событий в рядоположность одновременно действующих сил человеческого бытия. Ход истории сжимается до одной схематической линии, до повсюду одинакового возвышения природы до разума. Дело для нас и здесь также идет о том, что тут выступает сжатым до такой схемы: о развитии форм и развитии идей религиозных мировоззрений. И здесь альтернатива — или тождественная продукция или синтетическое образотворчество из индивидуальности — совершенно ложна. На каждой ступени наблюдается множество синтетических элементов, образующих нейтральную базу всякого процесса для индивида. Из них должно пониматься его творчество. И отношение к ним определяет его объективную ценность; ибо человек пришел на свет не чтобы быть, а чтобы действовать; его

[101] Ср. *Schleiermacher,* WW III 3, S. 375. (Д)

[102] *Schleiermacher, WW III 3, S. 375.*

ценность составляет не то, к чему сводится его творчество внутри его индивидуального целого, а то, чем оно становится в ходе исторического развития. И сказанное о его ценности относится и к его развитию. Ибо не только человек имеет идеи, творчески действующие в нем, но и они тоже владеют им. Из этой ситуации круга, в котором движется его деятельность, преимущественно возникают импульсы самобытного образотворчества.

Исходя отсюда, в более благоприятном свете предстает основание исторической интерпретации и конструкции Аста. Было бы излишним на основании всего изложенного выводить следствия для круга герменевтических идей Аста и Шлейермахера.

Е) ГРАНИЦЫ ВСЕОБЩЕЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ И ЕЕ ОТНОШЕНИЕ К СПЕЦИАЛЬНОЙ

Прежние системы

Проведение границы наук имеет интерес только как выражение их принципа. Из первого представления о нем возникло расширение герменевтики у Флация до круга знаний, обеспечивающего достаточную истолкованность. Более узкую герменевтику, какою он специально занимается, он характеризует как практику, ученое художество для овладения материалом всего целого. Это различение было утрачено, и лишь постепенно из герменевтики вычленились грамматика, критика и введение в библейское богословие — ибо из этой последней прежняя герменевтика восприняла многие элементы. У Кайля мы находим разграничение, ставшее впоследствие привычным.

Исключение истории толкования

В самом деле, границы, в которые Шлейермахер вводит исторический материал, вряд ли можно рассматривать как дальнейший шаг вперед. Прежде всего, уже Кайль редуцировал до крайней скудости историю толкования, так заметную у Флация или Эрнести. Шлейермахер вовсе вывел ее из герменевтики. То, что он связывает со своим тезисом, согласно которому «в методике толкования не существует никакого другого разнообразия» кроме различия между грамматической и психологической методикой[103], не может даже в самом необходимом

[103] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 20; ср. *Schleiermacher*, WW III 3 S. 385. (Д)

ориентировать человека, чуждого этой области. Это исключение, проводимое по всем обсуждаемым у него дисциплинам, характерно для радикальной установки всего его существа: извлекать из собственных глубин всю разрабатываемую им науку в целом как можно независимее от ее предшествующего хода. И кто смотрит на вещи иначе, может только одобрить то, что впоследствии история науки была восстановлена в своих правах, пусть даже Люкке[104] и особенно Клаузен[105] вдались здесь уже в противоположную крайность.

Исключение методики экзегетического описания

Затем, Шлейермахер впервые вывел за пределы герменевтики методику экзегетического *описания*. Все относящееся к этому описанию есть для него не более как изображение генезиса понимания, передачу того способа, каким кто-то пришел к пониманию. Толкование отличается от понимания лишь совершенно так же, как речь вслух — от внутренней речи: воззрение, проистекающее из шлейермахеровской концепции соотношения между речью и мыслью. Но и независимо от нее это ограничение было обусловлено у него расширением объема герменевтики в другом пункте. В самом деле, если толкование охватывает также и всякую беглую речь, насколько она только вообще подлежит подобающему пониманию, то форм сообщения, от летучей шутки, уличающей замалчиваемую связь мыслей в чужой речи, вплоть до наших тяжеловесных комментариев такое множество, что смешно надеяться охватить их разнообразие.

Расширение через отнесение искусства толкования ко всей этической сфере символизирующего поведения

Этому расширению области герменевтики Шлейермахер опять же сообразно своему принципу придает особенное значение. Его обоснования, как они проходят через его первый трактат[106], сходятся все в том единственном пункте, что герменевтическое искусство не есть нечто изолированное, но напротив, пронизывает собою всю жизнь, присутствует в любом диалоге и немало возрастает через это игривое упражнение. Похоже однако все же, что здесь в силу своей склонности вместо извлечения из глубин своей системы ее истинного основания для

[104] *F. Lücke, Grundriß der neutestamentlichen Hermeneutik und ihrer Geschichte, 1817.*

[105] H. N. Clausen, Det nye Testaments Hermenevtik 1840, нем. пер. 1841. (Д)

[106] *Schleiermacher, WW III 3, S. 344 ff.*

его проверки предпочитать там, где целое остается недостижимым, какие-то косвенные доводы, Шлейермахер сбивается на мнимое доказательство. В самом деле, точно таким же образом можно было бы найти целую философию истории и искусство в пересказе легкомысленнейших анекдотов или в критическом разборе вчерашней новости, расширяя таким образом любую науку до общеэтической сферы. Реально в основе расширешния герменевтики у Шлейермахера лежит его систематика, по которой отдельные технические и критические науки соотнесены с областями этики. Кто отвергает эту форму системы, должен будет тем не менее признать, что отдельные науки не создаются по произволу, но *вырастают из деятельностей или образов действий духа с внутренней необходимостью и в непрерывной связи с его почвой.* Заслуга Шлейермахера в том, что он показал это также и в отношении герменевтики. Но этот принцип вовсе еще не обязательно должен тем самым включаться в саму по себе науку, как то делал психологизм толкования у Хладения и как то здесь защищает Шлейермахер.

Соотношение общего и специального толкования

Важнейшим моментом в том, что касается границ общей герменевтики, является очевидно ее отношение к специальной. И здесь Шлейермахер в конце концов *наметил путь примирения между нивелирующим направлением исторической интерпретации и изоляцией ортодоксальных герменевтических систем от полного контекста герменевтической науки.* В § 137 своего «Краткого изложения теологической науки» Шлейермахер резюмирует эти противоположности таким образом: «Специальная герменевтика Нового Завета может заключаться лишь в более точном определении общезначимых правил применительно к самобытным характеристикам новозаветного канона»[107]. Таким образом, прежде всего здесь предполагается тот тезис — реализация которого является заслугой грамматико-исторической интерпретации Гроция и Турретина[108], — что герменевтика Нового Завета есть применение общих герменевтических правил к особой новозаветной области. Правила же герменевтики всеобщи, насколько понимание речи вытекает из природы предложения и насколько вся человеческая жизнь есть одно и то же[109]. Поскольку однако трактовка предложения в различных языках и форма мыслительного акта в различных жанрах и кругах различна, то сфера общей герменевтики ограничивается. «Таким образом, конечно, сфера общего не очень велика; потому герменевтика и начиналась всегда со специального и на нем останавливалась»[110]. Немыслима поэтому общая герменевтика, которая не пользовалась бы специальной хотя бы как примером. Так же и специальная, которая не восходила бы к всеобщей. Отсюда вытекает двоякая форма герменевтики. Общая герменевтика может либо явно выступить на передний план, так что специальная предстанет лишь примечанием к ней, или наоборот специальное может получить компактную организацию и тогда общие принципы будет достаточно только упомянуть.

Соотношение этих двух элементов в шлейермахеровской герменевтике

Отсюда для герменевтической системы Шлейермахера следует то, что мы подчиняем ее одному из этих двух классов и не имеем права предполагать в ней равновесие обоих элементов. Таким образом здесь подтверждается наша исходная предпосылка, что его герменевтика по своему существу является безусловно всеобщей, *а специальное предназначается тут только для пояснения и как введение в ее богословское применение.* Думать иначе не придет в голову никому, кто задумается хотя бы об интенции Введения.

На чем же однако основано выделение специальной герменевтики Нового Завета? Если Шлейермахер единственным основанием здесь выдвигает только самобытность языковой сферы[111], то прежде всего придется вспомнить, в каком широком объеме он берет понятие языка; а потом этот путь приведет нас к более строгому анализу того, что для Шлейермахера составляет своеобычность канона[112].

---

[107] *Schleiermacher*, Kurze Darstellung des theologischen Studiums // WW I 1, § 137. (Д)

[108] Jean Alphonse Turretini, De sacrae scripturae interpretandae methodo tractatus bipartitus, 1728. (Д)

[109] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 25. (Д)

[110] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 26. (Д)

[111] Ср. *Schleiermacher*, WW III 3, S. 27-28. (Д)

[112] *Ср. Schleiermacher, WW III 3, S. 27.*

2. СПЕЦИАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА НОВОГО ЗАВЕТА

А) КАНОН И СТАТУС БИБЛЕЙСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ В СИСТЕМЕ БОГОСЛОВСКОЙ НАУКИ

Герменевтика Нового Завета имеет двоякую отправную точку; она подчинена не только общей герменевтике, но и теологической науке. Полностью понять ее можно поэтому только исходя из этого двоякого целого. И лишь когда своеобычные трудности, заключенные в этом двояком отношении, будут с самого начала прослежены до их корней, толкование Нового Завета сможет опереться на надежное основание.

Подход прежних систем

Как же понимали эту двоякую отнесенность раньше? У Флация массивы правил, которые надлежало относить отчасти к Писанию, отчасти к разуму, рядоположны. Он таким образом еще держал в поле зрения двоякость отправного пункта. И это конечно понятно, поскольку сам он строил науку из тех и других элементов. Но вторые были для него лишь научным инструментом первых. Совсем иначе, казалось бы, подходят к тому же обстоятельству Кристиан Вольф и его ученики. Ибо сам учитель сформулировал идею придания библейской герменевтике доказательной достоверности через основание ее на общей герменевтике; в своем учении о мысли он заставил библейскую герменевтику – в данном контексте довольно причудливым образом – следовать за общей, соответственно проработав их взаимоотношение. Якоб Баумгартен провел то же взаимоотношение двух дисциплин через все отдельные части герменевтики[1]. Повсюду у него особенные черты Писания прилагаются к основоположениям общей герменевтики. Конечно, особенным признаком, подлежащим сравнению с чертами правоведческого или филологического толкования, оказывается не что иное как предикаты совершенной, последовательной богодухновенности. Естественно, отсюда легко можно вывести мистический смысл, аналогию веры, решающее значение параллелей в герменевтической технике. Так появляется целое собрание догматических положений о богодухновенности Писания как фон общих толковательных правил, так что новая концепция, едва объявленная, опять сходит со сцены.

[1] Общее искусство толкования хотя и неизбежно для особых правил толкования Священного Писания, но не делает эти последние ненужными или излишними. Всякий жанр речи или письма заранее требует определенного рода толковательных правил, но может содержать больше и заставляет идти дальше, чем необходимо и полезно для общих правил толкования. (Д)

Богодухновенность и телеологическое рассмотрение Писания

В самом деле, это понятие богодухновенности или каноничности просто полностью отменяет общие правила толкования. Если это последнее, по очень правильному замечанию Баумгартена, сводится к объяснению всякого текста из его исторических обстоятельств, его назначения, его учений, то понятие богодухновенности[2] переносит всё в одно и то же умопостигаемое пространство вневременного и безотносительного, чистого сообщения истины, совершающегося извне всякого времени, для всех времен, извне мира, для всего мира. Если помыслить эту позицию реализованной во всей полноте, все черты Писания необходимо окажутся отнесены к его сути, а именно к его совершенству. И достойно удивления, как близко подошел к этой цели например Глассий. Он располагает полную классификацию совершенств Писания по девяти главным разделам достоверной ясности, простоты, энергии, наглядности, полноты, краткости, связности, благочестия, чистоты[3]. Все классы тропов и фигур, напр., упорядочиваются здесь с точки зрения наглядности, evidentia; сокращенные выражения сводятся к

[2] *Изменено из:* первое.

[3] Liber I, tractatus II de integritate et puritate graeci N. T. codicis. (Д) *Девять главных разделов трактата III имеют следующие заголовки:*
1. *De certitudine et claritate*
2. *De simplicitate*
3. *De efficacia*
4. *De evidentia*
5. *De plenitudine*
6. *De brevitate*
7. *De cohaerentia*
8. *De verecundia*
9. *De proprietate*

краткости, brevitas; трудно найти более выразительный пример того произвола, к какому ведут теологические классификации.

Аккомодация

Но правда реальности вынуждает даже этот слепой идеализм взять другое, компромиссное направление мыслей. Божественное назначение Писания реализуется не только в чисто идеальной сфере абсолютного совершенства, но также и в приспособлении к случайным формам мира, которому оно все-таки принадлежит. Это приспособление становится ограничением, приведением в соответствие, аккомодацией. Опасный путь разрешения противоречий! В самом деле, поскольку[4] теперь расширение исторического кругозора и совершенствование филологической техники позволили всё точнее понимать реальность, это понятие от неопределенной и парящей всеобщности приспособляющегося Духа Божия оказалось перенесено на отдельных писателей, и так сформировалось чудовищное представление о неких бродящих по Иудее идеалах, постоянно совлекаемых в свою искажающую аккомодацию, – при том что само это герменевтическое представление довольно скоро и у многих стало аккомодацией!

Полная отмена понятия богодухновенности в любой его форме

И таким образом герменевтическое движение, исходившее из понятия канона, столкнулось с противоположным, тяготевшим к безусловному единству общегерменевтического и библейского методов, как оно дало о себе знать впервые у ремонстрантов. В итоге возник так называемый исторический метод, т.е. объяснение любого хода мысли из аналогий его эпохи, так называемых понятий эпохи. Чистое выражение это направление нашло у Кайля, и он по-своему совершенно так же последователен и так же вводит в заблуждение, как и его антипод Глассий. Библия тут: конгломерат текстов, соединившихся по механической случайности; каждый текст целиком пронизан понятиями эпохи, в подобном же смешении случайно подвернувшимися автору; ничего похожего на чутье к некой новой силе, вторгающейся в историю! Лежащая в основе этого историческая концепция вступает здесь в открытую борьбу с христианством[5].

[4] *Изменено из*: как

[5] Правила Эрнести тоже исходят большей частью из философской интерпретации как общей. Поскольку они однако почти исключительно трактуют грамматический аспект, то почти не касаются коллизий между общей и специальной герменевтикой; там, где они все же затрагивают их, автору удается с элегантным изяществом скользнуть между противоположностями. (Д)

Взгляд Шлейермахера на творческую мощь христианского духа

Как же однако Шлейермахер относится к этой противоположности, образовавшейся между богословским рассмотрением Библии как канона и господствующим методом общей герменевтики? Если судить по его достаточно острым высказываниям, сделанным именно тогда, в заслуживающем упоминания, конечно, лишь как знамение времени споре Кайля со Штойдлином, человеком, всегда очень далеким от старого строгого воззрения на канон[6], то Шлейермахерова концепция общей герменевтики полностью отдаляла его от так называемой исторической интерпретации. Он признает правильность ее утверждения о связях новозаветных писателей со своей эпохой. Однако выражение «понятия эпохи» представляется ему сомнительным, а сам тот взгляд, когда новая концептуальная сила христианства отвергается и всё объясняется из уже наличного, ложной. Уже с точки зрения общей интерпретации у Шлейермахера открылись глаза для творческой мощи христианского духа, пронизывающего все это целое. Идея творческой личности, душа его мысли, должна была преобразующе воздействовать на господствовавшие тогда концепции христианства, и известно, какое воздействие эта мысль[7] оказала на богословие той эпохи[8].

Ложный статус Ветхого Завета в его богословии и в богословии его современников

Та же идея повлияла отчасти и на узость, с какой он вообще подходит к вопросу о каноне. Высказывания в его «Христианском вероуче-

[6] Ср. C.A.G.Keil und H.G.Tzschirner, Analekten für das Studium der exegetischen und systematischen Theologie, 1812-1813, Band 1, S. 47 ff. (Д)

[7] *Изменено из*: она.

[8] Так же и в полемике его школы против Штрауса этот момент творческой мощи личности как движущей силы в истории был самым весомым. Да и в последнее время Хазе с успехом поднял против Баура эту мысль наряду с другой, связанной с нею и тоже вполне шлейермахеровской, о силе национальностей в истории. Насколько историография Неандерса, впервые подчеркнувшая значение индивидуальностей и новую формирующую силу христианства, была зависима от Шлейермахера, достаточно известно. (Д)

нии»[9] о Ветхом Завете, в их холодной остроте жесткие до парадокса, хорошо известны. «Христианство конечно находится в особом историческом отношении к иудаизму, но что касается его исторического бытия и его целеустремленности, то его подход к иудаизму и язычеству одинаков»[10]. «Соединение ветхозаветных и новозаветных писаний в *единую* Библию» идет «больше от исторических обстоятельств» и преимущественно «основано на церковном употреблении *первых прежде* собирания *вторых*»[11]. Это историческое обстоятельство однако выступает у Шлейермахера[12] чуть ли не как нечто случайное. Всё равно сущностное отношение к язычеству просто то же самое что к иудаизму. Так что это отношение может опустошиться для него вплоть до голых текстуальных связей Нового Завета с Ветхим, больше того, он может объявить допустимым исключение Ветхого Завета из канона[13].

В этой нерасположенности к Ветхому Завету богословские воззрения эпохи совпадают с интимнейшими симпатиями Шлейермахера. В самом деле, при первом приближении здесь как будто бы можно еще узнать старый образ мысли школы Халле, из которой вышел Шлейермахер. Землер первый дал слово этой нерасположенности к иудейству. Среди самых широких занятий Ветхим Заветом, его древностями, его текстом, родственными языками и народами в отношении его основополагающей идеи, изменившей мир, царило совершенно невероятное равнодушие. Прибавьте сюда, что Габлер, Айххорн, Шеллинг и другие начали прилагать к Ветхому Завету мифологическую точку зрения. Первым подошел к нему с позиций сравнительной мифологии Георг Лоренц Бауэр[14], предтеча Штрауса, в своей любопытной «Еврейской мифологии Ветхого и Нового Завета», где он подытожил исследования гёттингенцев Айххорна и Хайне. Таким образом предметы Ветхого и Нового Заветов легко разделялись, равно как и «Жизнь Иисуса» Паулюса[14a] была бы невозможна, имей он малейшее чутье к непрерывности перехода от Ветхого Завета к Новому, требующей одинакового подхода к обоим. В этих обстоятельствах все как правило следовали за вольфианцем Кристофом Волле[15] с его отделением новозаветной герменевтики от ветхозаветной, так что Георг Лоренц Бауэр, составляя герменевтику обоих заветов, трактовал их отдельно, хотя исходной позицией здесь было приложение новых герменевтических принципов к Новому Завету. Один только Гердер, стимулируемый глубоким пониманием Писания у Гамана, заявил о единстве Ветхого и Нового Заветов и о неисследимой мудрости первого в резкой полемике против «архангела» (Михаэлиса)[15a]. Но Шлейермахером, вообще-то во многом его учеником, гердеровское богословие в этом пункте не было принято.

Эта позиция находит себе основание в исходных понятиях его системы

Тут не просто черта эпохи и не просто то, что называли это эллинской натурой: дело в фундаментальных богословских воззрениях Шлейермахера, не позволявших ему признать единство двух Заветов. Своеобразная конструкция вероучения, где взгляды Канта и Гердера сплетались с концепцией творческой индивидуальности и чувственности, уводила от народа Божия и осуществления царства мессии к исключительному отнесению всех религиозных порывов христианства непосредственно к Христу[16]. Последний предстает не заключительным высшим моментом в развитии ветхозаветного откровения, а скорее самостоятельным моментом исторического начала христианства[17]. Захотев добраться до оснований этого учения, мы пришли бы к исходным по-

---

[9] *Изменено из:* в его догматике.

[10] *Schleiermacher*, Der christliche Glaube, I, § 12; ср. также: Der christliche Glaube II, § 132. (Д)

[11] *Schleiermacher, Der christliche Glaube, 1. Aufl., 1821 § 22, S. 123.*

[12] *Изменено из:* здесь.

[13] *Schleiermacher*, Kurze Darstellung, 2. Aufl., § 115; *ср. Der christliche Glaube, II, § 132.* (Д)

[14] *Georg Lorenz Bauer, Hebräische Mythologie des AT und NT, mit Parallelen aus der Mythologie anderer Völker, vornehmlich der Griechen und Römer, 2.T. 1802.*

[14a] *Heinrich E. G. Paulus (1761-1851), представитель немецкого рационалистического богословия.*

[15] *Chr. Wolle, Hermeneutica Novi Foederis acroamatico-dogmatica, 1736.*

[15a] *Издатель смог констатировать «архангела» как прозвище Михаэлиса только в первом письме Хайне к Гердеру, где Михаэлис назван «архангелом в пестрой одежде с балаганной позолотой» (Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß, hrsg, von Heinr. Düntzer und F.G. von Herder, Bd. II, Leipzig 1861, S. 141). Соответствующее высказывание самого Гердера найти не удалось.*

[16] *Schleiermacher*, Der christliche Glaube, I, § 11, 4. (Д)

[17] *Schleiermacher*, Der christliche Glaube, I, § 12, 2. Место вообще весьма поучительное для понимания отношения этой концепции христианства к органическому конструированию у Шлейермахера всех новообразований из единого сосредоточенного зародышевого ядра. (Д)

нятиям шлейермахеровской диалектики и этики. Мы вынуждены однако от этого отказаться, поскольку в отделении Ветхого от Нового Завета мы имеем дело не с каким-то своеобычным и решающим учением Шлейермахера, как например в случае с понятием синтетической конструкции.

Отношение между филологическим и догматическим толкованием

С учетом этого ограничения, каково же все-таки соотношение между филологической и догматической интерпретацией, общими правилами толкования и понятием канона? Прежде всего перед нами еще одно сужение проблемы, излюбленный Шлейермахером прием постепенно ограничивающего охвата вопросов. Отвергая с одной стороны точку зрения исторической интерпретации, он с другой стороны отвергает и старую позицию важности канона. Ибо «законодательное достоинство» он признает исключительно только за Христом, а за писаниями Нового Завета – лишь в несовершенной и вполне зависимой мере[18]. Тем самым он отвергает и безоговорчное единство понятий в различных текстах[19]. Он не признает ни непосредственный диктат богодухновенности – хотя без знания этой гипотезы новозаветные писания были бы непонятны своим читателям, – ни ограничивающую, которая при филологичности его подхода должна была импонировать ему еще меньше. Действенность духа оказывается «лишь внутренним импульсом»; всякий отклоняющийся от этого взгляд исходит из допущения определенной личности Святого Духа как писателя, что для Шлейермахера неприемлемо[20].

Тем самым абсолютность противоположения снимается. На сцену отныне выходит диалектический метод, доказывая двойственность противоположения! Задача ставится так: надо «оба эти способа рассмотрения» (рассмотрение канона как целого и отдельного сочинения как своего собственного целого) «согласовать между собой и объединить друг с другом»[21]. Ему между тем приписывали такое понимание противоположности, что будто бы филологический взгляд изолирует каждое сочинение каждого автора, а догматический рассматривает

[18] *Schleiermacher*, Kurze Darstellung, 2. Aufl., § 108, *S. 51*. (Д)

[19] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 81.

[20] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 23f. (Д)

[21] *Schleiermacher*, Kurze Darstellung, 2. Aufl., § 136. (Д)

Новый Завет как произведение *одного* автора. Шлейермахер возражает: «Филологический подход откажется от своего собственного принципа, если отвергнет общую зависимость наряду с индивидуальностью творчества. Догматический подход будет требовать больше необходимого ему и разрушит сам себя, если наряду с общей зависимостью отвергнет индивидуальность творчества»[22]. Мы явно имеет здесь дело с позитивной противоположностью. Спрашивается только, на какой ее стороне[23] надо помещать Священное Писание. Тут вопрос, в котором сходится вся проблема взаимоотношения канона и толкования, филологической и догматической экзегезы, единства и разнообразия Писания. Трудность по-видимому еще обостряется, когда мы вспоминаем, что Шлейермахер хотя и предлагает связь христианства с понятиями эпохи как предмет исследования, но настолько отсекает отношение христианства ко всему процессу ветхозаветного откровения, что в своем «Кратком изложении» ни разу не упоминает об истории Ветхого Завета и его богословии. А ведь только отсюда можно было бы понять позицию Христа относительно более ранних ступеней и противоречий, сложившихся тогда и продолжавшихся в эпоху Христа, и приобрести тем самым отправную точку, пусть и недостаточную, для рассмотрения вышеназванного вопроса.

В соответствии со своим основополагающим этическим воззрением Шлейермахер хочет однако исходить скорее от противоположности между чисто индивидуальным и тождественным. В самом деле, как в сфере знания автор относится у него к языку, так в религиозной сфере складывается отношение между библейскими авторами и тождественным христианским духом. Это отношение соответственно должно определяться минуя всякое опосредование, без промежуточного звена общих исторических воззрений. И Шлейермахер действительно делает такую попытку. «Отчасти», так звучат его слова, довольно-таки удивительные для тогдашнего состояния историко-критических проблем, «индивидуальность новозаветных авторов есть лишь продукт их отношения к Христу, отчасти же, что касается авторов от природы более индивидуальных, Павла и Иоанна, то первый так преобразился, что его было бы лучше объяснять из других новозаветных писателей чем из его собственных дохристианских сочинений; а второй пришел ко Христу явно юным и его самобытность развернулась уже только как

[22] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 80.

[23] *Изменено из*: в какой его точке

христианская»[24]. Отсюда у него получается, что сам филологический подход должен признать перевес общей зависимости отдельных авторов над их самобытностью. Впрочем, для того, кто не может примириться с этими причудливыми соображениями, в примечании к следующему параграфу к счастью написано: «Если зависимость от Христа ничтожна в сравнении с личной самобытностью и унаследованными недостатками, то Христос сам ничтожен»[25]. А тогда и всё христианство ничто, так что мы здесь опять же возвращаемся к той предпосылке, которую было бы лучше признать в чистом виде чем силиться уйти от нее такими кружными путями. Всё равно эта концепция позитивного противоречия с перевесом на стороне тождественности непригодна для дедукции экзегетического канона. Ибо вероятность[26] неверного объяснения в месте, отличающемся от прочих, если она как первичная гипотеза и имеет вообще какую-то ценность, имеет ее лишь в силу более точного определения ее причины. Если же Шлейермахер привлекает аналогию сократической школы и претендует на знание того, что «сродство между новозаветными писателями больше чем между сократиками, ибо исходящая от Христа сила единства сама по себе была больше»,[27] то мы имеем здесь способ доказательства, усвоить который мы способны не в большей мере чем приведенный выше.

Осмелимся сказать, что и здесь тоже живая фантазия Шлейермахера, похоже, ввела его в заблуждение относительно основания исторической достоверности, как то с ним странным образом случалось в его разысканиях о Луке. И если мы не можем одобрить не только результат, но также и взятое направление, то имеем право апеллировать с одной стороны к тому, что было изложено в общем введении, а именно что противоположности тождественного и своеобразного слишком пусты и обобщенны для конкретного содержания истории. А с другой стороны, Ветхий Завет следовало в герменевтике поставить в связь с Новым, если не посредством герменевтической трактовки, которая охватывала бы тот и другой, то хотя бы через описание связующих нитей. Связь здесь может быть фактически доказана и выявлена лишь в ходе таких описаний, которым удастся в какой-то форме выразить это внутреннее единство. Так или иначе потом однако оказывается, что

[24] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 81. (Д)

[25] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik. (Д)

[26] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 82. (Д)

[27] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik. (Д)

для этого единства не существует никакой формулы. Как говорит тот единственный среди новых исследователей, кто удачно сумел снова вернуться к старой форме герменевтики всего Священного Писания, «смысл какого-либо места полностью объяснен лишь тогда, когда существо и основание как его согласования со всеми другими уже объясненными местами, так и его отличия от них поняты так, что не нарушается единство Святого Духа, открывающего себя в Писаниях.»[28]

Беспредпосылочность богословской экзегезы

Касательно догматической беспредпосылочности здесь можно добавить следующее. Как можно было видеть в отношении общей теории толкования у Шлейермахера, всякое толкование начинается с подвижной гипотезы. Так что уже по этой причине о беспредпосылочности не может быть речи. Еще менее способен в нее поверить тот, кто научился из герменевтики, что навыки философской, исторической, психологической мысли во все времена подчиняли себе толкование. Желать избавиться от этого значит отречься от всякого понимания глубин духа. Беспредпосылочность не может соответственно быть ничем другим как чисто волей руководствоваться только историческим исследованием, ни в коем случае не каким-нибудь настроением или тенденцией, и эта воля должна упрочившись стать натурой ученого. Далее, из религиозной направленности собственного духа вырастает способность воссоздать в своей жизни религиозную жизнь библейских авторов, на чем собственно и покоится возможность толкования. Другая сторона беспредпосылочности однако та, что предпосылки достигают сознания, и в этом смысле построение герменевтики служит единственной научной коррективой для вполне оправданного и неизбежного влияния своеобразной тенденции толкователя на экзегезу. И в этом смысле верно также высказанное Шлейермахером в его кратком очерке теологической науки: герменевтика есть «подлинное средоточие экзегетического богословия»[29]. Разве что нам хотелось бы поставить ее в этом статусе рядом с библейским богословием.

[28] S.Lutz, Biblische Hermeneutik, 1849, S. 176. (Д)

[29] *Schleiermacher, Kurze Darstellung, § 138.*

В) ОТНОШЕНИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ К ДОГМАТИКЕ, БИБЛЕЙСКОМУ БОГОСЛОВИЮ И КРИТИКЕ

Если однако мы рассмотрим статус герменевтики библейских сочинений в системе богословия, то дело уже пойдет не только о ее предпосылках, но и о цели толкования и его отношении к системе христианского учения.

Герменевтика и догматика

Старые авторы, понимая под самодостаточностью Писания также и то, что оно содержит в себе ясную систему христианского учения[30], будучи в своем единстве вполне тождественным – почти вынужденно придя к этой губительной концепции под давлением иезуитского требования к протестантам, не предпринимать никакого обобщающего описания вероучения, которое выходило бы за пределы Писания, – находили назначение всякого толкования Писания в подготовке основ для догматики. Библейские тексты, казалось тогда, нуждаются только в логической обработке, чтобы через технику параллелей соединиться в собрание значимых мест. Так у Рамбаха и Баумгартена[31] имеется особая глава о прояснении истины, содержащейся в отдельных местах Писания, где рассматривается необходимая для такой цели методика.

Изоляция герменевтики

Поскольку единство богословия и Священного Писания оказались совершенно упущены из-за раздробляющей направленности духа времени, из герменевтики исчезло и отношение к единому целому теологической науки. Крайне характерен для этого периода способ, каким Нёсселт в своей энциклопедии[32] проскальзывает мимо этого решающего момента, ссылаясь на увещевание Землера размышлять, применяя

[30] S.J. Baumgarten, Ausführlicher Vortrag der biblischen Hermeneutik, S. 295: «Особенно потому, что полнота и достаточность Священного Писания в видах своей собственной конечной цели требует, чтобы было развернуто связное учение о содержащихся в нем откровенных истинах», объяснения каждого места нужно искать в самом Писании. (Д)

[31] *Ср. Baumgarten, Ausführlicher Vortrag, S. 284 ff.*

[32] Johann August Nösselt, Anweisung zur Bildung angehender Theologen (1786-89). (Д)

Писание в догматических целях, о том, насколько вероучение может содействовать нашему душевному покою. То, что Хуфнагель (1785) и Захарие (1786) называли библейским богословием, не выходило за рамки той же фрагментарности.

Колебания Шлейермахера в этом вопросе

Уже упоминалось, как глубоко ум Канта заглянул в цельное существо библеистики. Шлейермахеровская концепция Нового Завета как такого целого, единство которого заключается в отнесенности к Христу как продуцирующему исходному моменту, здесь всего более нуждалась в восполнении. Правда, он очень остро ощущал, насколько ошибочно привлечение мест Библии для обоснования догматических тезисов. Упрямое настояние на таких непосредственных и детальных доказательствах прямо из Писания вызвало к жизни две разных методики, из которых одна стала бедой для догматики (библейская догматика шлейермахеровской эпохи), другая – для толкования Писания (церковная догматика с доказательствами из мест Библии). Представляется поэтому, что вообще отношение мест Писания к отдельным догматическим положениям может быть лишь опосредованным, а именно постольку, поскольку в основе первых лежит тот же благочестивый энтузиазм, выражением которого стали последние[33], – как то и вытекает из его системы. В самом деле, если исходящие от Христа благочестивые побуждения есть общее действующее начало во всех текстах Нового Завета, а всякое различие возникает из противоречивых индивидуальностей, то никакое желание включить их в совокупное целое христианского богословия тут не поможет. С этим вполне согласуется и то, что герменевтика требует совершенного разделения филологического и догматического толкований, так, чтобы второе опиралось на первое, но без возможности как-либо вмешаться в догматическое толкование, изменив его природу[34].

Из-за этого Шлейермахер не принял в корпус своего богословия начала библейской теологии, как они уже имелись налицо в продуманной форме в библейской догматике Де Ветте[35]. И здесь перед нами сно-

[33] *Schleiermacher*, Der christliche Glaube, I, § 27, 3, S. 116. (Д)

[34] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 82-83. (Д)

[35] *De Wette*, Biblische Dogmatik Alten und Neuen Testaments, 1813, 3. Aufl. 1831. (Д)

ва обнаруживается тот недостаток его герменевтики, что она движется между полюсами тождественного и индивидуального, не будучи в состоянии охватить непрестанное развитие идей и фактов в истории и Откровении. Из понимания этого характера истории однако уже формировалась новейшая библейская теология, в которой отношение экзегезы к вероучительным формулам христианства нашло свою адекватную форму.

Герменевтика и вводные дисциплины

С другой стороны, герменевтика (экзегеза) исходит из критики и литературной истории новозаветных сочинений, подобно тому как эти последние являются ее предпосылкой. Шлейермахер очень резко перевернул это соотношение, ибо характернейшей чертой его критики является то, что она исходит из герменевтики. Хотя он виртуозно пользовался внешними свидетельствами, его критика все же по существу развертывается в глубинах духа, причем, как это выявилось уже в его Платоне, с точки зрения формы. В сфере глубинной критики невозможно помыслить более резкую противоположность, чем между новейшей критической школой и Шлейермахером, что и нашло себе выражение в резком суждении Баура о критической деятельности Шлейермахера[36]. Если эта школа рассматривает каждый текст просто как продукт того или иного направления, для Шлейермахера он прежде всего творение индивидуальности. Если Баур и его школа[37] определяют место текста в догматическом процессе исключительно из его догматического содержания, то для Шлейермахера он являет собой неуловимое выражение индивидуальности и образотворческого духа, что здесь является решающим. Поэтому вполне верны слова Баура[38], что Шлейермахер все еще судит о подлинности и неподлинности по впечатлению от текстов или их отдельных частей. Но это впечатление от хода мысли, от стиля, от индивидуальных оборотов, если оно где-то оказывается отчетливым, и как бы мастерски это ни делалось, например в Открытом письме Шлейермахера «О Первом послании к Тимофею», является по сути дела одной из сильнейших поводов для критики в этой до бесконечности ненадежной области. Со Шлейермахером, несомненно, произошло то, что он развертывал свою критику исходя из гипертрофированного идеала формы и связности. Таким образом единство трех Евангелий у него распалось; даже на письма он смотрел с точки зрения механического составления[39]. Как в проблеме Евангелий мерилом органичности формы для него стал Иоанн, так в посланиях – Павел. Его критика была разъедающей от избытка чутья к целому. И с этой критикой было неизбежно связано известное скептическое колебание на почве внутренней формы отдельного произведения. Здесь одна гипотеза не несет с собой и не предполагает другую, как при критике, исходящей из сферы истории догмата. Наоборот, единственное единообразие, имеющее здесь место, это приложение одного и того же взгляда на композицию к целому ряду текстов, как например весьма широкое использование Шлейермахером концепции механического составления отдельных фрагментов.

Это сочетание богословской герменевтики и критики однако чрезвычайно плодотворно, ибо оно впервые позволяет пристально вглядеться в предпосылки, исходя из которых ведется критика. В этом смысле *Гизелер* мечтал для истории раннего христианства о «теории исторической критики»[40]. Прослеживая весь историко-критический подход вплоть до первых предпосылок экзегетической деятельности, можно надеяться на полный обзор всего разнообразия критических воззрений. И это единственный способ сохранить свободу собственного исследования от ложных влияний.

C) АЛЛЕГОРИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ

Анализ аллегорического метода интерпретации уже у Кайля, а затем у Шлейермахера отступил полностью на задний план. Всё сказанное о нем Шлейермахером настолько не имеет целью развертывания вовсе не такого уж простого вопроса, что и нам здесь приходится этого касаться только ради целей полноты.

---

[36] Ср. *Ferdinand Christian Baur*, Kritische Untersuchungen über die kanonischen Evangelien, Tübingen 1847, S. 35: «*Шлейермахерова евангельская критика произвольна, искусственно остроумна, мелочна и в целом лишь расщепляет и разлагает*». (Д)

[37] *Изменено из:* те.

[38] *Chr. Baur*, Die sogenannten Pastoralbriefe des Apostel Paulus, aufs Neue kritisch untersucht, Stuttgart 1835, p. 134. (Д)

[39] Ср. *Schleiermacher*, Einleitung in das Neue Testament, S. 428. Так, послание Иакова для него «настоящая мешанина», не произведение, нагромождение из воспоминаний, из речей Иакова. (Д)

[40] Johann R. L. Gieseler, Lehrbuch der Kirchengeschichte (5 Bände, 1824 ff.; Bd. I – II, 4. Aufl. 1844 ff.), Bd. I, 1, Vorrede S. V. (Д)

Эрнести принимает старое различение: смысл вещей, не слов (sensus rerum, non verborum), в противоположность католицизму, и таким образом исключает аллегорическое толкование из герменевтики[41]. Было показано, как Землер дошел до корней проблемы, хотя и трактовал ее крайне односторонне, поскольку не имел никакого понятия о характере Ветхого Завета. Смешение тропа, параболы, аллегорического толкования прекращается только после установления соотношения между смыслом и значением (sensus и significatio). С тех пор господствовала формула, согласно которой всякое речение имеет только *один* смысл и этот смысл уже не терпит дальнейшего применения, как считалось в старой герменевтике.

Шлейермахер суживает эти тезисы, очень удачно приводя аллегорическое толкование в параллель с намеками вообще. «Всякий намек есть второй смысл»[42]. Намек понимается опять же как вплетание одного сопутствующего представления или целого их ряда в нить главной мысли, так что они воссоздаются в слушателе такими, каковы они в пишущем. Для этого однако необходимо какое-то указание в речи. Подобные указания вовсе не обязательно сразу бросаются в глаза; необходимо только доказать, что первые читатели с их кругом мыслей должны были улавливать намеки и что автор имел это в виду. Тем самым дело тут идет о чисто историческом исследовании в каждом отдельном случае при оценке аллегорического стиля речи у израилитов вообще. Только там, где определенно удается продемонстрировать намерение аллегорической речи, ей может соответствовать аллегорическое толкование.

Заслуга Шлейермахера во всем этом мыслительном ходе та, что он прокладывает путь для более справедливой оценки аллегорического толкования[43]. Но, естественно, строго историческая позиция, с какой он о нем судит, не имеет ничего общего с мечтательностью, какую новые авторы хотят снова ввести в толкование, опутывая все Писание туманной типологией.

[41] *Ernesti, Institutio interpretis, pars I, sectio I, cap. I § 10. Отвергаемый Эрнести sensus rerum – это sensus typicus, прообразовательный смысл, и имеющиеся здесь в виду res суть signa rerum futurarum, знаки вещей грядущих. В этом отвержении прообразовательного смысла уже заложено отвержение аллегорической экзегезы.*

[42] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 21. (Д)

[43] Ср. J. L. Lutz, Biblische Hermeneutik S. 163 f. (Д)

ГЛАВА 2

ГРАММАТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

1. ОСНОВА ГРАММАТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ ГЕРМЕНЕВТИКИ: О ЯЗЫКЕ И СИСТЕМЕ ПОНЯТИЙ

Общее значение взглядов Шлейермахера на язык для герменевтики

Из основоположений рассматриваемой герменевтической постройки видно, насколько важна для всей ее системы *концепция языка.* То, что мы вообще можем сказать такое о Шлейермахере, знаменует громадный шаг вперед в истории герменевтики. При том что концепция языка, как уже излагалось, значима и для второй части системы, обусловливая среди прочего ограничение этой части отношением произведения к индивидуальности, она здесь впервые полностью определяет всю грамматическую часть. Благодаря этому трактовка герменевтических понятий смысла, значения, словоупотребления впервые утрачивает характер полного произвола, какой она имеет еще у Эрнести и Кайля. Впервые заглаживается раскол между этимологией как фактором герменевтического познания и словоупотреблением как таковым, впервые достигается возможность – правда, всего лишь возможность – *научной* трактовки тропов и периодов. Если Эрнести заложил эмпирическую филологическую основу грамматической части герменевтики, то Шлейермахер ввел в эту науку[1] философскую концепцию языка, благодаря которой данная часть теперь впервые приобрела более чем только кажущуюся связность и стала строиться на едином основополагающем воззрении.

Прежние системы о слове и его значении

Прежнее воззрение на язык ни у одного герменевта не дает о себе знать отчетливее чем у Баумгартена. Он выставляет своим философ-

[1] *Изменено из:* в нее

ским тезисом[2] основополагающую предпосылку: все значения слова возникли из какой-либо вначале произвольной, но в последующем применении утвердившейся связи какого-либо введенного в границы-представления с выражением. Исходное произвольное употребление было изобретением тех, кто впервые пришел к идее языка. Баумгартен не хочет утверждать, что у первоизобретателей отсутствовала какая-то причина для своего выбора; но осознать ее они умели лишь в редчайших случаях. Последующее удержание значения за словом следует рассматривать лишь как договоренность. Баумгартен даже в порядке непроизвольной сатиры на собственную концепцию поясняет этот договор примером возникновения языка жестов и тому подобного по взаимному соглашению[3]. Как было показано, еще *Эрнести* стоит полностью на той же позиции, когда говорит: verba non sunt naturalia aut necessaria rerum signa; sed ab institutione humana et consuetudine per quam inter verba et ideas rerum copulatio quaedam inducta est[4]. Можно видеть, что здесь царят совершенно те же воззрения на язык, какие эпоха питала относительно возникновения государства и какие, беря глубже, Кант применил к религии. Однако уже *Морус* сомневается, что Эрнести тут вполне прав[5]. Он напоминает об ономатопоэтических выражениях. Но и прочие он тоже не хочет уступить произволу: Latet sine dubio fundamentum in aliqua naturali rerum cum ipsis verbis conjunctione, quamvis eam nunc sit difficile et arduum reperire[6]. Тем временем однако появились исследования *Гердера* и *Монбоддо* (Джеймса Бернетта), полностью снявшие это противоречие. Эмпиризм *Кайля* просто отделывается от всех этих вопросов.

Они же о грамматических формах

Все они совершенно естественным образом увязли в проблеме, какую являет вопрос о происхождении языка в его острие, загадке происхождения слова и его значения. Вопрос о происхождении грамматических форм нигде не затрагивается. И здесь также царила ложная, вытесненная лишь гораздо позже, противоположность *между аналогией и аномалией*, как ее выдвинули уже *александрийские грамматики*. Еще грамматика Готфрида Германна покоится на ней. Вполне закономерный ход вещей: во всех сферах духа разум, предпринимая упорядочивающую деятельность и узнавая в себе закон, которому подлежат все формы жизни, прежде всего останавливается с априористической взаимосвязью своих идей перед иррациональной действительностью вещей. Разум не становится господином иррациональности, логика настолько же не способна объяснить тропы и фигуры, насколько и двоякий смысл. Было изложено, как в этом пункте к догматической предпосылке аллегорической интерпретации прибавилась и научная путаница. Как в историческом аспекте лишь указание Землера на общееврейский способ цитирования впервые вторглось разрушительно в концепцию аллегорической интерпретации, так в грамматическом аспекте — лишь *снятие этой ложной противоположности рационального и иррационального*, объяснение множественности словесных значений и тропов.

Таким образом, верный взгляд на язык должен был совершенно преобразить первую часть герменевтики. Важной частью нашей задачи будет поэтому понимание причин перестройки этой части. И это воззрение Шлейермахера настолько самобытно, в своем логическом характере оно имеет такое многозначное отношение к созданной позднее философии языка внутри других *систем тождества*, особенно *Беккера*, а в своей концепции тождественного разума в форме национальности как системосоздающего субъекта так интересно связано с языковыми изысканиями *Вильгельма фон Гумбольдта*, что за его выкладками охотно следишь даже в их причудливом произволе. Наш ретроспективный обзор может конечно только упомянуть об этих отношениях; тем более не наше дело углубляться в сравнение с новейшими теориями языка[7]. Напротив, поскольку от точного понимания шлейермахеровского воззрения на сам язык строится всякая возможность понять первую часть герменевтики в ее подлинных основаниях, это воззрение должно быть изложено со всей полнотой.

---

[2] *Изменено из:* лемма.

[3] Ср. *Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 5 S. 17f.*

[4] *«Слова не природные или необходимые знаки вещей, они происходят от человеческого установления и обычая, вводящих некую связь между словами и идеями вещей»* Ernesti, Institutio interpretis, 1775[5], p. 8. (Д)

[5] *Изменено из:* вполне правильно это понял.

[6] *«Причина кроется несомненно в какой-то природной связи вещей с самими словами, хотя ее сейчас трудно найти»* S. Morus, Hermeneutica, I, S. 29). (Д)

[7] Как например Рудольфа Лотце, чье развернутое на почве логики воззрение на язык ближе всего к логической теории Шлейермахера. (Д)

Попытки Бернарди построить философию языка с позиций Фихте

Мы однако не можем переходить к взглядам Шлейермахера на язык не бросив сперва по крайней мере взгляд на философию языка, возникшую в том же научном круге, в каком двигался Шлейермахер. Я имею в виду языкоучение Бернарди. Оно стало первой значительной попыткой объяснить язык из его единства с мышлением. Его отправной точкой в нем же самом назван *Фихте*[8]. Но, отказываясь от субъективного идеализма в сфере рассмотрения языка — иначе как можно было бы анализировать материальную сторону языка? — Бернарди берет у него *идею непроизвольной и бессознательной продукции из Я* и связывает ее с *эстетическими воззрениями того периода.* — Нас здесь интересуют только точки схождения с концепцией Шлейермахера, прежде всего логическая концепция языка, вступающая внутри этой системы в борьбу с психологической. Задачей языкознания объявляется открытие «в духовной глубине человека» такой прочной опоры, «с точки зрения которой отдельные части речи предстают в полноте и они сами и их соединение в форме предложения обнаруживают свою необходимость»[9]. К решению проблемы Бернарди идет от эстетического понятия *изображения.* А сферу изображения он считает равной сфере *представлений.* Таким образом, учение об изображении заранее предполагает теорию представлений: «*психологию,* частью которой является логика»[10]. Так наивно оба способа объяснения языка, логический и психологический, стоят здесь пока еще рядом! И в наиболее точном определении задачи, какое можно найти в книге, отчетливо просматривается опять же колебание в этом пункте. Задача в том, чтобы «описать язык как некое целое, по своей форме возникшее с необходимостью из высшей силы человеческого духа и сформированное с необходимостью способностью представления и связанными с нею силами, и так во всех частях языка, стало быть также и при их соединении в конкретные предложения»[11]. По сути дела всё объяснение здесь следует двум принципам.

[8] August Ferdinand Bernhardi *(1770-1820),* Sprachlehre, I, Berlin 1801, S. 28: «Более высокая наука, конечно, разрушает данное здесь описание [духовной жизни] и учит нас, что исходно не дано ничего внешнего, но все оно есть как бы оптический обман, а все объективное исходит от чего-то субъективного и возвращается в него». (Д)

[9] Bernhardi, *Sprachlehre,* S. 10. (Д)

[10] Bernhardi, *Sprachlehre,* S. 16. (Д)

[11] Bernhardi, *Sprachlehre,* S. 17 f. (Д)

Ближайшим образом мы имеем тут *психологическое объяснение,* где средством изображения выступает *подражание* и анализируется процесс, благодаря которому языкотворчество поднимается над подражанием. А второй принцип чисто *логический,* в худшего рода чисто логической манере объяснения, когда из того, что существительное представляет сущность, а она первична, делается вывод, что оно самая ранняя часть речи. С той же правотой *Беккер* позднее смог на основании сходной логики отвести это почетное место глаголу. У Бернарди, наоборот, глагол как «форма для действующей акциденции»[12] прячется за существительным. Система Бернарди стало быть представляет такую позицию философии языка, которая нацелена на психологическое понимание, но, полностью обусловленная системами Фихте и Шеллинга, неизбежно откатывается во всем на логические позиции.

Логический характер языковых воззрений Шлейермахера

Первооснова философских воззрений Шлейермахера на язык — параллелизм знания и языка. Как индивидуально символизирующая деятельность, религия, имеет возможность своего изображения в искусстве, так идентично символизирующая, знание — в языке. «Таким образом, искусство относится к религии как язык к знанию»[13]. Сразу же здесь этот логический принцип рассмотрения языка впадает в дилемму. Параллелизм требует чтобы либо совокупность знания понималась национально, либо язык — общечеловечески. Второе, при теперешнем состоянии языка, не может быть принято. Лишь применение латинского языка сохраняет что-то от этой тождественности. «Общение в нашей области культуры, где оно всего сильнее, очень облегчается благодаря общему ученому языку»[14]. И все же здесь даже изобретение какого-либо[15] искусственного ученого языка ничуть не помогло бы; остались бы частные языки для необразованных, и они были бы национальными. Стало быть, всеобщность знания должна пониматься национально! «Одна и та же мера, семья и народность, подразделяет и также связует идентичную символизирующую функцию в таким же образом

[12] *Bernhardi, Sprachlehre, S. 87.*

[13] *Schleiermacher,* Ethik, § 255. (Д)

[14] *Schleiermacher,* Ethik, S. 291. (Д)

[15] *Изменено из:* открытие.

связанное целое науки»[16]. Но как обстоит дело с прогрессом науки за последнее столетие, субъектом которого являются исключительно науко творческие нации как одно целое? Шлейермахер возражает: научное сообщение между различными народами ничего не доказывает. «Ибо частью почти все заимствуется лишь как материал и затем самобытно перерабатывается, что справедливо даже в отношении математических наук»[17] — что здесь между Луи Агассисом и Александром фон Гумбольдтом или Абрагамом Вернером существует какое-то другое отношение чем между Вернером и Кристианом фон Бухом, это самая прихотливая идея в мире; но в отношении математики просто глазам своим не веришь! — «частью сразу заимствуется, но только то, и всегда лишь временно, что какой-то народ делает лучше»[18]. Как будто физическое открытие есть нечто временное! И откуда вообще идет всякая рецепция, как не оттого что кто-то делает что-то лучше, или, вернее, от убежденности в этом; ибо от ошибки здесь не охраняет даже различие национальностей.

Имеется конечно сфера, где национальные границы совпадают с языковыми, — литература. Но в отношении науки языковая противоположность может быть признана лишь наряду с многими другими, частью более существенными. Недаром и Шлейермахер пытался восполнить это одностороннее воззрение в своем трактате об идее всеобщего языка[19]. Подробное изложение этого логического воззрения на язык мы должны однако искать в диалектике. Ибо из параллелизма языка и знания следует, что их возникновение и их элементы должны взаимно соответствовать. Как «мышление есть совместный продукт разума и организации мыслящего»[20], так и язык. Объяснение языка есть таким образом лишь прикладная форма объяснения мысли.

Но надо только обратить внимание на то, что у Шлейермахера называется объяснением. Построение понятий есть для него единство дедуктивного и индуктивного процессов, т.е. дедукция, которая на каждом своем шагу прибегает к опыту. Каков же однако исходный пункт предпринимаемой здесь дедукции[21]? Никакой иной, кроме единства

[16] *Schleiermacher*, Ethik, § 278. (Д)

[17] *Schleiermacher*, Ethik, S. 291. (Д)

[18] *Schleiermacher*, Ethik. (Д)

[19] *Schleiermacher*, WW III 3, S. 138 ff. (Д)

[20] *Schleiermacher*, Dialektik, § 92. (Д)

[21] О том, что исследование языка прослеживает подобные законы, говорит Гумбольдт (*W. v. Humboldt*, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. Berlin, gedruckt in der Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften 1836, § 13, S. CXXI). Поскольку язык «в непосредственной связи с духовной силой есть вполне законченный *организм*, в нем поддаются различению не просто *части*, но также и *законы* его действий или, коль скоро я повсюду здесь предпочитаю выбирать выражения, которые даже по видимости не должны предвосхищать историческое исследование, его *направления* и *устремления*». (Д)

разума и «организации» в мысли, так что всякому движению смысла соответствует какая-то активность влечения интеллигенции. Применительно к языку это просто. Мы исходим из предпосылки единства звучания и представления. Вместо того чтобы начать с проблемы языка, мы начинаем с его предпосылок. Поэтому мы не должны удивляться, встречая у Шлейермахера вместо законов языка и его формирования лишь психологическое описание образования понятий и суждений в их отношении к языковым формам. Вместе с тем для первой части его «Герменевтики» существенным моментом является то, что исследуются законы *образования языка*. Ведь на этом всецело покоится применимость теории языка для объяснения грамматико-герменевтических явлений, как троп, фигура, период. Доказательство этого нужно будет дать позднее. Здесь дело идет лишь о том, чтобы выявить причину этого недостатка в самом характере его философского воззрения на язык.

Схематический и дедуктивный процесс

Единство разума и организации в мышлении есть таким образом наша предпосылка. «Первая прочная точка в сознании до всякого образования понятий — это действительное наличие разума как стремления и наполненность чувств как воздействие»[22]. Из органической функции однако возникает лишь хаотическая масса впечатлений. Только от интеллектуальной функции может поэтому исходить определение неопределенного. Где же надо искать начало ее дизъюнктивной деятельности? Никакого определенного внешнего впечатления еще нет налицо. Однако в самом сознании мы имеем органическую и интеллектуальную функции, одна из них преимущественно пассивность, другая преимущественно активность, причем полагаются и противополагаются друг

[22] *Schleiermacher*, Dialektik, § 255. (Д)

другу одновременно обе[23]. Здесь таким образом пролегает первая дизъюнкция. Отсюда следует, что определение неопределенного, каким оно исходит из интеллектуальной функции, *деятельно в обоих направлениях, субъектных и предикативных понятий.* Такова понятийно-языковая форма названной противоположности.

Анализ полученного результата привел бы нас к исходным понятиям философии языка. Только то замечение здесь можно сделать неким образом извне, что здесь, исходя из метода Фихте, выявляются, соответственно тому же противоположению, две основоформы предложения, – результат, имеющийся уже у *Бернарди*, который называет предикат всего лишь *аттрибутивом*, тогда как, наоборот, исходя из другой системы логики *Беккер* видит коренные слова только в глаголах, а все другие формы рассматривает как производные[24]. И *Лотце*, также считающий, что генезис различных частей речи надо возводить к метафизическим основаниям, возвращается к *трем* основным формам: существительное, прилагательное и глагол, которым соответствуют метафизические понятия субстанции, акциденции и присущего свойства[25], так что даже среди приверженцев этого сочетания логики с грамматикой Шлейермахер не смог бы отстоять свои взгляды без некоторой борьбы, затрагивающей первоначала логики.

Продолжим описание процесса образования понятий и языка. Определение хаотической массы впечатлений происходит, как мы видим, через осуществляемую интеллигенцией дизъюнкцию, но если *там налицо лишь масса, а здесь лишь формула и классификация*[26], то где посредующее звено, которое соединяло бы то и другое в некую длящуюся соразмерность? В понятии; оно есть единение обоих. Но откуда понятие? Мы сталкиваемся здесь с важным для языка психологическим понятием схемы[27], а именно с тем, что всякое чувственное представление есть одновременно представление рода и вида. Здесь решающий пункт для возможности образования понятий. Отдельный образ, взятый как род, т.е. помысленный обобщенно, и есть схема. Помысленный обобщенно – т.е. помысленный именно только в своей заменимости, так, что он может меняться, «не выходя из своего рода»[28]. В этом-то пункте мы и получаем единство функций интеллигенции и организации. Тем самым весь вопрос о возможности понятия и слова заключается для Шлейермахера в одном: как вообще возможна схема? Через повторность отдельных образов объяснить ее нельзя; ибо она включает в себя видо-родовой момент. Вместе с самым первым образом в сознании полагается уже и возможность подобных образов. Если не так, то как же? Опять же для столь остро поставленного вопроса мы не получаем никакого другого ответа кроме предпосылки целого, этого удивительного таинства разума, стремящегося внедриться в каждой точке хаотической массы представлений.

Возникновение языка из этого свойства разума

Таким образом, вся теория языка выстраивается на проблеме, в известной мере на тайне. Ибо процесс схематизации как раз и знаменует собой этот первый период образования языка. Подобно тому как все психологические акты комбинируются у Шлейермахера из противоположностей, так и акт образования языка для него есть результат одновременно схематизирующего и дедуцирующего процессов. Однако схематизация главенствует, дедукция вторична; вся область универсального знания определяется все-таки процессом схематизации и совпадающим с ним процессом формирования суждений[29]. Наш вопрос конкретизируется: откуда идет стремление схематизирующего процесса, который мы вынуждены все-таки принять как необходимую гипотезу, к образованию языка? Мы готовы согласиться, что искомый переход будет наглядно показан нам опять же из того, в чем язык и схема тождественны, и из того, в чем они различны, – лишь бы только это было нам показано! В двух пунктах, говорят нам, выступают различие и единство: «Схема и слово различаются между собой так, что первая есть знак, порождаемый преобладанием пассивности, второе знак, порождаемый преобладанием активности» – ср. фихтевское противоположение в *Я*, использованное здесь для этой конструкции! – «и таким образом мы начинаем видеть взаимопринадлежность обоих, поскольку одно восполняется другим, причем процесс образования поня-

[23] Легко опознать тесную связь этой дедукции с конструкциями *Фихте*, ср. особенно его «Основы общего наукоучения» (Fichte, Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre // WW I, особенно S. 157 ff.). (Д)

[24] Karl Ferdinand Becker, Organism der Sprache, § 28 S. 83-89. (Д)

[25] R. Lotze, Logik, 2. Aufl. S. 19 ff. (Д)

[26] Ср. *Schleiermacher*, Dialektik, S. 214. (Д)

[27] *Schleiermacher*, Dialektik, S. 206 f., 211 ff. (Д)

[28] *Schleiermacher*, Dialektik, S. 213. (Д)

[29] Ср.. *Schleiermacher*, Dialektik, § 268. (Д)

тия завершается лишь когда второе прибавляется к первому, почему человек, не подыскавший слова, находится в совершенно неспокойном, тревожном состоянии»[30]. Это беспокойство, если конечно оно в нас не объясняется просто давлением задержанного сообщения, действительно показывает нам, что язык возник из какой-то потребности; но нашла ли она здесь себе верное определение? Я лично не знаю никакой причины, почему активность обязательно должна была вызываться в одном и том же субъекте пассивностью. Тогда и пассивность тоже должна была бы вызываться в том же субъекте активностью и каждая противоположность другою. Но даже если считать всё доказанным, почему все же эта активность должна выражаться в языке? Если язык есть нечто активное, то следует ли отсюда, что активность субъекта должна быть языком? В самом деле! Лучше уж обратимся здесь ко второму различию между языком и схемой, подлежащему разрешению в единство; его сам Шлейермахер называет «гораздо более очевидным»[31], и в нем кроется не что иное как старая идея потребности в сообщении. «Разум, также и в качестве стремления один и тот же во всех и, согласно старому учению, словно бы против воли замкнутый в личности, повсюду направлен на общительность, ищет поэтому всегда опосредования и разбивает в занимающей нас области вышеназванное ограничение через взаимопринадлежность речи и слуха»[32].

Этимологический смысл слова и его значение

Но если, как показано выше, Шлейермахер со своим логически конструирующим методом оставляет нас в темноте в вопросе об отношении языка и схематического процесса, то заранее уже нельзя ожидать решающего прояснения от примыкающего сюда герменевтического исследования слова и словесного значения. Сказанное об этом прежними авторами относится к параграфам о грамматико-герменевтических правилах, а не сюда, поскольку не содержит и не предполагает теории языка, будучи чисто формальной природы. Только в тезисе о том, что при толковании надо следовать словоупотреблению, а этимологии лишь в крайней необходимости, просматривается по крайней мере осознание разницы, затронутой здесь. Ее отчетливое понимание

[30] *Schleiermacher*, Dialektik, S. 227. (Д)

[31] *Schleiermacher*, Dialektik. (Д)

[32] *Schleiermacher*, Dialektik, S. 228. (Д)

однако обусловлено концепцией словообразования. В звуке представлен не весь комплекс ощущений, собранных в наглядном созерцании; единственно лишь впечатление тут как-то передано[33] или, на характеризующей ступени языкового развития, апперципировано посредством какого-либо прежнего созерцания. Когда это происходит, язык фиксирует лишь какой-то один момент созерцания, который при всем том уже налицо. С течением времени этот момент, поскольку происхождение забывается, возвращается опять в ряд всех остальных. Уже указывалось, как на характеризующей ступени и на третьей ступени внутренней языковой формы действуют тонко разветвленные и усиленные подвижной фантазией психологические процессы, развертывая из относительно небольшого числа корней — в индогерманской языковой семье Потт их насчитывает едва ли тысячу — всё богатство языкового целого. Как однако скуден был психологический аппарат, которым Шлейермахер пытался объяснить язык и с которым он теперь пытался охватить также и этот сложный процесс, уже говорилось. Схема дедукции полностью механизирует свободную подвижность процесса. «Если языковое семейство установлено и производные формы известны, то метод» обнаружения языкового сродства «сводится к исчислению; ибо в семействе мы имеет общее всем, единство, а в производных формах — закон дифференциации»[34].

Учение о значении

Если отвлечься от этимологического содержания слова, то дело идет далее об определении словесного значения. И тем самым мы выходим из сферы языковой стороны слова в мыслительную. Шлейермахеровская герменевтика пользуется здесь результатом, к которому вело движение, описанное выше по его диалектике и этике[35]. «Живой, природно растущий язык идет от восприятий и фиксирует их. Здесь кроется материал, из которого возникает различие словоупотребления, поскольку в восприятии всегда существует множественность отношений»[36]. Шлейермахер неустанно подчеркивает эту сторону словесного значения, характер его схемы. При наличии единства слова,

[33] *Изменено из:* выражено.

[34] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 101. (Д)

[35] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 50 f. (Д)

[36] *Schleiermacher*, *Hermeneutik und Kritik, S. 51.*

говорит он, должна быть «возможна множественность способов его употребления», а тогда многие продукты духа должны «соединяться способом, допускающим в известных границах взаимозамену»[37]. Никакое слово не может быть тем самым представлено как единство; каждое оказывается с самого начала комбинацией из множества соотношений и переходов. Но как описать эту подвижность значений? Лексикон поневоле вынужден фиксировать их через противоположение. Так возникают противоположности, например, общего и особого значения[38]. Экзегеза призвана снова снять эти противоположения, чтобы уловить «слово в его единстве как переменчивое в своих различных аспектах»[39]. Тут в своем чистом виде проступает форма схемы. Однако становление языка, как мы видели, происходит хотя и преимущественно благодаря процессу схематизации, но также в силу дедукции. «Слова, обозначающие понятия, производные от одного и того же высшего понятия и соупорядоченные между собой, являются родственными. Этим предполагается форма образования представлений через противоположение из одного общего им всем»[40]. И в меру действенности этой формы осуществляется всегда уже необходимо заложенная в схеме тенденция: язык становится системой родственных и противоположных элементов. Шлейермахер различает качественные, взаимноисключающие противоположности и количественные различия, или неравенства, допускающие переходы; существительное, представляющие определенные формы смысла, является сферой, где доминирует противоположность; глагол, обозначающий деятельность, относится преимущественно к другой области, переходов[41]. Диалектика проясняет, как мыслится это различие. Всего отчетливее оно просматривается в редакции 1811 года, где еще более заметно влияние Фихте и особенно Платона (с понятием «больше и меньше»)[42]. Существительное и глагол суть тождества общего и особенного, стало быть понятия. Но в глаголе под власть понятия поставлено *действие*, в существительном — *бытие*. У понятий, означающих действие, на передний план выступает *количественность*,

[37] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 48. (Д)

[38] Противоположности собственного и несобственного, равно как исходного и производного детально разбираются в разделе о тропах. (Д)

[39] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 51. (Д)

[40] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 102. (Д)

[41] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 104. (Д)

[42] *Schleiermacher*, Dialektik, S. 340; ср. также S. 198 ff. (Д)

они допускают «больше или меньше», степень. У тех, которые представляют то или иное бытие, «процесс субординации проходит много ступеней через определенную множественность вплоть до отдельного»[43]. У первых (выражающих действие) субординация отступает на второй план, координация выходит на первый, причем в форме неопределенной множественности; ибо как выражение сочетания функции субъекта с другим предметом они неизбежно имеют градации, а потому не могут каждое образовать свой особый род. Дедуцированные в качестве бытия, они образуют единство с определенным циклом противоположностей. Знакомую относительность противоположностей, неизбежно вводимую и здесь, разбирать нет надобности. Поскольку однако дедуктивный процесс берет верх над схематическим процессом формирования языка, то на этой высшей ступени язык, осознающий себя как чистое мышление, отделяется от поэтического и делового и образует систему понятий. «Воззрение народа на природу естественно обусловливается его положением в природе, подобно тому как его этическое знание — его общественными отношениями, и наоборот, так что оба взаимно относятся друг к другу как идеальное и реальное. Всего сильнее обнаруживается это различие в языках, которые не только по тону, но и по значению различаются настолько, что это проходит через все их материальные и формальные элементы, так что в каждом языке заложена самобытная система понятий и способов их сочетания»[44].

[43] *Schleiermacher*, *Dialektik*, *S. 341.*

[44] *Schleiermacher*, Ethik, S. 291 f. Какое значение эта теория внутренне взаимосвязанной системы понятий имеет для герменевтики, нигде, по-моему, не сформулировано так великолепно, как в одном месте у Вильгельма фон Гумбольдта: «Как отдельный звук между предметом и человеком, так весь язык встает между ним и природой, воздействующей на него внутренне и внешне. Он окружает себя миром звуков, чтобы вобрать в себя и переработать мир предметов... Человек живет с предметами главным образом, а поскольку его впечатления и поступки зависят от его представлений, то и исключительно так, как их подает ему язык. Тем же самым актом, каким он расплетает из себя язык, он вплетает себя в него, и каждый язык очерчивает вокруг народа, которому принадлежит, некий круг, выйти из которого возможно лишь в той мере, в какой одновременно переходят в круг какого-то другого языка. Изучение иностранного языка должно вести поэтому к обретению новой точки зрения в прежнем воззрении на мир» (W. v. Humboldt, Von der Verschiedenheit des Sprachbaues, § 9, S. LXXIV-LXXV). (Д)

Было показано, какое значение эта система понятий в герменевтике Шлейермахера имеет для образования отдельного произведения, как ему в этой *системе* представляется власть общего над единичным. Правда, исторические обстоятельства тоже оказывают влияние на индивидуальность, но некий непрерывный поток общего, некое объемлющее целое, с каким соотносится отдельное произведение, он видит только в языке и в заложенной там системе понятий. Здесь конечно эта герменевтика делает *важный шаг вперед. Дело не только том, что противоположность рационального и аномального, возникшего по произвольному соглашению, исчезая в принципе из рассмотрения самой грамматики, должна теперь исчезнуть и из концепции словесных значений, фигур, тропов.* С этим связано и изменение всей позиции, с какой осуществляется подход к явлениям языка. Как ни неполон все еще общий языковой процесс, увиденный через воздействие созерцания и дедуктивной способности друг на друга, как ни произвольна редукция формирования субъекта и предиката к противоположности между спонтанностью и органическими впечатлениями в соответствии с мифологией наукоучения, хотя этой концепцией скорее лишь ставится проблема объяснения языка из двойственности нашего бытия, ибо то углубление в психологические процессы, от которого можно ждать со временем решения, для Шлейермахера было закрыто его ложной психологией, – тем не менее здесь есть серьезный подход к языковому процессу, рассмотренному как непроизвольный, не устроенный индивидами, но исходящий из общего движения духа, как то было без пользы для герменевтов развернуто Гердером. *Нации осмысливаются как продуцирующее целое,* период образования языка запечатлевает в языке некое связное мировоззрение – все это идеи, сближавшие Шлейермахера с Вильгельмом фон Гумбольдтом.

Но для герменевтики в этом взгляде на язык заключались также и весьма существенные недостатки. Философия тождества предполагает следствием своего понятия Бога единство духа и тела. А тем самым, естественно, также звука и мысли. Естественно, что дело тут идет только о проведении этого схематического параллелизма в деталях; а законы образования языка, наоборот, поскольку их невозможно осмыслить не подвергая исследованию как раз эту предпосылку, оказываются вне рассмотрения. Но именно здесь кроется возможность *подойти ближе к таким явлениям как тропы, периоды и т.д. не путем выдвижения голой противоположности как объяснительного основания, а с помощью реального объяснения, направленного на действующие в них психологические законы.* Для философии тождества, далее, все бытие без остатка переходит в явление, тем самым мышление – в язык; а отсюда, принимая во внимание перевес в этих системах образования понятий над образованием суждений, возникает представление о заложенной в языках понятийной системе, полностью охватывающей все тождественное мышление. Дело однако обстоит иначе. Уже Гердер остановился на вопросе: «Далеко ли можно пойти в мышлении *без* языка, что необходимо мыслить *пользуясь* языком?»[45] По сути дела в механизме языка находит себе выражение только часть психологических процессов. И отсюда возникает *важная разница между теми понятийными единствами, в которых Шлейермахер видит тождественное мышление, и интимностью мира представлений.* К тому же *объяснение понятийного мира из единства и противоположности как потенций, действующих на наше созерцание, вместо допущения высокого взаимодействия многообразных духовных законов, порождающих наш духовный мир, создает бедную и совершенно недостаточную схему.* Не будем для подтверждения этого вывода апеллировать к Гербарту, который, возможно, неоправданно хотел всё взаимопереплетение высших духовных актов и чувственных побуждений, выраженное в шлейермахеровской схеме, редуцировать к процессу, полностью вытекающему только из этих последних. Но анализы Лотце, исходящего из того же взаимовоздействия что Шлейермахер, способны выявить весь контраст между его объяснениями духовного мира и этого. Так или иначе, принятый Шлейермахером способ рассмотрения необходимо вызывает применительно к герменевтике *преобладание таких происходящих из нее категорий как противоположность, переход, параллелизм, которые придают ей логический характер.*

2. РАСПОРЯДОК ГРАММАТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ

Каков же порядок, в котором исходя из этого принципа рассмотрения языка представлено грамматическое толкование? Между этим разделом и вторым существует в аспекте формы примечательное различие. Если в языке господствует тождественное, то и дело понимания языка сводится больше к механике. Поскольку же во втором разделе могут быть даны лишь операциональные правила, сопровождающие

[45] Herder, Über den Ursprung der Sprache // *Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke* (WW), hg. von W. Suphan, Bd. V, S. 47; 1. Aufl. 1789, S. 72. (Д)

описание, то в первом господствует задание правил, воспроизводящее операцию. Отсюда выходит, что Шлейермахер здесь ближе стоит к распорядку прежних герменевтов чем во втором разделе.

Правила *Флация* преимущественно направлены на слово; рассмотрение стороны образования предложений отступает на второй план. Флаций при случае описывает последовательность сведенных к минимуму операций грамматического толкования, имея дело со словесными значениями и тропами. У Франца[46] выступают те же два канона, какими Шлейермахер охватывает грамматическую часть, разве что у него трактовка целого и его частей тоже входит в анализ контекста. Это двуделение Шлейермахер в духе своей методологии перекрестно пересекает еще одним, разделением языка на формальные и материальные элементы, однако так, что эти первые применительно к названному первым пункту (соотношение форм языка и применения языка) нигде в его лекциях не развертываются. Так что возникают три основных поля: 1) выявление словоупотребления с его материальной стороны, 2) выявление локальной значимости слова из его контекста с материальной стороны, 3) то же с формальной стороны. А поскольку к каждой из этих частей общего грамматического толкования прилагается специальное применение к Новому завету, то вся эта часть целиком членится на шесть разделов. Что касается материала этой части, то самыми существенными отклонениями от обычно принятого разделения предметов являются включение во вторую часть разделения на главные и побочные мысли и изобразительные средства и восстановление в третьей части риторического подразделения предложений, вводившегося в герменевтику уже Флацием. Поскольку же сообразно этой форме отправным моментом является не описание грамматических отношений, а задача их отыскания, то вместо выводов из общего воззрения на язык, как они у нас представлены, во главе первой части в качестве детализации названной задачи выступает разделение этого отыскания на моменты отыскания значения, смысла и понимания.

[46] *Wolfgang Franz*, De interpretatione sacrarum scripturarum, 1. A. Wittenberg 1619, S. 24 ff; 2. A. Wittenberg 1634, S. 19 ff. (Д)

3. СМЫСЛ, ЗНАЧЕНИЕ, ПОНИМАНИЕ КАК ОПРЕДЕЛЕНИЕ НЕОПРЕДЕЛИМОГО

Если герменевтика как толкование означала отыскание смысла, то очевидно для разных ступеней толкования она заключала в себе разные аспекты. Я нахожу, что здесь уже у Флация намечалось какое-то различение: nonnumquam parit obscuritatem una aliqua vox, quia... varia *significat*... In hac difficultate, itidem consulas tum fontes, tum contextus ac *sensum loci*... denique etiam accuratam *significationum cognitionem* ac distinctionem[47]. Эти моменты различил *Баумгартен*:

«1. Слова суть знаки для пробуждения у других известных представлений.

2. Связь этих представлений со словами составляет *значение* последних.

3. Если таким путем у кого-то пробуждаются представления о цельных суждениях или нескольких взаимосвязанных высказываниях, то это называется *пониманием*.»[48]

Причем, как он уже видит, значения слова могут быть сами по себе различны, а понимание речения — *одним единственным*[49]. Это различение применительно к отдельно взятому выражению проводит Морус в своем трактате De discrimine sensus ac significationis[50]. Таким образом была наконец устранена путаница, с которой не удалось бы вполне справиться без этого различения, поскольку и предложение, коль скоро оно состоит из нескольких слов, тоже казалось подобно каждому отдельному слову имеющим несколько значений.

После четкой формулировки этого различения еще одним шагом вперед к более живой концепции процесса толкования было его сведение у Шлейермахера опять же к общей формуле определения неопределенного, началом чего может оказываться все что угодно[51].

[47] [«Затруднение иногда создается многозначностью; обращайся тогда к источнику, к контексту и смыслу места, наконец к распознанию и различению значений.»] *Flacius, Clavis, II, S. 27-28.*

[48] *Baumgarten*, Biblische Hermeneutik, Halle 1769, S. 17-18. (Д)

[49] *Baumgarten*, Biblische Hermeneutik, S. 36 ff. (Д)

[50] В его Dissertationes theologicae et philologicae, I, Leipzig 1787. (Д)

[51] Ср. K. Keil, *Lehrbuch der Hermeneutik. Leipzig 1810*, S. 41. Уже Глассий трактовал de primo interpretationis scripturae medio, quod est loquelae et litteraturae sanctae consideratio [Первое средство интерпретации Писания — рас-

4. ПЕРВЫЙ КАНОН: О ВЫЯВЛЕНИИ СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ С ЕГО МАТЕРИАЛЬНОЙ СТОРОНЫ

Для этого определения неопределенного опять же первым ограничением, как то было установлено в школе грамматической интерпретации[52], выступает языковая область, общая для автора и его первоначальной публики, или авторское словоупотребление. Нам надо здесь кратко вывести следствия из нашего описания школы Эрнести и воззрений Шлейермахера на язык.

Словоупотребление

Само собой разумеется, что свой филологический метод понимания автора из его словоупотребления Шлейермахер разделял с грамматической школой. Разве что в духе своих воззрений он отчетливее подчеркивает один момент, не упущенный, правда, и прежними авторами: языкотворческую силу индивида и особенно первых шагов в новой мыслительной области[53]; момент, безусловно подсказанный ему его платоновскими и паулинистскими штудиями.

Подразделение значений и начала этимологии

Как однако прежние авторы пытаются осмыслить нормирующую сторону словоупотребления? Они собирали различные значения одного и того же слова у известного автора и затем классифицировали их, вводя такие схемы как собственное и несобственное значение[54], конкретное и абстрактное[55]. По сравнению с точностью в конципировании различий интерес к единству слова отступил здесь на второй план. Рядом с этой эмпирической концепцией словесных значений встало вне связи с ним этимологическое направление, впервые оформившееся до системы в голландской школе у Лодевика Фалькенера[55a] и Яна Шультенса[55b].

смотрение языка и священной литературы] (*Glassius*, Philologia sacra, lib. II, p. II). (Д)

[52] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 41 ff. (Д)

[53] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik*, S. 44.

[54] Keil, Hermeneutik, S. 50 (§ 43); Ernesti, Institutio interpretis, S. 17. (Д)

[55] Ernesti, Institutio, pars I sect. I cap. 2 § 23, S. 24. (Д)

[55a] *Lodewijk Caspar Valkenaer (1716-1778), голландский филолог.*

[55b] *Jan Jacob Schultens (1716-1778), голнадский ориенталист и богослов.*

При своем первом появлении грамматическое направление интерпретации было резко настроено против всякого этимологизирования: vera verborum et phrasium significatio non tam ex etymologia aut ex singulis vocibus separatim sumptis quam ex usu et exemplis est petenda[56]. Выражения Эрнести не свободны от некоего неуверенного колебания относительно связи этимологического словесного значения и словоупотребления[57], как то необходимо должно было следовать из занятой им эмпирической позиции. Его позиция располагается и здесь в неопределенной середине, когда он с одной стороны говорит об аспекте, в каком выступили значения благодаря этимологии[58], а с другой предостерегает от применения этимологии при определении словоупотребления[59].

Уже Кайль точнее видит дело, когда хочет применить этимологию к тому, чтобы «изучить по отдельным словам способ перехода от одной идеи к другой при различии значений»[60]. Но они оба и не идут в направлении единства слова дальше классификации значений, и не определяют разумным образом связь между этимологическим наполнением слова и словоупотреблением. Слова Эрнести: nam inconstantia loquendi, quae in omnibus linguis dominatur, facit, ut significationes verborum facile ac saepe mutentur, значения слов легко и часто меняются из-за царящего во всех языках непостоянства речи[61], удачно выражают это неуверенное ощущение некоего закономерного изменения, в котором не найдешь никакого смысла.

Определение задачи у Шлейермахера

Шлейермахер противопоставляет этому эмпиризму позицию предельного охвата всего словоупотребления. К толкованию «принадлежит знание всего языка в его истории и отношение к нему автора»[62],

[56] [Истинное значение слов и фраз надо извлекать не столько из этимологии или из отдельно взятых слов, сколько из их употребления и примеров] Wettstein, Libelli ad crisin atque interpretationem Novi Testamenti, ed. Semler, Halle 1766, S. 120. (Д)

[57] Ernesti, Institutio interpretis, S. 36 f. (Д)

[58] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, S. 57 ff. (Д)

[59] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, S. 38. (Д)

[60] Keil, Hermeneutik, § 33, S. 39 f. (Д)

[61] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, cap. 2 § 11, S. 37. (Д)

[62] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 52. (Д)

языковое содержание слова, которое было актуальным для пишущего, степень живости, с какой «говорящий создавал свои выражение, и что они, будучи рассмотрены изнутри, для него действительно заключали в себе»[63]. Так поставленная задача требует не меньше чем реконструкции духовного мира, каким он предстает в языке, через этот последний. Здесь становится поэтому ясно, *как грамматическая задача, подобно психологической, охватывает всё целое.* Ту же задачу Шлейермахер может характеризовать конечно и так, что дело тут идет о лучшем понимании чем у самого автора[64]. Для отдельного слова эта задача ограничивается тем, чтобы схватить единство, в котором мыслятся его значения. Уже изложено, как Шлейермахер понимал себе это единство. Он видел его подвижным, содержащим много отношений как продукт всего схематического процесса. Исходя из своей теории слова он противопоставлял его герменевтическое рассмотрение лексическому, через противоположение снимающему единство слова. Это противоположение остается лишь вспомогательной конструкцией. «Процедура противоположения знаменует в герменевтической задаче лишь некоторое промежуточное понимание, но в качестве такового она служит тому, чтобы узнать исходную комбинацию, исходя из которой во всех других способах употребления можно видеть модификации.»[65] Между тем как эта процедура опять же подходит больше для грамматики и лексикографии, снятие противоположностей принадлежит больше герменевтике.

Противоположение, наиболее трудное для разрешения, касается очевидным образом собственности и несобственности значения. Прежде всего Шлейермахер отклоняет то скороспелое решение, согласно которому все духовные значения покоятся лишь на образном применении чувственных слов. Взгляд, против которого он здесь борется, принят голландской школой за этимологический канон. Так Леннепп говорит: non alias esse proprias verborum significationes nisi corporeas sive

[63] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 52.*

[64] *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 32; 45. (Д) *В шлейермахеровской «Герменевтике» можно найти различные формулировки. Ср. Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. von H. Kimmerle, S. 50 «понять писателя лучше чем он сам себя» (1805); S. 87 «понять речение так же хорошо, а потом лучше чем ее создатель» (1819).*

[65] *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 50. (Д)

eas, quibus res sensibus designetur[66]. Это единство духовного и телесного значения Шлейермахер склонен однако объяснять из того тезиса, что здесь действует «параллелизм», «в самой идее жизни сливающийся в одно»[67], — воззрение, необходимо вытекавшее из его фундаментального воззрения на язык, согласно которому язык уже на своей второй ступени представляет понятийную систему нации, и из его теории параллелизма духа и тела. Равным образом демонстрируется относительность прочих лексических противоположностей, как между общим и особенным, абстрактным и конкретным, исходным и производным значением, и в отношении их выдвигается герменевтическая задача возведения их к единству слова.

Формальные элементы словоупотребления

Та же точка зрения, с какой здесь трактуются материальные элементы языка, распространяется и на формальные. Они суть единство, причем как материальные сложились в единство значений, так формальные — в единство способов связи, хотя не похоже, чтобы хоть раз была сделана попытка действительно проработать эту точку зрения также и для формальной части языка. В самом деле, для этого труднейшего момента семантики формальное понятие подвижного единства оказалось бы еще менее удовлетворительным.

Однако удовлетворительным достижением было уже то, что в герменевтику были вообще приняты принципы учения о значении, которые и в грамматике тоже обрели научный фундамент впервые лишь благодаря Карлу Райзигу[67a] и Фридриху Хаазе[67b].

[66] [Собственные значения слов это телесные, или те, которыми вещи обозначаются через чувства] Valkenaerii et a Lennep de Analogia linguae Graecae, ed. Scheidius 1805, S. 253 ff. (Д)

[67] *Schleiermacher, Hermeneutik, hrsg. von H. Kimmerle, S. 92, Die grammatische Auslegung XII: «Бесспорно, существуют духовные слова, одновременно указывающие на телесное, но и здесь действует параллелизм, ибо обе стороны, как они существуют для нас, в идее жизни суть одно».*

[67a] *Karl Christian Reisig (1792-1829), немецкий филолог, специалист по грамматике.*

[67b] *Friedrich Gottlob Haase (1808-1867), профессор филологии в Бреславле, специалист по синтаксису.*

5. ПРИМЕНЕНИЕ ЯЗЫКА В НОВОМ ЗАВЕТЕ

Общее воззрение на язык выступает теперь в специальной области новозаветной грамматики, в принципах описания новозаветной идиомы. Согласно заявлению самого Шлейермахера, герменевтика здесь вторгается в круг новозаветной грамматики, что позволительно лишь постольку, поскольку научно разработанной грамматики пока еще не существует. Похоже, однако, что и после появления «Грамматики» Винера Шлейермахер не собирался удалять из новозаветной герменевтики, как то было бы уместно, свой обзор и характеристику новозаветного языка.

Общее состояние новозаветной грамматики в эпоху шлейермахеровской герменевтики

Поскольку Шлейермахеру в истории этих грамматических исследований новозаветной идиомы, дошедших как раз во время его периода в Халле до научного обоснования этой ветви грамматики, не принадлежит какого-то своеобразного положения, то было бы неплодотворным рассматривать его с этой стороны в отношении к прежним авторам, скажем, к первым наброскам такой грамматики, как они имелись у Глассия, или к спору пуристов и гебраистов. Так или иначе, здесь как раз один из немногочисленных моментов, где имеется всем доступная научная обработка истории герменевтики. Мы имеем в виду основоположения, набросанные Винером в начале его «Грамматики»[68]. В тот же самый период времени, когда Шлейермахер выстраивал свою герменевтическую систему, в движении против засилья гебраистов, таких как *Готтлоб Шторр*[68a] и его ученик *Иоганн фон Гааб*[68b], из исследования простонародного языка, лишь одним из самобытных образований которого является новозаветный, развертывается научная обработка новозаветной грамматики. При том что первые шаги Салмазия[68c] остались без воздействия, Фишер[69], Штурц[70], особенно же молодой Планк[71] заложили своими исследованиями основы новозаветной грамматики. Этот последний, слишком рано обреченный на трагическую бездеятельность, уже носился с идеей грамматики этой идиомы, и современники, судя по опубликованному им пробному отрывку, ожидали от него окончательного научного основания новозаветной грамматики. Задача досталась по наследству Винеру. И в ее шлейермахеровском решении всего отчетливее влияние этих двух его непосредственных предшественников, Планка и Винера. В двух пунктах однако дала о себе знать самобытность его научной трактовки.

[68] *J. G. B. Winer, Grammatik des neutestamentlichen Sprachidioms, 1822.*

[68a] *Gottlob Chr. Storr (1746-1832), немецкий богослов, глава направления ортодоксального богословия в Тюбингене, защищавшего теологию откровения от критической философии религии Канта.*

[68b] *Johann Friedrich von Gaab (1761-1832), немецкий богослов, исследователь Ветхого Завета.*

[68c] *Claude de Saumaise (Salmasius) (1588-1653), французский гугенот, преподавал в Лейдене, исследовал языки Ближнего Востока.*

Самобытность шлейермахеровской трактовки

Во-первых, в синтетическом методе. Его изложение, отправляясь от сферы простонародного языка, очерчивает все более узкие[72] границы, описывает процесс билингвизма, переходит к более узкому языковому кругу гебраизирующего просторечия и фиксирует в нем два полярных предела, септуагинту с одной стороны, Филона и Иосифа с другой; наконец, добавляет в качестве специфичнейшего признака языкотворческий элемент эллинства и таким путем с максимальной наглядностью реконструирует новозаветную языковую сферу, так что мы здесь, как на еще более блестящем примере в его работе о Послании к Тимофею, имеем образец его синтетической трактовки грамматической сферы. Второй пункт возникает из самого средоточия его воззре-

[69] I. F. Fischer, Prolusiones de versionibus graecis librorum Veteris Testamenti, Leipzig 1779. Он называет новозаветную идиому то *македонской*, поскольку она образовалась после смешения диалектов при Александре, то *александрийской*, имея в виду александрийских писателей. (Д)

[70] Штурц (Fr. W. Sturz, De dialecto Macedoniae, 1808) называет ее διάλεκτος κοινή Ἑλληνική [общегреческий диалект], следуя не вполне верно понятому словоупотреблению старых грамматиков. То, что он принимал эту простонародную идиому за диалект, было постоянной ошибкой его исследования, впрочем такого значительном и полезном. (Д)

[71] Heinrich Ludwig Planck, De vera natura atque indole orationis graecae N. T. commentatio, Göttingen 1810. Известно, что Планк выдвинул также возражения особенно против лингвистических результатов исследования Шлейермахера о Послании к Тимофею, доказав, что сравнительно с ним в отношении двух других пастырских посланий дело обстоит нисколько не благополучнее. (Д)

[72] *Изменено из:* тесные.

ний на язык и христианство. Уже описывалось отождествление у него языка и мышления, а также то, как он подчеркивал самобытную мощь христианства, захватившую новозаветных авторов. Отсюда следует особая весомость, какую он придает языкотворческой силе христианства[73].

«Помимо всяких богословских предпосылок надо признать за христианством, насколько оно является индивидуальным целым, языкотворческую мощь, так что в Новом Завете должны быть формы, не выводимые ни из греческого, ни из еврейского»[74]. «Всякая духовная революция творит язык, ибо возникают мысли и реальные отношения, которые языком, каким он был, не могут быть обозначены именно поскольку они новые»[75]. Планк этого момента вообще даже не касался, Винер отнес его к лексикографии; действительно, для грамматика эта точка зрения не может иметь такой выдающейся весомости, ибо языковые формы и словесные образования, в которых выступает внутренняя форма языка, не могут быть затронуты этими изменениями словесного значения. Тем больший вес они имеют для герменевтики[75a] , но в этом смысле на них указал уже Эрнести: Sunt enum non pauca in his libris nove dicta propter novitatem rerum... novis verbis et formis dicendi opus erat, in quibus sunt plura propter similitudinem aliquam accomodata rebus tradendis[76]. И вообще Эрнести, как заметил Винер, сумел уже в своем воззрении на язык занять здравую срединную позицию в противоположность как пуристам, так и гебраистам.

6. ВТОРОЙ КАНОН

Второй канон в его отношении к первому

Было изложено, как Шлейермахер выдвинул задачей всей первой части своей «Герменевтики» определение с грамматической стороны текста, наличествующего в своей неопределенности. Каждый элемент,

[73] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 64-68. (Д)

[74] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 68. (Д)

[75] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 64. (Д)

[75a] *Изменено из:* грамматики.

[76] [Немало в этих книгах сказано по-новому из-за новизны вещей... была надобность в новых словах и формах речи, в которых многое по некоему подобию приспособлено к сообщаемым вещам] Ernesti, Institutio interpretis, I, sect. 2 cap. 3 § 27, p. 51. (Д)

как слова так и грамматические формы, рассматриваемый вне своего частного контекста, имеет прежде всего свою замкнутую в определенных границах ценность внутри общеязыкового узуса. Первый канон[77] содержал правила ее нахождения, во вполне естественном порядке, в котором Шлейермахер следует за грамматической школой, отстоявшей права аналитического подхода к интерпретации. Этот канон он характеризует как исключительно негативный или ограничивающий[78]. Сначала он вводит значение слова и формы в более узкую область. Внутри нее однако теперь оказывается необходимо какое-то позитивное определение. Его правила содержатся во втором каноне[79]. Если первый базой для филологических операций имел языковой узус, то второй — контекст. Первый доходил только до определения слов и форм в границах подвижного значения. Второй, подтягивая к этому подвижному значению все связи, заложенные в определенной позиции слова или формы, извлекает из множественности одно определенное значение.

К этим двум операциям сводится все предприятие грамматической интерпретации. Хотя различение между ними кажется простым, тем не менее, как мы увидим, необходим был целый ряд последовательных шагов вперед, чтобы из разрозненного множества моментов и сложных вводящих в заблуждение связей извлечь комплекс герменевтических операций, как он нашел себе выражение в этом втором каноне Шлейермахера. В конструкции этого второго раздела содержится самое трудное для формального построения всей грамматической части герменевтики.

Обзор истории членения этого канона

Синтетический метод *Флация* помещал разбираемую здесь массу материала почти исключительно под первую точку зрения, имея два отправных момента для герменевтики, один в совокупном целом Нового Завета[80], другой в артикуляции его отдельных текстов, причем первый способ рассмотрения брался за основу, второй применялся как вспомогательная конструкция. Главным, как объясняет Флаций в заключение первого раздела, является применение, в согласии с Духом

[77] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 41. (Д)

[78] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 94. (Д)

[79] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 69. (Д)

[80] *Изменено из:* Канона.

Святым, параллелей, qui vel verbis aut phrasi, vel etiam rebus, similes sunt. Sic etiam collatio partium unius loci, examinatio accurata praecedentium et consequentium: ut ipse contextus nobis obscuram sententiam illustret[81]. Наоборот, разделение на главные и побочные мысли и взгляд на членение текста, на чем покоится более конкретизированное применение контекста и параллелей, относятся уже к другой стороне, риторического рассмотрения. И как здесь Флаций раздергивает взаимопринадлежные элементы, так он смешивает тропы с аллегорическим способом толкования и потом не знает, куда их в таком случае отнести. Не намного лучше получилось у Баумгартена, который тоже отделял анализ параллельных мест от методики членения отдельного текста и не мог таким образом отдать должное ни одной из этих двух операций.

Отмечалось, что *Вольфганг Франц*, введший аналитический метод в герменевтику, фактически уже выстроил оба шлейермахеровских канона. Но поскольку для него еще беспорядочно переплетались значение, смысл и понимание, его находка осталась неплодотворной; он не смог ничего развернуть из обоих канонов.

Впервые лишь у *Эрнести* начинается более правильное упорядочение отдельных операций этой части. Правда, они слишком сильно отступали на второй план в сравнении с операциями первой части, поскольку его «Интерпретатор» движим намерением восстановить в своих правах объяснение из словоупотребления в противоположность тому, что он называет объяснением из вещей. Itaque res et analogia doctrinae, quam dicunt, hactenus modo prodest in interpretando, ut in verbis vel a multitudine significationis vel a structura vel alia qua causa, ambiguis, ducat nos ad definiendam verborum significationem, sive ad delectum significationis[82]. Можно видеть, что он совершенно правильно осмысливает статус этих операций как определение лингвистической ценности слова и грамматической формы в случаях, когда языковой

[81] [которые словами или оборотом речи, а также и предметно подобны. А также сопоставление частей одного и того же места, тщательное изучение предшествующего и последующего: так, чтобы сам контекст нам осветил темное суждение] Flacius, Clavis, II, S. 15. (Д)

[82] [Таким образом, предметное содержание и так называемая аналогия вероучения помогают в интерпретации только тем, что в словах, двусмысленных или из-за множественности значений, или из-за строения фразы, или по другой причине, подводят нас к определению значения слов или к выбору значения] Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. I cap. 1 § 19, p. 13. (Д)

узус очерчивает ее пока еще подвижным образом. Столь же правильно указывает он в качестве вспомогательного средства этой операции познание общей связи сочинения из его назначения, объяснение из предшествующего и последующего, соотношение между частями предложения и предложениями, реальные параллели[83].

Однако этот статус *вспомогательных средств для определения смысла из языкового узуса* затемняет самостоятельное значение описанной группы экзегетических операций. Приведенное место показывает, как этот статус связан с переоценкой языкового узуса, якобы способного самостоятельно определять смысл языковой формы или слова. Опять же обоим этим направлениям интерпретации из контекста и параллельных мест, как они сближаются у Эрнести, еще совершенно не хватало взаимосвязи кроме той, что они имели общую цель определения подвижного значения. И рядом с этой группой тоже без связи шли правила отыскания тропов и аллегорий. Различение между significatio и sensus, как его проводил *Морус*, настолько ясно показывало двухчастность операций и самостоятельность извлечения смысла из подвижных значений слов и форм, что тут, хотя Морус еще держался старого выражения Эрнести de sensus reperiendi rationibus usus subsidiariis[84] и деления на теоретическую и практическую часть, тем не менее правильное разделение уже было налицо и Шлейермахер следовал ему в своем делении герменевтики на два канона. Дальнейшее подразделение на материальные и формальные элементы нахождения тоже развернуто здесь уже подробнее[85]. Заострение этого последнего различения привело затем у Кайля к полному отделению этих двух элементов.

Отношение к ней Шлейермахера

Шлейермахер таким образом унаследовал в вопросе членения части, содержащей второй канон, *верное определение назначения этой группы операций в их связи с предшествующими* и *порядок принадлежащих сюда членов*, как он был разработан Эрнести и Морусом, а кроме того, *второе деление на материальные и формальные определения*, явно заимствованное им у Моруса, поскольку оно содержится уже в его проекте, со-

[83] Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. I cap. 2. (Д)

[84] [О вспомогательных приемах отыскания смысла] Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. II c. 2. (Д)

[85] Morus, Hermeneutica, p. 59 sqq. (Д)

ставленном *до* трактата Кайля. Шлейермахер унаследовал, наконец, для работы с этой группой операций привлечение психологии в грамматическое толкование. Он использовал кроме того оба деления, для материальной стороны операции определения из контекста положив в основу в качестве предпосылки то, что сюда относилось из психологического толкования, — деление на главные и побочные мысли и изобразительные средства и противоположность субъективного и объективного хода мысли, — и таким образом здесь возникла несколько более сложная форма второго канона. Уже говорилось однако, что эта искусственная форма содержит герменевтические лакуны, которые до сих пор еще не заполнены.

7. ЛОКАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В СВЕТЕ РАЗЛИЧЕНИЯ ГЛАВНЫХ И ПОБОЧНЫХ МЫСЛЕЙ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. ТРОП

Мы видели, что реальные параллели составляли собственно всю главную технику старой герменевтики как органона догматики. *Баумгартен* наложил на них ограничение тем своим правилом, что они состоят в отношении к эпохе и кругу автора[86]. *Эрнести*[87] затем ограничил их значение только местами, где обнаруживается ambiguitas sensus, двойственность смысла. У *Кайля*[88] они выступают среди факторов определения смысла. Ни одна из всех этих герменевтических систем не пыталась позитивно установить различную значимость параллелей в разных случаях.

Для этого был необходим сперва *психологический взгляд на возникновение произведения*. В самом деле, только отсюда можно было измерить значимость, с какою выступает каждая отдельная мысль, а тем самым ее ценность при сопоставлении. Здесь грамматическая интерпретация переходила уже в область психологической[89]. Основоконструкция Шлейермахера такое допускала, поскольку они составляют позитивную противоположность. Он соответственно перенес в сокращенном виде из второй части психологическое представление о различной ценности отдельных мыслей в целом произведения. В самом деле, различение главных и побочных мыслей и изобразительных средств[90], как оно здесь присутствует, может служить таким сокращенным выражением всей относящейся сюда теории.

Классификация через противоположение свободной комбинации и научной формы как отправной момент этой связи

Мы уже описывали выше, какое место в основаниях этой системе занимает противоположность свободной синтетической комбинации как выражения индивидуальности и научной формы[91]. Соответственно этому различению и объекты герменевтики располагаются здесь в позитивной противоположности. Полярные позиции занимает *лирика*, где сама свобода комбинации является целью в качестве выражения индивидуальности, так что отдельная мысль служит лишь средством для этого вольного синтеза, и, с другой стороны, *научная форма*, где господствует дедуктивная процедура и где поэтому все отдельные части упорядочиваются в порядке субординации и координации; между этими двумя крайними моментами располагаются противоположности поэзии и прозы в остальных формах. В поэзии индивид как таковой заявляет о своей ценности, в прозе — только целое. Шлейермахер выставил формальную последовательность парной противоположности: лирика и эпистолярный жанр с их свободным нанизыванием мыслей не собраны иным единством кроме подвижного самосознания субъекта, эпическое и историческое описание в своих разновидностях образуют середину, наконец, драма и дидактика предельно выражают строгий порядок[92].

Для сочинений преимущественно научной формы необходимо различение главных и побочных мыслей

Через все эти градации проходит *определение локальной ценности* речения. Чем ближе к научной форме, тем точнее различение главных и побочных мыслей; чем ближе к лирике, тем больше мысль становится лишь изобразительным средством и стирается членение на главные и побочные мысли. Отсюда вытекают герменевтические правила для

[86] *Ср. Baumgarten, Biblische Hermeneutik, § 89; § 32.*
[87] *Ср. Ernesti, Institution interpretis, Pars I sect. II, p. 35.*
[88] *Ср. Keil, Hermeneutik, § 36.*
[89] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 100. (Д)
[90] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 95.*
[91] Ср. *Schleiermacher*, Dialektik, S. 306. (Д)
[92] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 96 sqq. (Д)

работы с локальным значением. Для каждого данного научного текста верно, что всё принадлежащее к главной мысли определенного смыслового комплекса применяется в одинаковом значении на всем протяжении того же целого. Для побочных же мыслей локальную значимость в ее определенном выражении надо искать там, где они выступают как главные мысли, и т.д.[93] С тем, что таким образом установлено, нужно иметь дело не только в позитивном сравнении, но и через *противоположение*, как то следует из логического взаимного соотношения понятий, — соотношения, с которым мы уже имели дело, говоря о языке.

Это различение главных и побочных мыслей выступает в герменевтике никоим образом не впервые. Prima enim et summa cura esse debet lectoris, ut illas primarias et substantiales sententias, in quibus potissimum tota propositae quaestionis determinatio residet, expendat: secundaria vero, ut illas quasi externas accersitas aut accidentarias[94]. Так у Флация. И *Кристиан Вольф* тоже предписывает *для случайно затронутых мыслей* искать места, где они выступают *в своем верном контексте с какой-либо дефиницией.*

Для сочинений с преимущественно несвязанной конструкцией необходимо понимание мыслей как изобразительных средств

Если таким образом различение главных и побочных мыслей в сочинениях, граничащих с научной формой, необходимая задача, то для тех, что движутся преимущественно путем индивидуальной комбинации, мысли должны пониматься как изобразительные средства[95]. Где слово и мысль появляются не ради самих себя, а для изображения ка-

[93] Ср. *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 99.*

[94] [Первая и главная забота читателя должна быть о том, чтобы мысленно взвесить те первичные и существенные суждения, от которых скорее всего зависит все определение поставленного вопроса; вторая — о внешних, привлеченных или случайных] Flacius, Clavis, II, p. 24. (Д)

[95] Выражение «изображение» (Darstellen) в противоположность «сообщению» (Mitteilen) применял уже *Фридрих Шлегель* для отличения поэзии от прозы. У *Бернарди* уже прослеживается выражение «изобразительные средства» в разбираемом здесь нами смысле. Примечательно, как близко *Баумгартен* подошел к этому понятию: «Где [...] регулярно имеют место попутные рассуждения и они не только позволительны, но и необходимы для украшения сообщения [...] там при анализе следует тщательно отличать все подобное» (Baumgarten, *Biblische Hermeneutik*, § 64, S. 216). (Д)

кого-то внутреннего чувства, стремящегося выразиться в форме определенной комбинации, перед пониманием возникает задача точно отличить места, где такое происходит, от всех прочих.

Шлейермахер очень удачно причисляет здесь напр. *максиму* к выразительным средствам историка[96]. Но важнейшим и труднейшим классом таких выразительных средств являются *образные выражения.*

Уже из риторики герменевтика заимствовала трактовку тропов, не идя при этом однако, как и в отношении связанных с ними фигур, намного дальше внешней *классификации.* Так еще и в риторике Меланхтона: Graeci vocant τροπουη cum vox a propria significatione ad rem similem aut vicinam vertitur[97]. Прежняя герменевтика совершенствовала ремесло классификаций до бесконечности; в риторике Глассия в основу кладутся категории и соответственно выстраивается действительно небезынтересная система. Смешение аллегорического толкования и образной речи вело однако к причудливым предписаниям о нахождении тропов. Наличие тропа якобы нужно допускать лишь там, где к тому понуждает текст противоречием, возникающем при буквальном понимании[98], и т.д. В том же направлении движется еще и работа Эрнести. Хотя он верно заметил, что тропические выражения нередко становятся собственными и что этимология приводит к тропам в значениях слов[99] — замечание, которое могло бы продвинуть исследование вперед, — однако возникновение тропов слишком мало волнует его, чтобы он вывел отсюда следствия. Он ведет их происхождение частью от потребности в разнообразии и украшении речи, не задумываясь о том, что именно «как» и «почему» такой связи и составляют здесь всю задачу. Гораздо более по сердцу ему формулировка правил их нахождения. Конечно, что это за правила, выдвигаемые без всякого понимания существа тропов! Когда налицо противоречие между субъектом и пре-

[96] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 105.*

[97] *[Греки называют тропами, когда слово от собственного значения переходит на подобную или близкую вещь.] Corpus reformatorum, Bd. XIII (Melanchthon, Elementa rhetorices), ed. Bretschneider. Halle 1846, S. 463.*

[98] *Изменено из:* буквальности.

[99] Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. II cap. 4, p. 60, 64. *Тропы (τρόπος) в прежней герменевтике понимается как несобственный, «фигуральный» способ выражения, метафора. Шлейермахер применяет понятие тропа лишь изредка в афоризмах 1805 и 1809 годов и в первом наброске «Герменевтики» 1810-1818 гг., а вообще говорит о метафорах и образных выражениях (Hermeneutik und Kritik, S. 106, ср. Hermeneutik, hrsg. von H. Kimmerle, S. 105).*

дикатом или с действительностью, да и просто когда что-то идет против обычного словоупотребления, тогда якобы толкование должно обратиться к тропам! Но только в тех частях Писания, которые не содержат божественного законодательства; ибо подобное нигде не принято давать в несобственных выражениях[100]. И *Морус* не идет здесь намного дальше классификации Глассия, а *Кайлъ*, как видно по новому изданию Дате[101], явно возвращается к ней, извлекая оттуда вполне произвольно и без объяснения некоторые основные виды. Таким совершенно пустым был итог темы, протянувшейся через всю историю риторики и герменевтики. Лучшими здесь были классификации еще в старой форме риторики, снабженные примерами, — как у Глассия, дающего по крайней мере обзор всего диапазона феномена тропов.

Вико о тропах

Конечно, в сочинении итальянца, восполняющего недостатки всех старых систем герменевтики, в «Основах новой науки» Вико[102], были заложены начала научной трактовки тропов, до сего дня еще не примененные.

«Все тропы, при том что до сих пор их принимали за остроумные изобретения писателей» суть «*скорее необходимые способы [...] какими все поэтические первобытные народы пытались изъясниться*»[103]. Вико привязывает тропы к двум явлениям, из которых одно действительно содержит в себе их объяснительное основание, а второе предлагает по меньшей мере их тонкую и удачную аналогию: к языку и мифу. «Именно посредством этой логики [...] первые поэты должны были давать имена вещам, следуя наиболее редкостным и впечатляющим представлениям, которые и стали источниками, первые, метонимии, вторые, синекдохи»[104]. И, подобно мифу, метафора наделяет бессмысленные вещи смыслом и страстью. Если даже то, что Шлейермахер говорит о тропах, не достигает широты этого подхода, все равно мы имеем тут первую концепцию тропов в герменевтике под одним общим углом зрения.

[100] Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. II c. 4, § 10. (Д)

[101] Glassius, Philologia sacra, herausgegeben von J. A. Dathe, Leipzig 1776. (Д)

[102] Giambattista Vico, Principi di una scienza nuova, Napoli 1725.

[103] *Giambattista Vico*, Neue Wissenschaft, übersetzt von W. E. Weber, 1822, S. 257 f. (Д)

[104] *Giambattista Vico*, Neue Wissenschaft, S. 254-255. (Д)

И здесь он тоже *исходит из той противоположности, которая подобно противоположности органического и неорганического в грамматике Беккера пронизывает у него все части герменевтики, – противоположности между артикуляцией, или внутренней связностью, и внешней рядоположностью.* Существует, говорит он, настолько полное родство представлений, что одно из них само собой напрашивается как выразительное средство для другого[105]. Что же он однако понимает под таким родством? Это *параллелизм отдельных членов понятийного ряда*, связанных определенным единством. Таким образом, данная форма тропа у него опирается полностью на логическое родство понятий, делающее возможной их взаимозамену. Но нетрудно видеть, что таким родством еще ничего не объяснено. Как бы ни сближались между собой понятия, *воздействие* их взаимозамены предстает от этого только еще менее понятным. Другая форма тропа у Шлейермахера строится на случайных связях. Но и эти последние должны подчиняться какой-то «объективной аналогии»[106]. В конце концов Шлейермахер сам чуть ли не готов снова отказаться от различения, которое действительно трудно ясно уловить.

Подходя с логической стороны, все тропы одинаковы между собой. Все они возникают благодаря известным типам взаимозамен, приведенных риторикой в систему. Эти взаимозамены могут быть близкими и отдаленными, но противоположность, подобная шлейермахеровской, нигде тут не прослеживается. Троп как раз именно вовсе и не возник через такую логическую замену, в которой выражалось бы своего рода сознание параллелизма; он возникает *из того же изобразительного стремления, формирующего наши интимные представления, что и язык*, и образуется по тем же законам, что этот последний. Ближайшим образом серия тропов возникает, когда более определенное и чувственное воззрение, заложенное в языковой апперцепции и создавшее слово, снова извлекается из слова, после того как оно уже стерлось в обычном языке. Здесь тоже перед нами не что иное как происходящее на материале слова продолжение изначального языкового процесса. Весь подлинный блеск стиля покоится на этом, и как в чутье к синонимам и их различению, в чутье к этой изначальной концепции языка дает о себе знать настоящий дар слова у писателя. Однако дух и самостоятельно продуктивен в этой области, и исследование тропов, если они не искусственны, а подлинно подарены удачной образной речью, должно осу-

[105] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 107.*

[106] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 108.*

ществляться как продолжение языкотворчества. В самом деле, тут должен иметь место тот же самый порыв высказать свое видение во всей его полноте, так же стесненный недостатком адекватных выразительных средств. И подобно тому как на позднейших ступенях образования языка из этого порыва возникают не новые корневые слова, а апперцепция нового видения через старое корневое слово, так же и здесь интуиция апперципируется другой, родственной, адекватной по силе и интенсивности. От этих тропов, конечно, надо отличать искусственно возникшие. Они лишь подражают тому естественному процессу, имея целью достичь аналогичного воздействия.

Мы не отклонились от нашей задачи. Ибо встретят ли наши наметки одобрение или кто-то пожелает идти другим путем, отталкиваться иначе как от языка и от речетворческого процесса он не захочет. И характеристика шлейермахеровской герменевтики сводится для нас здесь к прояснению того, насколько *недостаточность объяснения языкового процесса сказывается на всей первой части «Герменевтики», насколько эта часть сводится к классификациям, вместо объяснений, и насколько поэтому даже у Шлейермахера все еще нет полной и последовательной внутренней связности при рассмотрении этого процесса*[107].

Применение к Новому Завету

Лишь кратко охарактеризуем специальное применение этой части герменевтического канона к Новому Завету. В самом деле, кроме введения гипотезы о возникновении первых трех Евангелий путем механического нанизывания, выступающей просто как предпосылка, перенесенная из психологической части герменевтики, она не содержит ничего, что не было бы самым прямым применением общей части и описанных понятий из канона. Речь идет об анализе параллелей. Он допускается для отдельного автора после строгой проверки, действительно ли он остался тем же самым, для комплекса разных текстов лишь после сопоставления всех отдельных выражений, откуда впервые только и определяется приблизительно их общее соотношение[108]. Такой способ определения полностью вытекает из создавшей целую эпоху ориентации Шлейермахера на целостность сочинения и автора.

[107] Другой причиной, объясняющей бесспорные несовершенства этой герменевтики, представляется нам недостаток чутья к тем корням чувственного созерцания, из которых возникли чувственные элементы речи. (Д)

[108] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 112 f.*

8. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФОРМАЛЬНОГО ЭЛЕМЕНТА. ПРЕДЛОЖЕНИЕ. ПЕРИОД

Едва ли решающий шаг вперед, сделанный грамматической частью «Герменевтики» Шлейермахера, и одновременно недостаток его логически классифицирующего метода в другом отношении обозначились так отчетливо, как в его трактовке предложения и периода.

Через прежние герменевтики тянутся совершенно пустые рекомендации определять предикат из субъекта и т.д., отыскивать взаимосвязь предложений даже там, где она явно не наличествует, и подобные тривиальности. *Кайль* первым вводит различение — не упуская выставить это в Предисловии как одну из своих заслуг перед герменевтикой — между *грамматической* и *логической* связью предложений, *различение, на отчетливости которого покоится вся возможность прояснения этих моментов.*

В остальном он, правда, говорит о наличии логической связи также и там, где она не находит себе никакого грамматического выражения[109], но о таящейся здесь проблеме, как в таком случае надо понимать различие между речью и мыслью, он даже не догадывается. Разве что он замечает то, что уже было подробно трактовано прежними авторами, — что привыкшие к древнееврейской языковой форме апостолы не умели использовать сочетательное богатство греческого языка.

Также и здесь *Флаций* благодаря своему более близкому историческому положению к эпохе цветения *риторики* является среди новейших авторов предшественником Шлейермахера. В самом деле, он уже ввел в герменевтику идущее от *Аристотеля* различение речи периодической или беспрерывной, oratio pendens aut connexa[110]. Однако различение это он воспроизводит лишь весьма неопределенным образом, засвидетельствует его примерами, причем его особенно занимает манера апостола Павла в стремительном потоке речи перескакивать от одной мыслительной связи к другой, «так что его речь как бы падает из од-

[109] Keil, Hermeneutik, § 60. (Д)

[110] Ср. Flacius, Clavis, II, p. 502sq. (Д)

ного предмета в другой»[111]; ничего больше дать он не может. Это вот различение и подхватил Шлейермахер.

Отношение частей предложения

Лишь кратко и формальными тезисами Шлейермахер разделывается с различием в отношении между частями предложения. Имеется в виду различие между богатыми на флексии языками и бедными, что в научной трактовке служит универсальной грамматике основой для классификации языков на имеющие и не имеющие грамматическую форму; тем же руководствуется и Шлейермахер[112].

Отношение между предложениями: нанизывающая и органическая связь предложений

Учение об элементах, связующих предложения, он начинает однако сразу же с противоположности *нанизывающей и органической связи между предложениями.*

Аристотель имеет в виду то же самое со своей *беспрерывной* и *периодической* речью, λέξις εἰρομένη и κατεστραμμένη[113]. В самом деле, даже органическое отношение, в котором можно было бы искать чего-то большего, есть лишь обобщение того, о чем он бесподобно говорит: речь беспрерывная, εἰρομένη, не имеет в себе конца, τέλος, но она неприятна из-за получающейся отсюда незаконченности, ἄπειρον. Ведь τέλος хотели бы видеть все, и они не успокаиваются, пока не приходят к нему. Периодическая же, κατεστραμμένη, имеет свою завершенность в себе, ἡδεῖα δ'ἡ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ, καὶ ὅτι ἀεί τι οἴεται ἔχειν ὁ ἀκροατὴς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ[114].

Но это аристотелевское разделение, по замыслу его автора призванное характеризовать два периода греческой стилистики, создает

[111] Flacius, Clavis, II, p. 502.(Д)

[112] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 118. (Д)

[113] Aristoteles, Ars rhetorica, III 9 (1409b). Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, p. 159. (Д)

[114] [Такой стиль приятен и понятен; он приятен, потому что представляет собой противоположность речи незаконченной, и слушателю всегда кажется, что он что-то схватывает и что что-то для него закончилось; а ничего не предчувствовать и ни к чему не приходить — неприятно.] Aristoteles, Ars rhetorica, III 9 (*1409b*). (Д)

трудности при попытке применить его ко всему процессу развития стиля, как то делает Шлейермахер. Аристотель имел перед своими глазами всю историю того, как со времени *софистики* и Исократа под воздействием философии и связанного тогда с ними искусства речи сформировался период, достигнув у его учителя *Платона* неподражаемого совершенства[115]. Но что после того? Уже его самого надо рассматривать как начинателя той эпохи упадка искусства речи, когда логическая форма мысли уже не находит себе выражения в соответствующей грамматической, эпохи, крайними всплесками которой явились такие стилистические феномены как манера *Марка Аврелия* или *Эпиктета*, где союз καιά занимает место всех связей. При этой форме речи встает[116] вопрос, *как надо понимать различие между логической формой мысли и грамматическим выражением;* ибо лишь в этой связи можно понять, почему членение мысли на периоды было и остается полностью результатом художественных решений. Как же в своем исследовании Шлейермахер подходит к этим вопросам, возникшим вследствие расширения его кругозора в области развития изучавшегося им стиля? Он с полной ясностью видит все трудности. Надо представлять себе вполне возможным, «что просто нанизывающая форма способна производить то же воздействие, что и органически связывающая»[117]. Позитивная противоположность должна здесь опять же по крайней мере схематически включать всю подлежащую объяснению пестроту явлений. Заслуживает продумывания как вышеназванная возможность, так, с другой стороны, и то, «что отдельные связующие элементы языка временами приобретают одно лишь голое значение нанизывания»[118]. Здесь он однако, совершенно в духе своей системы, видит два движения в языке. И вот ближайшим образом эта параллелизация покоится все же на смешении чего-то совершенно разнородного. Ибо «если органически связующий элемент применяется лишь для нанизывания»[119], то дело здесь идет об изменении *ценности слова*, т.е. об исключительно лишь *материальном элементе языка.* С этим словом начинает сочетаться более слабая идея

[115] Ср. об этом *Бернарди* в его Введении к «Научному синтаксису греческого языка» (A. F. Bernhardi, Die wissenschaftliche Syntax der griechischen Sprache, 1829). (Д)

[116] *Изменено из:* высится.

[117] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 117.(Д)

[118] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik. (Д)

[119] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 118. (Д)

связи. В других же случаях дело идет о *грамматической форме*. В самом деле, «сцепляющий элемент» здесь никоим образом не представляет, как кажется Шлейермахеру, «органическую связь», способствующую возникновению «эмфазы»[120], скорее здесь мы имеем разницу между целой внутренней логической формой связи, как она существует в говорящем и пробуждается в слушателе, и целой грамматической формой. *Таким образом, здесь речь идет действительно, а там лишь по видимости о разнице между логической и грамматической связью формального элемента.* В шлейермахеровской теории языка заложена невозможность дальнейшей разработки этого вопроса. Мы видим, что в своем учении о значении он полностью проходит мимо формального элемента. Но именно в перспективе общей теории языка, к которой должна была вести эта часть учения о значении, заложена возможность дальнейших разработок. Успешными они могут быть только когда сначала со всей остротой уловлено различие между логической и грамматической связью, без чего отчетливая постановка проблемы невозможна. *Как раз это различие однако неизбежно останется чуждым для теории языка, исходящей из единства мышления и речи.* Она способна дойти разве что до развернутой у Шлейермахера концепции *представленности одной формы через другую*, при том что как раз в этой схеме опять же исчезает из виду вся проблема того, как можно помыслить это их различие и вместе с тем их взаимозаменяемость.

Дальнейшее проведение классификации через *перекрещивание позитивной и негативной связи и субъективного и объективного понимания связи* подпадет естественно тому же суду, что и принцип классификации. Должен признаться, что дальнейшие дефиниции у Аристотеля[121] мне кажутся решительно превосходящими шлейермахеровские, ибо намного глубже вникающими в риторическую композицию предложения. Но тем не менее остается *особой заслугой Шлейермахера попытка ввести в герменевтику более основательную трактовку формальных элементов языка* и тем самым, а также благодаря его описательной трактовке главных и побочных мыслей и изобразительных средств, — элементы научного построения грамматической части герменевтики[122].

[120] *Schleiermacher*, *Hermeneutik und Kritik, S. 118.*

[121] Ср. *Aristoteles*, Ars rhetorica, III 9 (1409b). (Д)

[122] Мы, естественно, не могли здесь углубляться в необходимое различение *сложносоставных предложений и периодов*, в *ритмический элемент* последних и т.д. Всего лучше их анализирует *Хайне* (Chr. Heyne, Ausführliches Lehrbuch

9. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЛОКАЛЬНОЙ ЗНАЧИМОСТИ С ЕЕ ФОРМАЛЬНОЙ СТОРОНЫ ДЛЯ НОВОГО ЗАВЕТА. СТИЛЬ НОВОГО ЗАВЕТА

Подобно тому как общий раздел о локальной значимости языка с материальной и формальной стороны не мог трактоваться чисто грамматически — Шлейермахер понимает, что задача «изолированного проведения грамматического толкования есть голая фикция»[123], — так и его специальное применение требует себе в качестве основы перенесения результатов психологического толкования на эту область. Таким образом, в герменевтической трактовке стиля *общее и специальное рассмотрение словоупотребления, психологический разбор существа и возникновения различных родов речи и результаты критического исследования новозаветных сочинений пересекаются между собой.*

Флаций и Глассий о стиле НЗ

Само собой разумеется поэтому, что опыты *прежней герменевтики* со стилем новозаветных сочинений должны были остаться несовершенными. В самом деле, трактуя все речевые жанры и отдельные сочинения как стилевое целое, совершенно не беря во внимание особенности возникновения текстов, они не могли ни вникнуть в генезис этого стиля, ни схватить его с психологической остротой. Поэтому Шлейермахер справедливо называет прогрессом позднейшей герменевтики «во-первых, стремление к отчетливому рассмотрению и пониманию отдельных деталей в языке, во-вторых, попытки привести в более точную связь между собой герменевтические операции и историческую критику»[124]. Тем не менее, те *прежние опыты остаются единственными попытками связной стилевой характеристики Нового завета в контексте герменевтической системы.* Уже упоминалось, что свой пятый трактат, De stylo sacrarum litterarum, Флаций предлагает с сознанием полной новизны своего предприятия и одновременно несовершенства достигнутого. Он встает на максимально высокую точку зрения. Lector... cernat qua ratione ac modo sit facta totius huius corporis synthesis aut compo-

von der Sprache, II, S. 746), отчасти также в заключении своей «Общей грамматики». (Д)

[123] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 142. (Д)

[124] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 128-129. (Д)

sitio[125]. Он разбирает сначала общие черты новозаветного стиля, затем дает специальную характеристику стиля Павла и Иоанна. Уже в первом разборе фигурируют телеологические категории efficacia, plenitudo, brevitas. Однако его подход здесь еще гораздо свободнее чем у Глассия. Он сравнивает библейскую речь по шести пунктам с *фукидидовской*. «In Thucydidis sermone solent litterati haec sex potissimum celebrare, quod sit brevis verbis et copiosus et densus rebus; ita ut propemodum verborum numerum rerum copia consequatur. Esse aiunt grandem et efficacem vigentemque; esse in eo valde emphatica verba; esse crebras sententias, esse asperam compositionem. Haec omnia sex rectissime etiam in maxima parte sacrorum librorum notari possunt»[126]. *Стиль Павла* он разбирает, держась августиновской темы диалектики Павла, Paulum fuisse dialecticum, причем он конечно учитывает больше внутреннюю форму развития мысли чем грамматическую. Очень хорошо в этом отношении он подчеркивает переход от единичного к общему и наоборот, сравнительное движение вперед в связывании мыслей. Aliquando etiam permiscet capita; et veluti plura simul agit[127]. Более простой стиль Иоанна он трактует в аспекте последовательности мыслей еще более адекватно: Epexegeses multas, antitheses illustrantes et confirmantes, repetitiones, epanalepses crebras, asyndeta, appendices[128]. Но конечно ни он, ни *Глассий*, развивающий те же идеи[129], не имеют представления о связи грамматической формы со стилем. У *Глассия*, как уже излагалось, из-за его телеологической точки зрения, на которой он строит классификацию совершенств Писания, своеобразие слога расплывается в неопределенной идеальности. До сих пор еще однако чрезвычайно полезны в

[125] [Читатель разберет принцип и метод построения или составления всего этого корпуса] Flacius, Clavis, II, S. 459. (Д)

[126] [Ученые отмечают в стиле Фукидида обычно шесть черт, имея в виду его краткость на слова и богатство и плотность на вещи, так что за умеренным числом слов следует множество вещей. Называют его великим, действенным, энергичным; владеющим силой словесного выражения, рубленой фразой, жесткой композицией. Все эти шесть черт можно безусловно наблюдать в преобладающей части священных книг] Flacius, Clavis, II, p. 462. (Д)

[127] *Flacius, Clavis, II, p. 515.*

[128] [Много эпекзегез, иллюстративные и подтверждающие контрасты, повторы, частые возвращения, разрывы грамматической связи, добавления] *Flacius, Clavis, II, p. 528-530.*

[129] *Изменено из:* его принципы.

качестве обзоров своеобразия хода мысли у Павла и Иоанна его собрания примеров, упорядоченные большей частью по схеме Флация[130].

Эрнести указывает на связь стиля Нового завета с его грамматикой

В «Интерпретаторе» Эрнести есть несколько слов, знаменующих поворот во всей новозаветной риторике[131]. Они *впервые ставят риторику в связь с верно понятым грамматическим характером Нового завета. Морус* развивает эту мысль, со ссылкой на Предисловие Михаэлиса к известной книге Лоуса. *Кайль* в своей манере упускает дело среди разнообразных герменевтических операций[132].

Мы уже касались того, как Шлейермахер, перечисляя в их взаимодействии все разнообразные аспекты, обусловливающие новозаветный стиль, выставил предельную герменевтическую позицию для анализа стиля, *понимание этого последнего во взаимосвязи с композицией из языка, речевого жанра и индивидуальности пишущего.* С этой точки зрения при анализе общие противоположности, заложенные в различных формах речи, от письма до дидактики, включая противоположность построения предложений, переплетаются с самобытностью Нового завета. Она кроется частью в двуязычии авторов, частью в истории возникновения первых трех Евангелий, какою он ее здесь предполагает, частью, наконец, в характере дидактики вероучительных сочинений, свойственном устной речи. Отсюда возникает многообразие новозаветного стиля, подытоженное им в блестящем *обзоре, через который, начиная от композиции целого и кончая построением отдельных фраз, повсюду проведена противоположность органической и нанизывающей связи.* Первые три Евангелия возникли через нанизывание, четвертое же образует органическое целое. Послания равным образом имеют этот двойственный характер, смотря по тому, направлены ли они на какую-то известную цель или возникают в свободном излиянии; даже в каждом отдельном послании господствует та же противоположность, как например Павловы послания обычно в первой своей части органически артикулированы, но во второй, где уже нет диктата столь определенного намерения, развертываются приемом простого нанизывания. Если разобрать отдельные речи Христа, как они содержатся в исторических сочинениях, по их

[130] Ср. Glassius, Philologia sacra, p. 239 sqq. (Д)

[131] Ср. Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. II c. 3, § 18. (Д)

[132] Keil, Hermeneutik, S. 66-72. (Д)

внутренней форме, то их тоже можно видеть в двояком свете — полная противоположность ситуации с Иоанном и синоптиками — как нанизывание разнообразного или как связное целое, разве что их внутренняя форма не дает о себе знать должным образом. В грамматической форме снова выступает та же противоположность, поскольку внутренняя языковая форма древнееврейского тяготеет к простому нанизыванию, греческого — к связи, так что апостолы здесь попадают в противоположность между грамматическим мышлением и грамматическим материалом, к которой каждый из них относится по-разному, причем никто ее вполне не преодолевает.

Уже указывалось, насколько *важна эта противоположность вообще для герменевтических взглядов Шлейермахера.* Она двояким образом связана с его принципами. Во-первых, его принцип *формы, как грамматиков философии тождества – их принцип организации (отождествляемый им со своим формальным принципом), неизбежно ведет к противоположности бесформенному.* И в той же мере, в какой он перегружает этот принцип, должен расширяться круг бесформенного. А во-вторых, *противоположность тождественного и своеобычного* ведет его *к соответственному различению между описанием, стремящимся к определенной цели, и другим, имеющим свой закон только в индивидуальности.* Поскольку этот композиционный принцип он называет также «иррациональным», по которому каждая часть имеет сама по себе свою собственную ценность, то становится ясно, как тесно должны для него соприкасаться обе эти противоположности. В самом деле, как только концепция формы приближается к логической артикуляции, обе эти противоположности отождествляются. А такое *всегда должно происходить в сфере дидактического. Здесь обе противоположности совпадают,* тогда как *в аспекте художественных форм они всего далее расходятся.* Если отсюда снова обозреть всю грамматическую часть, то еще яснее обнаруживается, что форма правил в ней, как бы искусно она ни была выстроена, *лишь скрывает, но не может заполнить провалы в более важном связующем звене между учением о значении, учением о тропах и фигурах и о предложении* и *связи предложений.* Насколько это звено, будь оно найдено, ограничило бы список правил, насколько тут можно было бы вырвать герменевтику из колеи *Эрнести* и *Кайля,* не забывая ее самобытной задачи и не спутывая ее с грамматикой, — обсуждение этого до тех пор, пока искомое связующее звено не уловлено, было бы пустым занятием.

ГЛАВА 3

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ

1. ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ВООБЩЕ. ОБЗОР ПРЕЖНИХ СИСТЕМ В ЭТОМ АСПЕКТЕ[1]

При обсуждении общих вопросов было подробно изложено, как психологическое толкование относится к грамматическому. Точка зрения[2], с которой оно рассматривает произведение, есть единство индивидуальности, его цель — *постичь целое произведения во всех его частях как деяние, т.е. генетически*[3]. Мы видели: осуществление этой задачи, генетического объяснения из самобытности автора, было первой точкой зрения, под какой Шлейермахер рассматривал герменевтику, исходя из какой он ее выстраивал, *средоточием его своеобычной позиции в этой науке.*

Системы прежнего периода

В герменевтике такое направление однако заявляло о себе впервые. Эта часть Шлейермахерова труда теснее, чем с какой-либо другой герменевтикой, пересекается с *риторикой,* прежде всего в различении медитации, композиции и цели речи[4]. Поскольку же *Флаций* был единственным до Шлейермахера, кто пытался переработать элементы риторики в герменевтику, то он и предстает соответственно важнейшим предшественником Шлейермахера в данном пункте, как уже излагалось. *Глассий* лишь раз походя упоминает dicentis scopum, antecedentium et consequentium cohaesionem scripturaeque panharmoniam ac analogiam[4a].

Баумгартен, и здесь тоже подхвативший направление Флация, определяет задачу как расчленение «подлежащих толкованию мест писа-

[1] *В соответствии с оглавлением «Конкурсного сочинения» изменено из:* отношении

[2] *Изменено из:* Целость.

[3] Ср. *Schleiermacher,* Hermeneutik und Kritik, S. 143-144. (Д)

[4] Ср. Melanchthon, Elementa rhetorices: de dispositione // Corpus reformatorum, vol. XIII, p. 455 sqq. (Д)

[4a] [Цель говорящего, связь предыдущего и последующего и общая согласованность и аналогия Писания] *Glassius, Philologia sacra, liber II, p. 338.*

ния на разделы, предложения и понятия» с тем, чтобы «лучше определить *их глубинное соотношение и укорененное в нем намерение автора*, равно как значение употребленных выражений»[5]. Способ его рассмотрения исключительно логический: различные исходные истины надлежит отметить, их взаимосвязь и их отношение друг к другу отыскать. И каким образом? Пытаясь увидеть, во-первых, нельзя ли все их подвести под одно общее понятие и положение, а во-вторых, какие основополагающие истины и в каком числе опять же состоят в еще более тесной взаимосвязи, и т.д.[6] Краткий очерк основных положений Баумгартена содержится в герменевтике *Гризбаха*[7].

Эрнести и Кайль

В «Интерпретаторе» Эрнести и по этому пункту содержится лишь несколько слов, и все, чего он здесь касается, оказывается лишь вспомогательным средством грамматической интерпретации. Противоположение «дел» и «слов»[8] полностью скрывает их верное соотношение, а назначение речи, непременно допускаемое в качестве необходимой гипотезы у всякого разумного автора, он, похоже, намерен безо всяких околичностей прилагать к каждому конкретному месту[9]. *Кайль*, правда, расширяет грамматическую интерпретацию, с привлечением грамматической и логической связи предложений, вплоть до *понимания целого речи и переходов его составных частей друг в друга*[10]. С другой стороны, он добирается до *назначения речи* идя от исторического толкования; однако он и не связывает эти два момента, и не в состоянии оживить выставляемые им формальные тезисы хотя бы формулами риторики, подобно прежним авторам.

Штойдлин и Паулюс

Штойдлин и Паулюс были первыми, кто понял, что в психологической интерпретации дело идет о понимании внутренней жизни автора. Штойдлин

[5] Baumgarten, *Biblische Hermeneutik*, (Раздел IV о связи и артикуляции подлежащих толкованию мест Писания), S. 187ff. (Д)

[6] Baumgarten, *Biblische Hermeneutik*, § 60 № 3. (Д)

[7] Johann Jakob Griesbach, Vorlesungen über die Hermeneutik des N. T., hrsg. von Joh. Karl Samuel Steiner, Nürnberg 1815, S. 91 ff. («О намерении автора»). (Д)

[8] Ernesti, Institutio interpretis, p. I sect. II c. II, §13 ff. (Д)

[9] Ernesti, Institutio interpretis, § 2, S. 34. (Д)

[10] *Ср. Keil, Hermeneutik, § 54f.*

пытался показать, как грамматическая интерпретация, когда она исключает религиозную, философскую и нравственную, наносит вред истинной трактовке Библии; найденный ею смысл следовало бы понимать исходя из медитации, из собственного глубокого благочестия. *Паулюс* в своем комментарии к Евангелиям и в своей «Жизни Иисуса» постоянно пытался исследовать точки зрения, тенденцию, направленность описателей событий и строение связи целого. Как ни парадоксально это звучит, именно к нему из всех прежних авторов Шлейермахер всего ближе в своем исследовании о Луке.

Однако все эти опыты, как излагалось, *исходят из такого воззрения на дух человеческий, для которого внутреннее единство произведения оставалось просто недоступно.* Для психологического толкования решающим оказалось изменение общено воззрения на мир.

Отношение Шлейермахера к более ранним авторам в этом вопросе

Для понимания психологической части герменевтики Шлейермахера важны *два пункта* — и здесь мы возвращаемся к итогам сказанного выше о его принципах и методе. Говоря исторически: во-первых, был ли прав Шлейермахер, выставляя за порог герменевтики историческое толкование[11]; во-вторых, удалось ли ему превратить логико-эстетическую трактовку произведения через риторику в психологическую.

Ослабление исторической интерпретации в сравнении с толкованием, исходящим из индивидуальности автора

Что касается исторической интерпретации, то дело идет здесь не о различных видах толкования. Было много споров о том, существует ли таковая. Если взглянуть на ее операции, то они временами сливаются между собой, временами идут своим путем; никакого единства в их применении искать не приходится, оно заключено скорее в предмете. *Все единство экзегетических операций сводится здесь к единству воззрения на генезис произведения.* Соответственно Шлейермахер и в этом споре решил: «Обоснование исторической интерпретации есть просто верное

[11] При том что в его требовании отождествления с автором предполагается знание истории эпохи как предпосылки интерпретации (*Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 32 ff., 145 ff.). (Д)

обоснование связи новозаветного писателя со своей эпохой»[12]. Поскольку же перед ним стоит проблема отдать должное как этой связи, так и «новой концептуальной силе христианства»[13] в их противоположности, то он возвращает все снова к общему противоположению всей своей герменевтики: «Весь вопрос сводится опять же к соотношению грамматической и психологической интерпретации»[14]. Он действует здесь таким образом в целом совершенно так, как он поступал с художественными формами, которые он тоже подчинял языку. Эта теория была выставлена им лишь названным образом, абстрактно и вообще; он так и не предпринял настоящей попытки ни подробнее разработать теорию происхождения художественных форм из языка, ни показать такое же происхождение господствующих идей. Так что и в месте, которое он отводит исторической интерпретации, мы должны видеть исключительно лишь следствие основополагающей конструкции, идущей из его «Этики»[15]. *Ибо эта последняя не оставляет никакого места для процедуры исторического развертывания.* И поскольку в конечном счете все историческое попадает под схемы своеобычности и тождества, то естественно в условиях отождествления языка и понятийной системы возникает видимость, будто этой схемы достаточно[16]. Попытка же исходя из названного противоположения понять процесс мысленного продуцирования как раз и есть задача психологической части. Именно из этого противоположения; *ибо на нем и на сродном противоположении связующей и нанизывающей изобразительной формы сплошь покоятся все противоположности, лежащие в основании этой части.*

Риторическая и психологическая концепции

Это подводит нас к следующему главному моменту, к научному средству, которое дало Шлейермахеру возможность *перейти от риторического рассмотрения произведения как покоящейся массы мыслительного содержания, выраженного в известных основоформах, к психологическому, видящему в произведении процесс духовной деятельности.* С особенной живостью это направление выражено в первом наброске. «Единство произведения, его тема рассматривается» в психологическом толковании «как начало, приводящее в движение пишущего». «Объект психологического толкования есть [...] целость деяния в его частях»[17]. Таким образом, *как первая часть опирается на общую теорию языка, так вторая – на теорию мыслительного продуцирования,* а эта теория, как она содержится в «Герменевтике», не тождественна развернутой в «Диалектике». Хотя и здесь тоже трактуется противоположность субъективной и объективной связи мыслей, формулы и образа, однако художественную продукцию в узком смысле слова «Диалектика» исключает[18].

Основополагающая идея этой части

Психологическое толкование, со своей стороны, намечает теорию продукции вообще. И здесь переплетаются все развернутые в нашей работе объяснения относительно принципа индивидуальности и тождественного, аналитических и синтетических актов, так что нам остается только задача обозреть реализацию этих принципиальных положений внутри развернутой теории, чтобы конкретно прояснились и заложенный здесь решающий шаг вперед, и вместе с тем односторонность, *похоже, неизбежно ведущая к реставрации наработок прежней герменевтики.* План-обзор в раннем наброске Шлейермахера ясно показывает центральную идею этого раздела. Целое авторского деяния должно быть схвачено в его частях, а в каждой части опять же должен быть рассмотрен «материал как движущая натура и форма как натура, движимая материалом»[19]. Это единство материала и формы в целом произведения характерным образом обозначается затем как стиль, и его постижение выдвигается как целостная задача психологической интерпретации[20]. С этим согласуется то, как в ходе самого изложения дается наиболее общая дефиниция объекта герменевтики: «Известные мыслительные комплексы, становящиеся предметом толкования, обладают *единством, заключенным в отношении между предме-*

[12] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 20.*

[13] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik. (Д)

[14] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 21. (Д)

[15] Примечательный намек на возможность иного статуса исторической интерпретации он дает однако на с. 216: «Предмет надо усматривать, во-первых, в общей сфере литературной народной жизни и эпохи, во-вторых, в сфере жанра и рода композиции и, наконец, вообще в сфере своеобычностей отдельного писателя». (Д)

[16] *Изменено из:* ее достаточности.

[17] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 143-144. (Д)

[18] *Schleiermacher*, Dialektik, S. 305 ff. (Д)

[19] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 144.*

[20] Ср. *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 144-145. (Д)

том и формой. Это — объективное единство во всех трех сферах»[21]. Мысль о заключенном в отношении между материалом и формой единстве возвращает нас опять же к *основополагающей идее шлейермахеровского «Платона»*, как мы ее там подробно описали. *Как язык и мысль схватываются в тождестве, так здесь – материя и форма, ибо идеал-реальное мировоззрение повсюду усматривает переход всей интимной глубины без остатка в явление.* Как там, так и здесь однако должна быть подчеркнута разница между явлением мысли и ее внутренним содержанием[22]. Ни в своем генезисе, ни в своем содержании форма и материал не едины. Но соотношение между ними, вместе со всем кругом его возможностей, может быть описано лишь с переходом к психологическому толкованию в узком смысле.

Нанизывание и связь

В самом деле, психологическое толкование предстает нам в облике позитивной противоположности. А именно, она формируется здесь опять же через аристотелевское различение между *нанизыванием и связью*, как сказал бы Шеллинг, через различение между органическим и неорганическим. Замкнутый или связный в себе мыслительный комплекс создается определенным намерением, к которому все стягивается. Нанизанный комплекс «подобно потоку есть бесконечный, неопределенный переход от одной мысли к другой»[23]. Если первый получает свое единство от определенной «воли к описанию»[24], то второй — от совокупности моментов жизни индивида; индивидуальность и различие художественных форм определяют эту двоякую черту произведений через ступенчатую последовательность двоякого противоположения. Ибо никогда ни один из этих элементов не выступает просто сам по себе в диалогической или эпистолярной форме, и противоположение проходит отсюда разные ступени вплоть до внутренне необходимого порядка научного произведения и строгой композиции драмы. Но если всякое произведение есть смешение этого двоякого элемента, то отсюда возникает двоякий психологический подход — психологический в более узком смысле, направленный на моменты произведения, как они

[21] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 165. (Д)

[22] *Изменено из:* ее внутренней мощью.

[23] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 148. (Д)

[24] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 152 (Darstellungswollen).*

свободно возникают из совокупности элементов жизни индивида[25], и технический, охватывающий другие моменты, восходящие к определенной «изобразительной воле»[26]. Надо вкратце сказать об обоих.

2. ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ В УЗКОМ СМЫСЛЕ

Отвечая уже встречавшемуся в грамматическом толковании различению главных и побочных мыслей, психологическое толкование делится на отыскание порождающего решения (Keimentschluß), или основной мысли, и побочных мыслей. Ключевым пунктом для всей этой теории является учение о порождающем решении.

Учение о порождающем решении

В своем «Платоне» Шлейермахер исходил из заложенного в порождающем решении единства материала и формы; мы видели, далее, что это рассмотрение произведения как целого, развертывающегося из зародыша в двойственности материала и формы, или как самоцели проистекало из основополагающей эстетической теории Шлейермахера. Тут произошло лишь распространение той же теории на более крупное целое, когда в этом последнем опять же обнаруживалась внутренняя необходимость развертывания отдельных сочинений. Из этих идей исходит и теория Шлейермахера. Попробуем прояснить заложенные здесь предпосылки. Что не в каждом произведении есть такое единство, указывает сам Шлейермахер[27]. Естественнейшим образом напрашивалось бы выдвинуть соответствующее различение и сформулировать его. Что Шлейермахер это упускает, не лишено основания; *в самом деле, если из самобытности даже в самой свободной последовательности мысли возникает единство, а с другой стороны, жанр повсюду допускает самобытность, так что она просто входит в его понятие*[28]*, то момент, в котором могло бы возникнуть произведение без единства, просто не усматривается.*

В этой основополагающей идее психологической части заложена однако еще одна предпосылка. Анализ задним числом распознает в произведении связующее единство. Но что заставляет видеть в этом

[25] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 152.*

[26] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, 148ff. (Darstellenwollen). (Д)

[27] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 145.*

[28] *Ср. Schleiermacher, Ethik, S. 60 ff.*

единстве продуктивное, порождающее зерно целого, а не рассматривать его скорее как результат исходящего в равной мере из многих моментов образотворчества? Явно не что иное как *предпосылка единства цели и причины, энтелехии.* Мы не может решать здесь принципиальные вопросы, мы должны обратиться здесь к тому наблюдению, что единство может так же успешно быть *создано* чем-то привходящим, скрепляющим благодаря внутреннему единству духа аналогичные части, как и продуктивным стремлением к цельности. Не снимается ли этим однако вообще психологическое объяснение? Никоим образом, если существуют геременевтические познавательные основания для суждения о том, возникло ли произведение одним или другим образом. Но, конечно, тем самым *для герменевтики оказывается под вопросом возможность предлагать даже такую весьма подвижную схему.*

Произведения жизненной важности, исследования, сочинения по случаю

Смотря по троякой значимости, какую может иметь порождающее решение, психологическое толкование выдвигает удачное различение между *исследоваанями, произведениями жизненной важности и сочинениями по случаю*[29], как его в связи с идеей развития в авторском творчестве блестяще развернул уже Шлегель и как оно стало существенной частью всей конструкции в шлейермахеровском «Платоне». Напротив, значимость и место порождающего решения в аспекте единства направлений или мировоззренческих кругов полностью обойдены. Было бы бесплодно воспроизводить здесь *искусственную конструкцию различных форм порождающего решения.* С теорией, по которой для художественного произведения задачей является возведение всего единичного к единству материала и формы, тогда как в общей связи всего остального, к такому единству не сводящегося, заявляет о себе внутреннее намерение автора[30], в герменевтику включено очень тонкое критическое наблюдение, заслуживающее особого упоминания. Однако и оно было уже намечено Шлегелем, подобно тому как равным образом подчеркнутый здесь художественный элемент во всякой духовной продукции был одним из лозунгов романизма.

Второй из основных моментов психологического толкования — *побочные идеи.* Их психологическое объяснение через свободную игру

[29] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 160.*

[30] *Ср. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 159.*

представлений, развлечение и припоминание не принадлежит к наиболее удачным пробам Шлейермахера в этом направлении. Возможностью иметь «представления без того, чтобы быть в собственном смысле их господином», коренной вопрос не прояснен, а только повторен. Тем более «воля таких разрозненных представлений к бытию»![31] Поскольку же объяснение, опирающееся большей частью на теорию бессознательных, но тем не менее произвольно возбуждаемых представлений, не было успешным, то герменевтическое соображение, согласно которому в побочных мыслях дано важное и временами проникающее до поразительных глубин средство передать индивидуальное воззрение автора, хотя и сформулировано, но не проработано[32].

3. ТЕХНИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ

Задача технического толкования «рассмотреть, как произведение по своему содержанию и форме возникает из живого порождающего решения; как, будучи целостью, оно является дальнейшим развитием этого решения»[33]. Акт продукции *содержания* есть *медитация*, акт, через который выстраивается *форма*, — *композиция.* Первая подчиняется психологическим законам продуцирования мысли, вторая «общим законам порядка в мысли»[34]. Поскольку в порождающем решении обе составляют одно и каждая соотносится только с другой, их разделение при описании лишь условно. По сути дела при описании этого аспекта Шлейермахер прослеживает только их отношение. Причем за отправную точку он берет особенности характера порождающего решения. В зависимости от него верх берет элемент образа или формулы, субъективное или объективное. И через это он прокладывает теперь себе путь к различным классификациям. Во-первых: если образ в порождающем решении преобладает над формулой, а развитие мысли объективно, то отдельность господствует в сравнении с композицией, а именно в форме *мысли*; если же оно субъективно, то господствует тон. Опять же, если в импульсе перевешивает формула, то господствует композиция, а единичное в содержании отступает на второй план. Это общая схема, в

[31] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 191. (Д)

[32] Как в признании, что побочные мысли надо понимать психологически, не логически, так и во внимании к выявлению умалчиваемых побочных мыслей Шлейермахер сближается с Хладением. (Д)

[33] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 200. (Д)

[34] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 201. (Д)

которой выражается отношение двоякого процесса к акту воли. И как эта классификация зависит от различения наглядного и понятийного мышления, так в *другом противоположении* дает о себе знать как раз *затронутое выше различение между отталкиванием от единичного и от идеи целого, но в известном смысле оно неспособно развернуться* из-за предрассудка замкнутого единства, который оставляет место в лучшем случае только для *некоторого взгляда* на единичное внутри единства порождающего решения.

Соотношение между медитацией и композицией

Иначе выглядит классификация если смотреть со стороны *отношения медитации к композиции.* Они совершенно не пересекаются в поэзии; в прозе царит их единство, однако так, что чем больше она приближается к поэзии, тем больше эти два акта размежевываются. Противоположность, которая вряд ли может быть сколько-нибудь важной в герменевтическом применении. Напротив, другое различение, направленное на *разную значимость импульса медитации,* открывает путь к прояснению различных стилистических жанров, хотя и в односторонне логически классифицирующей форме. А именно, несовершенство этого импульса дает о себе знать либо в простом включении исходной схемы, либо в чисто формальной трактовке; в обоих случаях импульс, формирующий содержание, не имел подлинной жизни, и так возникает скудость или утрированная логическая субтильность. Противоположный случай имеет место, когда определяющая сила в импульсе была недостаточна; тогда чуждые элементы медитации заглушают форму. Так характер первого импульса изначально модифицирует характер письма.

Разбор этих классификаций

Признаться, мы совершенно не в состоянии усмотреть в этих классификациях никакого прогресса технического толкования. Насколько значительнее бессистемные разыскания В. фон Гумбольдта в области стиля и композиции, действительно направленные на какое-то прояснение[35]. Нам представляется счастливым проявлением хорошего такта то, что Шлейермахер по крайней мере не попытался и формы композиции тоже представить в таких схемах, но охотнее выставляет просто ту общую точку зрения, что дело здесь идет только о двух вещах, о положении единичного и о выражении, а модификации композиции показывает только на специальном случае НЗ. В самом деле, для того, чтобы обозреть всю область продукции, каждому придется конечно выстраивать классификации на свой манер. А психологически-эстетическое объяснение будет исходить либо от очень конкретных вопросов об истории поэтических форм, от состояния прозаической литературы в определенные эпохи или же, если кто-то отважится затронуть такие области, от очень общих и сомнительных вопросов, скажем, о крупных чертах внутренней формы мысли, характерных для разных эпох. *Для этого объяснения подобные классификации могут предложить лишь определенные легкие в употреблении категории.* И здесь, конечно, заключается их бесспорная польза. Разве что только Шлейермахер здесь имел в виду, конечно, что-то совершенно иное. *Классифицируя,* он намеревался *объяснять.* Решение о том, надо ли за ним здесь следовать, зависит от двух моментов. Во-первых, от *общих методологических принципов,* которые мы трактовали *и которые здесь являются по сути решающими.* Во-вторых, от их отношения к теории органического. Но об этом уже говорилось[36].

Стимуляция филологии всеми этими проблемами через воздействие Шлейермахера

Было совершенно естественно, что такая натура, сплетающая все преимущественно из своих собственных глубин, настолько подвластная логике — или лучше сказать эстетике? — как у Шлейермахера, делала обобщающие выводы из наблюдений, почерпнутых из своих собственных внутренних процессов. Но исходить ли здесь из его системы или из его индивидуальности, одно и то же соотношение вещей повсюду бросается в глаза. *Диссен,* ум сходной направленности на цельность внутренних форм художественных произведений, оказался в том же тупике схематизации, следуя не «Герменевтике» Шлейермахера — он познакомился с ней впервые через Люкке, — а его «Платону», который и для него тоже, как для Бёка и прочих, явился решающим стимулом. За выступлением Диссена с его пиндаровскими схемами последовал спор, в котором эти вопросы впервые стали широко обсуждаться в филологии. Так или иначе мы замечаем, что от Шлейермахера исходит *весьма действенное побуждение к технической интерпретации* в филологии, и в этой области технического толкования остается еще множество откры-

[35] *W. v. Humboldt,* Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues, S. 195 ff., S. 230 ff. (Д)

[36] Интересно и сравнение *эвристики и архитектоники* с *медитацией и композицией.* Мы узнаем здесь какую-то общую черту всей системы. (Д)

тых вопросов, при трактовке которых Шлейермахерова теория технического толкования по крайней мере благодаря разнообразию отдельных плодотворных идей имеет достоинство, присущее всякой энергически закругленной мыслительной системе[37].

4. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ГЕРМЕНЕВТИКИ В ЕЕ ПРИЛОЖЕНИИ К СВЯЩЕННОМУ ПИСАНИЮ

Мы рассмотрели общие принципы шлейермахеровской герменевтики Нового завета в ее отношении к критике. Ими, а также общим психологическим толкованием обусловлена эта часть специальной герменевтики. Сам Шлейермахер характеризует направленность своей библейской экзегезы тремя основными пунктами. Во-первых, каждая новозаветная книга должна рассматриваться сама по себе. Во-вторых, одновременно нужно от общего рассмотрения целого переходить к единичному. Здесь его метод стремится к сочетанию противоположной направленности прежних систем. Синтетический метод старых авторов и аналитический — грамматико-исторической школы выступают в этом двояком правиле в сочетании. Как систематическое углубление прежней эпохи в совокупное целое Писания, так и строгая психологическая трактовка отдельного произведения находят тут свое оправдание. Третий из названных основных пунктов опять же требует, чтобы толкование, исходя из представления о единстве раннехристианского положения вещей, давало его связный образ. «Представление об общем состоянии христианства в апостольское время»[38] призвано составить исходный пункт толкования, а сверх того быть еще и последней целью, высшим единством, до которого поднимается герменевтика, — позиция, отчетливее всякой другой подчеркнувшая взаимосвязь новозаветной интерпретации с историческими предпосылками. Как Шлейермахер мыслил себе историческую жизнь, в которой зарождались тексты Священного писания, сказано им в другом месте. «Для

[37] И здесь тоже надо обратить внимание на предвосхищающие идеи Фихте, относящиеся, правда, преимущественно к философскому толкованию поэтических произведений. Разве что и он, подобно Гумбольдту, стоит на стороне субъективного осмысления эстетических понятий, тогда как Шеллинг, Шлегель и Шлейермахер видоизменили это воззрение, слегка склонившись к объективной точке зрения. Ср. *Fichte*, Über Geist und Buchstaben in der Philosophie, 1794, WW VIII, S. 270 ff. (Д)

[38] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 255.*

апостольского времени мы легко можем сочетать в единой конструкции оба элемента, на которых покоилось историческое описание. Существовала заинтересованность в том, чтобы сохранить в Церкви живыми подробности жизни Христа и закрепить память о первом начале Церкви»[39]. Тут стало быть опять же принцип единства христианской духовности, из которого объясняется сущностный характер герменевтики Шлейермахера.

Евангелия

Эта концепция служит прежде всего для объяснения создания Евангелий. Критика и герменевтика в этом вопросе совершенно нераздельны; историческая критика возвращается к пониманию композиции. *Ибо и здесь тоже шлейермахеровское разыскание исходит из формы.* Наглядность евангельского повествования доказывает изначальность его элементов. Однако *способ* их сочетания требует нового исследования. И здесь Шлейермахер исходит уже из противоположности биографии и простого нанизывания отдельных рассказов, в чем мы опять узнаем уже повторявшуюся во многих формах противоположность органического и неорганического. *Поскольку связная временная последовательность и тем более единая определяющая идея, какие показывает Евангелие Иоанна, у синоптиков отсутствует, их характером выставляется внешняя связь единичных рассказов и возникновение синоптиков выводится из нанизывания этих единичностей*[40]. Так разрушительно действует утрированный формальный принцип в критике, подобно тому как и Фридрих Шлегель по совершенно тем же мотивам дошел до мнения о фрагментарном характере важнейших платоновских диалогов. А в склонности к психологическим гипотезам, в желании объяснить каждую фразу повествования из ее происхождения Шлейермахер кажется временами даже близок к своему современнику Г. Паулюсу[41].

Послания Павла

Намного более счастливым, чем на критику Евангелия, оказалось влияние Шлейермахера на понимание посланий Павла, и он был пожа-

[39] *Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik, S. 234.*

[40] *Изменено из:* Из-за недостатка связной временной последовательности и тем более единой определяющей идеи, какую показывает Евангелие Иоанна, у синоптиков как их черта внешней связи в качестве их возникновения прослеживается нанизывание отдельных рассказов.

[41] *Schleiermacher*, WW I 2, S. 47, 56, 66, 76; ср. H. E. G. Paulus, Kommentar zu den Evangelien I S. 387, 153, 527, 634, 416. (Д)

луй первым, кто постиг во всей их глубине как форму Платона, так и форму Павла. Все же в складе его ума таилось какое-то родство с диалектической манерой как Павла, так и Платона.

И здесь он тоже исходит из противоположности формы, определяемой целью произведения, и формой свободного нанизывания. Есть сходство с его трактовкой Платона в том, что здесь тоже он усматривает существо формы свободного нанизывания в сочетании двух пересекающихся элементов, а в нахождении поворотной точки, где оба элемента встречаются, видит существо экзегезы. Так, он говорит в набросках к Посланию к Галатам: «Две линии поставлены между собой в связь в этом Послании, Павлово учение об отношении христианства к иудаизму и отношение Павла к галатам. Поняв, как эти два предмета связаны между собой и как апостол переходит от одного к другому, получаешь ключ к связи мыслей и овладеваешь пониманием границ и формы малых частей».

Шлейермахер дал разные классификации Павловых посланий. Классификация в «Герменевтике» возникает за счет дальнейшего членения противоположности дидактического и личного элементов, причем первый отчасти служит передаче христианского содержания, отчасти ставит его в связь с предыдущим, а индивидуальное действенно как картина собственного состояния и состояния читателя. Другие подразделения он дал во Введении к Новому завету[42] и в исследовании о Первом послании к Тимофею[43].

Шлейермахер присовокупляет ко всему целому заключительное рассуждение, которое беглым взором охватывает главные формы толкования, — *историческую*, как ее практиковали Землер и Кайль, *эстетическую*, продемонстрированную Гердером и Айххорном, и наконец *созерцательную* или *религиозную*. Как созерцание и Церковь осуществились в слове, так и сохраняют себя они посредством толкования, нуждаясь в нем для своего продолжения. Однако до глубочайших корней толкования проникает наука. «Представляет высший научный интерес то, как человек подходит к делу в формировании и применении языка. Равным образом представляет высший научный интерес — понять человека как явление из человека как идеи. То и другое теснейшим образом связано, поскольку именно язык ведет и сопровождает человека в его развитии»[44].

[42] *Schleiermacher*, WW I 8, S. 133 ff. (Д)

[43] *Schleiermacher*, WW I 2, S. 276. (Д)

[44] *Schleiermacher*, Hermeneutik und Kritik, S. 261. (Д)

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ

[1]В одном из прежних своих трудов[2] я обсуждал изображение индивидуации в человеческом мире – как творится оно искусством, в особенности же поэзией. Теперь же перед нами встает вопрос о *научном* познании отдельных лиц и даже великих форм единичного человеческого существования вообще. Возможно ли такое познание и какие средства имеются у нас для его достижения?

Вопрос огромного значения. Мы действуем, и это уже предполагает разумение других лиц, а человеческое счастье возникает по большей части оттого, что мы прочувствуем душевные состояния других; вся филология и история зиждется на той предпосылке, что подобное разумение неповторимого может быть возвышено до объективности. Все историческое знание, возводимое на таком основании, позволяет современному человеку обладать в себе, как настоящим, всем прошлым человечества: возвышаясь над любыми ограничениями современной культуры, он смотрит на прошлые культуры, вбирая в себя их силу и наслаждаясь их чарами; великое умножение счастья воспроисходит отсюда. И если систематические науки о духе выводят из такого объективного постижения единичного всеобщие закономерные отношения и общие взаимосвязи, то все же и для них основу составляют процессы разумения и экзегезы. Вот почему науки эти не менее истории зависят, что до их надежности, от возможности возвысить разумение единичного до *общезначимости*. Так что у врат наук о духе нас встречает проблема, свойственная им в отличие от любого познания природы.

Конечно у наук о духе есть преимущество перед любым познанием природы: их предмет – это не данные в чувствах явления, не простое

---

[1] Это эссе впервые опубликовано в Festschrift: Philosophische Abhandlungen, Christoph Sigwart zu seinem 70. Geburtstag 28 März 1900 gewidmet, Tübingen 1900, S. 185-202. Перепечатка: *W. Dilthey*, Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 317-338.

[2] Имеется в виду эссе Die Kunst als erste Darstellung der menschlichgeschichtlichen Welt in ihrer Individuation в сборнике: Beiträge zum Studium der Individualität (1895-1896). Перепечатка: *W. Dilthey*, Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 273-303.

отражение чего-либо действительного в сознании, но сама непосредственная внутренняя реальность, причем как взаимосвязь, переживаемая изнутри. Однако уже вследствие способа данности этой действительности во *внутреннем опыте* для ее объективного постижения возникают немалые трудности. Сейчас не станем обсуждать их. Кроме того, внутренний опыт, в каком я осознаю свои собственные состояния, все же никогда не может довести до моего сознания мою же собственную индивидуальность. Лишь сравнивая себя с другими, я постигаю в опыте индивидуальное в самом же себе; только теперь я сознаю то в своем индивидуальном существовании, что отклоняется от других, и Гёте следовательно прав, когда полагает, что нам лишь с большим трудом дается это самое важное во всем нашем опыте и что наше усмотрение меры, природы и пределов наших сил всегда лишь крайне несовершенно. Чужое же существование дается нам первым делом в чувственных фактах, жестах, звуках, действиях, что приходят извне. Лишь в процессе воссоздания того, что в виде отдельных знаков замечается нашими чувствами, мы восполняем это внутреннее. Все — материю, структуру, самые индивидуальные черты этого дополняемого — мы вынуждены переносить сюда изнутри собственной жизненности. Так как же индивидуально сложенное сознание может путем такого воспроизведения доводить до объективного познания чужую, совершенно иначе устроенную индивидуальность? Что это за процесс, который как нечто столь чужеродное занимает свое место среди иных процессов познания?

Процесс распознавания внутреннего по знакам, даваемым нам чувствами извне, мы называем *разумением.* Таково словоупотребление, а твердая психологическая терминология, в какой мы так нуждаемся, может быть достигнута лишь тогда, когда всякое выражение, четко отпечатлевшееся и ясно и практично ограниченное со всех сторон, будет однообразно фиксироваться всеми авторами. Разумение природы — interpretatio naturae — это образное выражение. Однако и постижение своих собственных состояний мы лишь в переносном смысле именуем разумением. Правда, иной раз я говорю: не понимаю, как мог я так поступить, сам себя не понимаю, не разумею. Этим я хочу сказать, что такое-то проявление моей сущности, выступившее в чувственном мире, предстает передо мной как проявление кого-то чужого и что я не в состоянии интерпретировать его как таковое, или же в ином случае я хочу сказать, что очутился в состоянии, какому дивлюсь как чужому. Так что, согласно изложенному, разумением мы называем процесс, в

котором на основании чувственно данных знаков мы познаем нечто психическое, выражением чего эти знаки служат.

Такое разумение простирается от понимания младенческого лепета до постижения «Гамлета» или «Критики чистого разума». Один и тот же человеческий дух, нуждающийся в экзегезе, обращается к нам в камнях, мраморе, музыкально оформленных звуках, в жестах, словах и письменах, в действиях, хозяйственных уставах и укладах. Причем процесс разумения во всех случаях, где только определяется он общими условиями и средствами такого способа познания, обязан обладать и общими признаками. Он остается все тем же в своих основных чертах. Если, к примеру, я намереваюсь уразумевать Леонардо, то тут взаимодействует интерпретация действий, картин, полотен, письменных сочинений, причем в процессе гомогенном, едином.

Разумение отличается разными степенями. Таковые первым делом обуславливаются интересом. Если интерес ограничен, таким же будет и разумение. С каким нетерпением следуем мы, бывает, за какой-нибудь дискуссией; мы держимся в ней лишь какого-то одного ставшего важным для нас пункта, а внутренней жизнью говорящего не интересуемся. В иных же случаях мы всеми силами стремимся проникнуть во внутренний мир говорящего, следя за каждым выражением его лица, за всяким его словом. Но даже и самое напряженное внимание обратится в многоискусный процесс, достигающий контролируемой степени объективности, лишь при условии, что известное жизненное проявление зафиксировано, а потому мы можем снова и снова обращаться к нему. Такое *искусное разумение длительно фиксируемых жизненных проявлений мы называем экзегезой или интерпретацией.* В этом смысле бывает искусство экзегезы, предметом которого выступают скульптуры или картины, и уже Фридрих Август Вольф[3] выдвинул требование археологической герменевтики и критики. Велькер[4] высказался в ее пользу, а Преллер пытался провести в жизнь. Однако уже Преллер[5] подчеркивает, что интерпретация безъязыких созданий зависит от объяснений, даваемых в литературе.

---

[3] Фридрих Август Вольф (1759-1824), античник, в своих Prolegomena ad Homerum (1795) основавший немецкую школу классической филологии как науку.

[4] Карл Теодор Велькер (1790-1869), законовед и политик.

[5] Людвиг Преллер (1809-1861), немецкий филолог и историк.

В том-то и заключено неизмеримое значение литературы для разумения духовной жизни и истории, что лишь в языке человеческое внутреннее обретает свое полное, исчерпывающее, объективно уразумеваемое выражение. Так что самый центральный пункт искусства разумения — это экзегеза или *интерпретация сохраняющихся в письменном виде следов человеческого существования.*

Исходной точкой для *филологии* и стала экзегеза и неразрывно связанная с нею критическая обработка таких следов. Филология в самом своем существе и есть *личное искусство, виртуозность в обработке всего письменно сохранившегося*, и всякая иная интерпретация памятников или иных действий, сообщаемых исторической традицией, может процветать лишь в связи с таким искусством и его результатами. Мы можем заблуждаться относительно движущих причин поступков исторических личностей, сами действующие в истории личности могут проливать на них обманчивый свет. Но творение великого поэта или первооткрывателя, религиозного гения или же подлинного философа может быть лишь истинным выражением его душевной жизни; в человеческом обществе, полном лжи, такое творение — вечно истинно, и оно, в отличие от любого иного проявления в фиксируемых знаках, доступно полной и объективной интерпретации, и более того — оно впервые проливает свет на иные художественные памятники эпохи, на исторические деяния своих современников.

Такое искусство интерпретации развивалось столь же постепенно, закономерно и медленно, что, к примеру, и вопрошание природы путем эксперимента. Оно возникло и сохранялось в личной гениальной виртуозности филолога. И, что совершенно естественно, оно преимущественно и передается благодаря личному соприкосновению с великим виртуозом экзегезы или же его творчеством. Одновременно же всякое искусство поступает согласно *правилам.* Правила учат преодолевать трудности. Поэтому из искусства экзегезы рано сложилось *изложение* его *правил.* А из спора между такими правилами, из борьбы разных направлений относительно экзегезы жизненно важных творений и из обусловленной всем этим потребности обосновывать правила возникла герменевтическая наука. Такая наука есть *учение о правилах экзегезы письменных памятников.*

Последнее, определяя возможность общезначимой экзегезы на основе анализа разумения, в конце концов достигает разрешения той самой *совершенно всеобщей проблемы*, с обсуждения которой мы всё начали, — к анализу внутреннего опыта добавляется анализ разумения, а тот

и другой анализ дают в своей совокупности подтверждение того, что в науках о духе *возможно* общезначимое познание — в *границах*, задаваемых тем способом, каким изначально даны нам психические факты.

Сейчас же мне хотелось бы дать подтверждение столь закономерного хода на основе истории герменевтики. Как из потребности в глубоком общезначимом разумении возникла филологическая виртуозность, отсюда же — составление правил, подчинение их общей цели, конкретнее определяемой положением науки в такую-то эпоху, — пока, наконец, в анализе разумения не был обретен надежный исходный пункт для составления самих правил.

1.

Искусное истолкование (ἑρμηνεία) поэтов развилось в Греции из потребностей школьного обучения. В эпоху просвещения тут — всюду, где только говорили по-гречески, — весьма любили остроумно-глубокомысленную игру в толкование и критику Гомера и других поэтов. Более твердое основание было создано софистами и школами риторов, когда истолкование пришло в соприкосновение с риторикой. Ибо в риторике, примененной к красноречию, заключалось более общего свойства учение о писательской композиции. Аристотель, этот великий классификатор и аналитик органического мира, государств и литературных созданий, — Аристотель в своей «Риторике» учил тому, как надо разлагать на части целое литературного продукта, различать формы стиля, распознавать воздействие ритма, периода, метафоры[6]. В «Риторике к Александру»[7] в еще более простом рядоположном виде содержатся понятийные определения действенных элементов речи, как-то: парабо́лы, энтимемы, сентенции, иронии, метафоры, антитезы. А аристотелевская «Поэтика» во вполне явной форме предметом своим сделала внутреннюю и внешнюю форму поэзии и ее действенных элементов, выводимую из определения сущности и цели поэзии и ее видов.

Следующий важный шаг искусство интерпретации с его правилами сделало в александрийской филологии. Литературное наследие Греции было собрано в библиотеках, составлялись критически просмотренные тексты, а с помощью искусной системы критических знаков результаты критической работы особо отмечались. Вычленялись неподлинные

[6] *Аристотель*, Риторика, кн. III (1403b 5 слл.).

[7] *Аристотель*, Риторика к Александру, гл. 11 слл. (1430a 23 слл.).

тексты, составлялись предметные каталоги всего книжного хранения. Уже наличествовала филология как основанное на углубленном разумении языка искусство критического издания текстов, высшей критики, истолкования и определения ценности — одно из последних, самых искусных творений греческого духа, для которого уже со времен Гомера одним из самых мощных импульсов служила доставляющая ему радость человеческая речь. Кроме того, александрийские филологи уже начали осознавать правила, содержавшиеся в их вдохновенной технике. Аристарх[8] уже сознательно действовал согласно принципу строгого и всеобъемлющего установления гомеровского языкового узуса, на чем и основывалось его объяснение, определение текста. Гиппарх с полным сознанием дела основывал реальную интерпретацию на литературно-историческом исследовании, — так, он раскрыл источники «Феноменов» Арата и на их основании интерпретировал эту поэму[9]. Если же среди сохраненных традицией поэм Гесиода были выявлены неподлинные, из эпических поэм Гомера было исключено большое число стихов, а последняя песнь «Илиады» и — с еще большим единодушием — последняя песнь «Одиссеи» были признаны более поздними текстами, то все это происходило вследствие виртуозного владения принципом аналогии, согласно которому устанавливался как бы канон языкового употребления, круга представлений, внутреннего взаимосогласия и эстетической ценности поэмы, и вычленялось все противоречащее такому канону. Ведь Зенодот[10] и Аристарх пользовались подобным нравственно-эстетическим каноном, что совершенно ясно вытекает из их обоснования своих атетез[11] — διὰ τὸ ἀπρεπές, т.е. quid

[8] Аристарх Самофракийский (ок. 220 — ок. 143 до н.э.), грамматик и литературный критик, исследователь Гомера, ок. 153 управляющий знаменитой библиотекой в Александрии.

[9] Гиппарх (ок. 190-180 — 125 до н.э.), один из основоположников астрономии, создатель системы географических координат, критик и комментатор современника Платона Евдокса и автора астрономических поэм Арата.

[10] Зенодот (ок. 323 — 260 до н.э.), александрийский филолог, создал критические издания обеих гомеровских поэм, первый руководитель александрийской библиотеки.

[11] Атетеза, букв. *отказ в полагании* — термин классического литературоведения, «отвод» определенного смысла или толкования.

heroum vel deorum gravitatem minus decere videbatur[12]. К тому же Аристарх ссылался на Аристотеля.

Методичное сознание правильности интерпретации еще усиливалось в александрийской филологии вследствие противостояния ее филологии Пергама. Вот противоположность герменевтических направлений со всемирно-историческим значением! Ибо в христианской теологии она же выступила в новой ситуации, обусловив два великих исторических взгляда на поэтов и религиозных писателей.

Кратес из Малла[13] занес в пергамскую филологию принцип аллегорической интерпретации. Долговечность такого принципа истолкования прежде всего основывалась на том, что он сглаживал противоречия между религиозными писаниями и очищенным взглядом на мир. Вот почему метод такой был равно необходим истолкователям Вед, Гомера, Библии, Корана, — искусство столь же неизбежное, сколь и бесполезное. Однако в основе этого метода в то же самое время лежал и глубокий взгляд на поэтическое и религиозное творчество. Гомер — это визионер, и противоречие между его глубокими воззрениями и чувственно грубыми представлениями можно объяснить, лишь понимая последние просто как средства поэтического изображения. Однако как только такое отношение начинали понимать как преднамеренное облачение духовного смысла образами, возникала аллегорическая интерпретация.

2.

Если только я не ошибаюсь, та же самая противоположность только в изменившихся условиях, повторяется в борьбе *александрийской* и *антиохийской* богословских школ. Было общее основание, — естественно, то, что Ветхий и Новый Завет соединены внутренней взаимосвязью пророчествования и осуществления. Такая взаимосвязь требовалась Новым Заветом с его пользованием предсказаниями и прообразами. Как только христианская церковь стала исходить из такого принципа, она оказалась в трудном положении в отношении к своим противникам, что касается истолкования Священного Писания. Перед лицом иудеев она нуждалась в аллегорическом истолковании, чтобы внести в

[12] «Через неподобие», «что представлялось неподобающим для героев или богов» (*лат.*).

[13] Кратес из Малла в Киликии (3-2 вв. до н.э.), современник Аристарха, основатель Пергамской грамматической школы.

Ветхий Завет теологию логоса; перед лицом гностиков надо было наоборот противиться слишком далеко заходящему применению аллегорического метода. Следуя по стопам Филона[14], Юстин[15] и Ириней[16] попытались установить ограничительные правила пользования аллегорическим методом. Тертулиан[17] в своей борьбе с иудеями и гностиками подхватывает метод Юстина и Иринея, однако, с другой стороны, развивает правила лучшего, более плодотворного искусства истолкования, которым он, правда, не всегда бывал верен. В греческой церкви дошли до принципиального постижения этой противоположности. Антиохийская школа объясняла тексты лишь согласно грамматически-историческим принципам. Так, антиохиец Феодор в Песни Песней видел лишь эпиталаму. В Книге Иова он усматривал только поэтическую обработку исторической традиции. Он отвергал заголовки псалмов и в отношении значительной части мессианистских пророчествований отрицал прямую их связь с Христом. Он не признавал двоякого смысла текстов и допускал лишь более высокую взаимосвязь между событиями. В противоположность чему Филон, Климент[18] и Ориген[19] в самих текстах различали духовный и действительный смысл.

Для герменевтики же, которая возвышает искусство истолкования до научного сознания, новым шагом было то, что из всей этой борьбы вышли первые последовательные герменевтические теории, о каких только имеются у нас сведения. Уже согласно Филону существуют κανόνες и νόμοι τῆς ἀλληγορίας[20], применяемые в Ветхом Завете, знание которых и должно полагаться в основу его интерпретации. Ориген в 4-й книге своего сочинения Περί ἀρχῶν[21] и Августин в 3-й книге De doctrina christiana[22] и основали на этом свою взаимосвязно изложенную герменевтическую теорию. Против таковой выступали два, к сожалению, утраченные сочинения антиохийской школы, — Диодор Τίς διαφορὰ θεωρίας καί ἀλληγορίας[23], и Феодор De allegoria et historia contra Origenem[24].

[14] Филон Александрийский (21 или 28 до н.э. — 41 или 49 н.э.), известнейший иудейско-греческий мыслитель, религиозно-философский аллегорический толкователь Торы и Платона.

[15] Иустин Философ, Иустин Мученик (ок. 100 — ок. 165), ранний апологет христианства в античной культуре.

[16] Ириней, еп. Лионский (2 в. н.э.), ранний отец Церкви, борец против ересей.

[17] Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс (ок. 160 — ок. 240), первый западный отец Церкви, блестящий апологет христианства с солидной общекультурной и философской (стоицизм) базой.

[18] Климент Александрийский (ок. 140 — ок. 220), александрийский философ-мистик и христианский писатель. Климент и его ученик Ориген своими разработками заложили основу почти всего последующего христианского богословия.

[19] Ориген (ок. 185 — 254), разносторонний христианский писатель александрийской герменевтической школы.

[20] «Каноны и законы аллегории», (*греч.*).

[21] *Ориген*, О началах. Казань 1899 (есть перепечатки).

[22] *Августин*, О христианском учении // Творения блаженного Августина, ч. 1-7. Киев 1907-1912 (есть перепечатки).

[23] «В чем различие между созерцанием и аллегорией» (*греч.*), соч. Диодора, предположительно еп. Тарсийского (ум. до 394), в своей экзегезе Ветхого и Нового Заветов отвергавшего аллегоризм.

[24] «Об аллегории и истории против Оригена», (*лат.*).

3.

Начиная с Ренессанса, интерпретирование и правила такового вступили в новую стадию. Язык, условия жизни, национальность — все отделяло людей этого времени от классической и христианской античности. Поэтому, в степени куда большей, нежели некогда в Риме, интерпретировать означало теперь переноситься в чужую духовную жизнь посредством штудий грамматических, реальных, исторических. Нередко этой новой филологии, полиматии и критике доводилось работать лишь со свидетельствами и остатками текстов. Так что им приходилось быть по-новому и творческими и конструктивными. Вследствие этого филология, герменевтика и критика поднялись на более высокую ступень. Последующие четыре столетия принесли обширную герменевтическую литературу. Она составляет два различных потока, ибо теми великими силами, какие тут стремились усвоить себе, были сочинения классические и библейские. Правила классической филологии именовались ars critica. Сочинения, среди которых выдавались труды Шоппиуса[25], Клерика[26] и незаконченный труд Валезия[27], в первых своих частях излагали учение о герменевтических правилах. Бесчисленные статьи и предисловия трактовали *de interpretatione*. Из таких со-

[25] Гаспар Шоппий (1576-1649), один из создателей новоевропейской филологии, комментатор «Минервы» Санкция, латинист.

[26] Johann Clericus (1657-1736), голландский богослов (арминианин).

[27] Генрих Валезий (1603-1676), церковный историк.

чинений первым значительным и, вероятно, самым глубоким был «Clavis» *Флация* (1567)[28].

В нем вся совокупность обретенных до той поры правил интерпретации впервые обратилась в целое здание учения, причем через посредство следующего *постулата* — искусно-методичное следование этим правилам должно непременно привести к общезначимому разумению. Эта принципиальная точка зрения, каковая на деле управляет всей герменевтикой, была доведена до сознания Флация в итоге той борьбы, какая заняла весь XVI век. Самому Флацию приходилось воевать на два фронта. Как анабаптисты, так и переживший свою реставрацию католицизм одинаково настаивали на темноте Священного Писания. Флаций же выступает против этого, более всего учась у Кальвиновой экзегезы, нередко восходившей от интерпретации к ее принципам. Самым настоятельным занятием лютеранина тех дней было опровержение католического учения о традиции, тогда только что заново сформулированного. Право традиции определять истолкование Священного Писания могло в споре с протестантским принципом первенства Писания основываться лишь на том, что из самих библейских книг невозможно вывести достаточную и общезначимую интерпретацию. Проходивший в 1545-63 годах в Триесте Собор обсуждал эти вопросы, начиная с 4-й сессии, а в 1564 году было опубликовано первое подлинное издание его постановлений. Позднее Беллармин[29], представитель тридентского католицизма, проницательнее всех оспаривал понятность Библии — в памфлете 1581 г., спустя незначительное время после выхода в свет труда Флация, — стремясь доказать необходимость традиции, дополняющей Писание. В ходе этой борьбы Флаций предпринял попытку герменевтического обоснования возможности общезначимой интерпретации. Мучаясь над разрешением такой задачи он сумел осознать такие средства и такие правила, какие прежняя герменевтика не способна была выдвинуть.

Для толкователя, который наталкивается в своем тексте на трудные места, всегда существует отмеченное особой утонченностью средство, — это данная в живой христианской религиозности взаимосвязь Писания. Если это перевести с языка догматической мысли на наш язык, то

[28] О Флации подробно см. конкурсную работу Дильтея «Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики».

[29] Св. Роберт Беллармин (1542-1621), кардинал, богослов-иезуит.

герменевтическая ценность религиозного опыта выступит лишь как частный случай принципа, согласно которому во всякой методичной интерпретации, в качестве одного из факторов таковой, содержится толкование на основе реальной взаимосвязи. Однако наряду с таким религиозным принципом истолкования имеется и иной — сообразно рассудку. Ближайший ее принцип — грамматический. Но наряду с ним Флаций первым схватывает значение и того психологического или технического принципа истолкования, согласно которому отдельные места должны интерпретироваться на основании намерения и композиции целого. Он же первым методично использует для такой технической интерпретации выводы риторики — те, что относятся к внутренней взаимосвязи литературного продукта, его композиции и его эффективно воздействующих элементов. Предшественником его выступил Меланхтон, своим переустройством аристотелевской риторики выполнивший для него предварительную работу. Сам Флаций хорошо сознает, что впервые методически использует вспомогательное средство однозначного определения отдельных мест, что заключено в контексте, цели, пропорции, совпадения отдельных частей, или членов целого. Он рассматривает герменевтическую ценность такого средства с точки зрения общего учения о методе. «Ведь и вообще отдельные части целого уразумеваются по их сопряженности с этим целым и с другими его частями». Он прослеживает такую внутреннюю форму сочинения вплоть до его стиля и отдельных функциональных элементов, набрасывая при этом уже весьма тонко прочувствованные характеристики стиля Павла или Иоанна. То был огромный прогресс, — правда, в рамках риторического постижения. Ведь любое сочинение в глазах Меланхтона[30] и Флация и сделано по правилам, и уразумевается тоже по правилам. Каждое — что-то вроде логического автомата, облаченного в одежды стиля, образов, фигур речи.

Формальные недочеты Флациева труда были преодолены герменевтикой *Баумгартена*[31]. В «Известиях об одной библиотеке в Галле» Баумгартена в горизонт немецкой мысли начали вступать, наряду с голландскими толкователями и английские вольнодумцы и толкователи Нового Завета на основе этнографических данных. Землер и Миха-

[30] О Меланхтоне также подробно см. указ. конкурсную работу Дильтея.

[31] Об авторах, трудах и биографических обстоятельствах, упоминаемых далее вплоть до конца данной работы, подробнее см. указ. конкурсную работу Дильтея.

элис сложились в общении с ним через участие в его трудах. Михаэлис первым приложил к интерпретации Ветхого Завета единый исторический взгляд на язык, историю, природу и право. Землер, предтеча великого Кристиана Баура, разрушил единство новозаветного канона, поставил правильную задачу — каждое отдельное из входящих в него сочинений постигать в его локальном характере, затем привел все эти сочинения в новое единство, заключающееся в живом историческом постижении раннехристианской борьбы между иудеохристианством и христианством более вольного толка и в своем «Приуготовлении к богословской герменевтике» с прямой решительностью возвел всю эту науку к двум моментам — интерпретации на основании языкового узуса и к интерпретации на основании исторических обстоятельств. Тем самым было завершено освобождение от догмата, — грамматическая школа была основана. Эренсти с его тонким, осторожным умом создал вслед за тем классический труд этой новой герменевтики — своего «Интерпретатора». И даже еще Шлейермахер развил свою собственную герменевтику, читая это сочинение. Конечно, и эти шаги вперед совершались в известных твердых рамках. В руках названных экзегетов и композиция и мыслительная ткань всякой книги, относящейся к такой-то эпохе, раскладывается все на одни и те же нити, — на круг представлений, обусловленный местом и временем. Согласно такому прагматическому постижению истории человеческая природа, в религиозном и моральном отношении устроенная везде одинаково, ограничивается лишь извне — местом и временем. Сама же она неисторична.

До той поры герменевтика классическая и библейская развивались параллельно. Так не следовало ли понимать их как применения одной общей герменевтики? Вольфианец Мейер так и поступил в своем «Опыте всеобщего искусства истолкования» (1757). Он действительно разумел понятие своей науки столь общо, насколько то было возможно, — ее дело предписывать правила, которые необходимо будет сонаблюдать при любом истолковании знаков. Однако эта книга лишний раз показывает, что новую науку — не изобрести, опираясь на точку зрения архитектоники и симметрии. Иначе возникнут слепые окна, через которые никто не увидит ничего. Эффективная герменевтика могла возникнуть лишь в голове человека, соединявшего виртуозность филологической интерпретации с подлинно философским дарованием. Таким человеком был Шлейермахер.

4.

Условия, в каких он работал — винкельмановская интерпретация творений искусства, гердеровское конгениальное вчувствование в душу эпох и народов и работающая на новых эстетических позициях филология Гейне, Фридриха Августа Вольфа и учеников последнего, из числа которых Хейндорф жил в самой тесной общности платоновских штудий с Шлейермахером, — все это соединялось в нем с методом трансцендентальной философии, заходящим за данное в сознании и восходящим к творческой способности — к той, что действуя едино и не сознавая себя, производит в нас всю форму мира. Именно из соединения двух этих мотивов и возникло как его искусство интерпретации, так и окончательное обоснование научной герменевтики.

До той поры герменевтика в лучшем случае была зданием правил, части которого, отдельные правила, связывались воедино целью общезначимой интерпретации. Взаимодействующие в процессе интерпретации функции такая герменевтика разделяла — в виде истолкования грамматического, исторического, эстетически-риторического и реального. Из филологической виртуозности многих веков эта герменевтика вывела осознанные правила, согласно которым обязаны действовать все эти функции. Теперь же Шлейермахер, переходя границы этих правил, обратился к анализу самого разумения, т.е. к познанию самого этого целевого действия, и уже из такого познания он вывел возможность общезначимого истолкования, все его вспомогательные средства, границы и правила. Однако само разумение как повторное слагание и конструирование он мог анализировать лишь в его живой сопряженности с процессом самого литературного творчества. В живом созерцании творческого процесса, в каком возникает жизнеспособное литературное создание, он распознал условие для познания другого процесса — того, что на основе письменных знаков постигает целое творения, а на основе целого — намерение и духовный склад его создателя.

Однако чтобы решить так поставленную проблему, потребовался новый психолого-исторический взгляд. Мы прослеживали ту сопряженность, о какой тут идет речь, начиная со связи, какая образовалась между греческим способом интерпретации и риторикой как учением о правилах особого вида литературного творчества. Однако разумение всех этих процессов оставалось логико-риторическим. Категории, в каких оно совершалось, были все теми же — делание, логическая взаи-

мосвязь, логический порядок, затем же облачение такого логического продукта в одежды стиля, фигур речи, образов. Теперь же, чтобы уразумевать литературный продукт, применяются совершенно новые понятия. Тут выступает наконец единосогласно и творчески действующая способность, какая, не сознавая своей деятельности, своего слагания, вбирает в себя и начинает выстраивать первые веяния творения. Для этой способности нераздельны восприятие и самодеятельное слагание. Индивидуальность действует тут до самых кончиков пальцев, до отдельных слов. Величайшее изъявление ее — внешняя и внутренняя форма литературного творения. А затем навстречу такому творению выступает ненасытная потребность дополнить свою индивидуальность созерцанием иных. Так что разумение и интерпретация постоянно деятельны в самой жизни, а своего полного завершения они достигают в искусном истолковании жизнеспособных творений и взаимосвязи таковых в духе их создателя. Вот в чем заключается новое созерцание в особенной его форме, какую приняло оно в Шлейермахеровом духе.

Дальнейшее же условие для этого великого акта создания всеобщей герменевтики заключалось в том, что новые психологически-исторические воззрения были разработаны и доведены товарищами Шлейермахера и им самим до филологического искусства интерпретации. Вот только что немецкий дух в лице Шиллера, Вильгельма фон Гумбольдта, братьев Шлегелей от поэтического творчества обратился к новому уразумению исторического мира. Могучее движение, — Бёк, Диссен, Велькер, Гегель, Ранке, Савиньи — все они были обусловлены им. Фридрих Шлегель направлял Шлейермахера в движении к филологическому искусству. Понятия, какие руководили Шлегелем в его блестящих работах о греческой поэзии, Гёте, Боккаччо, были понятиями внутренней формы творения, истории развития как писателя, так и почлененного в себе целого литературы. А за такими отдельными достижениями конструирующего задним числом филологического искусства для него выступал замысел науки критики — ars critica, какую надлежало основать на теории творческой литературной способности. Как тесно соприкасался такой замысел с герменевтикой и критикой Шлейермахера.

От Шлегеля же исходил и замысел перевода Платона. При переводе его и складывалась техника новой интерпретации, техника, какую Бёк и Диссен применили затем к Пиндару. Платона должно разуметь как философа-художника. Цель интерпретации — единство характера платоновского философствования и художественной формы его творений. Философия продолжает оставаться тут жизнью, она срослась с

беседой, а изложение ее на письме лишь фиксирует ее для памяти. Так что она обязана быть диалогом, причем столь искусным по своей форме, чтобы последняя побуждала каждого к собственному воспроизведению живого сцепления мыслей. Одновременно же, в соответствии со строгим единством Платонова мышления каждый диалог обязан продолжать начатое ранее, подготавливать позднейшее и вести нити разных разделов философии. Если прослеживать такие существующие между диалогами сопряжения, то между главными творениями возникает та взаимосвязь, какая раскрывает самую внутреннюю интенцию Платона. В постижении же такой искусно образованной взаимосвязи согласно Шлейермахеру возникает подлинное разумение Платона, и в сравнении с таковым менее существенно установление хронологической последовательности его творений, хотя, впрочем, последняя нередко попросту совпадает с той самой их взаимосвязью. Бёк в своей знаменитой рецензии имел право сказать, что шедевр этот впервые раскрыл Платона для филологической науки.

Однако с подобной филологической виртуозностью в Шлейермахеровом духе впервые соединялась гениальная философская способность. Причем школой для нее была трансцендентальная философия — та самая, которая впервые предложила вполне достаточные средства именно для всеобщего уразумения и разрешения герменевтической проблемы, — так и возникла всеобщая наука истолкования, возникло учение, излагавшее правила истолкования.

За чтением «Интерпретатора» Эрнести Шлейермахер осенью 1804 г. впервые разработал первый эскиз такого учения — в намерении начать с него свой курс лекций по экзегетике в Галле. Эта герменевтика дошла до нас в чрезвычайно неэффективной форме. Действенность же ей придал прежде всего один из учеников Шлейермахера, слушавший его в Галле, Бёк, — в великолепном разделе своих лекций по филологической энциклопедии.

Приведу из герменевтики Шлейермахера те ее положения, от которых зависит, как представляется мне, все дальнейшее развитие.

Любое истолкование письменных творений есть лишь разработка и развитие, по мере искусства, того процесса разумения, какой занимает собою всю жизнь и распространяется на любой вид речи и письма. Поэтому анализ разумения есть основание для правил истолкования. Последнее может осуществляться лишь в соединении с анализом создания писательских творений. На таком отношении между разумением и

творчеством и может основываться то соединение правил, какое определяет метод и границы истолкования.

Возможность общезначимой интерпретации выводима из природы разумения. В разумении индивидуальность толкователя и индивидуальность автора не противостоят друг другу как два несопоставимых факта, — обе индивидуальности сложились на основе всеобщей человеческой природы, и это делает возможным общность людей между собою — для речей и их разумения. Тут схематичные выражения Шлейермахера могут быть прояснены с помощью психологии. Любые индивидуальные различия в конечном счете обусловлены не качественными различиями между личностями, но лишь различием их душевных процессов по их степеням. Когда же толкователь, как бы пробуя, переносит свою собственную жизненность в историческую среду, он в состоянии незамедлительно подчеркнуть и усилить одни, отставить на задний план другие душевные процессы и таким путем произвести в себе воспроизведение чужой жизни.

Если обратить теперь взор на логическую сторону этого процесса, то в нем распознается, на основе всего лишь относительно определенных знаков, целая взаимосвязь, причем при постоянном содействии наличного грамматического, логического и исторического знания. Выражаясь терминами нашей логики, эта логическая структура разумения состоит, следовательно, во взаимосвязи индукции, применения более общих истин к особенному случаю и сравнительного метода. Следующей задачей было бы установление особенных форм, какие принимают тут названные логические операции и их сочетания.

И тут заявляет о себе центральная трудность любого искусства истолкования. Целое творение должно быть понято на основании отдельных слов и их сочетаний, а ведь уже полное понимание отдельного предполагает понимание целого. Круг такой повторяется в отношении отдельного произведения к духовности и к развитию его автора, и точно так же он вновь возвращается в отношении этого отдельного произведения к литературному жанру. Эту трудность Шлейермахер изящнее всего разрешил в своем введении к Платонову «Государству», а в студенческих конспектах его лекций по экзегетике передо мною иные образцы того же метода. <Он начинал с обзора членения, что можно сравнить с беглым чтением, он двигаясь с осторожностью схватывал взаимосвязь целого, освещал трудности, он останавливался с разъяснениями на всех местах, дающих возможность разобрать композицию целого. Лишь после этого начиналась интерпретация в собственном

смысле слова.> Теоретически тут наталкиваешься на пределы интерпретации, она выполняет свою задачу лишь до известной степени, и так все разумение не перестает быть лишь относительным и никогда не может быть доведено до завершения. Individuum est ineffabile.

Шлейермахер отвергал разделение процесса истолкования на интерпретацию грамматическую, историческую, эстетическую, реальную — то, что он застал при своем появлении. Все эти различения означают лишь одно — чтобы приступить к истолкованию, необходимо обладать грамматическим, историческим, реальным и эстетическим знанием, какое может оказывать свое воздействие на всякий акт истолкования. Однако сам процесс истолкования раскладывается лишь на две стороны — те, что содержатся в познании духовного творения на основе языковых знаков. Истолкование грамматическое следует в тексте от одной связи к другой, пока не достигает наивысших взаимосвязей во всем целом произведения. Истолкование психологическое начинает с того, что переносит во внутренний творческий процесс и продвигается вперед к внешней и внутренней форме произведения, отсюда же — еще и дальше, к постижению единства творений в духовном складе и в развитии их создателя.

Тут достигнута точка, начиная с какой Шлейермахер мастерски развивает правила искусства истолкования. Основополагающим выступает его учение о внешней и внутренней форме, особенно же глубокомысленны подступы ко всеобщей теории литературного творчества — учении, в каком заключен был бы целый органон литературной истории.

Последняя же цель герменевтического метода — понимать автора лучше его самого. Тезис, служащий необходимым выводом из учения о бессознательности творчества.

5.

Подведем итоги. *Разумение* лишь в отношении языковых памятников становится истолкованием, достигающим общезначимости. Если филологическая интерпретация осознает в герменевтике свой метод и свои правовые основания, то пусть Фр. А. Вольф и не особенно высоко расценивает практическую полезность такой дисциплины — в сравнении с живым упражнением в истолковании. Но ведь в стороне от этой практической полезности для дела истолкования остается еще иная — *главная задача*, которая, как мне представляется, заключается в следую-

щем: герменевтика обязана теоретически обосновывать всеобщность интерпретации, на чем покоится вся надобность истории, перед лицом постоянных набегов романтического произвола и скептической субъективности в область истории. Будучи принятым во взаимосвязь учения о познании, логики и методологии наук о духе, это учение послужит важным соединительным звеном между философией и историческими науками — как главная составляющая часть обоснования наук о духе.

ДОПОЛНЕНИЯ ИЗ РУКОПИСЕЙ

I.

Разумение подпадает под всеобщее понятие познания, причем познание в самом широком смысле слова, постигается как процесс, в каком осуществляется стремление к общезначимости знания.

(Тезис 1) *Разумением мы называем процесс, в котором осознается духовная жизнь на основании чувственно данных проявлений таковой.*

(Тезис 2) *Сколь бы различны ни были чувственно схватываемые проявления душевной жизни, разумению таковых должны быть присущи общие признаки, благодаря указанным условиям этого способа познания.*

(Тезис 3) *Разумение, согласно правилам искусства, письменно фиксируемых проявлений жизни мы называем истолкованием, интерпретацией.*

Истолкование — дело личного искусства, и полное владение им обусловливается гениальностью толкователя; причем истолкование опирается на *родство*, возрастающее вследствие тесной жизни с автором, постоянство изучения. Таков Винкельман через посредство Платона (Юсти[32]), Платон Шлейермахера и т. д. На этом основывается момент *дивинации* в истолковании.

Такое истолкование в согласии с указанной его трудностью и значением есть предмет безмерного труда рода человеческого. Вся филология и история трудятся ради [этого]. Не легко составить себе представление о безмерном накоплении ученой работы, каковая потрачена была на это. *Причем сила такого разумения возрастает в роде человеческом* столь же постепенно, закономерно, медленно и тяжко, что и сила познания природы и овладения ею.

[32] Имеется в виду немецкий историк конца 19 в. Карл Юсти (Karl Justi), автор труда «Винкельман и его современники» (5-е изд. Кельн 1956).

Однако именно потому, что такая гениальность встречается столь редко, само же истолкование должно выучиваться и практиковаться и менее одаренными, необходимо,

(Тезис 4а) *чтобы искусство гениального интерпретатора закреплялось в виде правил, какие содержатся в методе интерпретации или же осознаются самим искусством.* Ибо все человеческое искусство утончается и возвышается вследствие пользования им, если только удается передать потомству, в какой-либо форме, жизненный результат, достигнутый искусным мастером. Лишь тогда возникают средства к оформлению разумения сообразно с искусством, когда сам язык дает прочную основу и когда наличествуют долговечные и ценные создания, вызывающие споры вследствие различной своей интерпретации, — вот тогда-то и соперничество между гениальными мастерами искусства истолкования вынуждено искать своего разрешения в общезначимых правилах. Разумеется, для большинства наибольшим побуждением в деле их собственного искусства истолкования будет соприкосновение с гениальным интерпретатором или его творчеством. Однако краткость жизни требует того, чтобы путь совершался за счет твердого закрепления найденных методов с их практическими правилами. Такое искусство разумения письменно зафиксированных жизненных проявлений мы называем герменевтикой (Тезис 4б).

Так может быть определена сущность герменевтики, и — в известном объеме — оправдано занятие ею. Если же сегодня герменевтика вроде бы не вызывает того интереса, какого желают ей представители этого искусства, то происходит это, кажется мне, оттого, что она не восприняла в своей практике те проблемы, какие проистекают из сегодняшнего положения науки и какие способны доставить ей высокую степень интереса. Судьба этой науки была странной. Она удостаивается внимания лишь во время великих исторических движений, когда настоятельным делом науки становится понимание единичного исторического существования, — впоследствии же она вновь погружается в тень. Так было в ту пору, когда истолкование священных книг христианства стало для протестантизма жизненным вопросом. Затем в нее на какое-то время вливают жизнь, в контексте развития исторического сознания уже в нашем веке, Шлейермахер и Бёк[33], и я еще застал время, когда «Энциклопедия» Бёка, всецело проникнутая этими проблемами,

[33] Август Бёк (Boeckh) (1785-1867), классический филолог и историк античности.

считалась необходимыми вратами в святая святых филологии. Если же уже и Фр. Авг. Вольф[34] пренебрежительно высказывался о ценности герменевтики для филологии, и фактически эта наука с той поры почти не находила своих продолжателей и представителей, то, значит, прежняя ее форма просто изжила себя. Однако заявлявшая о себе в ней проблема выступает перед нами сегодня в новой, более всеобъемлющей форме.

(Тезис 5) *Разумение, взятое в широком объеме, какой необходимо будет сейчас указать, есть основополагающий метод для всех дальнейших операций в науках о духе...* Подобно тому как в науках о природе любое закономерное познание возможно лишь благодаря заключающимся в экспериментах с их правилами измеримости и счетности, так в науках о духе любое абстрактное положение в конечном счете может быть оправдано лишь сопряженностью его с той душевной жизненностью, какая дана в переживании и разумении.

Если разумение оказывается основополагающим для наук о духе, то (Тезис 6) *одна из главных задач в деле обоснования наук о духе – гносеологический, логический и методологический анализ разумения.* Все значение такой задачи выступает лишь тогда, когда начинаешь осознавать заключенные в природе разумения трудности, что касается общезначимости этой науки.

Каждый человек как бы замкнут в свое индивидуальное сознание, таковое индивидуально и любому постижению сообщает свою субъективность. Уже софист Горгий[35] так выразил заключенную тут проблему: если бы существовало знание, то знающий не мог бы никому передать его[36]. Правда, для Горгия вместе с этой проблемой кончается и мышление. Нужно разрешить ее. Возможность воспринимать нечто чужое – это прежде всего одна из самых глубоких проблем *теории познания.* Как может индивидуальность довести до общезначимого объективного понимания жизненное проявление чужой индивидуальности, чувственно данное ей? Условие, с каким такая возможность связана, заключается в следующем – ни в каком чужом жизненном проявлении не может выступить чего-либо такого, что не содержалось бы в жизненности постигающего. Во всех индивидуальностях те же функции, те же составные, и лишь задатки разных людей отличаются по степени их силы. Один и тот же внешний мир отражается в образах их представлений. Так что в жизненности заключена некая способность. Связывание и т. д., усиление, ослабление – транспозиция есть трансформация.

Вторая апория. Из *отдельного – целое,* из целого же вновь отдельное. Причем целое творения требует перехода к индивидуальности [автора], к литературе, с которой взаимодействует индивидуальность. Сравнительный метод в конце концов позволяет мне глубже, чем раньше, понимать каждое отдельное произведение, даже отдельную фразу. Так на основе целого – понимание, между тем как целое – на основе отдельного.

Третья апория. И всякое отдельное душевное состояние уразумевается нами лишь со стороны тех внешних раздражений, какие вызвали его. Я разумею ненависть, потому что она наносит ущерб жизни. Не будь подобной сопряженности, и я не мог бы и представить себе какие-либо страсти. Так что для понимания неизбежно необходима среда. На своих высотах разумение неотличимо от объяснения, коль скоро таковое возможно в этой области. А объяснение в свою очередь требует в качестве своей предпосылки завершенности разумения.

Во всех этих вопросах обнаруживается следующее – тема *теории познания* во всем одна и та же: общезначимое знание на основе опыта. *Однако в науках о духе она выступает в особых условиях самой природы опыта.* Вот эти условия: структура как взаимосвязь – это в жизни души живое, известное, из какого и все отдельное.

Так что у самых врат наук о духе в качестве главной проблемы теории познания стоит анализ разумения. *Герменевтика, исходя из такой гносеологической проблемы и ставя перед собой разрешение ее в качестве своей последней цели, вступает в самые тесные внутренние отношения к великим вопросам, волнующим сегодня науку, – вопросам конституирования и правового основания наук о духе.* Проблемы и положения герменевтики становятся живой действительностью.

Разрешение такого гносеологического вопроса приводит к *логической проблеме* герменевтики.

Естественно, и эта последняя повсюду одинакова. Само собою разумеется (это – против того, как понимает меня Вундт), что в науках о духе и в науках о природе выступают одни и те же логические операции. Индукция, анализ, конструирование, сравнение. Однако теперь все дело в том, какую особенную форму примут они в пределах опыт-

[34] Фридрих Август Вольф (1759-1824), один из основателей современной филологии, исследователь гомеровского эпоса.

[35] Горгий из Леонтин в Сицилии (ок. 480 – ок. 380 до н.э.), софист, «отец риторики» как искусства убеждения.

[36] Поскольку «вещи – не слова, и никто не вкладывает [в слова] тот же смысл, что другой» (MXG 980b 18-19).

ной области наук о духе. Индукция, данными для которой служат чувственные процессы, здесь, как и повсюду, осуществляется на основе знания взаимосвязи. В физико-химических науках таково математическое знание о количественных отношениях, в науках биологических — жизненная целесообразность, в науках о духе — структура душевной жизненности. Так что самим основанием служит [в последних] не логическая абстракция, а реальная взаимосвязь, данная в жизни; однако такая взаимосвязь — индивидуальна, а посему субъективна. Этим обусловлены задача и форма индукции. Более конкретный облик ее логические операции получают затем благодаря природе языкового выражения. Тем самым в этой более узкой языковой области теория такой индукции получает более специфический облик благодаря теории языка — грамматике. Особенная природа обусловливания, исходя из известной (из грамматики) взаимосвязи, в определенных границах неопределенных (вариативными) значений слов и элементов синтаксической формы. Дополнение такой индукции для понимания единичного как целого (взаимосвязи) благодаря сравнительному методу, какой определяет единичное, а свое постижение его делает более объективным благодаря отношениям его к иному единичному.

Разработка понятия *внутренней формы*. Однако необходимо движение в сторону реальности = внутренняя жизненность, скрывающаяся за внутренней формой отдельного произведения и взаимосвязью таких произведений. В различных отраслях творчества таковая различна. Для поэта это творческая способность, для философа — взаимосвязь его воззрений на жизнь и на мир, для великих практических деятелей — их практическое целеполагание относительно реальности, для религиозного деятеля и т. д. (Павел, Лютер).

Тем самым — взаимосвязь филологии с наивысшей формой исторического разумения. Истолкование и историческое изложение — не более, чем две стороны углубления, охваченного энтузиазмом. Бесконечная задача.

Так исследование взаимодействия общих для всякого познания процессов и их спецификации в особых условиях передает свой итог в распоряжение *учения о методе*. Предмет такового — это историческое выстраивание метода и спецификация его в отдельных областях герменевтики. Один только пример. Толковать поэтов — особая задача. На основании правила — понимать автора лучше, чем сам он понимал себя, — решается и проблема идеи поэтического произведения. Такая идея наличествует — не в смысле абстрактной мысли, но в смысле неосознанной взаимосвязи, деятельной во всей организации творения и уразумеваемой по его внутренней форме; от поэта не требуется, чтобы он осознавал ее, да он никогда ее полностью и не осознает; толкователь ее вычленяет, и вот, вероятно, величайшее торжество герменевтики. *Так что существующие в настоящее время правила, единственный способ достичь общезначимости, должны быть дополнены изложением творческих методов гениальных истолкователей, действовавших в различных областях.* Ибо в этом — сила побуждения. *Необходимо проводить это во всех методах наук о духе.* Тогда взаимосвязь такова — *метод творческой гениальности*[;] уже обретенные в нем *абстрактные правила, что обусловлены субъективно*[;] выведение общезначимого правила из гносеологического основания.

Наконец, герменевтические методы находятся во взаимосвязи с литературной, филологической и исторической критикой, и это целое подводит к *объяснению* единичных явлений. Между истолкованием и объяснением — различие лишь по степени, и нет твердой границы. Ибо разумение — задача бесконечная. Однако в дисциплинах граница полагается так, что психология и наука о системах применяются теперь как абстрактные системы.

Согласно принципу неотделимости постижения и оценивания *с герменевтическим процессом необходимо связана литературная критика, она даже имманентна ему.* Без чувства ценности не бывает разумения — однако лишь путем сравнения ценность устанавливается объективно и общезначимо. Это требует затем установления нормативного, к примеру, в жанре драмы. Отсюда в дальнейшем и будет исходить филологическая критика. Устанавливается сообразность целого, а исключаются лишь противоречащие части. Лахман[37], Гораций Риббека[38] и т.д. Или же норма на основании других произведений, не соответствующие ей произведения исключаются, — шекспировская критика. Критика Платона.

Так что [литературная] критика — предпосылка филологической: она получает импульс, спотыкаясь о невразумительное и лишенное ценности, и критика [литературная], в качестве эстетической стороны критики филологической, пользуется последней как своим вспомогательным средством. Критика *историческая* — это только одна отрасль

[37] Карл Лахман (1793-1851), основатель современной критики текста как методологии установления аутентичной формы памятника письменности. Комментатор Лукреция, издатель Катулла и Тибулла, историк немецкого языка и литературы.

[38] Отто Риббек (1827-1898), историк литературы Древнего Рима.

критики, подобно критике эстетической в ее исходной точке. Как и тут, теперь во всем дальнейшем развитие, в одном случае – в сторону теории литературы, эстетики и т. д., в другом, в сторону историографии и т. д.

II.

Филология – это, как по праву говорит Бёк, «познание произведенного человеческим духом» («Энциклопедия», 10). Но если он парадоксальным образом добавляет еще – «т. е. познанного», – то парадокс этот зиждется на ложной предпосылке, будто познанное и произведенное – это одно и то же. В действительности в производстве взаимодействуют все духовные силы, а в поэтическом создании или в послании Павла заключено нечто большее, нежели познание.

Если постигать понятие предельно широко, то филология – не что иное, как взаимосвязь деятельностей, через посредство которых понимается историческое. Тогда филология – это взаимосвязь, направленная на познание единичного. И государственный строй афинян – это ведь тоже единичное, даже если он и выступает как система, представимая во всеобщих отношениях.

Трудности, заключенные в подобных понятиях, решаемы – на основании самого протекания развития дисциплины 'филология' и дисциплины 'история'.

Всякий обязан согласиться с глубоко проходящим различием между познанием единичного как ценного и познанием всеобщей систематической взаимосвязи наук о духе. Такое *упорядочивание границы совершенно ясно.* А что при этом существует взаимодействие и филология тоже нуждается в систематическом знании политики и т. д., само собой разумеется (против Вундта).

Филология сложилась как познание данного в письменных созданиях. Если же сюда добавлялись еще и памятники, то предметом ее становилось то, что Шлейермахер называл деятельностью символизации. История со своей стороны начинала с политических действий, войн, ..., укладов. Однако такое *содержательное разделение* было преодолено, когда филология *как практическая дисциплина* вовлекла в свою область и государственные древности. С другой стороны развилось различие между методической деятельностью и изложением истории. Но и такое различие было преодолено *практической дисциплиной*, как только она вовлекла в свою область литературу и историю искусства.

Так что тут, *между филологией и историей происходит упорядочивание границы.* А оно возможно лишь при условии, что практические интересы факультетской науки будут полностью отставлены в сторону. Это всего лучше [показывает] Узенер[39].

Если же теперь мы *обязаны* понимать весь процесс познания единичного как *единую* взаимосвязь, то тогда возникает вопрос, возможно ли разделять *разумение* и *объяснение* в обычном словоупотреблении. Нет, не возможно, поскольку во всяком разумении всеобщие воззрения тоже действуют, в качестве реального знания, но только уже не как разделенные, посредством метода, аналогичного дедукции, – не одни только психологические, а также и ... и т.д. Так что тут мы имеем дело с известной *последовательностью ступеней*: повсюду, где *всеобщие воззрения применяются, сознательно и методично, для всестороннего познания единичного, выражение 'объяснение'* обретает *свое место как такой вид познания единичного.* Но оно тут оправдано, только если мы продолжаем сознавать, что не может быть и речи о полном разрешении единичного во всеобщем.

Тут и решается спорный вопрос о том, чту есть всеобщее, лежащее в основе разумения, – осознанность психического опыта или же наука психология. Если техника познания единичного получает свое завершение в объяснении, то психологическая наука точно так же служит для нее основой, как и все иные систематические науки о духе. Отношение это я уже показал на примере истории.

III.

Отношение учения о правилах истолкования к самому методу истолкования – то же самое, какое являют нам логика или эстетика. Метод благодаря учению сводится к формулам, а формулы возводятся к целевой взаимосвязи, в какой возникает метод. Благодаря такому учению всякий раз усиливается энергия духовного движения, чьим выражением оно служит. Ибо учение поднимает метод до сознательной виртуозности и развивает его до тех выводов, какие становятся возможными благодаря формуле; познавая правовые основания методов, оно укрепляет уверенность, с какой пользуются методом.

---

[39] Герман Узенер (1834-1905), зять Дильтея, в своих исследованиях эпикурейства сочетал филологический подход с новой методологией сравнительного изучений религий и этнографией. Среди его многочисленных учеников историк искусства Аби Варбург.

Однако, иное воздействие учения о правилах заходит куда глубже. Чтобы распознать его, нам следует от отдельных герменевтических систем перейти к их исторической взаимосвязи. Всякое учение сужено до определенного метода, принятого в такую-то эпоху, и развивает его формулу. Так, как только историческое мышление созревает для этого, для герменевтики и критики, для эстетики и риторики, этики и политики возникает задача — дополнить свое прежнее обоснование, опирающимся на целевую взаимосвязь, обоснованием новым, историческим. Историческое сознание обязано возвыситься над методом отдельной эпохи, и этого возможно достичь, если только собрать в себе все прежде возникавшие направления в рамках целевой взаимосвязи интерпретации и критики, поэзии и красноречия, — если затем взвесить их, отграничить друг от друга, прояснить ценность их из отношения к их же целевой взаимосвязи, определить границы, в каких удовлетворяют они человеческой глубине такой взаимосвязи, и наконец постичь все эти исторические направления в рамках одной целевой взаимосвязи как ряд заключенных в ней возможностей. А для такой исторической работы наделено решающим значением то, что она может сочетаться с формулами учения о правилах как аббревиатурами исторических направлений. Так что в размышлении о методе, с помощью которого такая-то целевая взаимосвязь способна решать содержащиеся в ней задачи, заключена своя внутренняя диалектика, и эта диалектика позволяет мышлению пройти через исторически ограниченные направления, через отвечающие им формулы и подойти к универсальности, какая всегда и везде связана с историческим мышлением. Так что здесь, как и повсюду, само историческое мышление становится творческим, — поднимая деятельность человека в обществе над границами момента и места.

Вот точка зрения, которая историческое изучение герменевтического учения о правилах связывает с изучением методов истолкования, а то и другое соединяет с систематической задачей герменевтики.

ВООБРАЖЕНИЕ ПОЭТА

Элементы поэтики

[1]Созданная Аристотелем поэтика[2] во все эпохи сознательного художественного поэтического творчества вплоть до второй половины XVIII в. оставалась инструментом поэтов в их работе и вплоть до Буало, Готшеда[3] и Лессинга наводившим страх мерилом критиков. Она была наи-

---

[1] Die Einbildungskraft des Dichters: Bausteine für eine Poetik // *W. Dilthey*, Gesammelte Schriften VI, S. 103-241.

[2] [Вариант начала:] <Через всю историю новейшей литературы проходит влияние эстетики, которая находит метафизические основания для объяснения эстетического переживания, его постижения и творчества, и таким образом берет на себя дело направления и упорядочения художественной практики, исходя из метафизических систем. Чтобы сделать объяснимым различный эстетический опыт, какой предоставляет нам постижение художественных произведений или создание их, были использованы последние основания данной действительности – их обретали в божественной силе, деятельной природе, человеческой душе. Власть над душою столь великих принципов, их незатруднительное применение – все это придало исключительную силу такой эстетике. Ибо в любой сфере опыта человек бывает настолько доволен и удовлетворен последними объяснениями, что бывает весьма скромен в своих требованиях доказательности.
Так через всю историю европейских литератур и проходит влияние подобных лишенных чистоты объяснений. Вот признак такой эстетики – из метафизически выведенных принципов выводятся правила творчества. Наибольшим влиянием во всех подобных теориях пользовалось допущение идеальных форм, – таковые стали действительностью в природном мире, а воссоздание их требует искусства, выходящего за пределы действительного мира. Это же допущение послужило основанием для естественной системы эстетики. Эстетика естественной системы, основанная на принципе подражания, [определила] всю эстетику Просвещения. Против нее выступила эстетика трансцендентальной философии, которая перенесла принцип эстетического творчества в творческую мощь субъекта. Отличным от этого путем пошел позитивизм. Все эти три выдающиеся позиции обусловлены тремя большими классами метафизических систем. В свою очередь они обусловливают затем [влияние], каким пользуется метафизическая эстетика вплоть до настоящего дня.
Созданная Аристотелем поэтика...>

[3] Johann Christoph Gottsched (2.2.1700, Кенигсберг – 12.12.1766, Лейпциг), теоретик литературы, литературный критик, драматург-классицист. С 1730

более действенным вспомогательным средством филологии при истолковании, критике и оценивании греческой поэзии. Одновременно, наряду с грамматикой, риторикой и логикой, она составляла часть образовательной системы более высокого уровня. В дальнейшем, в великую пору нашей поэзии, эстетика, рожденная из недр немецкого духа, руководила Гёте и Шиллером в их творчестве, множила разумение Гумбольдта[4], Кернера[5] и Шлегелей, придавая твердость их суждениям. Через посредство обоих властелинов немецкой поэзии она царила во всей ее империи, при содействии Гумбольдта, Морица[6], Кернера, Шеллинга, Шлегелей, наконец Гегеля – этих министров изящных искусств, действовавших под началом тех двух государей. Эстетика преобразовала филологию, дополнив получившим эстетическое обоснование герменевтическим искусством ту рациональную герменевтику, какая была создана в споре между католицизмом посттридентской поры и протестантами и последовательно проведена Эрнести[7], – правила искусства герменевтики Шлейермахер, следуя примеру Фридриха Шлегеля, вывел из присущего писательским произведениям принципа формы. Такие оценивание и критика, которые полагали в основание рассудок, правило, а также грамматическую, метрическую и риторическую тех-

профессор поэтики в Лейпцигском университете, с 1734 там же профессор логики и метафизики. В «Опыте критического искусства поэтики для немцев» продолжал по Никола Буало тему разума и хорошего вкуса. Дал немецкому театру шеститомник классического репертуара, в основном переводов с французского.

[4] (Karl) Wilhelm, Freiherr (барон) von Humboldt (22.6.1767, Потсдам – 8.4.1835), языковед-философ, дипломат, с 1809 министр образования Пруссии, друг Фридриха Шлегеля и Гёте.

[5] Christian Gottfried Körner (1756-1831), чиновник прусского министерства культуры, меценат Фридриха Шиллера в 1780-е гг., состоявший в дружбе и в интеллектуальной переписке с ним.

[6] Karl Philipp Moritz (15.9.1727, Гамельн – 26.6.1793, Берлин), литератор, теоретик и историк искусства. Его «Опыт немецкой просодии» (Versuch einer deutschen Prosodie, 1786) близок к работам братьев Гримм и Фридриха Шлегеля. Известен в основном психологическим романом «Антон Райзер» (1785-1790) исповедью интеллектуала неудачника.

[7] Johann August Ernesti (1707-1781), богослов и филолог, адепт широко понятой грамматической (включая логику и историю) интерпретации Священного писания как здравой середины между мистическим толкованием и рационалистическим буквализмом. См. о его учебнике Institutio interpretis Novi Testamenti (1761) в «Герменевтической системе Шлейермахера» Дильтея.

нику, были при этом дополнены той эстетической критикой, что исходила из разъятия формы, – существенные итоги таковой налицо у Вольфа[8], Лахмана[9] и их последователей[10]. И эта немецкая эстетика даже и во Франции и Англии ускорила падение прежних форм и оказала свое влияние на первые, неуверенные еще образования новой поэтической эпохи в этих странах. Сегодня же в пространной области поэзии повсеместно царит анархия. Созданная Аристотелем поэтика мертва. Уже перед лицом прекрасных поэтических чудовищ, создававшихся Филдингом и Стерном, Руссо и Дидро, формы и правила поэтики Аристотеля превращались в бесплотные тени чего-то ирреального, в шаблоны-снимки художественной манеры прошлого. А наша эстетика хотя и живет еще на той или иной университетской кафедре, но уже отнюдь не в сознании ведущих художников или критиков, а ведь только тут бы ей и жить. Как только во французском изобразительном искусстве утратил свое значение Давид[11], а на поверхность вышли Деларош[12] и Галле[13], как только в немецком искусстве под сенью музеев скрылись кар-

[8] Friedrich August Wolf (15.2.1759, Хагенроде, Бранденбург – 8.8.1824, Марсель), основатель современной классической филологии, которая становится у него уже не отраслью богословия, а самостоятельной дисциплиной. В 1783-1806 профессор в Галле (Vorlesungen über die Altertumswissenschaft в 5 тт., 1831-1835). Сформулировал «гомеровскую проблему» во «Введении к Гомеру» (Prolegomena ad Homerum, 1795).

[9] Karl Lachmann (14.3.1793, Брауншвейг – 13.3.1851, Берлин), основоположник современной критики текста, классический филолог, историк древненем и средненем. языка и литературы, известный исследованием «Песни о Нибелунгах» (1826), «Илиады», изданием Катулла и Тибулла.

[10] <Подобно этому французская натуралистическая эстетика, начало которой положил Дидро, сопровождала все развитие французской литературы.>

[11] Jacques-Louis David (30.8.1748, Париж – 29.12.1825, Брюссель), славнейший французский художник своей эпохи, исходно классицист, в «Смерти Марата» трагический реалист; культовая фигура, в революцию якобинец («Робеспьер кисти»), правительственный живописец при Наполеоне, изгнанный после его падения. Исторические, политические полотна и портреты.

[12] Hippolyte (Paul) Delaroche (17.7.1797, Париж – 4.11.1859, Париж), профессор Высшей национальной школы изящных искусств, академик; держась золотой середины между классицизмом и романтизмом, он тщательно отделывал свою историческую живопись («Смерть королевы Елизаветы», 1827; «Дети Эдварда IV», 1830), широко распространявшуюся затем в гравюрах.

[13] Louis Gallait (1810-1882), бельгийский исторический живописец.

тоны Корнелиуса[14], освободив место для реальных персонажей Шадова[15] и Менцеля[16], так был отменен и согласованный Гёте, Мейером[17] и другими веймарскими друзьями искусства кодекс идеальной красоты для изобразительных искусств. Как только, начиная со времен Французской революции, взор поэтов и публики стала все сильнее притягивать к себе небывалая реальность Лондона и Парижа — городов, в душах которых стала обращаться новая разновидность поэзии, — как только Диккенс и Бальзак приступили к созданию эпоса современной жизни, протекающей в этих столицах, окончательно прошла пора тех принципов поэтики, какие некогда обсуждались в идиллическом Веймаре в беседах между Шиллером, Гёте и Гумбольдтом. Нас осаждает многообразие форм всех времен и народов, и оно, кажется, размывает любые разграничения поэтических видов, любые правила. Тем более, что нас с головой затопляет идущая с Востока[18] стихийная бесформенная поэзия, музыка, живопись, — полуварварские, однако наделенные грубой энергией тех народов, у которых борения духа еще совершаются в романах, да в живописных полотнах шириной футов в двадцать. — При подобной анархии никакое правило не властно над художником, а критик отбрасывается на позицию личного чувства — вот масштаб оценки, какой единственно у него остается. Царит публика. Толпы, собирающиеся и в колоссальных выставочных помещениях, и в больших и малых и каких угодно театрах, и в библиотеках, — эти толпы создают художникам имя и растаптывают их.[19]

[14] Peter von Cornelius (23(?).9.1783 — 6.3.1867), видный деятель возрождения фресковой живописи в Германии 19 в. Вначале неоклассицист, воспринял влияние немецкой готики, романтизма, Дюрера. С 1819 расписывал Глиптотеку — музей классической скульптуры в Мюнхене, с 1824 директор Мюнхенской академии, создает фрески «Страшный суд» (1829-40) в церкви св. Людовика.

[15] Johann Gottfried Schadow (20.5.1764, Берлин — 27.1.1850, там же), основатель так наз. Берлинской скульптурной школы, учился в Берлине у Тассера и в Риме у Кановы. Ему принадлежит «Квадрига победы» (1793) на Бранденбургских воротах. Автор трактатов по теории искусства.

[16] Menzel, Adolf (Friedrich Erdmann) von (8.12.1815, Вроцлав (тогдашняя Пруссия) — 9.2.1905, Берлин), исторический живописец и график, известен полотнами и гравюрами из эпохи, в поздний период признанный мастер света и композиции, двигавшийся в направлении французского импрессионизма.

[17] Иоганн Генрих Мейер, историк искусства и живописец, познакомившийся с Гёте в Италии и на правах его друга живший позднее живший в Веймаре.

[18] Имеется в виду прежде всего Россия.

Подобной анархией вкуса всегда отмечены бывают эпохи, когда некий новый способ ощущения действительности уже разрушил устойчивые формы и правила и когда вот-вот готовы сложиться новые нормы искусства; однако нельзя, чтобы такая анархия затягивалась, и одна из животрепещущих задач нынешней философии, а также истории искусства и литературы, как раз и заключается в восстановлении здравого отношения между эстетическим мышлением и искусством.

Сегодня потребность в правдивости и в захватывающем впечатлении, в чем бы таковое ни состояло, увлекает художника вперед, хотя цель пути ему еще не известна. В жертву своему устремлению он приносит аккуратное разграничение формы и ничем не замутненное возвышение идеально-прекрасного над пошлой действительностью. При этом художник чувствует свое взаимосогласие с обществом, которое уже переменилось. Борьба за существование, за действенность ведется в нем бесцеремоннее прежнего, и она требует, чтобы нещадно эксплуатировались наиболее сильные эффекты. Массы обрели голос и значение, и теперь они с легкостью стекаются к таким центральным пунктам, где могут требовать удовлетворения своего стремления к захватывающим воздействиям, которые потрясали бы сердца. Дух научного исследования деятелен теперь в отношении любого объекта, он проникает в любого вида и свойства духовные операции и создает потребность сквозь любые покрывала и оболочки усматривать действительность в истинности ее. В прошлом веке нашим идеалом были натуры, которые платят тем, чту они такое; выражением их не могло не стать искусство представительное, облагораживающее красоту в ее постоянстве; теперь же наш идеал — не в форме, а в силе, которая обращается к нам своими формами и движениями. Так и получается, что искусство становится теперь демократическим, как и все вокруг, и жажда реальности, жажда прочной научной истины насквозь пропитывает и его. И

[19] <Метафизическая эстетика лишилась теперь всякого воздействия. Падая, метафизика увлекла ее за собой. Очевидной стала ненадежность объяснения чего-либо последними основаниями. Однако подобное изменение научного мышления сочетается с расширением горизонта художников и эстетиков, с новыми эстетическими впечатлениями, широким потоком устремляющимися к ним, с новым жизненным чувством, которое идет навстречу этим впечатлениям. Так возникла анархия вкусов. Она царит на широком пространстве поэзии во всех странах.>

художник, и поэт сегодня чувствуют, что подлинному великому искусству наших дней следовало бы выразить содержание и тайну этой эпохи — столь же грандиозные, как и те, что взирают на нас с изображений Мадонн и с гобеленов Рафаэля, что обращаются к нам устами Ифигений, и они со всей страстностью ощущают — тем острее, чем менее ясной представляется художнику цель искусства, — всю противоположность свою эстетике, лик которой обращен назад, эстетике, которая выводит понятие идеально-прекрасных форм из творений прошлого или из абстрактных идей, этим понятием измеряя творческий труд художника, его борения.

Под влиянием тех же самых факторов поэзия и переосмыслена, и сведена на землю. Великие гении повествовательной поэзии — Диккенс и Бальзак — слишком уж приспособлялись к потребности публики, жаждущей чтива. Трагедия же страдает от отсутствия такой публики, в эстетической рефлексии которой сохранялось бы ясное сознание высших задач поэзии. В этих обстоятельствах комедия нравов утратила тонкость ведения действия, благородство развязки; момент трагического, примешивавшийся к серьезной комедии Мольера, придававший ей глубину, вытеснен теперь плоской сентиментальностью, отвечающей вкусам толпы. В немецком изобразительном искусстве вместе с оппозицией непродуктивной эстетике — а любая эстетика становится непродуктивной лишь тогда, когда перестает трудиться над идеалом своего века, — распространилась мисология: ненависть к мысли об искусстве и даже к любому сколько-нибудь высокому образованию своего духа, а последствия такой ненависти художникам очевидны не менее, нежели публике.

Итак, чтобы в нашем искусстве не отмирали могучие влечения к истинности, к кумуляции силы за всякой формой, к почерпаемой здесь энергии воздействия, необходимо восстановить естественное отношение между искусством, эстетическим рассуждением и дебатирующей об искусстве публикой. Благодаря эстетическому обсуждению искусство занимает все более высокую позицию в обществе, и оно одушевляет художника в его труде. В такой живой среде трудились художники Греции и Ренессанса, трудились Корнель, Расин и Мольер, Шиллер и Гёте. В ту пору, на какую приходятся величайшие художественные усилия, предпринятые Шиллером и Гёте, их со всех сторон — в нации, в критике, в эстетическом суждении, в живом споре — окружала такая живая эстетика, которая несла их на себе. Вся история искусства и поэзии говорит о том, что вдумчивое постижение функций и законов искусства сохраняет в сознании его значение и идеальные цели, между тем как низкие инстинкты, присущие человеческой природе, постоянно тянут все это вниз. Именно немецкая эстетика глубокомысленно обосновывала веру в то, что искусство — это никогда не умирающее дело человечества. И художник, и поэт смогут сохранить свое высокое положение в глазах общества — то положение, что было завоевано ими за сто лет, протекших между смертью в нищете бедняги Гюнтера[20] и кончиной Гёте, погребенного в склепе веймарских государей, — лишь при условии, что все непреходящее в этой эстетике, главным образом постижение роли искусства в жизни общества, будет получать все более глубокое обоснование. Эстетические размышления о цели и технике всякой конкретной художественной практики существенно поддерживали постепенное складывание устойчивого стиля и преемственности во все эпохи расцвета изобразительного искусства. Так, по остаткам греческой поэтики и риторики мы можем видеть, что там формирование устойчивого стиля поэтов и ораторов совершалось неотрывно от выработки правил. Долгому расцвету французского театра способствовали, как замечаем мы, эстетические рассуждения, питавшиеся идеями картезианской философии. Поэтические создания Лессинга, Шиллера и Гёте подготовлялись глубокими эстетическими и техническими размышлениями; «Валленштейн», «Герман», «Мейстер», «Фауст» формировались при живом участии таких размышлений; и это же самое эстетическое рассуждение обеспечило таким творениям прием и понимание со стороны публики. Короче говоря, искусство постоянно требует, чтобы художники проходили школу эстетического осмысления и чтобы в духе его воспитывалась публика, — только при этом условии высший характер искусства может быть развит, оценен и сохранен вопреки низким инстинктам массы. Разве высокий стиль нашей поэзии не был удержан лишь благодаря царственной власти двух наших поэтов, правивших в Веймаре? Направляя отсюда всеобъемлющее эстетическое воздействие, они, поддержанные журналами, какие были в их распоряжении, и не обходясь без террористических мер «Ксений»[21], могли сдерживать

[20] Johann Christian Günther (1695-1723), поэт предромантик из Силезии, тип бродячего певца, описанный Гёте в кн. 7 «Вильгельма Мейстера».

[21] Сатирические эпиграммы (1795-1797) Гёте и Шиллера на современных им немецких литераторов по образцу «Ксений» Марциала. Опубликованные осенью 1797 года в шиллеровском «Альманахе муз», вызвали реакцию, попытки «Анти-ксений».

Коцебу[22], Иффланда[23], Николаи[24], а благодаря этому укрепляли и возвышали немецкую публику в ее вере в «Германа и Доротею» и «Мессинскую невесту». Потому что вера такая не была дана публике от природы.

Задача поэтики, проистекающая из живой сопряженности ее с художественной практикой, такова: может ли она обрести общезначимые законы, которые можно было бы применять в качестве правил творчества и норм критики? И в каком отношении техника данной эпохи и нации находится к этим всеобщим правилам? Как преодолеть ту трудность, что тяжким бременем лежит на всех науках о духе, а именно трудность выведения общезначимых положений из различного рода внутреннего опыта — столь ограниченного, неопределенного и сложносоставного, но притом и не разложимого на части? Перед нами вновь встает прежняя задача поэтики, и только спрашивается, может ли она быть решена теми вспомогательными средствами, какие предоставляет нам расширившийся научный кругозор. Свойственные же современности эмпирические и технические точки зрения позволяют подняться от поэтики и сопутствующих ей отдельных эстетических дисциплин ко всеобщей эстетике.

И с иной точки зрения поэтика стала неотложной потребностью наших дней. Необходимо упорядочить необозримую массу поэтических произведений всех народов в целях живого потребления их, познания исторической причинности и педагогической практики; необходимо распределить их в соответствии с ценностью каждого из них и

[22] August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819), драматург, в свое время далеко превосходивший известностью Гёте и Шиллера. Директор Венского императорского театра (1798-1800), потом немецкого театра в Петербурге, с 1802 издатель берлинского журнала Der Freimütige («Искренний»), выступавший одновременно против Гёте и романтиков, в 1808-1810 антинаполеоновского журнала Die Biene («Пчела»). В нем подозревали шпиона Александра I. Убит членом либерально-националистического братства немецких студентов.

[23] August Wilhelm Iffland (1759-1814) вторая после Коцебу драматическая знаменитость своего времени, в своих комедиях критик распущенности нравов, тоже антиромантик и в полемике с Гёте.

[24] Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811), писатель и издатель, сотрудничавший с Лессингом и Моисеем Мендельсоном; критик романтизма, Sturm und Drang'а, но также и классицизма; автор антигётевских «Радостей юного Вертера» (1775), на которые Гёте юмористически ответил в стихах («Николаи на могиле Вертера») и в диалогической прозе.

воспользоваться ими для изучения как человека, так и истории. Эту задачу можно решить лишь при условии, что рядом с историей литературы встанет общая наука о тех элементах и законах, на основе которых строятся поэтические создания. «Материал обеих наук один и тот же, и нет методической ошибки более глубокой, нежели отказ от широты исторических, а в числе их и биографических фактов при построении общей науки о человеческой природе и ее достижениях, которые — ничего тут не поделаешь — существуют для нас лишь внутри общества и лишь в качестве таковых могут нами изучаться. Это то же самое отношение, какое имеет место между общей наукой и анализом исторических феноменов в приложении к любым иным выдающимся жизненным проявлениям общества». Исходная точка подобной теории не может не заключаться в анализе творческой способности, процессы которой обусловливают поэзию. «Фантазия поэта в отношении своем к миру опыта составляет необходимую исходную точку для любой теории, которая приступит к подлинному объяснению многообразного мира поэзии во временно́й последовательности ее явлений. Поэтика есть в этом смысле подлинное введение в историю изящной литературы, подобно тому как наукоучение вводит в историю духовных движений»[25]. Художники и публика нуждаются в определении ценности поэтических созданий на основании возможно более надежной меры. Мы вступили в историческую эпоху. Прошлое как целое окружает нас и на поле поэзии. Поэт обязан разобраться во всем этом прошлом, и лишь исторический взгляд, последовательно проведенный в поэтике, может снять с него узы принуждения. Филология же, впервые уразумевшая взаимосвязь поэтических созданий народа и связь их с живым национальным духом, всегда оказывается при этом перед исторически ограниченной поэтической техникой, и проблема соотношения таковой с всеобщими законами поэзии с необходимостью приводит ее к первоначалам поэтики.

Итак, мы возвращаемся к тому же самому основному вопросу, однако он повернут теперь исторически. Можем ли мы познавать, каким образом основанные в самой природе человека, а следовательно, действующие повсеместно процессы производят на свет различные группы поэтических созданий, разделяющихся по векам и народам? Здесь мы затрагиваем глубочайший факт всех наук о духе — историчность

[25] Так в 1877 г. я обосновывал в «Zeitschrift für Völkerpsychologie», в статье о воображении поэтов, потребность в том, чтобы вновь приступать к прежней задаче поэтики. (Д)

душевной жизни, что проявляется в любой культурной системе, какую только порождает человечество. Как же тождественность нашей человеческой сущности, сказывающейся в однотипном, сочетается со своей изменчивостью, со своей исторической сущностью?

Что касается до изучения этого фундаментального факта всех наук о духе — историчности свободной человеческой природы, — то вполне может статься, что у поэтики есть огромное преимущество перед теорией религии или нравственности и т. п. Ни в какой области, за исключением науки, порождения самих процессов не сохранились в той же полноте; в изящной литературе они наличествуют в виде напластований. Даже кажется, что действующие в этих порождениях силы еще продолжают живо пульсировать. Процессы и сегодня совершаются так, как и в прежние времена; поэт живет перед нашим взором, налицо свидетельства его творчества. Так что поэтическое формование, психологическую структуру и историческую изменчивость такового особенно удобно изучать. Появляется надежда, что через посредство поэтики можно будет с особой точностью раскрыть действие психологических процессов во всем производимом историей. Философское осмысление истории развернулось у нас в свое время на истории словесности. В век систематического изучения исторических жизнепроявлений сходное значение, вероятно, принадлежит поэтике.

Построение такой науки имело бы неоценимое практическое значение и для нашей образовательной системы. До того переворота, какой совершили в нашей филологии Гумбольдт и Вольф, постигавшие греков в аспекте идеала гуманности, чтение писателей в школе должно было вырабатывать рациональное сознание правил языка и мышления, ораторского и поэтического стиля, равно как основанную на всем этом техническую уверенность. Замысел такой был вполне оправдан, однако в пору расцвета у нас гуманизма в греческом духе он был вытеснен замыслом иным, значимость которого все же более ограничена. Историческое познание греческого духа в его идеальности было призвано воспитывать прекрасную гуманность. Если же гуманистическая школа вернется к своему прежнему замыслу в более зрелой форме, уже посчитавшейся с нашим историческим сознанием, то ей потребуется обновленная поэтика, а равным образом и обновленная риторика и продвинувшаяся вперед логика.

РАЗДЕЛ I. ОБРЕТЕННЫЕ ВЫВОДЫ И НОВЫЕ ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ

1. Поэтика как учение о форме и техника

Поэтика, основанная Аристотелем, находившаяся в употреблении и обогащавшаяся вплоть до XVIII в., была учением о форме и опиравшейся на таковое техникой.

Аристотель всюду применял прием обобщения, выводя формы из отдельных фактов и координируя их, и прием анализа, — показывая, как составляются эти формы из единств: метод его дескриптивен, это еще не подлинное причинностное объяснение. А именно, в основе его грамматики, логики, риторики и поэтики, очевидно, лежали все те наблюдения, анализы, понятия формы и правила, какие возникли в самой художественной практике и были продумали как целое софистами, обработавшими их в школьном духе. Выявляя существование постоянных форм, упорядочивая их и разнимая так, что становится видно, как элементарные единства вступают в первичные соединения, а эти последние сходятся во все более высокие системы, Аристотель всюду может пользоваться наследием самого ремесла и школьным знанием техники, развитым софистами. Ведь в греческих школах по большей части учили анализировать: анализировать язык вплоть до звуков как конечных единств, метрически-музыкальное целое — вплоть до основных временных единиц, доказательство — до терминов, а затем подводить под определенные рубрики те формы, что возникают из сложения единств, и наконец — познавать и применять правила, согласно которым во всякой подобной форме средства, находящиеся в распоряжении, могут объединяться для достижения цели. Поэтика Аристотеля была учением о форме и техникой в таком разумении; во всех ее фрагментах продолжается разбор технического наследия, обретенного в поэзии и школе, и именно соотнесенности с техникой она обязана замкнутостью своих правил, дидактической законченностью.

Сколь бы отрывочен ни был сохранившийся текст «Поэтики», сколь бы односложно ни высказывалась она об отношении к предшественникам и к иным сочинениям Аристотеля, логическая связь в рамках сохранившегося позволяет делать вывод о том, что такое учение о форме и такая техника поэзии не были выведены Аристотелем из всеобщих эстетических принципов, как то красота или художественная способность, но были основаны, путем абстрагирования, на поэтиче-

ских созданиях, производимом ими впечатлении и, путем умозаключений, на технической сопряженности между средствами воспроизведения, предметом его и его возможными способами.

Правила такой поэтики возводятся к свойству поэтических созданий быть подражанием действующим лицам средствами речи (к которым могут присоединяться ритм и качественный тонический строй) в соответствии с различными способами изображения. Такой принцип подражания объективистичен подобно логике и теории познания Аристотеля, согласно которому соответствуют друг другу восприятие и мышление, с одной стороны, и бытие — с другой, а бытие репрезентируется мышлением. Такой объективистский принцип выражает естественное понимание как познания, так и искусства. Итак, с одной стороны, этот принцип подражания — наипростейшее выражение наипростейших обстоятельств художественной практики и потребления искусства, существующих, правда, лишь в искусстве изобразительном и в поэзии, но не в музыке и не в декоративном и архитектурном искусстве. С другой стороны, этот принцип в духе всего объективистического мироосмысления подчиняет удовольствие поэтическое удовольствию от учения и созерцания. Итак, сам принцип не лишен и дальнейших, ведущих назад сопряжений, и тем не менее тут верх все же решительно берет точка зрения художественной техники, коль скоро эта поэтика довольствуется тем, чтобы в качестве заключающейся в человеческой природе причины, приводящей к возникновению поэзии, называть радость подражать и воспринимать воссоздания вкупе с радостью, доставляемой гармонией и ритмом.

Все же дальнейшие воздействия, какие надлежит производить поэзии, вытекают согласно такой поэтике из природы предмета, какому подражают, т.е. из природы действующего лица. В этой связи поэтика в существенных местах восходит к психологически-этической природе воссоздаваемого процесса. Так, эта поэтика этическим положением — цель человека и евдемония заключены в действии — обосновывает то свое учение, которое само по себе есть не что иное, как абстрактная формула своеобразия греческой трагедии, а именно: первоначало и как бы душа трагедии — это фабула, а характеры — вторичны. Поэтому, если следовать такой поэтике, то в столь концентрированном воспроизведении жизни, как трагедия, действия не могут совершаться ради обрисовки характеров. Далее, эта поэтика видит специфичность трагедии в особом воздействии, какое оказывает воспроизводимый предмет, — таковы страх и сострадание; в «Поэтике» Аристотеля специально от-

мечается, что дефиниция, содержащая подобные указания относительно признака трагического воздействия, основывается на сказанном ранее. Само обоснование, к сожалению, утрачено, но очевидно, что и оно заключалось в этико-психологическом выведении воздействия из самой природы воссоздаваемого процесса. Мы можем с полным правом допустить, что подобно тому как Аристотель в известном месте эмпирически перечисляет самые разнообразные воздействия музыкального искусства — развлечение, причем весьма различное по характеру и ценности, нравственное воспитание, очищение, — и в его поэтике тоже предполагалось, в зависимости от смены предметов подражания, многообразие воздействий поэзии. Итак, получается, что поэтика с эмпирическим простодушием допускала множественность поэтических воздействий. Однако основа воздействий заключалась для нее лишь в отношении, устанавливающемся между воссозданием, его предметами и его средствами. И только из этого отношения выводились формы и правила поэзии. Такое отношение — единый принцип этой поэтики. Она мыслит себе поэта производящим свое творение по правилам, с целью определенного воздействия. Поэтика такая есть техника, и в ней царит рассудок. Исходя из простой основной мысли, она с непревзойденной ясностью дала определения форм поэзии, разъяла их на части и утвердила правила, по которым можно образовывать и сплачивать подобные части.

Таким путем возникли учение об элементах и техника поэзии — они ограничены указанным принципом, а также и использованной изящной литературой, однако в пределах подобного ограничения образцовы и в высшей степени действенны. Дедукции производятся в ней по следующей схеме: всякое искусство — подражание; искусства, представляющие нам отображения посредством цвета и формы, отличаются от тех, чьи средства представления — речь, ритм, гармония, определяется и место и достоинство поэзии среди искусств. По способу воссоздания обосновывается затем различие повествовательной и драматической поэзии. В особенности же обосновывается, далее, техническое рассмотрение трагедии — через учение о единстве действия, завязке и развязке, перипетии и узнавании, хотя обсуждение различных возможностей не раз вырождается в казуистику.

Такую технику драмы, абстрагированную в ограниченном кругу греческого театрального искусства, правда и оспаривали, но она продолжала формировать эстетическое сознание сценической техники и у драматургов нового времени. Творец испанского театра Лопе де Вега в

своих рассуждениях о драматическом искусстве[26] противопоставлял аристотелевской технике почерпнутые в практике испанского театра правила (вроде соединения серьезного и смешного), оправдывая свою технику тем, что правила и образцы древних никак не согласить с вкусами его современников. Разбираясь с традицией аристотелевской теории, поэтика, находившаяся под влиянием Декарта, Корнель и Буало, развили художественный обычай французской драмы, сформировав из него строгую технику. И чем пристальнее вглядываемся мы в форму шекспировской трагедии, столь правильную во всем сущностном, тем больше хочется предположить, что скрытый от наших глаз процесс, в котором старинный английский театр и даже художественный обычай непосредственных предшественников Шекспира — Марло и Грина — был развит до такой формальной строгости, совершался не без какого-то спора с наличной теорией художественной техники. У начал новейшей немецкой поэзии стоят Готшед и распря поэтики аристотелевски-французской с поэтикой швейцарцев. Лессинг намеревался дать комментарий к «Поэтике» Аристотеля, — он предполагал восстановить и представить ее во всей чистоте. В «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии» он строил на фундаменте этой поэтики, оставаясь верен ее духу, притом с типично лессинговской самостоятельностью. А когда уже пронеслась буря возмущения всеми и всяческими правилами и два великих наших поэта энергично взялись за дело составления нашей поэтической техники (когда, в 1790-е годы, и имели между ними место столь замечательные дебаты об эпосе и драме и были собраны еще не использованные и поныне сокровища наблюдений, относящихся к формам поэзии), то оба поэта были приятно удивлены тем, что обнаружилось во многих случаях согласие их с Аристотелем, к которому они в ту пору вновь обратились.

Гёте 28 апреля 1797 г. писал: «Я вновь с величайшим удовольствием перечитал «Поэтику» Аристотеля, — как прекрасен рассудок в высшем своем проявлении! Весьма заслуживает внимания то, что Аристотель придерживается исключительно опыта и вследствие этого становится, если угодно, чуточку слишком материальным, но притом выступает тем более солидно». Шиллер в ответном письме (от 5 мая 1797 г.) равным образом высказывает свое полное удовлетворение Аристотелем и радуется своему согласию с ним. С тонким чутьем он замечает, что аристотелевская поэтика — это не философия поэзии в духе современных эстетиков, а постижение тех «элементов, из которых складывается поэтическое творение», — такая поэтика и должна была возникнуть, если «держать перед собой индивидуальный образец трагедии и спрашивать себя обо всех тех моментах, какие заслуживают в ней внимания». «Однако, до конца он никогда не будет понят или оценен по заслугам. Весь взгляд его на трагедию покоится на эмпирических основаниях; перед его глазами масса поставленных трагедий, которых уже нет перед глазами у нас; он рассуждает, исходя из такого опыта; нам же по большей части недостает всего базиса его суждений». Это верно увидено и могло бы побудить Шиллера попытаться рассмотреть за Аристотелем технические обретения греческого художника, комментатора, критика. Однако, читая дальше, замечаешь, что Шиллер здесь небеспристрастен и что его суждение об Аристотеле не может быть иным и благоприятнее нашего сегодняшнего отзыва о нем. «И если суждения его [...] подлинные законы искусства, то мы должны благодарить за это счастливый случай, — тогда были такие художественные творения, которые [...] своей индивидуальностью репрезентировали целый род». Вот всем известное неисторичное представление об идее, которая реализуется в единичном, о роде, который всецело воплощается в одном-единственном образце!

Да, наследие этой поэтики было значительно умножено не только Лессингом, но и Гёте, и Шиллером. Вместе с Аристотелем Лессинг из отношения средств изображения к обусловленной ими технике вывел наивысшие законы изобразительного искусства, и еще гораздо успешнее — законы поэзии. В отличие от французов он в своем образцовом анализе представил подлинную суть единства драматического действия, в полном единодушии с текстом Аристотеля, но притом и с полной поддержкой своего драматического жизненного чувства. Затем Гёте весьма проницательно вывел фундаментальные различия художественной практики эпического и драматического поэта из всего различия их позиций в отношении к материалу каждого из них; все технические соображения, какими сопровождался творческий путь и его, и Шиллера, он свел в определенном ракурсе (см. приложение к письму Гёте Шиллеру от 23 декабря 1797 г. — «Об эпической и драматической поэзии» Гёте и Шиллера). «И эпический, и драматический поэты одинаково подчинены всеобщим законам, особенно закону единства и закону развития, кроме того они разрабатывают сходные предметы и могут одинаково пользоваться всеми видами мотивов; однако, большое, су-

[26] «Новое искусство писать комедии» (El Arte nuevo de hacer comedias, 1609), в котором Лопе де Вега (1562-1635) обобщил свой уже тридцатилетний к тому времени драматургический опыт.

щественное различие между ними основано на том, что эпический поэт излагает событие как вполне относящееся к прошлому, драматический же — как вполне относящееся к настоящему. Если и самые детали законов, в соответствии с какими обязаны они действовать, выводить из человеческой природы, то следовало бы одного из них представить в облике рапсода, другого — в облике мима, обоих как поэтов, из которых один окружен спокойно вслушивающимися в его слова, а другой — нетерпеливо смотрящими и слушающими людьми»[27]. Шиллер прибавил к этому еще и некоторые другие различения. Коль скоро повествователь выставляет перед собой материал в качестве уже прошедшего, он может мыслить себе действие как стоящее на месте; начало, середина и конец ему уже известны; он может вольно двигаться вокруг всего этого, шаги его могут быть неровны, он вправе забегать вперед и возвращаться назад. «Драматическое действие движется передо мною, я крепко привязан к настоящему, моя фантазия утрачивает всякую свободу; непрестанное беспокойство возникает и поддерживается во мне»[28]. Подобные основные положения сочетаются у Шиллера и Гёте с бесценными техническими наблюдениями частного порядка, где необходимо лишь различать то, что общезначимо проистекает из сопряженности художественного творчества, предмета и средств изображения, и то, что в их идеале формы было обусловлено эпохой, временем.[29] Тогда и стали появляться плодотворные рассуждения об эпической поэзии, обусловленные вместе с тем также Гердером и Фр. А. Вольфом, — таковы «Поэзия греков и римлян» (1797) Фридриха Шлегеля, рецензия «Германа и Доротеи», написанная А. В. Шлегелем под влиянием Фридриха, затем известное сочинение фон Гумбольдта (1798), исходящее из «Германа и Доротеи». У Аристотеля эпос оставался в тени трагедии,

[27] В апреле 1797 Гёте и Шиллер устно и письменно обсуждали закономерности эпоса и драмы. К письму Шиллеру от 13.12.1797 Гёте приложил свое «маленькое резюме» этих бесед с просьбой об уточнениях и добавлениях; Шиллер отвечал ему в письмах от 26 и 29 декабря того же года. Резюме под названием «Об эпической и драматической поэзии» было впервые опубликовано в 1827 (Kunst und Altertum, Bd. 6, Hft. 1). В наиболее полном Веймарском издании Гёте (Goethes Werke, Weimar: Hermann Böhlau 1887 — 1919, 143 Bd., сокращенно WA) см. I, 41 (2).

[28] Шиллер — Гёте 26.12.1797, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, 3 Bd. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1912. (Д)

[29] Хочу обратить особое внимание на следующие письма в этой переписке: 28.6 и 28.11.1796; 4, 7, 8, 19, 21, 24 и 25.4.1797; 7.7, 20.10, 25.11 и 9.12.1797; 30.7, 22.8 и 24.8.1798; 1.3, 29.5 и 23.10.1799; 6.3.1800; 27.3.1801. (Д)

которую он предпочитал и которая в его времена еще сохраняла свою жизненность; теперь же новые анализы выявили глубокие различия обоих поэтических видов и вышли при этом за рамки аристотелевской поэтики. Кроме всего прочего именно тогда Фридрих Шлегель впервые эстетически вдохновенно исследовал форму прозаического творчества.

2. Исследования творческой способности, из какой происходят художественные творения, в том числе и поэтические

Поэтика в качестве учения о форме и технике должна была выявить свою недостаточность. Техника, выведенная из греческих поэтов путем абстракции, не могла не столкнуться с той, какая таилась в испанском и английском театре, а также и в романе нового времени, а потому общезначимость греческой поэтики надлежало ставить под вопрос и принципиально решать возникшие здесь расхождения. Долгое время греческое искусство сохраняло характер образца и предоставляло прочную опору для эстетического рассуждения. Если же образцовость искусства сделалась сомнительной, пришлось искать опоры в принципах, — нашли же ее в природе человека. Аристотелевский принцип подражания бал объективистским по аналогии с аристотелевской гносеологией; когда же углубились в субъективную способность человеческой природы, постигнув самостоятельную силу такой способности, преобразующей все данное человеку в чувствах, то и принцип подражания в эстетике уже нельзя было удержать. Позиция сознания изменилась, что сказалось и в теории познания, начиная с Декарта и Локка, и эти изменения не могли не заявить о себе и в эстетике. Исследования, причинностные или вероятностные, к каким тогда приступили (как и в области религии, права, знания), должны были установить функцию, из какой вырастают искусство и поэзия. Уже Бэкон и Гоббс, в этом смысле подлинные современники Шекспира и его школы, усматривали такую силу в фантазии. Аддисон распознал в воображении ту способность, какая содержит в себе особенное основание поэтических созданий — нечто вроде расширившего свою сферу зрения, наделяющего присутствием все то, что не присутствует. На основе этой творческой способности выводили основные черты новой эстетики Дэвид Юнг, Шефтсбери, Дюбо — долгое время не получавший достойной оценки. В Германии же такого рода эстетика стала целостной системой. Она исходила из присущей человеку и даже вообще всей природе способности, которая

производит красоту. Немецкая эстетика явилась высшим достижением, какое только возможно для сознания, занимающего подобную позицию, а что означала она для прогресса поэтики и в какой мере она нуждается теперь в дополнении, это предстоит сейчас коротко описать.

Однако, достигнутое немецкой эстетикой можно верно оценить лишь при условии, что наши разыскания будут относиться не только к абстрактным системам, но и к живому наблюдению, к дискуссии, к ранним сочинениям Гердера, ко всему жизненному труду Гёте и Шиллера, к литературным и критическим свершениям обоих Шлегелей и т.д. Историко-критические сочинения Циммермана[30] и Лотце[31] стремятся отыскивать в наиболее абстрактных и наиболее спорных теориях вклад, внесенный эстетическим мышлением в эту кульминационную пору нашей поэзии. Однако действительное значение той эстетики для поэзии с ее интересами состояло в том, что на высотах нашей поэзии и сами поэты, и философы задумались о порождающей силе, о цели и средствах поэзии. Нам нужно понять, что немецкая поэтика того времени — это цельная взаимосвязь, простирающаяся от наиболее общих эстетических принципов до технических констатаций в переписке между Шиллером и Гёте и до анализов формы и композиции у Шлегелей и Шлейермахера. Такая эстетика была живым, действенным мышлением, воздействовавшим на поэзию, на критику, на уразумение и историко-литературное или филологическое познание. А ведь лишь постольку, поскольку философское мышление реально действенно, у него есть право на существование.

Первое завоевание этой немецкой эстетики — одно важное *положение*, абстрагированное из всего развития, какое прошла поэзия нового времени, — в эпоху Гёте и Шиллера можно было уже отчетливо обозревать весь этот пройденный путь. В процессе дифференциации, все решительнее размежевывавшем отдельные системы культуры новейших народов с конца средних веков, искусство также развилось в самостоятельное жизнепроявление, наделенное собственным содержанием. Когда же в XVIII в. поэзия сделалась в Германии господствующей силой,

[30] *Robert Zimmermann*, Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Wien 1858.

[31] Lotze, Rudolf Hermann (21.5.1817, Бауцен, Саксония — 1.7.1881, Берлин), профессор философии в Гёттингене (1844-1880) и Берлине (1881), теистический идеалист («Микрокосм» в 3-х тт., 1856-1864). Дильте читает его «Историю эстетики в Германии» (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868).

когда она, осмысляя действующую в ней душевную силу, ощутила в себе гениальную способность производить свой особый мир, когда она воспользовалась и насладилась воплощением такой гениальной способности в творчестве Гёте, был сделан фундаментальный для поэзии вывод: поэзия — это не подражание действительности, какая наличествовала бы уже до нее; поэзия — вовсе не простое облачение истин, какого-либо духовного содержания, которые как бы существовали уже до нее; эстетическая способность — это творческая сила, порождающая содержание, что трансцендирует действительность и не дано ни в каком абстрактном мышлении, и даже порождающая некий способ смотреть на мир. Так за поэзией была признана самостоятельная способность созерцания жизни и мира; она была поднята до особого органа миропонимания и заняла свое место рядом с наукой и религией. В таком положении смешались истина и преувеличения, и мы вправе сказать, что поэтике в будущем придется потратить немало усилий на то, чтобы разделить одно и другое.

Первым, кто взялся раскрыть природу эстетической гениальности в виде формулы, был Шиллер. Мы можем отвлечься от несовершенного обоснования ее при помощи учения о влечении: красота для Шиллера — это живой, дышащий облик. Красота возникает, когда созерцание постигает жизнь в образе или когда облик одушевляется и оживает. Облик должен стать жизнью, жизнь — обликом. «Хотя человек и живет, и обладает обликом, он еще далеко не живой облик. Надо еще, чтобы его облик стал жизнью, а жизнь его — обликом. Пока мы только мыслим о его облике, он безжизнен, простая абстракция; пока мы только чувствуем его жизнь, она лишена облика, остается чистым впечатлением. И только когда форма его живет в нашем чувстве, а жизнь его обретает форму в нашем разумении, он становится живым обликом, и так будет всегда, когда мы выносим суждение о его красоте»[32].

Это положение — о том, что эстетический процесс постигает воспринятую в чувстве жизнь в облике, тем самым одушевляя созерцание, или же представляет такую жизнь в созерцании, тем самым переводя жизнь в облик, так что здесь имеет место непрестанный перевод переживания в облик, а облика в переживание, — я называю законом Шиллера; позднее я постараюсь сформулировать его более точно и обосновать вернее. Сходны с этим шиллеровским положением высказывания

[32] *Фридрих Шиллер*, Письма об эстетическом воспитании, письмо 15.

в «Каллигоне»[33] Гердера, — красота, по Гердеру, обеспечивается тогда, когда совершенство вещей, воспринятое в чувстве как благополучие, отзывается в нашем собственном благополучии.

Формула, провозглашающая единство внутреннего и внешнего, жизни и облика, стала затем, как известно, движущей силой мировоззрения и даже философии. Возникло эстетическое миросозерцание, импульсом для которого послужило осмысление поэтических процессов, в особенности же той могучей силы, какая действовала в Гёте, — все это было опосредовано шиллеровской энергией рефлексии и было приведено Шеллингом в связь с потребностями философского умозрения. Эстетическая способность возвышает переживаемое нами отношение внутреннего и внешнего до степени живой энергии и распространяет его даже на мертвую для мышления природу. Такое переживаемое отношение становится в системе философии тождества формулой основы и взаимосвязи мира: затем эта формула естественным образом могла, возымев обратное действие, употребляться в качестве объективного принципа дедукции красоты в природе и извлекающего и возвышающего красоту творчества художника.

Ранее всего эстетический взгляд на мир сложился в «Представлении системы философии» Шеллинга (1801)[34], — здесь мир постигнут как произведение гения, т.е. абсолютного разума, в котором едины природа и дух. Шиллеровская «творческая способность» сделалась теперь основой мира. Затем, в ноябре 1801 г., А. В. Шлегель приступил к чтению своих лекций об изящной литературе и искусстве, и это в нашем сегодняшнем понимании последовательно проведенная эстетика, где прекрасное с помощью родственной формулы определяется как символическое представление бесконечного. Вслед за тем Шеллинг с помощью этих лекций Шлегеля стал в 1802 г. читать свой собственный курс лекций об искусстве, где творчество художника выводилось из «искусства в себе», из корня искусства в самом абсолюте, но где ко всем сокровищам А. В. Шлегеля не было прибавлено ничего существенного. Наиболее совершенное представление такого метафизического принципа содержится в более поздней речи Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807); художник должен «соревновать духу природы, творящему в сокровенных недрах вещей». Эстетика же Гегеля и его учеников последовательно провела такой метафизический принцип через все феномены искусства. Всей этой эстетической философии принадлежит негативная заслуга — она упразднила принцип подражания. Напротив, ее положительное изложение, выходя за рамки шиллеровской мысли, размывало границы, разделяющие эстетическую живость созерцания и научное мышление, философское познание.

Второе положение такой эстетики содержит элементарное обоснование закона Шиллера. Оно уже было убедительно выведено Кантом на основании анализа вкуса и удовольствия и может быть перенесено и на эстетическое творчество — посредством того положения, что в эстетическом впечатлении перед нами тот же самый сложносоставный процесс, что и в самом творчестве. Суждение вкуса — эстетическое в том смысле, что определяющая его основа заключена в сопряженности объектов с чувствами удовольствия и неудовольствия[35], однако безотносительно к вожделению: «Одно представление предмета во мне сопровождается удовольствием, сколь бы ни был я равнодушен в отношении реального существования предмета таково представления»; «удовольствие, определяющее суждение чувства, чуждо всякому интересу»[36]; — в противоположность удовольствию от приятного и доброго; поэтому суждение вкуса чисто созерцательно. «Вкус — это способность судить о предмете или способе представления посредством удовольствия и неудовольствия, чуждых какого-либо интереса. Предмет такого удовольствия именуется прекрасным»[37]. А поскольку нет понятийного перехода к удовольствию или неудовольствию, то сюда привходит еще одно дополнительное определение — эстетическое удовольствие не возникает через посредство понятий. Так что кантовский анализ в корне пресекает рассуждение, согласно которому прекрасное — это истинное или совокупность представлений совершенства в чувственном облачении; в центре рассуждения оказываются теперь чувства в значении их для эстетических процессов. Это второе положение нашей эстетики с особым блеском изложено было Шопенгауэром. Задачей остается присовокупить дополнения и более глубокое обоснование всего, исследовав значение чувств для процессов творчества, образной метаморфозы, композиции. Только тогда этот наиболее надежно построенный раздел

[33] «Каллигона» (1800), метакритика способности суждения — третье сочинение Иоганна Готтфрида фон Гердера (Herder, Johann Gottfried von, 25.8. 1744, Морунген в Восточной Пруссии, ныне Мораг в Польше — 18.12.1803, Саксе-Веймар) против Канта, в чьей философии он видел угрозу своему историзму.

[34] Zeitschrift für spekulative Physik II 2 1801 S. W. IV 105 ff. (Д)

[35] Kant, Kritik der Urteilskraft 1, § 1.

[36] Ср. там же § 2.

[37] Ср. там же § 5.

всего проведенного до сей поры эстетического фундирования получит должную обобщенность и психологическое обоснование.

Третье положение немецкой эстетики находится на той линии, которая от закона Шиллера протягивается назад, к тем условиям, каким должна удовлетворять эстетическая действительность, чтобы мы могли созерцать ее эстетически, как нечто живое. Тем самым оно лежит на линии, ведущей к философии тождества, к эстетической метафизике. Уже отсюда следует, что весьма трудно сформулировать его адекватно. Начиная с «Пластики» Гердера, «Подражания прекрасному» Ф. Морица (сочинения, которое, как известно, оказало влияние на Гёте в Италии), через Канта, Шиллера, Гёте и до Шеллинга, Гегеля и других вырабатывались весьма различные формулы этого отношения художественного творчества к внешней действительности. Формулы эти либо худосочно-бессодержательны, либо сомнительны. Искусство непрестанно решает задачу, сами условия разрешения которой несомненно заключены во внешней действительности. Между внешней действительностью и глазом, замечающим в ней красоту, непременно существует отношение, дающее возможность замечать красоту в мире. Творчество художника подчеркивает и возвышает свойства, заключающиеся уже в самой действительности. Отсюда проистекает задача установить такие свойства и имеющее здесь место отношение, и, насколько представляется, только современное учение о генетическом развитии в союзе с психологией делает это возможным.

Четвертое положение можно эмпирически абстрагировать из эстетических впечатлений, однако формулировка его будет неопределенной, а уточнение на основе уже выведенных положений представит значительные трудности.

Аристотелевская техника притязала на общезначимость, и поэтика впоследствии не отступила от этого. Кант следующим образом формулировал предпосылку любой естественной системы искусства: «Суждение вкуса приписывает удовольствие от такого-то предмета любому, и эти притязания на общезначимость столь существенно принадлежат суждению, объявляющему что-либо прекрасным, что, не будь тут мысли о подобной общезначимости, никому бы даже не пришло на ум воспользоваться подобным выражением, но все нравящееся помимо понятия стали бы относить к приятному»[38]. В этом положении происходит перенос понятия общезначимости из сферы познания в сферу вкуса. В

[38] Ср. там же.

обоих случаях Канту мерещилась система определений, которая отличалась бы вневременной значимостью. И не только в этом случае, но точно так же и в области права, религии, нравственности Кант допускал существование такой естественной или рациональной системы, определения которой обладали бы вневременной общезначимостью. Поэтому ни кантовская гипотеза относительно возникновения и развития планетной системы, ни его взгляд на историческое развитие, достигающее совершенного гражданского строя, не в состоянии побудить нас понимать его позицию как своего рода учение о развитии. В согласии с Кантом Гёте и Шиллер тоже брались за выведение общезначимой техники любой поэзии на основе эстетических понятий. В том же направлении замышлялся Шиллером идеальный человек, который посредством красоты созидает наивысшую свободу внутри себя. И этот же самый идеальный человек, не без содействия Шиллера, выступил как цель развития в двух больших, обнимающих всю жизнь поэтических созданиях Гёте, в «Фаусте» и в «Мейстере». Дивные чары этих творений отчасти объясняются тем, что некое стремление возводится к чистой идеальности изнутри реальной узости отношений, изнутри фактически обусловленного, как это отвечало реалистической натуре Гёте. Такой общезначимый идеал гуманности и был, если смотреть исторически, самым глубоким содержанием нашей немецкой поэзии.

В противовес такой позиции Гердер, основатель нашей исторической школы, не менее односторонне заявил об историческом многообразии национального вкуса. Его исходным пунктом явились поэтические творения, лежавшие совершенно в стороне от технической поэтики с ее кругозором. Эта последняя уже вывела из сочинений древних формы и правила. Гердер же в природном звучании и лирическом движении народной песни, в еврейской поэзии, в поэтических созданиях нецивилизованных народов обрел как бы праклеточку поэзии. Зародыш поэзии он усматривал в элементе музыкального, лирического. Так он постиг иную — противоположную наглядности — сторону поэзии, которая до той поры оставалась без внимания. И тут он с единственной в своем роде деликатностью чувства воссоздал то, как рождается поэзия нации, словно побег вырастая изнутри языка народа. Еще раньше Гаман говорил: «Область языка простирается от чтения по буквам и слогам и до шедевров поэзии и утонченнейшей философии, вкуса и критики»[39]; Гердер же сказал: «Гений языка — это и гений словесности

[39] *Johann Georg Hamann*, Schriften, 2. Bd. Berlin: Reimer 1821, p. 128. (Д)

всякой нации»[40]. Уже и прежде наблюдали, что поэзия выходит из языка как самое раннее выражение живой души. Уже древние видели, что формирование поэзии предшествует развитию прозы. И Блэкуэлл в своей «Жизни Гомера»[41] равным образом выразил взгляд, что звучание речи самых первых людей было значительно более энергичным, нежели наше теперь, что их речь была пением, праязык был полон метафор, а поэтическое правило, требующее прибегать к метафорам, было поначалу самой природой языка. Такого рода наблюдения Гаман обобщил в тезисах своей «Aesthetica in nuce»: «Поэзия — материнский язык рода человеческого; так пение предшествует декламации, обмен — торговле. Чувства и страсти изъясняются образами и только их и разумеют». Начиная со своей статьи о возрастах языка, Гердер разрабатывал эту историческую причинностную взаимосвязь, в какой естественным путем, как побег, возникает на основе языка поэзия всякой нации. Переводя, перелагая, с гениальной жизненностью анализируя, Гердер углублялся в древнюю поэзию самых разных народов. Он стал основателем исторического познания поэзии в ее отношении к языку и к национальной жизни — стал им потому, что ощущал в языке и поэзии дыхание национальной жизни. Так с Гердера начинает выявляться позиция уже исторической поэтики. Бесконечно изменчивая чувственно-духовная организация человека в ее отношении к внешнему миру — вот что является для него условием и красоты, и вкуса, которые изменяются вместе о организацией человека.

И Гердер исторически прав — не только по отношению к Аристотелю, но и по отношению к Канту и Шиллеру. Однако он потерпел от этих своих противников поражение, ибо ему недоставало ясности понятий и твердости обоснования. Гердер, гениальный человек с присущим ему эмбриональным мышлением не только не разрешил проблему, заключающуюся в соотношении общезначимых и исторически изменчивых элементов поэзии, но даже и не вполне распознал ее, запутавшись в односторонней полемике с рациональной системой и с учением об общезначимости. Впрочем, для решения такого вопроса ни самим же Шиллером, ни самими же Шлегелями, ни следовавшими за ними эстетиками не были использованы даже и важные работы Шиллера и

[40] *Johann Gottfried Herder*, Sämmtliche Werke, 1. Bd., hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin: Weidmann 1877, S. 148. (Д)

[41] *Thomas Blackwell*, An enquiry into the life and writings of Homer. London 1735 (2-е издание).

Шлегелей, которые распознали и различили в своих понятиях поэзии наивной и сентиментальной, классической и романтической исторические обличья, какие принимает поэзия.

На основе таких несовершенно сформулированных и неполно обоснованных положений, притом односторонне раздерганных на тезис и антитезис, немецкая эстетика накопила огромное богатство глубоких и тонких воззрений на поэзию во всей ее исторической взаимосвязи, начиная с понятия красоты и кончая формами отдельных видов поэзии. В соответствии с изложенными выше положениями, немецкая эстетика всегда ставила в причинные отношения душевное состояние, что рождает поэтическое творение, и присущую ему форму. Вот в целом тот прогресс, которым несомненно отмечено рассмотрение поэтических созданий в эту эпоху, — поэтому правильно называть филологию и критику тех времен эстетическими. Затем анализ форм в согласии с таким объясняющим все внутренней душевной жизнью методом был применен и ко всему многообразию европейской литературы. Гумбольдт анализировал эпос и такой эстетический способ рассмотрения перенес и на язык — с понятием внутренней языковой формы. У Гёте и Шиллера постоянно чередуются эстетическая рефлексия и собственное творчество. Оба Шлегеля впервые распознали форму испанской и староанглийской драмы, а также исследовали форму прозаических созданий на примере Лессинга, Боккаччо и Гёте. Шлейермахер, следуя тому же методу, понял Платона как философа-художника и, опираясь на него, перестроил герменевтику. Когда же Кант, для которого разделение формы и материала и сопряжение формы с действующей в душе силой вообще всегда было частью его критического метода, сошелся с таким направлением эстетического и филологического анализа, началось великое время нашей немецкой филологии, критики и эстетики.

Однако вместе с тем в нашей поэзии и в нашей поэтике тотчас же начали переоценивать форму и подобно Шиллеру почитать сферу отделенных от действительности чистых идеальных образов словно царство свободы и красоты. И сам Шиллер под конец пришел к тому, что преимущество греческой трагедии увидел в «идеальных масках» ее персонажей, прозаическую форму «Вильгельма Мейстера» стал считать помехой и даже стал говорить Гёте, что и он в дальнейшем должен выражать прекрасное содержание не иначе, как в метрической форме. Возник романтический мир прекрасной кажимости. Отто Людвиг говорит: «То неестественное разделение, какое Гёте и Шиллер и шедшие

по их стопам романтики внесли в искусство и жизнь, размежевав эстетическое, прекрасное, и доброе, истинное, превратив поэзию в фату моргану: вымышленный остров, полный сновидений, что ссорит человека и с миром и с самим собою и вместе с ощущением этого мира как его родины отнимает у него и деятельную силу, — это ненатуральное разделение, навязавшее нашей образованности женский характер, я сам преодолел лишь благодаря уразумению Шекспира, и все стремления мои сводятся к тому, чтобы передать другим больным мой способ исцеления.»[42] И в теории метафизический метод заявил о себе весьма неблагоприятным образом. Теперь надлежало постигать душевные состояния, которые производят формы и воплощаются в них, и тут могла бы помочь лишь такая психология, которая учила бы распознавать историчность человеческого существа. В отсутствие же такой психологии обзор подобных душевных состояний достигался лишь посредством гениального созерцания или произвольного метода. И все это простирается от той манеры, в какой Шиллер противопоставлял друг другу наивную и сентиментальную поэзию, до того внешне диалектического способа, каким эстетика гегелевской школы приводила в связь друг с другом поэтические душевные состояния.

3. Проблемы и вспомогательные средства современной поэтики

Встает задача ввести в контекст современной опытной науки проблемы, разрабатывавшиеся в эпоху эстетического умозрения, использовать в духе эмпирического исследования великое богатство накопленных тогда гениальных наблюдений и обобщений, а весь итог технической поэтики привести в научное отношение к итогам эстетического умозрения. Какие же подсобные средства и методы имеются для этого в нашем распоряжении? Поэтике, отставшей в эмпирическом познании причин, прежде всего придется поучиться, что касается методов и вспомогательных средств, у *родственных ей дисциплин.*

Самая близкородственная дисциплина, *риторика,* к сожалению, застряла на той позиции, какая была достигнута ею уже в древности. Риторика — это элементарное учение о формах и техника. Она еще не сделала ни шагу, чтобы приблизиться к постижению причинных связей. И тем не менее риторика была бы полезна и для филологии, и для житейской практики как в ограниченном старинном своем понимании,

[42] *Otto Ludwig*, Skizzen und Fragmente. Leipzig: C. Chobloch 1874, S. 84.

так и в понимании расширительном — в качестве теории прозаической речи, т. е. речи, ставящей перед собою цели доказательства и убеждения. Те же вспомогательные средства, какие предоставляют филологии, наряду с грамматикой и метрикой, чувство логической взаимосвязи и эстетическая чуткость, почти уже исчерпаны. Так что лишь путем сравнения и психологического обоснования можно будет констатировать, в каком объеме и при каких обстоятельствах варьируются в пределах индивида элементы стиля. Тем самым была бы создана систематическая основа исследования известных вопросов, занимающих критику низшего и высшего толка. Близкородственна, далее, *герменевтика;* однако хотя она и была возведена Шлейермахером на позицию эстетического рассмотрения формы, но с тех пор точно так же ни на йоту не поднялась выше, как и сама поэтика.

Напротив того грамматика и метрика — это основания для поэтики, образцы сравнительного рассмотрения, которое прежде всего констатирует однотипность причинностных отношений, а затем постепенно приближается к всеобъемлющему познанию причинной взаимосвязи.

Однако нельзя забывать о различии, необходимо существующем в настоящее время между методами *грамматики* и методами поэтики. В рамках фонетики перед грамматиком крайне элементарные изменения, а потому он и в состоянии выстраивать целые ряды подобных изменений в рамках различных языков и затем сравнивать их между собой. Он может прибегать к помощи генеалогических отношений, какие существуют между языками. Он может распознавать физиологические условия однотипных элементарных фонетических изменений. Поэтика же не в состоянии воспользоваться генеалогическим упорядочением поэтических школ. Даже изменения, происходящие с типом или мотивом, она не в состоянии расположить неподвижными рядами. И физиологической стороной поэтического процесса она тоже не может воспользоваться для элементарного обоснования поэтики так, как пользуется ею грамматика в своем обосновании языкового процесса. Конечно, изменения звука, ударения, метра пронизывают всю поэзию вплоть до поэтической прозы, однако очевидно, что эта сторона поэзии не столь пригодна для элементарного обоснования поэтики, как фонетическая сторона для обоснования грамматики. Пока безрезультатны попытки установить побочные физиологические феномены, сопровождающие высшие поэтические процессы, — такие попытки предпринимались французскими теоретиками галлюцинации. Так что, если придерживаться грамматического образца и задерживаться на внеш-

них эмпирических наблюдениях и на взаимном освещении известной причинной взаимосвязи иной, родственной ей, далее на обобщениях через сопоставление и на физиологическом обосновании, в рамках поэтики вряд ли можно будет достичь столь же благоприятного итога, что в грамматике. Мы должны стремиться с помощью таких побочных средств пройти как можно дальше; однако нижеследующие соображения побуждают нас выйти за пределы таких вспомогательных средств и методов.

Теоретик грамматики обретает язык как законченную систему, изменения в которой совершаются столь медленно, что ускользают от прямого наблюдения. Правда, силы, творящие в процессах образования языка, — все те же, какие могут вообще постигаться в душевной жизни, однако сопряженность их с языковым процессом вообще не переживается, а обретается лишь путем умозаключений; на этом и основано родство методов языковедения и методов естественной науки. Напротив, живой процесс возникновения поэтического создания может наблюдаться — от самого зародыша до своего совершенного облика — на примере ныне здравствующих поэтов. И любой человек, кто чуть более наделен поэтической жизненностью, способен целиком воспроизвести его своим чувством. Прибавим к этому еще и свидетельства самих поэтов о своем творческом процессе, литературные памятники, позволяющие нам констатировать как бы биографию выдающихся поэтических созданий. А далее, сами порождения таких процессов сохранились в виде колоссальной, почти необозримой массы литературы, и эти порождения отличаются одним свойством, которое делает их особенно пригодными для исследования причинных связей (наряду с созданиями прозы). Творческая жизнь, породившая поэтические творения, словно зримо пульсирует в них. Нередко облик создания позволяет постигнуть закон его складывания. Помня о своих наблюдениях над поэтическим творчеством и над родственной ему эстетической восприимчивостью, обо всяких свидетельствах поэтического процесса, перенося полученные таким способом психологические выводы на внешнюю историю постепенного складывания поэтических произведений и, наконец, анализируя сложившийся прозрачный облик таких созданий, благодаря чему можно дополнить и подтвердить взгляд на их генезис, мы открываем для себя увлекательный вид на всю область поэтического творчества; быть может, именно здесь и удастся впервые последовательно провести причинное объяснение, исходящее из процессов порождения поэзии; как представляется, поэтика подчиняется таким условиям, которые, быть может, сделают возможным впервые именно в ней внутреннее объяснение духовно-исторического целого в соответствии с причинностным методом.

И только от такого метода и можно ждать разрешения *центральных вопросов поэтики,* над которыми билось эстетическое умозрение, только от него и можно ждать такого устроения поэтики, которое допускало бы практическое ее использование. Связь этого внутреннего, или психологического, метода, центральных вопросов поэтики и фактической применимости этой последней можно вкратце показать на трех проблемах.

Самостоятельную ценность поэтического создания, *функцию* его в обществе, никак нельзя раскрыть внешним эмпирическим методом. Если бы дух пожелал лишь противопоставлять себе, в качестве объективно эмпирического, свои собственные творения, анализируя их согласно внешнему естественнонаучному методу, то тогда наступило бы самоотчуждение духа по отношению к своим же собственным творениям. Сократовское самопознание уступило бы место внешнему описательному методу. Поэтика была бы не в состоянии распознавать живую функцию поэзии в обществе, а тем самым обеспечивать ей место и достоинство в таковом.

Если нужно, чтобы поэтика приносила пользу творцу-поэту, направляла суд публики, доставляла твердую опору эстетической критике и филологии, то мы должны дать ответ на центральный вопрос всей и всякой поэтики: *общезначимость* или историческая смена суждений вкуса, понятий красоты, техники и ее правил. Однако любой эмпирический, сравнительный метод может абстрагировать правила лишь из прошлого, а следовательно, значимость такого правила всегда исторически ограничена; оно не обязательно для всего нового, перспективного, оно не может судить о будущем. Такое правило обращено вспять и не содержит в себе закона для грядущего. И следовательно, с тех пор, как рухнула предпосылка образцовой ценности античной поэзии, мы можем выводить закон прекрасного и правила поэзии лишь из человеческой природы. Сначала точка опоры поэтики заключалась в образцовости (материале для абстрагирования), затем в каком-либо метафизическом понятии прекрасного,— теперь же остается искать ее в душевной жизни.

Здесь раскрывается всеобщее отношение, существующее между психологическим и историческим, отношение, которое пронизывает все области. В поэтическом процессе творчества, в средствах воплоще-

ния, к каким прибегает поэт, в предметах, какие представляет он, берут начало однотипные условия, каким подчиняется всякое поэтическое творчество, общезначимые правила, с какими оно связано. Затем для отдельных поэтических форм вступают в силу особые условия, и так возникают общезначимые нормы лирической, эпической, драматической поэзии. В таких формах и по таким правилам складывается поэтическая техника — техника греческой, техника испанской или староанглийской сцены. И такая техника тоже может быть развита в виде учения о формах и правилах. Однако такое учение не будет общечеловеческим, но будет лишь исторически обусловленным. Материал его составят данности исторической жизни, всего душевного состояния, затем обыкновения поэтического изображения; так возникает способ изображения персонажей, связывания событий, предопределяемые нацией и эпохой; техника, разрабатываемая в великой поэзии творческими гениями, продолжает оставаться связанной всем подобным и способна вносить единство, необходимость и высшее художественное воздействие лишь в черты такого фактического и исторического характера, какой присущ поэзии. Поэтому фантазия поэта исторически обусловлена не только в своем материале, но и в своей технике. Как общезначимую поэтическая техника рассматривает себя лишь тогда, когда историческое сознание чуждо ей. И поэты старой Англии, прежде всего Шекспир, не меньше испанских и французских поэтов размышляли о созданной ими мастерской поэтической технике, а нашему Отто Людвигу[43] принадлежит великая заслуга — он проанализировал эту технику с конгениальным глубокомыслием подлинно драматического поэта, только что он не распознал ее исторический исток и ее историческую ограниченность.

И *отдельные формы* поэзии тоже нельзя понять по их побудительным причинам лишь с помощью внешнего наблюдения и сопоставления, подводя их так под общезначимые правила. Глубокое, фундаментальное психологическое различие идет снизу, от первичных поэтических образований,— либо выговаривается поэтом его взволнованное нутро, либо он предается всему предметному.

Так поэтике придется воспользоваться своим преимуществом — возможностью соединить со вспомогательными средствами внешнего наблюдения, взаимного освещения, обобщения через сопоставление,

[43] Otto Ludwig (11.2.1813, Айсфельд, Тюрингия — 25.2.1865, Дрезден), немецкий романист, драматург, вначале оперный композитор, теоретик «поэтического реализма», исследователь Шекспира.

составления рядов из сходных моментов развития и дополнения их и т.п. психологическое изучение поэтического творчества. В нашем дальнейшем изложении психология перевешивает, потому что речь идет о полагании основ поэтики; при последовательном же проведении поэтики сейчас же прояснилось бы, какой выигрыш дает ей та, иная сторона современного метода, особенно в тех случаях, когда основу сопоставительного метода образуют древнейшие из сохранившихся до наших дней сведений и первобытные проявления туземных народов.[44, 45]

РАЗДЕЛ II

ГЛАВА 1. ОПИСАНИЕ ВНУТРЕННЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТА

1. Процессы в его душевной жизни – в отвлечении от его особенной организации

Самым первейшим и простым делом представляется наблюдать, собирать и связывать общие черты, заметные в поэтах, следуя при этом литературному или биографическому методу. Эти черты вырисовываются на фоне того общего, что поэт разделяет с философом, политиком или естествоиспытателем. Было бы излишне говорить об этом, если бы только как греческая по духу, так и романтическая линии поэтики не пренебрегали этим фактом, перенося поэта в облака идеальных форм и разделенного с реальностью мира кажимости.

Объект поэзии — это, по Аристотелю, совершающие поступки люди. Даже если формула такая и чрезмерно узка, то мы все же вправе сказать: лишь постольку, поскольку психический элемент или комплекс таковых соотносится с переживанием и его воплощением, он может становиться составной частью поэзии. Поэтому подоснова любой истинной поэзии — это переживание, живой опыт, психические составные самого разного

[44] <1. Сравнительное рассмотрение литературы и (описательная) психология. 2. Постижение и творчество. 3. Общезначимость и историческая и индивидуальная обусловленность. 4. Поэзия, поднимающаяся из жизни, и отделение поэтического мира от жизни.>

[45] <При известной степени возбуждения сознания (порог аффекта и вожделения) всякое чувство заключает в себе стремление перейти в выразительное движение, или в процесс внешнего движения, или во внутреннее действие. Одновременно, начиная с малозначительных ощущений удовольствия, существует стремление к сохранению их. Поэтому в каждом художественно-образном представлении в качество инстинктивной составной содержатся стремление сохраняться, выразительное движение, действие.>

рода, обретающиеся в известном отношении к поэзии. Любые образы внешнего мира благодаря такому отношению могут косвенно становиться материалом творчества поэта. Каждая операция рассудка, обобщающая и упорядочивающая опыт и множащая его применимость, тоже служит труду поэта. Круг опыта, в каком творит поэт, не отличается от того круга, в каком черпают философ или политик. Юношеские письма Фридриха Великого, как и письма одного государственного деятеля наших дней, полны элементов, которые точно так же обретаются в душе великого поэта, а многие мысли Шиллера могли бы принадлежать политическому оратору. Могучая живость души, энергия испытания сердца и мира, сила обобщений и доказательств — все это составляет материнскую почву самых различных духовных свершений, в том числе и достижений поэта. В числе того совсем немногого, о чем мы можем заключать по произведениям Шекспира, — он наверняка очень любил Монтеня. Исконность отношения могучего стихийного интеллекта к жизненному опыту и его обобщению непременно была присуща всякому великому поэту. Гёте заявляет: «Вот в чем все заключается — чтобы что-то делать, надо чем-то быть»[46]. «Личный характер поэта — вот что составляет его значительность для публики, а не уловки таланта»[47].

Жизненные представления — почва, из которой поэзия тянет существенные питательные вещества. Элементы поэзии — мотив, фабула, характеры и действие — все это трансформация жизненных представлений. Всякому тотчас же видна разница между персонажем, изготовленным из театрального материала, из картона, бумаги и сусального золота, как бы ни сияли его доспехи, и тем, у кого составные части — сама реальность. Единичные или общие представления о характерах, элементы которых находятся в нас или вне нас, в реальности, лишь преобразуются, в результате чего и возникает действующее лицо романа или драмы. И узел событий, предлагаемый нам жизненным опытом, тоже лишь преобразуется, становясь эстетическим действием. Нет ни особой театральной морали, ни таких развязок, которые устраивали бы нас в романе, но не в жизни; то, что так захватывает нас в великой поэзии, идет от подобной же нам души, — только она шире, живее нашего, а потому ширит нашу душу, независимо от того, что мы за люди, — вместо того чтобы переносить нас в разреженную атмосферу чуждого нам

[46] *Иоганн Петер Эккерман*, Разговоры с Гёте в последние годы его жизни, 20.10.1828.

[47] Там же, 30.3.1824.

высокого мира. Воображение действует не в пустом пространстве; надо, чтобы все создаваемое воображением проистекало из здоровой, исполненной реальности могучей души, тогда она закалит и укрепит самое лучшее в слушателе и читателе, научит их лучше понимать свое собственное сердце, чтобы лучше замечали они на однообразных путях своих, сокровенную жизнь, как бы скромную зелень травы, и лучше справлялись и со всем небывалым, что повстречается им на пути.

Так что материнская почва всякой подлинной поэзии — это нечто исторически-фактическое. Это известный способ видеть людей, определенные четко очерченные типы, развязка и завязка действия в соответствии с тем, как обусловливают их нравственное чувство эпохи и народа, контрасты и соотношения образов, какие именно эта эпоха воспринимает особенно остро. Какой бы ни была поэтическая техника, она может лишь преобразовать все действующее естественным путем в нечто необходимое, цельное, концентрированное по своему воздействию. Поэтическая техника обусловлена исторически.

2. Элементарная функция поэта

Как же прорастает поэтическое творчество на такой материнской почве? Если выводить ответ на этот вопрос из фактов литературы, необходимо для начала дать описание, на основании литературных и биографических фактов, всего того, что специфически достигается поэтом, как бы его функции, а потом уже можно наблюдать и описывать по отдельности те процессы, из которых составляется все это своеобразие.

Нам нельзя постигать сущность и функцию искусства так, как поступала идеалистическая эстетика — по высшему идеалу искусства, какой только способны мы составить в наши дни. Вот ошибка большинства теорий духовного мира, относящихся ко времени философского умозрения немцев. Развившееся в максимально благоприятных условиях нельзя считать побудительной причиной для всего ряда феноменов, среди которых развивается целый жизненный круг. Искусство — всюду, везде, где, будь то из звуков, будь то из более прочного материала, выставляется напоказ нечто такое, что ни служит познанию реальности, ни может переводиться в реальность, а только само по себе удовлетворяет интерес созерцающего. От контуров оленей и китов, какими украшает свое оружие эскимос, от негритянских идолов и до творений Гёте и Рафаэля простирается всеохватное царство растущих и преобра-

зующихся воплощений, — один признак во всяком случае присущ им всем, и это именно то, что само представление и воплощение как таковое и рассматривание его доставляют удовлетворение. Во всяком произведении искусства замечаешь этот признак — созерцание представленного доставляет удовлетворение. Однако нам надо остерегаться видеть в таком простом признаке сущность искусства — ошибка, какой не избежал Аристотель. Но мы и не должны пытаться сейчас сразу же, наобум, скопом высказать все, если и заключено в художественном творении нечто большее.

Поэт отображает, выстраивая ряд слов. И можно было бы решить, что природа этого средства воплощения со временем будет способствовать тому, чтобы предметы, которые легче воплотить средствами другого искусства, передавались в распоряжение этого последнего, а те, которые наиболее соответствуют речи как такому средству воплощения, оказывались в полном распоряжении поэзии, составляя круг ее объектов. Тогда можно было бы объяснить, почему описание природы как таковой, кончая совершенно прекрасным телом, не является исчерпывающим предметом поэзии, хотя, будучи изображенной на живописном полотне, такая природа может глубоко взволновать душу, а будучи воплощенной в мраморе — восхитить взор. Разумеется, между искусствами шло соревнование, и оно влекло именно в эту сторону. Однако не речь, средство воплощения размежевало поэзию с другими искусствами и определило в обществе функцию ее среди других искусств, но присущее поэзии собственное коренное содержание.

Метод сопоставления может восходить как бы прямо к праклеточкам — к первозданным простейшим жизненным формам поэзии; откладывая в эту минуту изыскание такое на будущее, я все-таки попытаюсь описать сейчас это коренное содержание — общее для всей поэзии, начиная с ее простых форм. Творчество поэта всегда опирается на энергию переживания. Его внутренняя организация сильно резонирует в ответ на звуки жизни: мертвенная газетная заметка под заголовком «Из преступного мира», сухой рассказ хроникера, гротескная молва — все становится у него переживанием. Наше тело дышит, и точно так же душа наша требует полноты осуществления, расширения своего существования вибрациями своей душевной жизни. Жизненное чувство томится по тому, чтобы излиться в звучании, в слове, в образе; созерцаемая картина вполне удовлетворит нас лишь при условии, что она заполнена содержанием жизни и колебаниями чувства; вот все это проникновение одного в другое, вся эта наша изначальная полная и целокупная жизнь, все это созерцание, проникнутое и насыщенное чувством, все это жизненное чувство, лучи которого струятся в светлой ясности образа, — вот каков содержательный, вот каков сущностный признак всякой поэзии. И такое переживание переходит в наше полное владение лишь тогда, когда оно приводится во внутреннюю связь с другими переживаниями и его значение постигается. Его не разрешить в мысль, в идею; однако, путем длительного раздумья, с обобщением и установлением связей, через соотнесение со всем целым человеческого существования, оно может быть понято в своем существе, т.е. в своей значительности. Переживании в таком его разумении — из него и составляется любая поэзия, из него и состоят как поэтические элементы, так и формы их объединения. Во всяком внешнем созерцании у поэта творит живое настроение, — оно заполняет любое созерцание и придает ему облик; поэт владеет и пользуется своим собственным существованием с сильным жизненным чувством, во всех перепадах радости и печали на незамутненно ясном фоне ситуации, образов жизни. Поэтому поэтичной мы называем и такую натуру, которая не творит, но дает нам насладиться прекрасной жизненностью. Поэтому и творения иного искусства мы называем поэтическими, если душа их — переживание, жизнь, пусть обращается оно к нам средствами цвета и линий, пластических форм или аккордов.

Поэтому функция поэзии, если смотреть лишь на самое первичное, — в том, чтобы поддерживать в нас, укреплять, пробуждать такую жизненность. Поэзия беспрестанно возвращает нас к этой энергии жизненного чувства, наполняющей нас в самые прекрасные мгновения жизни, к этой проникновенности взора, благодаря которой мы наслаждаемся миром. В нашем реальном существовании мы беспокойно чередуем жажду и наслаждение, глубокое дыхание счастья — редкий праздник в буднях существования, но является поэт, и приносит нам здоровье жизни, и дарует нам созданиями своими длительную, стойкую удовлетворенность, без вкуса горечи на языке, и учит нас чувствовать именно так и так наслаждаться целым миром как переживанием, — вот всем этим исполненный, целокупный, здоровый человек.

3. Такая функция обусловлена большей энергией известных душевных процессов

Эта, как и всякая иная функция человека или известного класса людей в обществе, выступает не как следствие процесса или взаимопроникающих процессов, имеющих место исключительно в таком классе, но, напротив, здесь совершаются те же самые процессы, какие встре-

чаются во всякой жизни души, но только в особых пропорциях интенсивности. Творческая фантазия поэта выступает перед нами как феномен, полностью трансцендирующий границы обыденной человеческой жизни. И тем не менее творческая фантазия означает лишь более могучую внутреннюю организацию людей, происходящую в них от необычной интенсивности и длительности определенных элементарных процессов. И просто вследствие такого различия в интенсивности, длительности и сцеплении та же самая жизнь духа на основании все тех же процессов и по все тем же законам выстраивается в далеко отстоящих друг от друга обликах и свершениях. Так возникает и великий поэт — существо, которое от иных классов людей отличается гораздо сильнее, чем обычно полагают. Конечно, простодушный поэт-ремесленник не явит ни того демонического всесилия, ни той непредсказуемой страстной мощи, с какой прошли по жизни Руссо, Альфиери, Байрон, Диккенс. Психологии довелось столько сил потратить на изучение однотипного, что она не могла не отстать в объяснении типов духовного. А истории литературы пришлось дожидаться, пока не придет психолог-эстетик, и только с его помощью, изучив действие поэтической фантазии, она сможет набросать основательные и точные образы всей особости жизни и творчества тех поэтов, в отношении которых мы обладаем достаточными источниками.

Прежде всего поэт отличается интенсивностью и точностью *воспринимаемых им образов*, их изобильной различностью и сопровождающим их интересом. Вот одна составная переживания, и она у поэта проявляется с необычайной энергией. Ближайшая причина всего этого — чувственная организация поэта, глаз, каким смотрит он на мир, тонкий слух, каким воспринимает он его. Если пересчитать все богатство точных образов, какие накопляет в себе поэт, то нельзя отделить их появление от той крепости, с какой сидят они в памяти. В распоряжении Шекспира находилось, по подсчетам М. Мюллера, приблизительно 15 тысяч слов; столь же царственно владел нашим родным языком Гёте. Шекспировское знание юриспруденции возводили к сведениям, какими обладал адвокатский писец, а его описания безумия таковы, что психиатры считали возможным учиться на них как бы самой природе. Мы видим, что Гёте сегодня беседует, как специалист, с анатомом, завтра — с ботаником, послезавтра — с историком искусства или с философом. К задаткам прибавляется и особый склад интереса. Если для кого-то образы стоят в связи с его предполагаемыми действиями или познаниями, какие намеревается он обрести, то для него эти образы — знаки

того, что занимает определенное место в расчете намерений или в отношении к познаваемому. А поэтический гений предается переживанию, образу, его интерес к ним самостоятелен, он довольствуется созерцанием, как бы ни отвлекала его внешняя жизнь или наука. Он словно путешествует по неведомой стране, с глубоким удовлетворением и полнейшей раскованностью, без преднамеренности, предаваясь своим впечатлениям. Это придает поэту наивность и детскость, которую так подчеркивают в Моцарте, Гёте и многих других великих художниках, — такой характер прекрасно совмещается с идущей параллельно системой целенаправленных сознательных действий.

Поэт отличается, далее, ясностью рисунка, силой восприятия и энергией реализации — все это присуще *образам его памяти* и составляемым из них образным построениям. Когда возбудитель перестает воздействовать на нас, в органе чувства может еще длиться возбуждение; затем восприятие переходит в остаточный образ. Если нервы уже и не возбуждены, само содержание восприятия может еще сохраняться как представление, оно может репродуцироваться. Представление, которое следует за восприятием, примыкая к нему без опосредования его иным, ближе всего к восприятию по своей устроенности. Фехнер называет такое представление остаточным образом в памяти[48]. Если же впечатление и его репродуцирование разделены иными представлениями, то представление теряет в чувственности, отчетливости и полноте. Однако у различных людей различие между чувственным восприятием и представлением может весьма разниться, что Фехнер установил путем опроса. От совсем блеклых и нечетких по своим очертаниям образов памяти, на деле просто теней действительности, путь ведет к образам с отчетливыми контурами, интенсивным цветом, спроецированными в чувственное пространство, — на такие образы способны художники, но также и большинство поэтов. Бальзак говорил о персонажах своей «Comedie humaine», словно они были живыми людьми, он хвалил, критиковал, разбирал совершаемые ими поступки так, как если бы они принадлежали к светскому обществу наравне с ним самим. Причиной тому чувственная организация писателя. С детских лет он видел образы памяти как саму действительность — в цвете, в четких очертаниях; он был способен достигать фотографической верности своих описаний. В то же время он с удивлением наблюдал в себе способность

[48] Gustav Theodor Fechner (19.4.1801, Грос Серхен близ Мускау, Германия — 18.11.1887, Лейпциг), последователь натурфилософии Шеллинга и Окена, основатель психофизики, сторонник целевой причинности в природе.

«словно дервиш из 'Тысячи и одной ночи' принимать облик и усваивать душу всех тех персонажей, каких намеревался вывести в своих произведениях», и эту наводившую на него некоторый страх способность «забывать о своих собственных нравственных привычках, преображаясь в иное существо», он даже сравнивал «со сном наяву или со вторым зрением»[49]. Это напоминает высказывание Гёте: «Если я поговорил с кем-то с четверть часа, то уже знаю все, что он будет говорить добрых два»[50]. Тургенев рассказывал друзьям, что умеет жить в роли своих персонажей, что в течение какого-то времени думает, говорит, ходит, как они; в период сочинения «Отцов и детей» он долго разговаривал на манер Базарова. О таких прирожденных способностях в целом Гёте говорил, что в них признак большого таланта. «Наполеон обращался с миром, как Гуммель[51] со своим роялем. Ловкость такая встречается повсюду, где только налицо действительный талант»[52]. Флобер же рассказывает, — и отчего бы нам сомневаться в достоверности его рассказа? — «Образы фантазии ранят, преследуют меня, или, лучше сказать, я сам живу в них. Когда я описывал отравление Эммы Бовари, у меня на языке был отчетливый вкус мышьяка, так что я дважды страдал расстройством желудка»[53]. А биография Диккенса полна доказательств того, что его персонажи с несравненной чувственной ясностью выступали в его воображении и что он принимал их очень близко к сердцу.

Еще более, нежели той энергией, какой отмечены образы чувственных восприятий в памяти поэта, он отличается силой, с которой [выражаются или] *воссоздаются* им *душевные состояния* — испытанные и им самим и наблюдаемые в других, и, следовательно, целые события и характеры, заключающиеся в последовательности подобных состояний. Различию внешнего восприятия и представления в сфере внутреннего опыта соответствует различие переживания и воссоздания

[49] Ср. об этом *Théophile Gautier*, Honoré de Balzak, sa vie et ses oeuvres. Brussels: Melline, Cans & Co. 1858; собственное описание, данное Бальзаком в «Луи Ламбере»; а также *Alexandre Brierre de Boismont*, Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme. Paris 1845, p. 461 ff. (Д)

[50] *Эккерман*, Разговоры с Гёте 26.2.1824.

[51] Johann Nepomuk Hummel (1778, Пресбург, ныне Братислава — 1837, Веймар), австрийский композитор и концертмейстер, учился у Моцарта.

[52] *Эккерман*, 7.4.1829.

[53] Рассказ Ипполиту Тэну, см. *Hippolyte Adolphe Taine*, De l'intelligence, vol. 2. Paris: Hachette & Co. 1883, p. 1 (4-е изд.).

его. При таком воспроизведении и свое собственное состояние тоже становится предстоянием — предметом. Сначала внешние восприятия, связанные с определенным состоянием чувства или души, переходят в представления; воспроизводятся картины, образы лиц, окружения, ситуаций, наконец и представления, связанные с данным эпизодом, а затем с такой совокупности представлений берет начало воссоздание чувств и процесса воли. Разумеется, подобно тому как последствия определенного положения дел продолжают длиться для чувства и воли, так при живом воссоздании этого положения дел вновь выступают эмоциональные и волевые акты, вытекающие из самой ситуации. Однако сверх того встречается и такое воссоздание эмоциональных и чувственных процессов, которое от переживания отличается столь же специфически, как представление от восприятия. Правда, к нему регулярно примешиваются новообразования чувств или конфликтов воли, которые придают живость подобным воссозданиям, однако, с другой стороны, нарушают их чистоту, особенно в поэтических произведениях. Такого рода примеси дают фальшивые страх и сострадание в мещанской драме, вызывая в памяти воспоминания о собственных болестях и опасениях, и вот не последняя причина того, почему трагедия нуждается в царственном герое, который находился бы в незамутненно-чистой дали от созерцателя. Тут мы вступаем в самую сокровенную сферу поэта — это переживание и воссоздание [или выражение] такового в фантазии. Прежде всего энергия воссоздания зависит от первоначальной силы чувств, аффектов и процессов воли. Далее, воссоздания в разной степени отстают от первоначальных процессов по энергии, отчетливости и по резонансу в собственном внутреннем мире. Они никогда не отделяются от воспоминаний о внешних восприятиях, а потому, приводя примеры, говорящие об энергии образов памяти, мы включили в них данные о силе подобных воссозданий. Прибавлю к этому одно высказывание Диккенса. Подходя к завершению своего рассказа о новогодних колоколах, он писал: «Как только я придумал, что произойдет в третьей части, я претерпел немало печалей и душевных движений, как если бы все было реально, — я от этого просыпался по ночам. А когда вчера я все закончил, я вынужден был запереться в комнате, потому что лицо мое распухло, сделалось раза в два шире обычного и выглядело нестерпимо смешным»[54].

[54] *John Forster*, The life of Charles Dickens, vol. 2. London: Chapman & Hall 1873, p. 132. (Д)

Гёте 19 октября 1786 г. рассказывает, что ночью, в полусне, он обрел план «Ифигении в Дельфах» со сценой узнавания и сам же рыдал над ним как дитя[55]. Он же говорил Шиллеру, что и сам не знает, способен ли написать подлинную трагедию, но одна мысль о ней наводит на него испуг, так что он почти убежден в том, что даже и единственная попытка уже будет стоить ему жизни. Воссоздания столь живы, что в детские годы поэтические фигуры сказок, романов, спектаклей сплетаются у поэтов между собой и переходят в действительность, как это известно из биографий Гёте и Диккенса. Воссозданиям фантазии поставлены, однако, и пределы, — это подчеркивал Гёте, и, что несомненно, на основании собственного опыта. «Фантазия ничто превосходное не может мыслить столь совершенно, как оно действительно выступает в индивиде. Лишь туманнее, неопределеннее, не столь ясно, не столь четко мыслит себе его фантазия, без присущей действительности полноты характеристики»[56].

Поэт отличается также и тем, что *образы* его энергично *одушевляются*, отчего и возникает удовлетворенность такими картинами, которые *насыщены чувствами*. Благодаря энергии его жизненного чувства перед ним встают, обретая реальность, образы-снимки множества ситуаций его жизни. Гёте говорит: «Клод Лоррен[57] знал реальный мир на память до мельчайших деталей и пользовался им как средством выражения мира своей прекрасной души. Это и есть подлинная идеальность». То же самое происходит и у поэта[58]. Когда Шамиссо спросили, что означает его Петер Шлемиль, он отказался что-либо говорить и заметил: «Он редко преследует какие-либо цели своей поэзией; если анекдот или чьи-то слова или какой-то образ (в этом же случае шутливая беседа с Фуке) задевают его с левого бока, то он предполагает, что то же самое происходит и с другими, а тогда он начинает мучиться над тем, как бы выразить все это, пока все и не получается»[59].

Изложенное объяснит нам, что великих поэтов гонит вперед неукротимое стремление испытывать, повторять и накапливать в себе мощные переживания, соответствующие их натуре. Так Шекспир бурей пронесся по жизни, полной испытаний, и при этом в нем лихорадочно бились сердца его героев. Сын обеспеченного землевладельца, потом ученик стряпчего, в 18 лет уже женат, год спустя обременен семейством, он еще почти подростком уже пережил и любовь, и брак, он уже брошен в пучину лондонской жизни, а с тех пор в самых сложных житейских обстоятельствах он и актер, и поэт, и владелец театра, у него складываются непростые отношения с двором, с аристократией, в 30 лет он уже достиг вершины славы и благополучия, в 40 — он обеспеченный дворянин-землевладелец в Стратфорде, в своем крепко построенном доме он отдыхает от треволнений жизни; и все это в век королевы Елизаветы, в героическую пору английской истории, полную могучих характеров и кровавых государственных действ, в продолжение которых Англия превратилась в первую в мире морскую державу, и творились все эти действа на улицах Лондона, однако взор созерцателя благодаря писателям Ренессанса сделался совершенно чужд всякой предвзятости, он оставался светел и незамутнен. Сервантеса мы на его жиз-

---

[55] *Goethe*, Tagebuch, Bologna, 19.10.1786 // WA, III, 1, S. 304.

[56] *Goethe*, Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, hrsg. Von Carl August Hugo Burkhardt. Stuttgart 1870, S. 81.

[57] Claude Lorrain (1600-1682), пейзажист, создавший ок. 300 полотен, и график.

[58] *Эккерман*, 10.4.1829. Цитата полностью: «Здесь перед нами совершенный человек, — сказал Гёте, — он умел не только мыслить, но и воспринимать прекрасное, в душе же его всякий раз рождался мир, редко встречающийся в действительной жизни. Его картины проникнуты высшей правдой, но правдоподобия в них нет. Клод Лоррен до мельчайших подробностей изучил и знал реальный мир, однако это знание было для него лишь средством выражения прекрасного мира своей души. Подлинно идеальное и состоит в уменье так использовать реальные средства, чтобы сотворенная художником правда создавала иллюзию *действительно* существующего. — Мне думается, что это меткое замечание, — сказал я, — относится к поэзии в не меньшей мере чем к изобразительному искусству. — Я тоже так полагаю, — ответил Гёте» (пер. Н. Ман).

[59] Louis Charles Adélaïde Chamisso de Boncourt (1781-1838), романтический поэт, путешественник, натуралист, аристократ, после вынужденной эмиграции из Франции в Германию (Пруссию) принадлежавший обеим культурам, вернее, «повсюду иностранец». Главный персонаж его «Удивительной истории Петера Шлемиля» (Peter Schlemils wundersame Geschichte, 1814), который меняет свою тень на неистощимый кошелек, выкупает тень ценой души и возвращает себе душу расставшись с кошельком, имеет неуловимое сходство с автором. Близкий ему Friedrich Heinrich Karl de La Motte-Fouqué (1777, Бранденбург — 1843, Берлин) немецкий романтический поэт французского аристократического происхождения с идеалами рыцарства в духе германских традиций и национального характера, собиратель скандинавских саг и мифов (драматическая трилогия «Герой севера», 1808-1810, первая драматическая обработка «Песни о Нибелунгах»). Всего более известен сказкой (и оперным либретто) о водной нимфе Ундине, стремящейся обрести душу и очеловечиться. (Д)

ненном пути, полном перипетий и приключений, застаем то секретарем папского легата, то солдатом во время самых разных походов, а потом в плену. Эсхил и Софокл приобрели свое разумение мира деятельной жизнью — точь-в-точь как великие английские поэты, а Корнель и Расин, находясь при самом могучем и блестящем дворе на свете, научились живописать героическое умонастроение и трагические судьбы царей и государей так, что весь этот век французской монархии видел в их картинах свое зеркальное отображение. Гёте, живший в Веймаре, типичным образом выражал радость подлинного поэта, довольного тем, что круг его опыта благодаря деятельной жизни сильно расширился. Диккенс же, создатель нашего современного романа, накопил колоссальное богатство образов и переживаний, будучи учеником ремесленника, адвокатским писцом, парламентским репортером, изучая общество и человека на всех английских улицах и перекрестках, затем, во время путешествий по двум частям света, знакомясь со всем — от школ и тюрем до дворцов Италии, — всем этим изобилием он распоряжался самодержавно, как Рубенс красками своей палитры.

А у других поэтов само их существование заключалось в полноте внутренних переживаний, их глаз направлен вовнутрь, на их собственные субъективные состояния, отклонившиеся от внешней действительности, от совершающейся в ней пестрой смены характеров и событий. Мощный тип такого рода поэтов — Жан Жак Руссо. Нам с его собственных слов известно, что на 44-м году жизни, в Эрмитаже парка Ляшеврет, он составил образы своей «Новой Элоизы» из снов и мечтаний своего одинокого сердца, из своей любви к графине д'Удто — из любви, которая тоже была не более, как сновидением души. Однако образы «Новой Элоизы» полнились тем могучим потоком страсти, какую обрел он в себе, переживаниями одушевленной природы и внутренними мечтательными переживаниями одинокого сердца. С еще большей глубиной написана им внутренняя история души, искавшей истину в век энциклопедистов, в «Эмиле». Если же взглянуть назад, то таким оборотившимся вовнутрь души поэтом древности был Еврипид: он жил сочинениями философов. В средние века таким же был Данте; его переживания тесно сплетались с теологической, философской и политической борьбой его времени, и душа его становилась ареной всей этой борьбы. И если в Гёте мы находим равновесие между внутренним и внешним, то в молодом Шиллере верх берет внутреннее переживание; во вторую же половину его жизни мы видим, как на темном фоне отказа и отречения его душа, проходя сквозь мышление, философию истории, возносится в сферу вольной идеальности, — вот процесс, который в нем господствует, в то время как внешняя реальность все больше и больше отлетает прочь от него.

Поэта отличает, наконец, еще и то, что образы и комплексы образов вольно разворачиваются в нем, оставляя позади *границы реального мира*. Поэт создает ситуации, образы, судьбы, трансцендирующие эту действительность. То, как складываются в нем эти процессы, в которых совершается собственно творческое дело поэта, и составляет основную проблему нашего исследования. А обозначение «поэтическая фантазия» — это только слова, в которых остаются скрытыми сами процессы.

4. Воображение поэта в его сродстве со сновидением, безумием и иными состояниями, отклоняющимися от нормального состояния бодрствования

Сначала мы должны наблюдать, описывать все эти процессы, в которых совершается метаморфоза реального, постигать сходство их с близкородственными процессами, а также и различия между ними. Близкородственные же процессы — это сон, безумие, вообще все состояния, которые отклоняются от нормы бодрствования.

Как кажется, положение о том, что поэтическое творчество — нечто вроде помешательства, принадлежит к числу устойчивых тезисов старинной поэтики: Демокрит, Платон, Аристотель, Гораций высказываются на эту тему вполне единодушно. Романтики же впоследствии неоднократно подчеркивали родство гения и безумия, сна и вообще всякого рода экстатических состояний; Шопенгауэр подкрепил эту романтическую идею естественнонаучными свидетельствами. Он дает полную личную характеристику гения, правда таковая весьма субъективна, — он сам послужил себе моделью. Вытянутый, широкий череп, энергичное сердцебиение, небольшой рост, короткая шея — вот какие признаки считаются у него особенно благоприятными. По его словам, у гения даже пищеварение должно быть неизменно хорошим. Обусловленный чрезвычайной мозговой жизнью огромный интеллект гения освобождается от подчиненности воле, и этим объясняется ненормальное устройство его. В особенности же он возвышается над временем и отношениями времени, вследствие чего возникают родственные безумию феномены, поскольку и безумие, по Шопенгауэру, — это тоже заболевание памяти, которое разрушает взаимосвязь временного протекания. К этому прибавляется еще и особая возбудимость мозговой жизни, полная отчужденность от обычного для мира и для дюжинных людей способа

мыслить. Отсюда меланхолия, отсюда одиночество гения. Подобное угрюмое возвеличивание гения во многом соприкасается, как можно видеть, и с Байроном и с Альфиери. Затем Рихард Вагнер, примкнув к Шопенгауэру, восславил «бред-обман», тем самым сблизив величайшие достижения и жертвенные деяния с патологией. Во французской психиатрии родство гения с безумством стало предметом целой библиотеки психиатрических фантазий. Обо всем, что вообще можно сказать относительно сходства гения с безумием, я не буду сейчас говорить, а подчеркну лишь то, в чем творчество поэта соприкасается с навязчивыми идеями, сновидениями и другими отклоняющимися от нормы состояниями. Во всех таких состояниях возникают образы, трансцендирующие границу опыта. Вот в чем признак большого поэта — его конструктивная фантазия из элементов опыта, на основе аналогий, творит такой тип личности или тип действия, который выходит за рамки опыта и однако позволяет нам лучше понять и действие, и лицо. Притом поэт напоминает спящего или умалишенного тем, что все ситуации, образы и события он видит столь чувственно наглядно, что все это уподобляется галлюцинации. Он, словно с реальными лицами, общается с фигурами, которые обладают правами гражданства только в его фантазии, он любит, он боится их. Еще одна аналогия — он способен преобразовывать свое «я» в «я» героя, говорить его устами — так, как поступает актер. В этом таится одна из интереснейших проблем психологии.

ГЛАВА 2. ОПЫТ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ОБЪЯСНЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Господствующая ныне психология исходила из представлений как устойчивых величин. Изменения же наступают вследствие воздействия извне благодаря ассоциации, слиянию, апперцепции. Я же утверждаю: такая психология не в состоянии объяснить то, как живут образы в человеке, видящем сны, в безумце, в художнике. Если помыслить себе путем абстракции просто отношения между представлениями в некоем существе исключительно представляющем, и только, то никто не сможет сказать, по каким законам они поведут себя. Потому что восприятия или представления в действительной взаимосвязи душевной жизни насквозь пронизаны, окрашены и одушевлены чувствами; распределение чувств, интересов, обусловленного ими внимания — все это вместе с другими причинами влияет на их появление, степень развернутости, угасание; напряженные усилия внимания, складывающиеся под

влиянием чувств и выступавшие как формы деятельности воли, придают отдельным образам как бы инстинктивную энергию или же служат причиной их погружения вглубь. Поэтому любое представление в реальной душе есть *процесс*; ощущения же, соединяющиеся в образ, подлежат *внутренним изменениям*, как и отношения между ощущениями; и восприятие, и образ — все живые изменчивые процессы. В представлении появляются свойства, которые проистекают из такой изменчивости и не могут быть поняты на основе представления как такового.

1. Элементарные процессы, происходящие между отдельными представлениями

В этих обстоятельствах в реальной живой душе между отдельными представлениями происходят элементарные процессы, которые можно изложить без учета внутренних изменений, совершающихся в самих представлениях.

Первый разряд таких процессов — между восприятиями и представлениями, уже пребывающими в сознании; таковые происходят вследствие их совместного присутствия в единстве сознания — постольку, поскольку условия интереса и внимания действуют в одном определенном направлении. Представления, которые сближает друг с другом внимание, бывают *различаемы* между собою; их же отстояние друг от друга воспринимается по степеням — как их родство, *сходство* или тождество. И представляется, что это тоже своего рода ощущение, осознавание — наподобие того, как выступают и сами чувственные содержания, которые удерживаются таким путем в своей совместности. А такого рода осознавание в самом же ощущении обнимает, далее, элементарные связи между восприятиями и представлениями, либо примыкающими друг к другу в пространстве, либо сцепленными между собой во времени.

Второй разряд подобных процессов действен там, где одни восприятия, представления или же их составные вызывает в сознании другие восприятия и представления. Здесь господствует закон *слияния* и закон *ассоциации*. Всеобъемлющее значение этих двух законов для душевной жизни можно сравнить лишь со значением законов динамики для объяснения внешней природы. Они характеризуют элементарные свойства душевной жизни, категорически отличающие ее от обычного природного течения. При этом обречена на неуспех любая попытка конкретнее определить эти законы с помощью аналогий механики. Конечно, мы не можем не заимствовать из внешнего мира образы, посредством которых мы характеризуем душевные процессы, потому что люди

начали наблюдать последние лишь весьма поздно, постигая их уже под впечатлением сложившегося познания природы. Однако, это не должно вводить нас в заблуждение на предмет того, сколь мало пригодны такие заимствованные у пространственных вещей и их движения образы для постижения законов, характерные признаки которых обусловлены как раз совершенно отличной природой душевных процессов.

Первый закон. Восприятия и представления или же их составные, если они тождественны или подобны друг другу, проникают друг в друга и образуют единое содержание независимо от того, какое место занимают они в душевной взаимосвязи, причем содержание такое, — как правило, сопряженное с сознанием различия актов, — включает в себя и различия между содержаниями, если только ими не пренебрегают. В отличие от причинностной взаимосвязи внешнего мира для такого душевного процесса все представления равно близки друг к другу и далеки друг от друга; и наиболее далеко отстоящие друг от друга в душевной взаимосвязи представления тоже проникают друг друга просто потому, что они родственны. Когда же затем возбуждение сознания переходит от похожего к непохожему в согласии с условиями интереса и внимания, некое реально наличествующее восприятие или представление репродуцирует сходное, родственное, несходное и даже прямо противоположное.

Второй закон. Восприятия и представления или же их составные, уже сведенные в единство процесса сознания, могут при данных условиях интереса и внимания взаимно репродуцировать друг друга. Такое фундаментальное отношение мы называем ассоциацией, однако пользуемся этим понятием в более узком смысле, нежели Юм и его последователи в Англии, включающие сюда и то сцепление, какое делает возможной репродукцию по сходству или контрасту. И этот закон тоже нельзя понимать механически или атомарно. Потому что мы видим, что на основе этого закона все содержания самым различным образом сцепляются между собой в восприятии и мышлении и образуется взаимосвязь душевной жизни — такая взаимосвязь, на которую как бы и ориентировано всякий миг все происходящее в сознании. Тем самым репродуцирование совершается не на основе граничащего с ними представления или подобного же восприятия, но оно обусловливается всей душевной взаимосвязью, в которой, правда, части не отличены друг от друга вполне ясно и отчетливо, в которой сопряжения не до конца осознаны, но в которой, однако, все они реально действуют. Все это имеет последствия, что касается способа репродуцирования совместно полагаемых образов, и последствия эти важны и для художественного творчества. Помимо этого весьма сложны факторы, из взаимодействия которых проистекает репродуцирование. Вот процессы, которые его обусловливают: это конститутивный процесс приобретения опыта, закладывающий определенную связку содержаний, затем акты, в которых эта связка впоследствии вновь встречалась в полном или частичном виде, постигаемые при этом с учетом разделяющих их промежутков, наконец, данное в настоящую минуту состояние сознания, на основе которого имело место репродуцирование, причем вновь со включением того промежутка, какое отделяет его от последнего по времени события репродуцирования. Во всех этих процессах мы различаем, далее, свойства, которые оказывают влияние на репродуцирование: характер содержаний и способы их соединения, интерес, уделяемый душой этим содержаниям в своих отдельных актах, обусловливаемая этим степень возбуждения сознания, число повторений и наконец временные отстояния между отдельными актами. В процессах интереса и внимания действенны чувства и конфликты воли, которые побуждают осознавать представления.

2. Взаимосвязь душевной жизни и производимые на ее основе процессы складывания образа

Теперь мы уже не будем абстрагироваться от более всеобъемлющей и более тонкой взаимосвязи, в какой обретаются отдельные наиболее действенные представления. Лишь благодаря абстрагированию мы могли извлечь из душевной жизни элементарные процессы, о которых говорили выше. Мы не будем абстрагироваться теперь и от внутренних изменений, какие имеют место в восприятиях или представлениях или же в их составных. Лишь благодаря подобному абстрагированию мы смогли постичь эти восприятия и т.д. как устойчивые, существующие для себя элементы, которые различаются, сливаются, сопрягаются, доводятся до сознания или же вытесняются из него. В действительности же по большей части — я не скажу всегда — любой процесс, происходящий в душе, — это в одно и то же время процесс складывания образа; он обусловлен всей взаимосвязью душевной жизни и, производимый ею, содержит в себе также и внутренние изменения восприятия или представления или же составных частей их.

Итак, *процессы складывания образа* — это все те более сложные процессы, происходящие в душе, которые производятся всей взаимосвя-

зью душевной жизни и не просто различают, отождествляют, сопрягают устойчивые представления, не просто доводят их до сознания или же вытесняют их оттуда, но имеют следствием изменения самых восприятий или представлений. При этом никогда не бывает так, чтобы изменения заключались в сотворении таких новых содержаний, которые не были бы обретены в опыте, но они всякий раз состоят в том, что отдельные содержания или их сочетания либо выпадают, либо усиливаются или ослабляются, либо дополняются содержаниями и их сочетаниями, какие привходят в восприятие или представление из материала опыта. Сюда же прибавляются еще непрестанная смена той силы интереса и степени возбуждения сознания, какая в данный момент уделяется отдельным составным частям, распределение связанного со всем этим эмоционального участия, равно как и сопряженность с волей.

Вся *приобретенная взаимосвязь душевной жизни* воздействует на процессы складывания образа. Эта взаимосвязь изменяется и слагается на основе всех тех восприятий, представлений и состояний, какие в данный миг находятся в поле внимания, всех тех, следовательно, каким уделяется наиболее сильная степень возбуждения сознания. Такая приобретенная взаимосвязь нашей душевной жизни обнимает не только наши представления, но и проистекающие из наших чувств оценки, возникшие из наших волевых действий идеи целей и даже привычки наших чувств и нашей воли. Взаимосвязь состоит не только в содержаниях, но и в связях, установившихся между такими содержаниями. Ибо связи эти столь же реальны, что и содержания. И эти связи переживается и испытываются как сопряженности между содержаниями представления, как отношения ценностей друг к другу, как определенный сплот целей и средств.

А при этом через всю столь запутанную взаимосвязь проходит известная *почлененность*, уже заложенная в структуре душевной жизни. Из внешнего мира идет игра раздражений, которая в душевной жизни проецируется как ощущение, восприятие, представление; возникающие вследствие этого изменения переживаются и измеряются согласно их ценности для жизни личности во всей множественности чувств, затем чувства приводят в движение влечения, желания и процессы воли; тут действительность либо приспособляется к жизни личности и таким путем личность оказывает свое влияние обратное на внешнюю действительность, либо же внутренняя жизнь приноравливается к неподатливой и жесткой действительности. Так и происходит непре-

станное взаимодействие самости и внешней реальной среды, в какой обретается личность, и в таком взаимодействии и заключается наша жизнь. Реальность восприятий, истина представлений сплетена в этой жизни с такой градацией ценностей, которая, начинаясь с чувств, простирается на всю действительность, и именно начиная с чувств, сцепление захватывает энергию и правильность проявлений воли, образующих систему целей и средств.

Сколь бы сложно ни составлялась такая взаимосвязь душевной жизни, взаимосвязь эта *воздействует как целое* на все находящиеся в поле внимания представления и состояния; отдельные составные такой взаимосвязи не мыслятся ясно и не различается отчетливо, сопряжения между ними не достигают света сознания, и тем не менее взаимосвязь находится во владении личности и оказывает свое воздействие: все пребывающее в сознании ориентировано на это целое, — оно ограничивается, определяется и обосновывается им. Все положения именно в этом целом обладают своей достоверностью; понятия получают свое четкое ограничение благодаря целому; наше положение во времени и пространстве получает свою ориентацию от целого. Точно так же и чувства наши восприняли от целого меру взаимосвязи нашей жизни. Наша воля, занятая по преимуществу средствами, через посредство все той же целой взаимосвязи постоянно удостоверяется в том сплоте целей, в каком основываются сами средства. Так действует эта взаимосвязь и в нас самих — со всей неясностью, с какой обладаем мы ею. Эта взаимосвязь направляет жаркие желания мгновения, которые, казалось бы, заполняли все сознание, и овладевает ими, и она же направляет новые понятия или факты, которые чужды ей или даже враждебно ей противостоят, и овладевает ими.

3. Три главные формы процессов образования и место художественного творчества во взаимосвязи душевной жизни

Различность представления, чувствования и воления мы принимаем здесь как факт внутреннего опыта. Приступая к фундированию поэтики описательно и исключая объяснительные гипотезы, мы можем остановиться на подобных эмпирически данных различиях. Три разряда процессов в структуре душевной жизни, о которых только что шла речь, связаны между собою. Отсюда и разделение трех больших областей процессов складывания.

Процессы *мышления* и познания прежде всего протекают в представленных выше процессах. Если же выйти за рамки различения, отождествления, сопряжения, репродуцирования представлений и вытеснения таковых, то из всех процессов складывания первым делом наталкиваешься на апперцепцию. Она образует простейший случай, когда вся взаимосвязь душевной жизни действует на один-единственный процесс, в свою очередь, воспринимая от него обратное действие. Под апперцепцией мы понимаем опосредуемое направленностью внимания включение во взаимосвязь сознания содержаний опыта, чувственных ощущений или внутренних состояний. Итак, апперцепция прежде всего обусловливается полным или частичным взаимопроникновением новых содержаний опыта и какого-либо уже наличного представления. Тем самым опосредуется включение нового восприятия-представления во взаимосвязь, где уже находилось такое-то представление. Таким путем может быть, следовательно, произведено изменение либо содержаний опыта, либо взаимосвязи душевной жизни. Другие же процессы складывания берут начало с внутренних побуждений, какие содержатся в игре представлений, овладевают восприятиями и преобразуют их. Ибо наша душевная жизнь и разрабатывается именно так, что непрестанно сменяют друг друга внешние импульсы, идущие от содержаний восприятия, и внутренние побуждения.[60] Кроме того, между просто репродуцируемыми представлениями имеют место процессы складывания. Так измышленную им фигуру поэт характеризует дополнительными чертами, какие заимствует в воспоминании, или же исследователь на основании данных, которые и прежде имелись у него, выводит объяснение факта, с давних пор ему известного.

Когда же затем воля направляет эти элементарные процессы и процессы оскладывания, с энергическим напряженным усилием и с сознанием своей цели, то тогда возникает то глубоко заходящее отличие, что

[60] Штейнталь (*Heymann Steinthal*, Abriß der Sprachwissenschaft, Bd. I. Berlin: Dümmler 1871, S. 166 ff.) и Лазарус (*Moritz Lazarus*, Das Leben der Seele, Bd. I. Berlin: Dümmler 1876, S. 253 ff.) пользуются понятием «апперцепция» для обозначения более сложных и запутанных процессов образования вообще. Вундт (*Wilhelm Wundt*, Grundzüge der physiologischen Psychologie, Bd. II. Leipzig: W. Engelmann 1874, S. 210 ff.) называет апперцепцией любой процесс, направляемый внутренним волевым действием внимания. Однако слово это получило устойчивый смысл в школе Лейбница, а для тех групп процессов, которые вычленяются названными исследователями, имеются иные выражения, так что у нас выше и сохранено прежнее словоупотребление. (Д)

разделяет логическое мышление и игру наших представлений. Коль скоро психология исходит из целокупности жизни и постигает взаимопроникновение процессов воли и представления, она вовсе не обязана разъединять игру представлений и связное мышление и допускать существование над непроизвольными процессами еще и некоей высшей формы духовной жизни. Странное представление! Процесс слияния, а над ним, разделенный с ним уже в самом корне, логический процесс отождествления; процесс ассоциирования идей, а над ним, совершенно независимо от него, логическое соединение представлений. В действительности же в процессы мышления здесь попросту привходит некий высший уровень — сложение высшей степени, в особенности же привходит сюда участие воли. Так и возникает поначалу простой круг логических операций; им обусловливаются затем сложносоставные логические процессы, мыслительные формы, законы мышления; все это развитие выносит на себе язык, который фиксирует приобретения душевной жизни, утверждает их в своих формах и передает от одного поколения другому. Так возникают науки, эти могучие органы процессов складывания, приспособляющие представления для целей изложения и объяснения действительности. Здесь же возникают и гипотезы — понятия и связки понятий, которые с целью такого объяснения трансцендируют круг опыта. Если же прибегать к понятию воображения, то тогда эти гипотезы следовало бы подвести под понятие научного воображения.

Итак, под влиянием впечатлений внешнего мира возникают изменения в жизни представлений, если в жизни представлений отсюда берут начало присущие восприятию или мышлению процессы складывания, а потому, естественно, изменяется и состояние чувств, то отсюда в свою очередь проистекают побуждения, которые оказывают обратное действие на внешний мир. Потому что при известных условиях душевной взаимосвязи чувства вызывают процессы воли. А тогда возникает новый разряд процессов складывания, — тех, что исходят из *процессов воли*. Процесс воли проистекает из представлений и чувства не просто оттого, что сюда привходит физиологический процесс в моторной системе; это доказывается внутренними действиями воли. Процесс воли — это для нашего внутреннего опыта, скорее, столь же первичный факт, что и процесс чувства. И этого вполне достаточно для нашего описательного метода. Таким образом, мы различаем теперь внешние действия воли, которые приспособляют к нашей внутренней жизни и ее потребностям внешний мир, овладевают процессами природы или

же руководят общественными процессами, и внутренние действия воли, которые направляют ход наших представлений, чувств и страстей. Наши внешние действия воли производят на свет хозяйственную жизнь, правовой и государственный порядок, овладение природой. Во внутренних же действиях воли среди всего прочего берут начало наше внутреннее нравственное образование и опирающийся на него религиозный процесс. Ибо религиозный процесс поначалу также сплетен с внешними действиями воли, — посредством религиозных актов человек хотел бы обеспечить успех своих внешних действий. Он же сплелся и с самыми первоначальными проблемами познания, — человеку хотелось бы пронизать тот мрак, который окружает его, который обусловливает его и тяжким бременем лежит на нем. Но, как только культура достигает известной развитости, внутренние действия воли становятся сердцевиной религиозного процесса. А в связи с действиями воли находятся многообразные процессы складывания представлений. Вот их общий признак — содержания воли и господствующие в воле отношения обретают свое выражение в представлениях. Первым делом во всяком акте воли наличествует сопряженность между неким предносящимся образом эффекта действия и волей, и сопряженность такая обусловлена чувствами, а образ эффекта, естественно, сформован волей трансцендирующей данную действительность. Далее же, подобные цели находятся между собой в отношениях, которые, начиная с элементарных побуждений, заключают свое основание в сплоте воли. Отношениями таких целей к множественности средств, а, с другой стороны, сопряженностями между собой различных воль в отношениях господства и подчинения завершается вся совокупность этих практических содержаний представления и их сопряжений. Путем абстрагирования возникают такие практические категории, как благо, цель, средство, подчинение, и они применяются при этом и за пределами сферы нашей человеческой воли. В пределах же внутренних действий воли возникает идеал. Таким путем и в процессах образования, относящихся к этому разряду, тоже возникают представления, которые трансцендируют действительность. Если подводить их под понятие воображения, то следовало бы говорить о практической фантазии.

Между же этими двумя сферами простирается широкая область тех процессов складывания, в которых содержания представлений и их соединения определяются и формуются *на основе чувств*, хотя бы ситуация чувств и не порождала побуждение приспособлять внешнюю действительность к воле или, наоборот, приспособлять волю к действительности. Происходить подобное может в двух случаях. Либо временно достигается такое равновесие чувства, когда наступает, так сказать, празднество жизни. Тогда радость праздника, компанейские развлечения, игра, искусство — все расширяет, возвышает и формует такую ситуацию чувств. В этом случае настроение стремится подчинить себе все представления, насколько ситуация чувств заключает в себе отношение к действительности. Либо же известная ситуация чувств хотя и заключает в себе некий конфликт, однако такой, что его нельзя преодолеть каким-либо внешним или внутренним действием воли. Потрясающие нас неустранимые факты передают свою черноту всем вещам этого мира, и тогда в тяжком самокопании возникают отвечающие им образы.

Процессы складывания, какие при таких обстоятельствах возникают под воздействием чувств в рамках наших представлений, тоже очерчивают весьма пространный круг. Он простирается от тех образов, какие составляет себе ипохондрик о болезни своих глаз или же глубоко оскорбленный человек о своем мучителе, и до Венеры Милосской, до мадонн Рафаэля и до «Фауста». Здесь царит следующий основной закон: представления, сформованные определенной ситуацией чувств, в свою очередь способны с закономерным постоянством вызывать ее же. В особенности же возбужденные ситуации чувств ищут разрядки в жестах, звуках, в тех сочетаниях представлений, какие, становясь символом подобного эмоционального содержания, могут затем вновь вызывать подобное же чувство в слушателе иди созерцателе. Когда голос понижается или повышается, когда задается известный темп, меняется динамика, или высота звучания, или скорость, вытекающие из ситуации чувств, то это вновь вызывает соответствующие чувство; так возникают схемы, которыми пользуется музыка.

Подобные процессы складывания делают возможным внести известную непрерывность в сложение высших чувств как в пределах индивидуального существования, так и в развитии всего человечества. И здесь, как и в сфере представления и мышления, участие воли способно последовательно осуществлять подобное формование образов. Так возникают устойчивые формы компанейского общения, праздничных радостей, искусства. И здесь возникающие образы тоже трансцендируют действительность; если выразить одним понятием способность испытывать подобные процессы, то это и будет художественная, поэтическая фантазия — она царит здесь, и она же составляет сейчас нашу проблему.

Поскольку такие процессы складывания производятся игрою чувств, то материальное основание для их объяснения следует искать в анализе чувства. Рассуждение никогда не могло проходить мимо жизни чувств в ее значении для художественного творчества. Из установленных опытом отношений форм и чувств проистекает все значение соотношения линий, распределения силы и веса, симметрии для архитектонического и образного строя. Из восприятия сопряженностей наших чувств и изменений голоса по высоте, изменений ритма и динамики вытекает строй выразительной речи и мелодии. На основании приобретаемых усмотрений относительно воздействия характеров, судеб и поступков на наши чувства складывается идеальное формование характеров и способ ведения действия. Из таинственных сопряжений между доступными чувству нюансами душевной жизни и многообразием телесных форм вырастает идеал изобразительного искусства. Так анализ чувства будет непременно содержать в себе ключ к объяснению художественного творчества.

Ведь в действительной жизни чувства всегда выступают перед нами в великой спутанности. Подобно тому как воспринимаемый образ составляется из огромного многообразия содержаний ощущения, так и всякое состояние чувств возникает из элементарных чувств, которые должен установить анализ. Я стою перед живописным полотном; у каждой краски свой эмоциональный тон, затем сюда привходит чувство цветовой гармонии, цветовых контрастов, красоты линий, выражения лиц, и тогда из всего этого возникает чувство, каким переполняет меня Рафаэлева «Афинская школа», — она доставляет мне глубокое удовлетворение. Притом чувства выступают в тех формах, что образованы известным способом составленными, соположенными элементарными чувствами. Вот эти формы — радость, печаль, ненависть. Однако их взаимосвязь по цели этих форм между собой не ясна, и их невозможно привести в систему.

Во множественности чувств прежде всего сказываются различия по степени возбуждения. Чувства можно упорядочить по степени интенсивности: от нулевой отметки безразличия в одном направлении — по степени интенсивности удовольствия, приятности, одобрения, в другом направлении — по степени интенсивности неудовольствия, неприятности и неодобрения. Однако есть между чувствами и качественные различия. В настоящее время не находит своего решения вопрос, проистекают ли такие качественные различия исключительно из содержания представлений и воли или же независимо от этого среди функций жизни чувств существуют различия и помимо степеней удовольствия и неудовольствия. Ибо жизнь как раз и заключается в совместности всех этих сторон души; если бы мы попробовали отмыслить долю чувства и воли в интересе и внимании, то мы не могли бы сказать, какие процессы останутся после этого в представлении; и точно так же мы не в состоянии сказать, будет ли нечто совершаемое процессом чувств — если рассматривать таковое в себе — заключаться лишь в монотонности ступеней удовольствия и боли. В пределах заданной качественной множественности чувств мы стремимся установить элементарные процессы.

Более простые составные наших чувств повторяются наподобие составных восприятия, т.е. наподобие ощущений, причем мы обнаруживаем, что в причинной взаимосвязи душевной жизни из определенного разряда предпосылок возникает, с закономерным постоянством, определенный элементарный разряд процессов чувств. Подобно тому как известному разряду раздражений соответствует определенный круг чувственных качеств, так определенному разряду предпосылок чувства соответствует определенный круг чувств. Так что я могу распределить элементарные чувства по кругам, и тогда они образуют в этом смысле обозримое многообразие.

Если процессы раздражения не опосредуются возбуждаемыми ими представлениями, то они — лишь предпосылки чувственных ощущений удовольствия и боли. Взаимосвязь в таком случае составляет проблему психофизики. Эта последняя стремится установить те опосредования, какими в самом теле соединяются раздражение и чувство. Однако естественно, что переход от последнего звена физиологического процесса к чувству столь же неуловим, что и переход к ощущению. — Во всех же других случаях предпосылкой чувств служат душевные процессы. Конечно, переходу от какого-либо душевного процесса (как предпосылки) к чувству (как его следствию) присуща та несомненность разумеющегося само собою, какая возникает всегда, когда мы замечаем внутри себя произведенный эффект; конечно, подобной взаимосвязи присуще внутреннее принуждение, какое мы называем необходимостью; конечно, существует и то постоянство, с которым данная наличность ощущения или представления при равных во всем остальном условиях всегда производит определенное чувство; но вот как это происходит и почему известный разряд процессов соединяется с таким-то разрядом элементарных чувств, — об этом нам ничего не ведомо, и формула, согласно

которой в чувстве переживается ценность известного состояния или изменения ничуть не проясняет существующее тут отношение. Ибо ценность лишь выражает по мере представления то, что испытано в чувстве. Однако именно потому-то, коль скоро известные процессы с подобным же постоянством производят чувства, как известные раздражители — ощущения, нам вместе с элементарными чувствами и раскрыт такой круг опыта, в качестве предмета которого мы можем назвать оценивания. Получая удовольствие, мы отчасти наслаждаемся устроенностью предметов, — их красотой и их значительностью, отчасти же наслаждаемся своим собственным существованием в приподнятом состоянии — таким устроением нашей личности, какое придает ценность нашему существованию. Подобное двоякое сопряжение заложено во взаимодействии нашей личности и внешнего мира. Как в ощущениях мы постигаем в опыте внешнюю действительность, так в чувствах — ценность, значительность, возвышение или же снижение существования в нас или в чем-то вне нас.

Мы пройдем теперь кругами чувств, как бы проникая извне вовнутрь.

Первый круг слагается из тех элементарных чувств, какие составляют общее чувство осязания и чувственные эмоции. Для них характерно то, что физиологический процесс вызывает боль или удовольствие помимо посредничающего звена представлений. Мейнерт высказал весьма симпатичные предположения относительно отдельных членов такой причинностной взаимосвязи.[61]

Второй круг складывается из тех элементарных чувств, которые проистекают из *содержаний ощущения* при условии сосредоточения на них интереса. Уже степень интенсивности ощущения находится в закономерном отношении к удовольствию и неудовольствию. Чрезмерная или недостаточная степень интенсивности воздействует неприятно, а средняя сама по себе приятна. Далее, качество ощущений тоже находится в закономерном отношении к эмоциональному тону, который сопровождает ощущение, если на него обращено сосредоточенное внимание. В этом смысле Гёте экспериментировал над воздействием несмешанных цветов. Так действуют и простые для ощущения звучания. Констатация того, какие из ощущений при этом элементарны, а какие происходят из влияния нескольких ощущений и вполне различимы при известной

[61] *Theodor Meynert*, Psychiatrie: Klinik der Erkrankungen des Vorderhirns begründet auf dessen Bau; Leistungen und Ernährung. Wien: Braumüller 1884 S. 176 ff. (Д)

внимательности и практическом навыке, представляет определенные трудности, какими окружена теория элементов музыки. В поэзии такие чувства обусловливают эстетическое воздействие, ибо одно преобладание мягких звуков в фонетическом материале лирических стихотворений, особенно гетевских, уже способно придавать им некую безыскусную прелесть. Сам эстетический *принцип*, по которому применяемые в искусстве простые элементы ощущения способны как таковые производить подобное действие, мы можем назвать *принципом эстетического раздражения.*

Третий круг охватывает чувства, какие берут начало в восприятиях, следовательно вызываются *сопряженностью чувственных содержаний.* Так в звуке и в цвете могут воздействовать гармония или контраст; из числа пространственных чувств наиболее проникновенно действие вызывающей удовольствие симметрии, а из временных чувств — действие ритма; однако и бескрайняя ширь голубого неба или синего моря способна пробуждать сильное эстетическое чувство. Поэзия благодаря сопряженности тонов в ее языковом материале, не говоря уже о значении отдельных слов, вызывает чувственную радость, отмеченную великим многообразием и силой. Исследование подобных элементарных чувств — одно из самых важных оснований поэтики. Последней прежде всего необходимо установить истоки ритмического чувства, коренящегося в самом же чувстве жизни. Ибо подобно тому как наше тело внешне во всем симметрично, так и сквозь все его внутренние функции проходит ритм. Ритмично бьется сердце, ритмично дыхание, размерен наш шаг — движение маятника. Значительно медленнее сменяют друг друга сон и бодрствование, голод и прием пищи, но и они следуют друг за другом с закономерным постоянством. Ритм движений облегчает нам труд. Равномерно падающие капли, ритм волн, однообразный такт напева няни — все это успокаивает чувства и возбуждает сон. Объяснение всеобъемлющего психического значения ритма —не решенная пока проблема. Ведь очевидно, что элементарная мощь ритма не объяснить просто тем, что благодаря ритму мы легче постигаем целостность всей смены ощущений. Если же обдумывать отношение простого ощущения к ритмическим движениям, какие составляют раздражители для зрения и слуха, и рассматривать доставляемое ритмом удовольствие как воспроизведение такого же ритмического протекания на более высоком уровне, то все это пока продолжает оставаться еще недосказанной гипотезой. Как раз перед поэтикой и встает тут задача прежде всего эмпирически обработать и сопоставить факты во всей ее обширной об-

ласти — от песен, мелодий и танцев туземных народов до искусного членения греческой хоровой песни. Только тогда ритмика и метрика, абстрагированная на основе высокоразвитых литератур, окажется в более широкой взаимосвязи, которая и предоставит средства для решения спорных психологических гипотез.

Принцип, по которому элементы ощущений должны находиться в произведении искусства в отношениях, какие приятно возбуждают чувство, мы назовем *принципом приятных пропорций ощущений.* Впрочем, удовольствие от ритма, как и удовольствие от фонетических комплексов, обусловлено в поэзии не просто этими элементарными отношениями, но и теми ассоциациями, какие, исходя из содержания придают значение и ритму, и звуковым комплексам.

Четвертый круг складывается из того огромного многообразия чувств, какие проистекают из *соединения* наших *представлений* в мышлении и, если отвлечься от отношения их смысла к нашему существу, возбуждаются одной только формой процессов представления и мышления. К широкому кругу таких чувств относятся и все градации чувства успешного завершения своих дел, что сопровождает все наше представление и мышление, и приятное чувство очевидности, неприятное — противоречия, и радость от цельной и единой взаимосвязи многообразного, развлечение, какое доставляет нам обозримая череда перемен, и чувство скуки, веселье от комического и остроумного, ошеломление, какое вызывается неожиданным проницательным суждением, и т.д.

Сразу замечаешь, что разъятие чувств на элементы приобретает для поэтики значение благодаря тому, что показывает нам всю ту сплетенность, какая складывается в поэтическое впечатление. Один круг чувств тесно примыкает к другому, и это объясняет нам, как элементарные чувства, даже вовсе и не испытавшие еще влияния самого поэтического содержания, могут соединяться ради единого эффекта, благодаря которому даже и грустное содержание вступает в среду благозвучия, гармонии, ритма, в среду развлекающих и возвышающих нас форм представления и мышления. Тогда и начинаешь понимать, что *форма в поэзии есть нечто сложносоставное* и в высшей степени *действенное* именно вследствие чувств самого сложного состава.

Вот почему так важен этот последний круг чувств, и поэтика вновь встречается здесь с проблемами огромного значения. Ибо из сопряжения представлений друг с другом в мышлении возникают формы или составные части форм, столь важные для поэзии, — это остроумие, комизм, притча, антитеза, а также и отношение обозримости и единства

многообразия в мышлении к тому богатству, какое дано в этом многообразии. Такое отношение и позволяет нам находить удовлетворение в чисто рецептивной позиции, равно далекой и от рассеянности, и от докучливой монотонности.[62] Здесь же берет начало и следующее чувство, исходящее из соотношения представлений в мышлении: «Если имеются различные, отклоняющиеся друг от друга побуждения к представлению одного и того же явления, то в случае, если побуждение ведет к внутренне взаимосогласному представлению, это доставляет удовольствие, а если оно ведет к внутренне противоречивому представлению, — то неудовольствие»[63]. Естественно, что при этом само сопряжение представлений в мышлении, как то их сходство и различие, взаимосогласие и противоречие, должны доводиться до ясности сознания, отчего и делается возможным воздействие подобных сопряжений на эстетическое чувство[64]. Если подвести итог всему сказанному, то художественное произведение нравится тогда, когда формы процессов представления и мышления, вызванных постижением его в воспринимающем, сопровождаются удовольствием безотносительно к сопряжению его смысла с содержательными побуждениями. Я называю это *принципом нравящегося,* основанным на *связывании представлений в мышлении.* Этот принцип содержит в себе весьма существенные частные принципы, которые исторически приобретали большое значение: таково единство интереса, лейбницевское «многое из единого и в едином», единство в многообразии, соразмерность рассудку. В особенности же такой принцип полагали в основание искусства и поэзии в конце XVII — начале XVIII веков. Все значение этого принципа для художественного произведения было осознано тогда через содержащиеся в нем формулы полно, хотя и односторонне. Если знать дух той эпохи, то вполне понятно, почему Монтескье формулирует тайну поэзии так: сказать одним словом многое. Великая мысль — это, по его мнению, мысль, объемлющая многое, сразу же дающая осознать множество представлений.

---

[62] Из всех прежних эстетиков эту тему наилучшим образом разработал Фехнер (*Gustav Theodor Fechner*, Vorschule der Ästhetik, Bd. I. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1876, S. 53 ff.), называя ее *принципом связывания многообразного в единство.* (Д)

[63] Так формулирует Фехнер (ibid. S. 80 ff.) *принцип непротиворечивости,* единосогласия или истины. (Д)

[64] Такое положение Фехнер (ibid. S. 84 f.) именует *принципом ясности;* все три обсуждавшиеся у нас принципа он именует «тремя высшими формальными принципами». (Д)

Тут великое разошлось в форме его мыслительного постижения. Вот каким был дух поэзии Вольтера, дух поэзии Фридриха Великого.

Когда многообразие элементарных чувств взаимодействует в поэтической *форме*, находящейся в естественном сопряжении со смыслом и содержанием, и даже самая ужасная и горькая судьба возвышается благодаря этому в сферу благозвучия и гармонии, — многие стихи Гомера и Шекспира, а также и проза «Родственных натур» позволяют постичь это опытным путем, — то вместе с этим мы вступаем в те круги чувств, к которым относятся эстетические воздействия, идущие от *смысла и содержания* поэзии. *Пятый круг чувств* берет начало от отдельных, пронизывающих всю жизнь *материальных побуждений*, все содержание которых мы замечаем в чувствах. Такие чувства выходят наружу тогда, когда элементарные инстинкты и влечения испытывают либо помехи либо потворства от окружающей среды или даже от внутренних состояний. Эти влечения сплетаются с инстинктами, растут вверх от самых корней чувственных эмоций и проходят сквозь весь моральный мир. Из глубин чувственности наружу выходят инстинкт пропитания, влечение к чувственному самосохранению или воля к жизни, инстинкт продолжения рода, любовь к потомству. Вот мощные пружины часового механизма жизни, мышцы, которые производят на свет и приводят в движение колоссальное существо — общество. Близко к чувственному могуществу таких побуждений всесилие тех пружин, что уже принадлежат высшей сфере. Самосознание — это, со стороны практической, стремление к сохранению и совершенствованию своей личности, а также и знание себе цены; все это лишь различные стороны одного и того же положения дел, и с них берут начало чувства самого могущественного свойства. Привходят помехи и поощрения, постигаются отношения, а тогда возникают отдельные чувства, по большей части весьма сложного состава, такие, как тщеславие, честолюбие, гордость, стыд, недоброжелательность и т.д. И столь же мощно царит в обществе, проникая его сверху донизу, иная группа чувств, — благодаря им мы радость и страдания других ощущаем как наши собственные и как бы вбираем в свое «я» жизнь других, — таковы симпатия, сострадание, любовь. Всякая сколько-нибудь утонченная подвижность и восприимчивость общества первым делом основывается на этих двух великих чертах, присущих человеческому чувствованию.

Такой круг чувств — элементарный материал, каким пользуется поэзия. Чем глубже мотив и действие уходят в эти корни жизни, тем чувственно-мощнее волнуют они. Вот подлинный базис любой поэтической способности — переживание великих элементарных побуждений, владеющих человеческим существованием, переживание берущих в них начало страстей, судеб их в мире, причем согласно их сердцевинной психологической мощи. Со стороны базиса, основания велик прежде всего тот поэт, у которого в его куда как могучей душе подобные побуждения действуют шире и цельнее, нежели в душах его читателей и слушателей; отсюда расширение и умножение жизненности, т.е. наиболее элементарного воздействия любой поэзии на слушателя и читателя. Если вместе с Фехнером формулировать принципы (законы), какие направляют творчество и осуществляются в прекрасном, то мы обязаны выставить сейчас *принцип правдивости*, т.е. принцип могучей реальности поэтической личности и элементарных побуждений, заключенных в ней.[65] Сказанное несомненно общезначимо для всех искусств. Потому что даже там, где, как в архитектуре и музыке, вовсе не преследуется цель истины в смысле отображения чего-то реального, все же правдивость музыкальному произведению или церковному зданию придает именно происхождение форм их из этого всемогущества сердцевинного, корневого человека, а не из простого подражания жизни других или, тем более, созданным ими формами.

Однако воле, в какой, вызывая страсти, изживают себя влечения и инстинкты, присущи всеобщие свойства, которые выражаются в этих влечениях и страстях, и каковые мы тоже осознаем в себе. Впечатления, в каковых мы чувствуем, отличны от только что описанного нами круга чувств, сколь бы родственны друг другу они ни были. Итак, *последний круг чувств* возникает тогда, когда мы *осознаем в себе* общие *свойства движений воли* и постигаем в опыте ценность их. В этом кругу царит огромное многообразие, идущее от множественности этих свойств, от тех отношений, на которые они как бы расщепляются, и от различия способов опытного постижения — в зависимости от того, просто ли ощущаем мы в себе могущественность таких свойств, или же мы постигаем их ценность, вынося суждение о нас самих, или же, судя о других, определяем ценность чужого веления. Пока перечислим их с внешней стороны. Радостное ощущение своей силы. Вот мы осознаем, что при

[65] Фехнеровский принцип истинности (ibid. S. 80 ff.) связан с его принципом непротиворечивости; он означает: нас удовлетворяют только те произведения искусства, которые в той степени отвечают требованию внешней правдивости, в какой мы вправе предполагать взаимосогласие художественных произведений с внешними предметами, что касается идеи или цели таковых. (Д)

всех меняющихся обстоятельствах последовательно придерживаемся существенного для нашей воли, что это существенное прорезает время и уничтожает его для воли, — итак, твердый характер, или последовательность. К этому примыкают верность, мужество, пренебрежение опасностями, страданиями, — все это в сопоставлении с тем, что освоено характером. Вот богатство жизненного содержания, какое вбираешь в свою волю, упорядочивая его в единстве воли и наслаждаясь им с радостным чувством расширения жизненного чувства. Вот последовательность, для которой даже и приверженность воле иного, независимо от меняющегося времени, остается нерушимой, которая признает свою приверженность, благодаря каким бы актам восприятия, наслаждения и утверждения она в свое время ни возникла, — итак, прямота и верность долгу. К ним примыкают благодарность, почтительность и т.д. А если я ценю себя как личность, если я храню сферу своего права, то я тем самым принужден признавать ценность противостоящих мне личностей, оберегая их в их же сфере, — так возникают право и справедливость. К этому примыкают разнообразные чувства, начиная с влечения к преследованию несправедливости и кончая защитой правды. И, наконец, самое высшее, что заложено в силе воли: личность может предавать себя делу или людям, с которыми связана сильными влечениями, она может приносить себя им в жертву, — вот самое высокое свойство воли, вот подлинная ее трансценденция, потому что благодаря такому свойству она выходит из-под действия закона самосохранения и возвышается над всем совокупным течением дел в природе.

Сформулированные Гербартом нравственные идеи — не более, чем абстрактные схемы, выходящие из постижения свойств (и присущей им ценности) нашей живой воли, никогда не проницаемой до конца для рассудка. Поскольку такую жизненность мы способны постигать лишь в отдельных ее свойствах и в ее ценности, — коль скоро уж внутренняя структура, настоящая ткань свойств, распознается лишь с великим трудом, а, может быть, и никогда не сможет быть познана в целом, — у Гербарта и могло возникнуть представление ее в виде элементарных идей, как постиг он их на примере нравственного суждения.

Чувства, что возникают здесь, — они выступают во множестве преломлений: то как сознание собственной ценности, то как суждение о других, то как наслаждение созерцанием совершенств в чистых типах, — отличаются чрезвычайной значительностью для своего поэтического постижения. В поэте действенны образы великих свойств воли и чувств, происходящих от этих свойств, а благодаря этому душой его

поэзии и становится известный жизненный идеал[66]. Процесс идеализации слагает характеры и фабулу. В то же время отсюда исходит известная идеальность, с какой ведется действие, и это тоже основано в воле: такая идеальность придает широкое, выдержанное дыхание действия прежде всего драмам Шиллера. А поскольку такая идеальность через посредство процессов, которые нам остается еще объяснить, сообщается и элементам формы (тем, которые в других искусствах связываются между собой произвольно), то от этого последнего круга чувств идет и всеобщий *принцип* всякого художественного воздействия, который можно назвать принципом *идеальности*.

От всех этих кругов чувств исходят элементарные эстетические воздействия, а всякое художественное воздействие первым делом зиждется на сложении таких воздействий. Часть принципов (законов), которые Фехнер абстрагировал из эмпирического наблюдения эстетических воздействий, уже дедуцированы выше психологически, но только это же самое психологическое выведение продемонстрировало нам, что наряду с ними с тем же правом могут быть поставлены и другие принципы. Тем самым мы впервые твердо вступаем в круг эстетических законов, — независимые от смены вкуса и техники, они воспринимают ненарушимую значимость свою от вечно равной себе человеческой природы. Теперь мы начинаем понимать, что проблема, поставленная современной поэтикой, проблема, впервые выступившая в противостоянии Гердера и Канта, разрешима. Из анализа человеческой природы вытекают законы, которые определяют независимо от перемен времени и эстетическое впечатление, и поэтическое творчество. Присущая данному народу в данное время ситуация сознания обусловливает поэтическую технику, значимость которой ограничена именно этой ситуацией сознания; однако из человеческой природы проистекают и такие принципы, которые столь же общезначимо и столь же необходимо царят над вкусом и творчеством, как принципы логические — над мышлением и наукой. Число подобных принципов, норм, или законов неопределенно, — ведь это всего лишь формулы, задающие перечень условий для отдельных элементов эстетического воздействия, а число таких элементов безгранично — уже потому, что эстетическое воздей-

[66] Значение жизненного идеала для поэта, — его взгляд на мир и складывается только на основе такого идеала, — я разъяснял сначала в своей статье о Лессинге (Preußische Jahrbücher. Berlin: G.Reimer 1867, S. 117-161 [перепечатано в: Das Erlebnis und die Dichtung]), а затем в статье памяти Шерера (Scherer zum persönlichen Gedächtnis. Deutsche Rundschau, Oktober 1886). (Д)

ствие как целое неограниченно делимо. Примеры элементарных законов были у нас даны, когда мы перечисляли круги чувств; когда же элементарные чувства вступают в связи более высокого порядка, возникают и более высокие законы поэтики.

5. Однотипности в причинностной взаимосвязи жизни чувств и некоторые проистекающие отсюда высшие законы поэтики

Мы рассмотрим теперь, как из отдельных разрядов предпосылок возникают отдельные круги чувств. И эти элементарные чувства находятся в известных отношениях между собой. Подобно тому как восприятия репродуцируются в виде представлений, так же заново вызываются и чувства. А поскольку такие чувства способны переходить в побуждения, то в них самих заключена одна из причин изменения. Вот из этих трех причинных отношений и проистекают законы эстетического воздействия и эстетического творчества, которые предстоит здесь обосновать для целей поэтики.

Способ, каким *связываются* между собой *элементарные чувства*, отличается от того, каким соединяются ощущения или представления. Наши чувства растворяются в неразличимости общего, жизненного чувства — если только их особо не размежевывают представления. Если каким-либо предметом возбуждаются чувства удовольствия совершенно различные по характеру и с совершенно различными предпосылками, то сила удовольствия нарастает; а следовательно, когда, исходя из вышеизложенных кругов чувств, сходится эстетическое удовольствие от отдельного звука с эстетическим удовольствием от последовательности звуков, от ритма, от сочетания различных образов в единство и от всемогущества их, то возникает целокупный эффект такой силы, что мы чувствуем и воспринимаем его как единство. В высшей степени примечательно то, что воздействия отдельного звучания, рифмы, ритма, сами по себе весьма незначительные, производят внушительный поэтический эффект, стоит соединиться им с эстетическими воздействиями, вытекающими из содержания. Если и самое прекрасное стихотворение изложить прозой, то эстетическое действие его утрачивается почти без остатка. Фехнер полагал, что вправе выводить из этого обстоятельства следующий эстетический принцип, которому пришлось бы, однако, выступать тогда на фоне престранного психологического закона: «При непротиворечивом совпадении различных условий удовольствия, малозначительных каждое само по себе, проистекает куда больший, а

иногда и значительно больший общий результат удовольствия, нежели тот, какой соответствовал бы значению отдельных условий как таковых, результат больший, нежели тот, какой можно было бы объяснять как сумму отдельных воздействий; более того, путем такого рода схождения может быть достигнут позитивный итог, может быть перейден порог удовольствия, хотя отдельные факторы слишком для этого слабы; разве что они в сравнении с другими могут дать почувствовать некоторое преимущество приятности»[67]. Пример Фехнера — лирическое стихотворение — может быть объяснен и без допущения столь неожиданного закона: отсутствие вспомогательных средств ритма, рифмы, как правило связываемых с выражением в стихотворении чувств, порождает ввиду нашей привычки чувство недостатка, неполноты, т.е. чувство неудовольствия, что снижает или даже совершенно упраздняет удовольствие от эмоционального содержания в стихотворении. Можно наблюдать это на примере известных стихотворений в прозе Жан-Поля. Точно так обстоит дело и с иным упоминаемым у Фехнера примером, когда размер, ритм и рифма производят на нас весьма малое воздействие, в отсутствие заметного содержания чувств. При этом из сопряжения содержания чувств с адекватной ему формой проистекает новое чувство, увеличивающее силу удовольствия. Так что *принцип* Фехнера следовало бы более осторожно заменить иным — принципом *целокупного воздействия*, в соответствии с которым множественность элементарных чувств дает сумму целого, которая еще увеличивается от разного рода сопряжений таких элементарных чувств между собою, потому что от этого ко всей сумме удовольствия прирастает еще умножающее ее чувство.

На основании возникшего таким путем состояния чувств обрисовывается *изменение ситуации* нашего *сознания* в обретаемом им новом *чувстве*. Если выступает некий жизненный раздражитель, переход от наличной ситуации чувств переживается нами в обретаемом новом чувстве. Отсюда вытекает и то условие, при котором вообще наступает эстетическое впечатление. Отношение, выражающее такое условие, Фехнер именует *принципом эстетического порога*. «Для любой степени восприимчивости и внимательности имеется определенная степень внешнего воздействия, который необходимо превысить, а потому имеется и соответствующий внешний порог; здесь однако, в зависимости от того, как изменяются внутренние условия, необходимо большее или

[67] *Fechner*, Vorschule... Bd. I, S. 50 (Д)

меньшее внешнее воздействие, т.е. и внешний порог будет повышаться или понижаться» и т.д.[68] И если в соответствии с таким отношением раздражитель способен вызывать чувство, то это последнее по своей силе и особенностям обусловливается отношениями к наличной ситуации чувств и к иным одновременно выступающим раздражителям. Такой принцип можно назвать *принципом относительности чувств*. Фехнер выводит затем следующие отдельные эстетические принципы. Принцип эстетического контраста, согласно которому «то, что доставляет удовольствие, доставляет его тем больше, чем больше контрастирует с тем, что доставляет неудовольствие или же доставляет меньшее удовольствие, а то, что доставляет неудовольствие, тем более» и т.д.[69] Принцип эстетической последовательности, согласно которому при (позитивном) направлении нарастания от меньшего к большему удовольствию или от большего к меньшему неудовольствию совокупный итог удовольствия больше, а совокупный итог неудовольствия меньше, нежели при обратной (негативной) направленности движения.[70] Так, сколь бы много неприятного ни несло с собой положение выздоравливающего человека, чувство выздоровления может компенсировать или превышать неудовольствие. А поскольку искусство весьма часто способно подключать раздражители удовольствия только во взаимосвязи с раздражителями неудовольствия, то такое их отношение при соблюдении принципа эстетического примирения сказывается в том, что при правильном упорядочивании раздражители неудовольствия компенсируются последующими раздражителями удовольствия; так дисгармоничный аккорд разрешается в аккорд гармоничный, а опасное и бедственное положение приводится в поэтическом произведении к счастливому окончанию: в последующем удовольствии и тонет все неудовольствие.[71] Наконец, существуют такие свойства чувств, которые сопряжены с их длительностью, с их ростом и убыванием, чем тоже регулируется эстетическое воздействие, — Фехнер и разбирает все это в качестве принципа суммирования, притупления, пресыщения, привыкания, равно как и изменения.

---

[68] Ibid. S. 49. (Д)

[69] Ibid. Bd. II, S. 231 ff. (Д)

[70] Ibid. S. 234 ff. (Д)

[71] Ibid. S. 238. В дальнейших разделах книги Фехнера можно прочитать об отношениях при суммировании эстетических впечатлений, о притуплении, привыкании, пресыщении, об отношениях изменения, меры и т.д., психологическое место которых в общих чертах указано у нас ниже.

Пойдем дальше. От связи и последовательности элементарных чувств и возникающих таким путем отношений мы обратимся теперь к проблеме их *репродуцирования*, или возобновления. Мы вступаем тут в весьма туманную область. Репродуцированию на основе ассоциирования, управляющего представлениями, здесь соответствуют процессы, указывающие вместе с тем на иной способ отношения чувств как друг к другу, так и к представлениям. Будем держаться вещей простых и надежных. Условия, которые некогда произвели такие-то чувства, их же и возобновляют, — все время, пока только эти условия находятся в прежнем отношении к жизненным потребностям индивида, независимо от того, будем ли мы понимать такое возобновление как репродуцирование или же как повторное возникновение чувства на основе прежних предпосылок. Факт утраты будет по-прежнему вызывать чувство боли, пока представление будет повторяться и пока с этой утратой будет связываться некое умаление личности; если же этого не будет происходить, то утрата будет представляться вполне безразличной. Поскольку же одно представление сопрягается с другим, составляющим раздражение для нашего чувства, по законам ассоциации и слияния, то первое представление по закону ассоциации станет носителем определенного содержания чувств. Ведь всякая вещь, связанная с нами жизнью, словно исполнена для нас всем тем, что постигли мы в жизни или что постигли мы благодаря похожей вещи. Чего только не скажет нам аромат, вдыхаемый нами, чего не скажет нам листок, несущийся по ветру! Засохший лист дерева, медленно слетающий на землю, как чувственный образ содержит в себе слишком мало, чтобы вызывать эстетическое впечатление, и однако мысли, пробуждаемые им в нашей душе, возобновляют в нас чувства, которые объединяются и в итоге дают сильное эстетическое впечатление. Прибавляется к этому еще и иное: путем своего рода переноса содержание чувств с одной части сплота представлений в том образе, в пределах какого оно возникло, распространяется и на другую часть, ни в каком отношении с ним не находившуюся. Большая часть вообще всех эстетических воздействий обусловлена именно таким процессом. Постольку же, поскольку эстетическое впечатление, равно как и творчество зависят, через посредство ассоциирования (и слияния), от этого процесса возбуждения эстетического удовольствия, на этом может быть основан *принцип ассоциирования*; Фехнер формулирует это так: «По мере того, насколько нравится или не нравится нам то, о чем вспоминаем мы при виде такой-то вещи, и воспоминание привносит момент приятности или неприятности в то эстетическое

впечатление, какое производит вещь, и этот момент может согласовываться или конфликтовать с другими моментами воспоминания и с прямым впечатлением от самой вещи».[72]

Этот принцип чрезвычайно важен для всех эстетических впечатлений. Непосредственные, сочетающиеся с ощущениями впечатления чувств получают постоянную поддержку благодаря ассоциированию. От этого последнего в музыке к чувственному удовольствию от звуков прибавляется принцип значительности звуков и ритмов, поскольку смена силы и высоты звуков или скорости, с какой следуют они друг за другом, психологически обретается в закономерной сопряженности с изменением чувств. Это можно заметить уже в ребенке и в животном. Здесь открывается весьма плодотворная область экспериментальной психологии и эстетики. И для поэтики этот принцип тоже отличается большим значением. Ибо переживание, образующее сердцевинное содержание любой поэзии, в качестве своего внутреннего всегда содержит в себе душевное состояние, а в качестве внешнего — образ или взаимосвязь образов, место, ситуацию, персонажей, — в неразложимом единстве внутреннего и внешнего и заключена живая сила поэзии. Поэтому либо образ сам, либо другой, родственный ему образ репрезентирует известное душевное содержание, а душевное содержание получает чувственное воплощение в этом или в родственном ему образе. И любая разновидность поэтического сравнения, поэтической символики движется в этой колее. Шекспир задумал представить внутреннюю привязанность души Гамлета к тени его отца и к долгу его в отношении отца, и вот такие внутренние состояния призвали в душу поэта те могучие внешние образы, какие неотрывны от подобных состояний.

Пойдем и еще дальше. Следующая причина смены наших чувств весьма специфична для них; она зиждется на *сопряженности* их с такими *побуждениями*, которые простираются дальше, нежели осознание жизни инстинктов, воли, торможений и потворствований таковой. Как мы уже видели, всякий раз, когда состоянии воли осознаются как состояния чувств, это имеет своим следствием те элементарные чувства, что относятся к двум последним кругам. Однако, с другой стороны, процесс воли постоянно приводится в движение чувствами, а чувства сами непрестанно переходят в побуждения, желания, акты воли. Подобно тому, как во многих состояниях восприятия, осознавания совершается незаметный переход в чувства, так происходит переход и от чувств в

[72] Ibid. Bd. I, S. 94. (Д)

круг самого разного рода вожделений и порывов, в процессы воли. Мы и сейчас отвергнем всякие гипотезы, потому что для того, чтобы обосновать право эмпирического наблюдения на анализ, нам довольно внутреннего опыта, который говорит нам о различии процессов, довольно того факта, что мера силы чувств — не то же самое, что мера силы воли; ведь сильные чувства могут сочетаться с совсем слабыми процессами воли. Что же до перехода наших чувств в процессы воли, то он подчиняется следующему закону: мы стремимся удерживать чувства удовольствия, а испытывая чувства неудовольствия — по меньшей мере достигать равновесного состояния. А ближайший путь от чувств неудовольствия к равновесному состоянию, путь, какого ищет наша воля, состоит в приспособлении жизни к потребностям внутреннего мира, — так и возникают внешние действия воли. Но есть и другой путь, и на этом пути воля стремится сама приспособиться к действительности, которую не в силах переменить. Внутреннее стремится к унисону с неустранимыми внешними условиями. Это достигается посредством внутренних действий воли. Так, религиозный процесс — это поначалу по преимуществу способ добиться от загадочных окружающих сил либо удаления чего-либо тяжкого, какой-либо угрозы, либо же исполнения чего-то желательного, т.е. внешнее действие воли; но в том-то и заключается развитие религии в сторону высшего, что затем примирения с неодолимым начинают искать в самой душе, в нравственных силах, во внутреннем действии воли, производящей обращение. Поэтому суеверие обязано уступить свое место, и тогда мощно разворачивается подлинная проникновенная религиозность. И так, благодаря глубочайшим борениям воли, навязываемые ощущения неудовольствия постоянно направляются в сторону равновесного состояния или удовольствия.

Но насколько же иначе совершается такой уход от чувств неудовольствия в эстетическом творчестве, в эстетическом впечатлении! Здесь все разыгрывается в фантазии, а потому ничто не мешает свободно переходить от неудовольствия в равновесное положение — наподобие того как все дисгармонии музыкальной пьесы разрешаются в гармонии. Из принципа правдивости вытекает, что поэтическое создание, будучи отображением мира, не может обходиться без боли и что как раз наивысшие жизненные проявления человеческой натуры — их идеальное просветление — могут быть зримо представлены лишь в страдании. Ведь и право трагедии зиждется в конце концов именно на этом — только в ней могут выразиться вся мощь и все идеальное просветление воли. Однако из представленной выше тенденции состояний неудо-

вольствия переходить в равновесное положение или в удовольствие вытекает эстетический *принцип примирения*, согласно которому любое поэтическое творение, если только оно не призвано выразить мимолетные ощущения, но доставить непреходящее удовлетворение, должно завершаться равновесным состоянием или же состоянием удовольствия, т.е. должно завершаться умиротворенным конечным состоянием, пусть бы даже таковое заключалось лишь в мысли, что возвышается над жизнью. Даже схема метафизического мифа, как творился он Плотином, или Спинозой, или Шопенгауэром, являет такой возврат к миру, к единству примирения. И лирическое стихотворение, если только в нем звучит не один только тон, а изживает себя некий внутренний процесс, тоже стремится к такому равновесному состоянию — прекраснее всего у Гёте. Что же касается трагедий Шекспира, то тут было не раз основательно доказано, что она отвечает такому эстетическому принципу, и для столь нетехничного строения «Фауста» тоже немалое преимущество составляет то, что действие его протекает целиком и полностью в соответствии с такой схемой процесса чувств И эпическое создание крупной формы, которая так или иначе дает увидеть весь мир и весь порядок его, тоже должно уподобляться симфонии, где дисгармонии разрешаются одна за другой и где целое под конец тает в могучих гармонических аккордах.[73]

В этом же отношении одновременно получает свое обоснование и другой важный эстетический принцип — *принцип напряжения*. Конечно, напряжение — нечто весьма многообразное. Ведь в нем деятельны и внутреннее отображение всех влекущих вперед побуждений, и воспроизведение страхов, ожиданий и т.д. Точно так же и мыслительный процесс, если встающий в нем вопрос стремится обрести свой ответ, может создавать напряженность, особенно в романе, завязка которого заключена в факте, совершившемся до его начала, так что разрешение наступает, когда становится известным сам факт. Поэтический вымысел может исходить из мотива подобного развития событий, и это показывают слова Гёте о Манцони — он ведет к трогательному через страх; будь только сам Гёте помоложе, так он и сам написал бы нечто такое, где приводился бы в действие аффект страха, связал бы с ним изумление бесподобным поведением героя и затем разрешил бы страх

[73] Этот эстетический принцип также упоминается у Фехнера под названием принципа эстетического умиротворения (*Vorschule*...Bd. II, S. 238). (Д)

в изумление[74]. Кстати говоря, в этом случае Гёте вернул бы действенность не одному мотиву рыцарских романов.

6. Законы, по которым, под влиянием жизни чувств, представления свободно преобразуются, с нарушением границ реального. Творчество поэта. Вспомогательные средства поэтической техники

Так элементарные чувства возникают, так они связываются, укрепляются и обновляются, неудовольствие вызывает к действию побуждения, заставляющие переходить в состояние равновесия или удовольствия; удовольствие же стремится к самосохранению, и вся эта ткань чувств, обусловливаемая представлениями и побуждениями, в свою очередь вновь воздействует на образование представлений, на силу действующих побуждений. Прежде мы могли выводить отсюда сначала эстетические принципы элементарного свойства, затем таковые второй степени, теперь же мы глубже всмотримся в то, как возникает поэтическое творение, как возникает создаваемое им впечатление, а для этого мы рассмотрим те изменения, какие претерпевают представления и элементы их под влиянием чувств, в результате чего они и преобразуются, выходя за границы реального. Ибо с составными сознания первым делом связывается эстетическое впечатление; такие впечатления суммируются, сочетаются и усиливаются, — принципы же, по каким это совершается, мы уже дедуцировали. Однако могучее воздействие искусства, поэзии зиждется как раз на том, что мы не просто пользуемся и наслаждаемся составными сознания, отличающимися эстетическим воздействием, какие приносит нам поток жизни, но что тут *формуются образы*, которые производят на свет *эстетическое удовольствие еще более чистого вида*, нимало не заботясь об отношении своем к действительности, — они производятся на свет исключительно для того, чтобы удовлетворить потребность в чувствуемой жизненности. Тут и возникает самая сложная проблема психологического фундирования поэтики. Мы попробуем разрешить ее.

[74] *Эккерман*, 21.7.1827: «Вы помните, Аристотель говорил, что трагедия хороша, если она пробуждает *страх* [...] Мандзони на редкость удачно использует боязнь; он как бы растворяет ее в растроганности и через растроганность подводит своего читателя к восхищению [...] Будь я помоложе, я бы что-нибудь написал, исходя из этой теории, но, разумеется, менее объемистое чем роман Мандзони». (Д)

При этом мы перенесемся, в соответствии с вышеизложенным, в реальность души, исполненной жизненным опытом и размышлением о нем, — ибо именно такова душа поэта.

Все построения душевной жизни составляются из восприятий как элементов, в том числе и поэтические создания.

Доказательство этого тезиса заключается в следующем: даже и тогда, когда движения воли, научные открытия или художественные образы трансцендируют действительное, в них нельзя найти ни одной составной, какая не была бы почерпнута в восприятии. Я придерживаюсь того же мнения и относительно соединений составных. Согласно такому взгляду, по преимуществу внутренний опыт, переходя во внешние восприятия, позволяет нам полагать сущности, находящиеся в причинных отношениях; однако доказательство последнего слишком обстоятельно, чтобы предпринимать его сейчас.

Образуя понятие атома, физик может комбинировать лишь почерпнутые в опыте элементы в соответствии с их сопряженностью, в свою очередь также почерпнутой из опыта, и может абстрагироваться от других сопряженностей, тоже связанных с ними. А когда Гомер, Данте и Мильтон выходят за границы этой земли и являют нам Олимп и нижний мир, небо и ад, то все же для своих чувственных образов они вынуждены заимствовать краски и впечатления у неба, ясность которого восхищает нас здесь на этой земле, у тьмы и жаркого пламени, которые наводят на нас ужас здесь, на земле; чтобы представить нам блаженных богов и чистых ангелов, а также и бессильные тени усопших или мучения проклятых, им приходится складывать и усиливать внутренние состояния радости и печали, пережитые в своей душе. Когда Вальтер Скотт или Конрад Ф. Мейер[75] переносят нас в исторические условия, предельно далекие от наших, то тут нет ни одного элементарного чувства, ни одного представления, которое не было бы почерпнуто в нашей действительности и в состояниях, пережитых в ней. Уже Локк и Юм пытались сформулировать психологическое основание всего этого. Мы не в состоянии придумать ни одного элемента душевной жизни, мы вынуждены все почерпать в опыте. Впрочем, эта формула верна лишь в известных пределах, о чем речь еще впереди.

Из того же тезиса в качестве правила для художественного творчества вытекает следующее: между стоящей перед поэтом задачей и энергией, объемом и степенью интереса того опыта, какой обязан содержаться в материале, необходимом для решения задачи, непременно должно существовать некое адекватное соотношение. Уже из одного этого следует, что художником, поэтом надо родиться. Поэт подчиняется такому закону: лишь богатство и могущество его переживаний способны дать материал подлинной поэзии. Отсюда берет начало принцип, согласно которому основу специфических воздействий, какие производит поэт, следует отыскивать первым делом в круге его опыта, в богатстве и энергии такого опыта. На этом месте поэт объективный отделяется от поэта субъективного или даже патологического.

Поэт в своем творчестве свободно, без ограничений со стороны условий действительности, преобразует состоящие из элементов опыта образы реальности, а также связки таких образов, уже содержащиеся в действительности, поэтому творчество поэта родственно сновидению и соседствующим с ним состояниям, а также безумию.

Общее у человека, видящего сны, загипнотизированного, безумного, с поэтом или художником, я называю *вольным сложением образов*, — таковое не считается с ограничениями действительности. Существующее родство поэтического процесса с состояниями, отклоняющимися от нормы бодрствования, касается как раз того, что для процесса поэтической фантазии сущностно. Мера научного открытия или проекта, созданного гением практики, — это сама действительность, к которой мысль и поступок приспособляются с тем, чтобы постигать ее или действовать в ней. Наоборот, названные выше состояния разворачивают свои представления, не будучи стесненными действительностью.

Такое родство захватывающе представлено в гетевском «Тассо». Это же родство зримо в двух величайших субъективных поэтах прошлого и нашего веков, в Руссо и Байроне. Когда читаешь историю жизни Руссо, начиная с того дня — 9 апреля 1756 г., — когда он поселился в Эрмитаже парка Ляшевретт и, по его выражению, «начал жить», и до самой его смерти, которая только и могла положить конец всем его мечтаниям, всем его разочарованиям и даже самой мании преследования, то никак не можешь отделить его судьбу от преследовавших его навязчивых идей. Возбудимость и одержимость Байрона заставляла его фантастически преувеличивать все события жизни, и в пору раздоров между ним и его женой обе стороны только и делали, что бросались упреком в невменяемости. Однако и самые здравые создания любого поэта выявляют следующие черты родства с отклоняющимися от нормы состояниями души. Образы представления приобретают характер

[75] Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898), швейцарский немецкоязычный писатель, автор стилистически отточенных рассказов и новелл в основном на темы из истории Ренессанса, и поэт, мастер жанра баллады.

действительных и выступают в поле зрения или во внешнем по отношению к органу слуха пространстве; так, образ приближается для поэта к галлюцинации. Затем образы, претерпевая процесс метаморфозы, обретают отличающийся от реального вид, но даже в таком своем преобразовании сопровождаются иллюзией. Притом образы преобразуются под влиянием чувств, они принимают облик аффектов, подобно тому как перед глазами путника, идущего ночью по лесу, под влиянием афекта видоизменяются нечеткие контуры деревьев и утесов. Так описывает это Гёте. «Как склоняются утесы, А их длинные носы – Как храпят, как дуют ветром... Корневища, словно змеи, Вьются из песка и камня, Тянут вервия, чтоб нас Испугать и с ног свалить; Из живых волокон прочных Нити тянутся полипов, Чтобы путника словить...»[76] Да, примета творческого гения в том и состоит, что он не просто способен убедительно списывать свой опыт, а в том, что, обладая своего рода конструктивной силой духа, он может производить на свет фигуру, какая не могла быть дана ему ни в каком опыте и посредством которой становятся постижимыми и значимыми для сердца опыты повседневной жизни. Приятные воздействия производятся умными копировщиками общественной жизни, – однако жить в человечестве остаются лишь фигуры, ситуации и действия, полностью трансцендирующие горизонт обыкновенного опыта. Наконец, в поэте может иметь место и своего рода раскол личности, самости, преобразование его в иную личность.

Таким образом, родство указанных состояний заключает в себе знаменательную *проблему*. Сама природа демонстрирует нам в подобных состояниях эксперименты, которые при большом различии всех прочих обстоятельств являют ту же силу, наглядность и вольное сложение представлений воображения, переходящих границы действительности. Это принуждает нас устанавливать причины того, почему в столь различных случаях отсутствуют условия, обычно регулирующие представления и удерживающие их в ясном и правильном отношении к действительности.

Родство состояния проистекает из отсутствия условий, какие обыкновенно регулируют представления; однако, это родство в человеке спящем, безумном или загипнотизированном производится причинами совершенно иного рода, нежели в художнике или поэте, – там ослабляется приобретенная взаимосвязь

[76] *Гёте*, Фауст I, 3878 слл.

душевной жизни, здесь же вся совокупная энергия душевной жизни направляется в сторону свободного творчества.

Структура душевной жизни распознается не менее отчетливо, нежели структура живого тела. Жизнь всегда и везде заключается во взаимодействии одушевленного тела с внешним миром – последний составляет среду тела. Из игры внешних раздражения непрестанно проистекают ощущения, восприятия, мышление. Через посредство этого на основе общего чувства стимулируются изменения ситуации чувств. Тогда чувства вызывают инстинктивные действия, конфликты желания и воли. Одни из них вынуждают к внешним действиям воли, и среди таковых наиболее могучи те влечения, что постоянно заложены в состояниях тела, – то великие инстинкты самосохранения, пропитания, продолжения рода, любви к детям; ненамного менее могущественны те, что заложены в воле, – честь, социальные инстинкты. Другие же чувства вызывают внутренние изменения в сознании. Такая структура обосновывает совершающееся в ряду живых существ возвышение жизни. Некое раздражение, при неразличимости чувства и ощущения, вызывает движение животного, – вот наипростейшая форма жизни, какую отмечаем мы. В ребенке мы видим переход от раздражения посредством ощущений к раздражениям через посредство восприятий и чувств, хотя и отделенных от первых, но тесно к ним примыкающих, и затем к желаниям, а от желаний к движениям, пусть сюда и не подключена еще пока вся совокупность накопляемых в памяти представлений. Однако ощущения оставляют следы; в чувстве и желании складываются привычки, – постепенно в раскрывающеюся жизни души между ощущением и движением встает вся *приобретенная взаимосвязь* душевной жизни.

В опыте нам даны только процессы и процедуры, их вызывающие, – последние имеют место между процессами и равным образом относятся к сфере непосредственного опыта. Ведь даже и наше понятие свободы и необходимости основывается на том, как один процесс вызывается другими. *Взаимосвязь процессов* – вот, следовательно, наиболее всеобъемлющее фактическое положение дел, относящееся к нашему психическому опыту или же выводимое из него посредством надежных комбинаций. Все равно, будем ли мы утверждать, что такая взаимосвязь процессов обретает свое единство благодаря стоящим за нею силам или действующему позади нее единству души, будем ли мы отрицать это, – и в том, и в другом случае мы выходим из круга эмпирической психологии и обращаемся к трансцендентным гипотезам. Такому методическому выводу и соответствует понятие – его можно подтвердить

на основании опыта — приобретенной взаимосвязи душевной жизни и воздействий этой взаимосвязи на отдельные протекающие в сознании процессы. Мы уже излагали выше, каким образом эта взаимосвязь как целое воздействует на изменения, происходящие внутри сознания. Хотя составные такой взаимосвязи мы не представляем себе ясно и отчетливо, а связи между ними не вычленяются четко как раздельные, все же обретенный внутри такой взаимосвязи образ действительности регулирует наше уразумение того впечатления, которое как раз в эту минуту занимает наше сознание; приобретенная внутри такой взаимосвязи мера установления ценностей определяет наше чувство в известный момент; приобретенная внутри такой взаимосвязи система целей нашей воли, соотношения этих целей и необходимых для их достижения средств правит теми страстями, какие испытываем мы в данное мгновение.

Естественно, что воздействие всей этой совокупной взаимосвязи — при столь значительной сложности ее устройства — на изменения в сознании есть *наитруднейшее*, а потому и *наивеличайшее*, что только *производится* душевной жизнью. Тут требуются и наибольшая энергия и здравость мозговых функций; в коре головного мозга накоплены условия для воспроизведения представлений и их комбинаций; лишь величайшая энергия жизни мозга способна сделать возможной всю широту действия этого аппарата, когда в соприкосновение между собой приходят и могут использоваться даже самые отдаленные представления. Естественно и то, что логические умозаключения требуют куда меньшей энергии сознания, нежели эта деятельность приобретенной душевной взаимосвязи; ибо в умозаключении приводятся в сопряженность между собой лишь немногие понятия, причем здесь соучаствует еще и концентрированное на них внимание. И великие достижения гениальности, и присущее могучей душе самообладание — все это фундируется здесь; как раз тогда, когда после долгого и глубокого возбуждения всей этой совокупной взаимосвязи в процессе усиленного труда мозг получает отдых, внезапно из глубин приобретенной взаимосвязи начинают проистекать творческие комбинации.

Этот *аппарат* словно бы непреднамеренно *действует* так, что все наши представления и желания остаются адекватно *приспособленными* к приобретенной взаимосвязи душевной жизни — взаимосвязи, в которой репрезентируется *действительность*. Тогда же, когда регулирующий аппарат перестает так действовать в состояниях, отклоняющихся от нормы бодрствующей жизни, и когда такое регулирующее действие

отпадает — в творчестве поэта, создающего фигуры и ситуации, выходящие за пределы действительности, тут проявляются прямо противоположные причины. В одном случае мы имеем дело с ослаблением действия приобретенной взаимосвязи, в другом же — с использованием таковой, притом с преднамеренным выходом за пределы репрезентируемой взаимосвязью действительности.

Снижение действенности приобретенной душевной взаимосвязи наличествует прежде всего в *безумии*. Кора головного мозга действует как аппарат упорядочивания, торможения и регулировки в отношении тех отдельных раздражений, какие направляют в полушария головного мозга субкортикальные центры. Однако при нарушении умственной деятельности этот аппарат отказывает вследствие слабости или болезненного возбуждения. Тогда феномены раздражения, как, например, галлюцинации, которые сами по себе могут сопровождаться сознанием их субъективного происхождения, приобретают вследствие выхода из строя большого аппарата регулирования характер действительности и становятся материальным основанием для навязчивых идей. Патологические изменения общего чувства, его болезненное ослабление или перенапряжение, — все то, что обычно регулируется приобретенной взаимосвязью ценностных определений и распознается в своем субъективном происхождении, — тоже выходят тогда из-под контроля и равным образом становятся материальным основанием для навязчивых идей. Тогда-то и возникают — особенно если память делается отрывочной — те самые толкования и умозаключения, которые внушены патологическими изменениями общего чувства и поддержаны галлюцинациями и которые уже не регулируются приобретенной взаимосвязью душевной жизни, что репрезентирует действительность и обретается в гармонии с нею. Кому не ведома проницательность рассуждений психически больных людей, которые опираясь на такое основание по форме логически правильно доказывают свои навязчивые идеи? Мы приучились рассматривать как наивысшее достижение интеллекта именно мышление в смысле логического умозаключения. Тут оказала свое воздействие метафизическая философия с ее культом разума в смысле абстрактного мышления. А тогда остается только удивляться тому, что душевная жизнь, распадаясь, сохраняет столь значительную способность к умозаключениям. Ведь умозаключение — это процесс, благодаря которому я опосредованно, с помощью среднего члена, сопоставляю или сопрягаю все то, что нельзя сопоставлять и сопрягать прямо, непосредственно. Если отыскание среднего члена тоже относить к процессу

умозаключения, то материально правильное умозаключение может притязать на честь наивысшего достижения всей душевной жизни — здесь деятельна совокупная приобретенная взаимосвязь. Но вот как раз в психически больном человеке заметно то, что он делает умозаключения на скудном материале, то есть что связывание субъекта и предиката в выводе не подлежит у него контролю со стороны приобретенной душевной взаимосвязи, как не подлежит у него такому контролю и отыскание среднего члена. Поэтому его умозаключения нередко ложны с материальной стороны, нередко и смешны. Они таковы по той причине, что больным не используются факты, которые тоже входят в объем его опыта. А поэтому, когда ему указывают на ошибку в умозаключении, он вынужден прибегать к возражениям, которые в свою очередь содержат ту же самую ошибку. Вот почему поправлять психически больного в подавляющем большинстве случаев дело безнадежное. Но что касается внешнего соотношения выбранных им членов, то его умозаключения безукоризненны; по форме он мыслит правильно.

Никто не будет оспаривать существования плавных *переходов от здоровой жизни* к полному прекращению какого-либо регулирования жизни со стороны приобретенной взаимосвязи, в какой репрезентируется действительность. Сдвиг подлинных ценностей жизни возникает уже в обычной жизни, когда особая возбудимость чувства в какой-то точке душевной жизни соединяется с незначительной энергией обобщающего сознания: отсюда однобокая раздражимость и как бы безграничная власть какой-либо совокупности представлений. Так, какой-нибудь садовод способен возненавидеть человека, покритиковавшего выращенные им тюльпаны. В подобных случаях мы склонны говорить, что человек этот чуть тронулся. Однако есть грань, которая задается лишь патологическим состоянием мозга, и ничем более, внешним же признаком, какого обязана придерживаться и судебная медицина, имея дело с живым человеком, является такое снижение мозговой деятельности, при которой приобретенная душевная взаимосвязь — а она репрезентирует и выработанное постижение действительности, и гармонию чувствования и действия с действительностью — функционирует так, что этого уже недостаточно для вменяемости поступков; подобное имеет место тогда, когда вследствие снижения энергии взаимосвязи поступки данного лица уже не позволяет предполагать присутствие в его сознании побудительных причин в той степени, какая делала бы возможной нравственную ответственность за свои поступки.

И *сновидение* тоже являет образы, трансцендирующие действительность, притом сопровождающиеся верой в их реальность, и здесь условием тоже служит снижение энергии душевной взаимосвязи и сопутствующее ему изменение мозговой деятельности. С наступлением сна изменяется кровообращение мозга.[77] Деятельность коры головного мозга модифицируется. Одновременно с тем через органы чувств сюда поступают лишь отдельные неопределенные впечатления. С этими впечатлениями, а также с теми изменениями, что происходят в самом организме, связываются ассоциации и умозаключения, которые уже не определяются и не регулируются приобретенной взаимосвязью душевной жизни. Так, например, чувства органов в состоянии бодрствования имеют прочную привязку, а во сне они неопределенно расплываются вширь, не сдерживаемые известной уже причинной связью, а потому может случаться так, что, например, затрудненное дыхание вызовет образ тяжести, навалившейся на тело. Никак не регулируются и те комбинации отдельных образов сновидения, какие устанавливаются мышлением, — оттого-то они нередко столь странны. *Сомнамбулизм* ведет от сна к состоянию *гипноза* — ведь сомнамбулизм есть не что иное, как проведение навеянного сном действия в виде настоящей драмы и, по всей вероятности, самый замечательный пример родственного поэтическому воображению из всех отклоняющихся от нормы бодрствования состояний. И в состоянии гипноза также снижена приобретенная взаимосвязь душевной жизни. В этом случае навеянное сном действие, какое берет верх над всем, обладает характерным признаком — оно зависит от воли гипнотизера: гипнотизируемый выступает словно подражающий автомат.

Трансценденция действительности в *творчестве поэта* происходит от причин совершенно противоположного свойства. В поэте деятельна вся энергия здоровой и могучей души, используется богатый, широкий опыт, мышление уже упорядочило и обобщило его. Итак, образы преобразуются душой, в какой налицо, в какой действенна вся совокупная приобретенная взаимосвязь, что репрезентирует действительность. Воля, сознающая цель, преобразует образы, выходя за пределы действительного, а потому существуют значительные различия между той метаморфозой, какую претерпевают образы в творчестве поэта, и той, какую испытывают они в состояниях, отклоняющихся от нормы бодр-

[77] Согласно исследованиям Дондерса, Гельмана и Витковского, а также Моссо. (Д)

ствующей жизни. Для поэта налична взаимосвязь действительности, и он отделяет от таковой свои образы, он различает действительность и царство прекрасной кажимости. И как бы ни приближались такие образы к характеру действительности, они всегда отделены от нее тонкой гранью. Творя, поэт живет в сфере сна, от которой заимствуют свою реальность его образы, однако они обретают таковую не вследствие темной природной мощи галлюцинаций, но благодаря свободе творческой способности — способности, которая владеет сама собою. И если взаимосвязь душевной жизни энергично воздействует на сложение поэтических образов, то благодаря этой взаимосвязи сохраняется то отношение их к действительности, какое отвечает цели художественного создания; если же образы утрачивают такое отношение, то они и перестают волновать душу. Типическое, идеальное в поэзии и есть такой способ трансцендировать опыт через посредство опыта же — дабы опыт мощнее чувствовался и глубже уразумевался, нежели в самых точных и достоверных копиях действительного.

Когда так веруют в образы ирреального и когда возникает подобная иллюзия, то лучше всего сравнить это с тем, что совершается в *ребенке*, когда он *играет*. Энергия душевной жизни ребенка становится действенной и высвобождается в игре, потому что иного простора она для себя пока не обрела; коль скоро воле серьезные цели еще не даны действительностью, то она сама полагает себе таковые — лежащие вне пределов взаимосвязи реального. В позднейшей жизни признаком игры становится то, что действия, совершаемые в игре, не обладают причинностью для взаимосвязи целей, что присуща жизни. Так игра расходится с серьезностью действительной жизни, зато сходится в этом отношении с искусством, с поэзией. Возникающая тут иллюзия основывается на произвольных душевных процессах, а потому ее граница — это сознание такого ее истока.

Положив в основу сопоставление столь различных состояний, в которых разворачиваются, переходя пределы действительного, образы и их комбинации, мы легче постигнем законы, по каким совершается такое их разворачивание. Сколь бы ни разнствовали обстоятельства, сама природа повсеместно позволяет нам здесь свободное разворачивание образов.

Все эти процессы не так уж отделены от процессов памяти, как обычно предполагают. Всякий образ памяти строится из приобретенных составных, и ситуация сознания в данный конкретный момент решает, какие именно составные использовать для построения образа.

Ибо одному и тому же образу никогда уже не вернуться вновь — как не вернуться в новую весну тем же самым листьям на дереве. Если я вспоминаю кого-то отсутствующего, то ситуация сознания в то мгновение, когда это происходит, решает, какими будут его поза, выражение лица.

Образы меняются так, что выпадают или выключаются их составные.

Во сне и при нарушении умственной деятельности выпадают такие свойства образов, которые неотделимы от них в действительности, потому что они даны в приобретенной взаимосвязи душевной жизни, а она репрезентирует действительность, и потому что они как бы упрочены этой взаимосвязью. Так, к примеру, сновидение не связывает себя условиями пространства и времени или, скажем, законом притяжения. Буйно помешанный сочетает составные части образов, не замечая противоречивости их свойств, притом что его способность комбинировать, казалось бы, только возрастает. Напротив, художник или поэт в своем творчестве воздействуют так, что сознательно и преднамеренно исключают противоречащие друг другу, строптивые черты, стремясь к ясности и взаимосогласию составных частей образа, что, конечно, повело бы лишь к плоской гармонии пустопорожнего идеала, не воздействуй на преобразование образов еще и совсем иные законы.

Образы меняются так, что они расширяются или сжимаются, при усилении или уменьшении интенсивности ощущений, из каких они сложены.

Во *сне* образы расширяются и усиливаются под влиянием чувств. Не говоря уж о прямом воздействии физиологических условий на ощущения, в сновидении представления свободны от конкуренции образов внешнего мира и в известной степени выведены из-под воздействия приобретенной взаимосвязи действительности. К этому прибавляется еще влияние чувств, и вот в сновидении жарче разгораются краски, звучания раздаются громче и чары их сильнее, — еле слышные акустические раздражители колоссально усиливаются, фигуры растут у нас на глазах, достигая огромных размеров, или же множится число одинаковых образов. Страх и надежда тоже придают образам момент выхода за пределы обыкновенных свойств вещей. Меланхолия заставляет поблекнуть цвета действительности. В состоянии ипохондрии возрастают, превышая фактические размеры, все те образы, в которых усматриваются причины душевной обремененности. Однако в ипохондрическом состоянии приобретенная взаимосвязь душевной жизни еще содержит в себе корректирующее средство, прежде всего благодаря установлению ценностей. Ипохондрику надо находиться среди людей. Тут его чувства будут вновь и вновь подвергаться регулированию. Если же

он ищет одиночества, избегая подобного рода нарушений работы своего воображения, то это значит, что болезнь его прогрессирует. *Душевная болезнь* уже не допускает подобного контроля. А тогда при мании преследования образ, содержащий в себе противоречащие воле больного действия какого-либо лица, растет и расширяется, обращаясь в карикатурную картину враждебной силы и т.д.

И точно такой же процесс можно наблюдать и в *поэте* — составные элементы под влиянием чувств видоизменяются по интенсивности и широте. Чувство прямо-таки вступает в сам орган зрения — это особенно заметно у английских поэтов и даже историков, например, у Маколея или Карлейля; уже в самом простом письме Диккенса или Карлейля, или Кингсли[78] содержится такое нервное возведение в степень самой действительности, словно она видится ими сквозь увеличительное стекло, — когда глаз их падает на горы и луга, то отвеснее становятся скалы, сочнее трава. И тогда подобная мощь чувства разряжается в специфически английском юморе, воздействующем именно посредством преувеличения: все тонкое становится почти что бесплотной тенью, сильное же и крепкое капризно-гротескно приближается к дикости и мощи в крайнем их проявлении. У Шекспира и Диккенса все это еще возрастает — возникает своего рода искусственное освещение: образы словно залиты электрическим светом; не остаются без употребления и увеличительные стекла. Вообще говоря, образы памяти идеализируются, представления же о будущем возвышаются — все оттого, что содержания представлений распространяются и преобразуются как бы в свободном пространстве. Внутреннее родство их способствует тому, что и образы памяти, и мечты о будущем подготовляют представления поэта.

Повсюду в искусстве идеализации образов способствуют *выключение* и *возрастание*. Притом, если душа взволнована, это совершается уже и в непреднамеренных процессах воспоминания. Так, образ пейзажа или лица вызывается не в мертвом процессе воспоминания, — он строится заново на основе нашего эмоционального состояния. В новое образное построение войдут не все составные прежнего восприятия — войдет лишь то, что интересует нас в настоящей ситуации сознания. И элементы выступят не точь-в-точь с той же силой и широтой, какие были присущи образу в восприятии, — они в известной степени будут и в этом отношении определяться своей соотнесенностью с ситуацией на-

[78] Имеется в виду вероятно Charles Kingsley (1819-1875), англиканский священник, педагог, романист, один из ранних сторонников Дарвина.

стоящего. Итак, для поэта отпадает намерение верного и точного воссоздания, регулирующего образы воспоминания, напротив, сюда привходит стремление воли формировать эти образы так, чтобы они удовлетворяли чувство, а тогда все такого рода выключения, увеличения, уменьшения, ослабления способствуют идеализации образов. Даже и в самых высших достижениях силы воображения выключения содействуют гармонии характеров, поступков, усиления же множат эмоциональное содержание образов. Однако этих двух вспомогательных средств недостало бы для наполнения поэтического создания той жизнью, какая удовлетворит нас, — теперь сюда привходит наиважнейшее средство:

Образы и сочетания образов изменяются так, что в самую сокровенную сердцевину их вступают новые составные и сочетания таковых.

Еще слабовата та фантазия, которая лишь выпускает, усиливает, уменьшает, увеличивает, ослабляет, — она достигает только плоской идеальности, или же карикатуры реального. Всюду, где возникает подлинное художественное творение, совершается сердцевинное разворачивание образов путем позитивного восполнения их. Процесс этот крайне труден для постижения. Прежде всего восприятие или представление преобразуется согласно законам ассоциации или слияния так, что в него вступает или с ним ассоциируется иное восприятие или представление. Однако в ассоциации не заключено такого принципа, который выводил бы за рамки фактического примыкания, а слиянием достигается лишь то, что разное полагается в одном. *И только тогда, когда действует вся приобретенная взаимосвязь душевной жизни*, на ее основе могут переформировываться образы: тогда имеют место *бессчетные, едва заметные, не поддающиеся измерению* видоизменения самого сердцевинного существа их, и тогда из полноты душевной жизни проистекает то, что все отдельное восполняется до целого. Так из образов и их сочетаний складывается существенность определенного положения дел, придающая таковому значение во взаимосвязи действительности. Даже и стиль художника уже испытал подобное воздействие.

Для поэзии, коль скоро она исходит из переживания, особенно важен тот процесс дополнения, когда *внешнее одушевляется внутренним* или когда *внутреннее становится зримым* и наглядным *благодаря внешнему*. Содержание и связи, обретенные во внутреннем опыте, переносятся во внешний опыт. На этом зиждется уже и метафизическое образотворчество в пределах естественного мышления. Так возникают сопряжения вещи и свойства, причины и следствия, сущности и того, что случайно для нее. Такие формы сопряжения простираются на весь наш опыт, и

это зиждется на том, что внешнее нередко дополняется сопряженным с ним внутренним — на основе того первичного факта, что сами мы — внутреннее и внешнее вместе. Агрегаты ощущения таким путем одушевляются, и отсюда постепенно, в ряду развития, проходящем через язык и через научное мышление, выступают все категории с их абстрактно-понятийным характером.

Это отношение внутреннего к внешнему и составляет самую сердцевинную и центральную связь, посредством которой мы сочетаем разнообразный наш опыт в целое. Способ, каким сплетаются тут состояние и образ как внутреннее и внешнее, — этот способ не приобретается нами, он заложен в психофизическом существе человека; здесь совершается как бы расширение или проецирование присущей каждому внутренней жизненной данности, и эти задатки развиваются затем благодаря жизни. Вот глубочайшее основание языка, мифа, метафизики, тех понятий, с помощью которых мы конципируем мир, и даже основание элементарных правовых представлений, — так, представление о собственности есть необходимое внешнее выражение некоторого переживания воли. Здесь же и причина, и основание того, что поэт складывает свои образы так, чтобы они служили выражением внутреннего состояния, и они ту же самую внутреннюю жизнь производят тогда в других.

Теперь мы подходим к более общему рассуждению. Те преобразования, какие на основе чувств и побуждений производятся всей совокупной приобретенной взаимосвязью душевной жизни посредством трех только что указанных способов изменения, — эти преобразования суть живой процесс. Ибо производимый таким путем образ возникает не единым махом, — душевная жизнь способна произвести свое образное построение, согласно закону внимания как ограниченного количества силы, лишь во временном ряду. Во временном ряду душевная жизнь сочетает известные элементы, однако в том, как она сплачивает их, удерживая уже найденные и присоединяя к ним новые, заключено то конструктивное начало, которое присуще художнику наравне с математиком. Поскольку конструирование исходит у художника из настроения, из ситуации чувства, процессу этому, как совершается он в художнике, свойственно нечто инстинктивное; способ же, каким производятся изменения, — это *разворачивание*, раскрытие. Инстинкт и разворачивание соответствуют друг другу. Тут-то мы и начинаем уразумевать, что в духовной жизни царят не мертвые отношения ассоциации и репродуцирования. Возникновение образа — живой процесс; и образы никогда так просто

не повторяются. Кроме того, имеет место и привыкание к определенным сопряженностям между процессами. Подобно тому как образы репродуцируются все легче, возникает и привыкание к определенным сопряжениям, способам перехода от одного элемента к другому. Стиль художника и есть такого рода привычка, фундированная в его существе, — так, он привыкает к тому, чтобы представлять себе одеяния в материале дерева или каком-то ином и соответственно слагать образ, привыкает к тому, чтобы располагать тела в уплощением пространстве.

Закономерное отношение, согласно которому с определенным положением дел связывается доставляющее удовлетворение возбуждение чувства или же составная такового, так, что соответственно и художественное творчество ищет удовлетворения в создании подобного положения дел, мы называем эстетическим *принципом*. Когда внутренне слагает образ художественная, поэтическая душа, такой принцип действует прежде всего уже непроизвольно, помимо намерения произвести впечатление на других. Коль скоро же, однако, такой принцип (что мы позднее увидим более конкретно) одновременно предстает и как основание доставляющего удовлетворение впечатления, оказываемого на других, так что ни один читатель или слушатель не может избежать подобного впечатления, формула такого принципа может приобретать вид правила, с которым вообще связано впечатление. Поэтому мы можем называть такой принцип общезначимой *нормой*. Коль скоро же изложенные принципы производят на основании приобретенной взаимосвязи душевной жизни трансформации образов в поэтической душе, что приносит удовлетворение чувствам, то отсюда проистекают эстетические законы высшего порядка.

Мера удовлетворенности самого творящего, позволяющей ему покоиться в своем творении, зависит от того, в какой мере совокупная приобретенная им взаимосвязь душевной жизни смогла оказать все возможное для нее воздействие на процессы творчества и их конечный результат. Со стороны впечатления этой мере удовлетворенности соответствует следующее: поэтическое творение несет удовлетворение лишь постольку, поскольку оно удовлетворяет также и всему тому, что возбуждено в слушателе или читателе, что приведено в них в движение приобретенной взаимосвязью душевной жизни. Поскольку же приобретаемая взаимосвязь все усложняется по мере поступательного движения вперед рода человеческого, отсюда закономерно вытекает следующее: поэтическое творчество, поэтическое впечатление требуют *развития поэзии по восходящей линии* и производят на свет таковое. Наши по-

ложения отмечают тот принцип, формула которого приобретет большую точность лишь после произведенного анализа эстетического впечатления. В частности, вся реальность используемых составных частей и их сопряжений, выключение, увеличение и уменьшение, дополнение, – все это принципы, к которым привязан не только творческий процесс, но привязано и эстетическое впечатление. От преобладания того или иного из этих принципов зависит стиль поэта. Здесь мы распознаем психологические факторы, обусловливающие важные стилистические различия. Существенный эстетический закон, согласно которому в поэтическом создании должны строиться путем восполнения в особенности сопряжения душевного состояния и образной взаимосвязи, внутреннего и внешнего, влечет в качестве своего следствия дальнейшее положение: вся поэзия превращает в образ воспринятую в чувстве жизнь, внося в образную сторону созерцания воспринятую в чувстве жизненность. Таким путем поэзия непрестанно вновь и вновь восстанавливает целокупность переживания. В этих положениях, с предшествовавшим им обоснованием перед нами теперь более полное психологическое изложение того, что в историческом введении я назвал законом Шиллера.

ГЛАВА 3. ПОДТВЕРЖДАЮЩИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА ПОЭТОВ

Мы проясним теперь для себя совместное действие процессов выключения, возрастания и восполнения, пересматривая ту область, в которой высвобождаются и незатрудненно, словно в пустом пространстве, разворачиваются образы. При этом мы будем идти от простого к сложному. Так мы подойдем к свидетельствам об эстетическом творчестве самих же поэтов. Я даю свои примеры; другие вправе умножить их число, а тогда в итоге возникнет полное собрание таких свидетельств.

Простейший случай разворачивания образов – это *образы дремы*. Говоря словами Гёте, их можно рассматривать как прафеномены поэтического творчества. Очевидно, их нельзя сводить к процессам различения, сравнивания, слияния, ассоциирования, апперцепции и т.д. *Гёте*[79] описывает их так: «Вот каким даром был я наделен, – стоило мне только закрыть глаза и, опустив голову долу, помыслить себе цветок в центре органа зрения, как этот цветок, ни на мгновение не замирая в своем первоначальном облике, начинал распускаться и из недр его выходили и разворачивались все новые цветы из лепестков разноцветных, порою и зеленых; то не были естественные цветы, а были цветы фантастические, однако при этом совершенно правильно построенные – словно розетты ваятелей. Невозможно было остановить это изливающееся творение, длилось же оно, напротив, столько, сколько было мне угодно, притом не ослабевая и не усиливаясь. Я мог производить то же самое, представив себе орнамент пестро разрисованного оконного стекла, который немедленно и начинал видоизменяться, от центра к окружности». Сопоставляя это и иные описания образов дремы, в особенности классическое описание *Иог. Мюллера* («Фантастические визуальные феномены», с. 20)[80], с моим собственным опытом, я в целях объяснения должен исходить из внимания, какое сосредоточивается на всем поле зрения с его цветными туманами; распределение элементов ощущения в этом поле позволяет каким-то образом переносить на него, под влиянием внимательного наблюдения, какую-то привычную для нас связь таких элементов, или же способ связывания, раз уж он приведен в действие, более вольно проявляет себя согласно только что изложенным законам. А именно, согласно нашему психологическому изложению, здесь имеет место процесс инстинктивный и воплощающийся как разворачивание образов. Такое разворачивание, выходя за рамки действительного в образах дремы, служит верификацией нашего психологического изложения. В «Родственных натурах», где в духе нашего века явлена физиологическая обусловленность и самых высших откровений душевной жизни, эта сила гетевской фантазии переносится на Оттилию: в промежуточном между сном и бодрствованием состоянии она видит в ярко освещенном пространстве отсутствующего возлюбленного – в непрестанно сменяющих друг друга позах и ситуациях.

Прежде всего расширим круг рассуждений за счет примыкающих сюда факторов. Процесс, происходящий с образами дремы, родствен тому, в каком возникают *арабески* или *орнамент*. Но только в последнем случае участвует воля, так что произвольное слагание образов, произвольное творчество совершается с художественным намерением. Свойственные представлению привычки действуют, создавая симметрию и единство в многообразии. Свое влияние оказывает и опыт, относящийся к механическим соотношениям масс, соотношениям силы и тяжести.

[79] WA II, Bd. 11, S. 282.

[80] *Johannes Müller*, Über die phantastischen Gesichtserscheinungen. Koblenz: J. Hölscher 1826, S. 20. (Д)

Однако, в конце концов процесс творчества, сколь бы многообразно ни был он обусловлен опытом, трансцендирует все данное в опыте.

Таким феноменам из области визуальных представлений соответствует иной ряд — ряд акустических представлений: так *ребенок играет переменой звука.* Для него в том выражение избыточной силы, и сказывается это прежде всего в утреннюю пору. В закономерных отношениях с настроениями ребенка оказываются и высота звуков, и сила и скорость их чередования, и даже изменение огласовки. На таком отношении основываются затем и выражение в музыке, и некоторые естественные элементы языков (например, символика звукового материала, обретающаяся в твердой сопряженности к духовным процессам), и ударение и ритм устной речи.

Непрестанное сложение и переформировывание образов, совершающееся в поэте, станет постижимее для нас, если мы будем придерживаться таких более простых фактов воображения. Всякий раз, когда мы получаем возможность заглянуть вовнутрь протекающей в поэте жизни, мы видим, что лишь немногое из этого неукоснительно совершающегося внутреннего процесса складывания и опробования образов получает у него в дальнейшем разработку. И об этом тоже захватывающе сказано в гетевском «Торквато Тассо». Аналогична такому процессу непрестанная череда образов, какую производит сон, этот скрытый поэт внутри нас.

К образам дремы, с одной стороны, примыкают образы *сновидений*, с другой — творения поэта. Иоганнес Мюллер сам подчеркивает, что образы поэта незаметно переходят «в образы сновидений». Общая форма всего происходящего в сновидении — та самая, какую наблюдали мы на примере образов дремы: элементы, данные в поле органа чувства, репродуцируют образы или ставшие привычными связи образных элементов; совершаются трансформации согласно вышеизложенным законам, а затем внимание во временном протекании, в каком нуждается оно, чтобы составлять образы, полагает начало инстинктивному по сути своей разворачиванию образов, превращению одного образа в другой. Об отношении образов дремы к творчеству *поэта* Гёте говорит в рассуждении, продолжающем вышеприведенное описание: «Яснее начинаешь видеть, что это означает — поэтом, художником нужно родиться. Тут все дело в том, чтобы их внутренняя продуктивная сила по своей собственной воле, без сознательного преднамерения и желания производила наружу остаточные образы, то есть задержавшиеся в органе чувства, в памяти, воображении виды-образы, и надо, чтобы они

разворачивались, росли, расширялись и стягивались, а тогда из мимолетных теней возникают подлинно предметные сущности»[81].

В связи с этим находится то сновидческое, что порою заметно в поэтическом творчестве. Так, *Гёте* рассказывает Эккерману о некоторых своих балладах: «Они уже много лет как были у меня в голове, они занимали мой дух словно приятные образы, как прелестные сновидения, что приходят и уходят». К этому он прибавляет: «В другие времена все было совсем иначе у меня с моими стихотворениями. Не было никаких предварительных впечатлений от них, и я о них вовсе не догадывался, пока они внезапно не находили на меня, требуя, чтобы я незамедлительно исполнил их, так что я чувствовал себя принужденным записать их на месте, словно под влиянием инстинкта и сна»[82]. Эту непроизвольность поэтического творчества, это сложение поэтического образа словно сновидения *Карлейль* описывает и на примере Шекспира: «Шекспир, — пишет он, — это то, что я назвал бы неосознанным разумением. Творения такого поэта, сколь многого ни достигал он своей сознательной и обдуманной деятельностью на ее высочайшем подъеме, вырастают бессознательно, поднимаясь из неведомой глуби»[83].

А Жан-Поль в одном месте своей «Приготовительной школы эстетики» говорит нечто такое, что в форме эстетического положения содержит, однако, и признание самого поэта: «Характер должен в час вдохновения твердо восседать перед вами на престоле, как живой, и вам надлежит не только видеть, но и слышать его; и он, как это бывает во сне, должен внушать вам слова, а не вы ему, и притом в такой сильной степени, чтобы до этого, в холодную рассудительную минуту, вы пусть и могли бы приблизительно предсказать, чту он скажет, но не то, как он это скажет. А если поэту приходится размышлять над тем, скажет ли характер в конкретном случае 'да' или 'нет', то его надо попросту отбросить, — это безгласный труп»[84]. Из примечаний к письмам Жан-Поля сюда прибавляется еще следующее: «Подлинный поэт, когда он пишет, то он, как и человек, видящий сон, только слушает, что скажут ему характеры, а вовсе не учит их языку, он смотрит на них как на

---

[81] WA, II, Bd. 11, S. 283.

[82] *Эккерман*, 14.3.1830.

[83] *Thomas Carlyle*, Heroes and Hero-Worship. 3rd lecture: Dante and Shakespeare // *Thomas Carlyle*, Collected Works, vol. 12. London: Chapman & Hill 1869.

[84] *Jean Paul*, Vorschule der Ästhetik // *Jean Paul*. Werke, Bd. 49-51. Berlin: G.Hempel, S. 222. (Д)

живых (как бывает во сне), а потом и слышит их. Если Виктор заметил, что во сне противник нередко предлагает ему более серьезные возражения, чем живой противник наяву, то это же замечание делает и драматург: прежде чем наступит вдохновение, он вовсе не в состоянии держать речи от лица всей своей труппы, когда же наступает вдохновение, то он с величайшей легкостью расписывает все роли»[85]. Г. фон Штейн передает мне устное высказывание *Рихарда Вагнера*: когда он занимался в Париже немецкими сказаниями, то одновременно видел перед собой все свои сюжеты — и «Зигфрида», и «Тангейзера», и «Лоэнгрина», и «Тристана», и «Парсифаля», и «Мейстерзингеров», причем в виде вполне определенных отдельных картин, например в виде сцены из «Мейстерзингеров» или в виде какой-нибудь легендарной встречи персонажей.

В полном согласии с высказываниями Гёте и родственными им свидетельствами находится и свидетельство русского поэта *Гончарова*: «У меня всегда есть один образ и вместе главный мотив: он-то и ведет меня вперед — и по дороге я нечаянно захватываю, что попадется под руку, то есть что близко относится к нему. Тогда я работаю живо, бодро, рука едва успевает писать, пока опять не упрусь в стену. Работа, между тем, идет в голове, лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров — и мне часто казалось, прости господи, что я это не выдумываю, а что все это носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться»[86].

Другие свидетельства позволяют бросить еще более глубокий взгляд на процесс. Они поясняют сказанное нами о влиянии чувств на поэтическое творчество. В них подчеркивается роль *настроения, эмоциональной ситуации* как исходной точки всего процесса. Начну с Шиллера: «Думаю, что плоды вдохновения не всегда порождаются живым представлением материала, — иной раз порождает их лишь потребность в материале, неопределенное тяготение к излитию стремящихся чувств. Когда я сажусь, чтобы писать стихи, то предо мною куда чаще носится общее музыкальное настроение стихотворения, нежели ясное понятие его содержания, относительно которого я нередко никак не могу сойтись во мнении с самим собою»[87]. Во время работы над «Валленштейном» Шиллер пишет[88]: «У меня ощущение поначалу обходится без определенного, ясного предмета; таковой складывается лишь позднее. Всему предшествует некое основное музыкальное настроение, а уж за ним следует поэтическая идея». *Альфиери* в своей автобиографии рассказывает о себе, что большинство его трагедий были задуманы им во время прослушивания музыки или же сразу после этого. А *Клейст* замечает: «На музыку я смотрю как на корень или же, выражаясь терминологически правильно, как на алгебраическую формулу всех прочих искусств, и если у нас уже есть поэт (Гёте), связывающий с цветом все свои мысли об искусстве, то я с ранних лет юности связывал со звуком все то общее, что думал о поэзии. Я полагаю, что в генералбасе содержатся наиважнейшие откровения относительно поэзии [...] Если творение по-настоящему вольно изошло из лона человеческой души, то оно непременно принадлежит всему человечеству»[89]

Если все содержащееся в этих признаниях относительно связи чувств и настроений с поэтическими образами присоединить к прежним высказываниям о том, как разворачиваются образы и их сопряжения, то тогда не столь уж парадоксальными покажутся не раз приводившиеся признания *Отто Людвига*, хотя перевозбужденность его нервной системы и не оставалась без влияния на процессы поэтического творчества в его душе, как излагает он их. Отто Людвиг трижды высказывался об этом[90], и наиболее полнее и ясное высказывание его таково: «Вот как я поступаю, — всему предшествует настроение, оно музыкально, и оно обращается у меня в цвет, потом я вижу фигуры людей — одну или несколько в каких-то позах, жестикулирующие каждая сама по себе или в группе, причем вижу их словно гравюру на бумаге именно того цвета или, говоря точнее, как мраморную статую или скульптурную группу, на которую свет солнца падает через занавесь того самого цвета. Точно такой же цветовой феномен складывается у меня и тогда, когда я читаю поэтическое произведение, по-настоящему захватившее

[85] Ibid., Bd. 38, S. 54. (Д)

[86] *И.А.Гончаров.* Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки) // *И.А.Гончаров.* Избранные сочинения. М.: Художественная литература 1990, с. 430.

[87] Письмо Кернеру, 25 мая 1792 г. (Д)

[88] Шиллер — Гёте, 18 марта 1796 г. (Д)

[89] *Heinrich von Kleist.* Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. Von H. Sembder. München: Hanser 1961, S. 874 f.

[90] В дневниковой записи, относящейся к марту 1840 г., содержащейся в «Эскизах и фрагментах» (*Otto Ludwig*, Skizzen und Fragmente, ein Bericht aus dem Tagebuch des Dichters, März 1840 // Nachlaß Bd. I, hrsg. Von Moritz Heydrich. Leipzig: C. Cnobloch 1874, S. 45), в «Шекспировских этюдах» (Shakespearestudien II 303) и в посмертно опубликованной записи «к уразумению специфического метода творчества О. Людвига» (I 134). (Д)

меня; переносясь в то настроение, какое создают во мне стихотворения Гёте, я получаю насыщенный золотисто-желтый цвет, начинающий чуть-чуть темнеть; читая Шиллера — сияющий кармазин; при чтении Шекспира каждая сцена отмечена известным нюансом того особого цвета, какой присущ целой пьесе. Странным образом тот образ или та группа, о каких я говорил, вовсе на заключают в себе картину драматической катастрофы; иной раз это всего лишь какая-то характерная фигура в патетической позе, однако к ней тут же присоединяется целый ряд, и так и получается, что первым делом я узнаю не фабулу, не новеллистическое содержание своей пьесы, но к той ситуации, какую я увидел первой, постепенно присоединяются все новые пластически-мимические фигуры и группы, причем то вперед по ходу действия от этой сцены, то ближе к началу от нее, и так наконец я и получаю в свои руки всю пьесу со всеми ее сценами и явлениями, — и все это происходит с величайшей поспешностью, причем мое сознание ведет себя абсолютно пассивно и мною овладевает какая-то физическая тревога. После этого я уже в состоянии воспроизводить содержание каждой из сцен в произвольном порядке, однако все еще не могу изложить новеллистическое содержание целого в виде краткого рассказа. Потом к жестам добавляются и речи. Я записываю все, что могу, однако когда настроение покидает меня, то все записанное — мертвая буква для меня. Тогда я перехожу к заполнению пробелов в речах. Для этого мне приходится критически взглянуть на записанное. Я начинаю искать идею — общий знаменатель всех частностей, или, лучше сказать, я ищу ту идею, которая, не будучи осознанна мною, была творческой силой и взаимосвязью всех феноменов; потом я отыскиваю все шарниры драматического действия, чтобы уяснишь себе причинную связь событий, устанавливаю психологические законы отдельных линий развития, все в целом содержание ситуаций, я привожу в порядок запутанное и составляю свой план, в котором ничто уже не принадлежит одному инстинкту, в котором все намерение и расчет — и в целом, и вплоть до последнего слова. Тогда пьеса выглядит уже как-то наподобие драмы Геббеля, все выражено абстрактно, любое изменение ситуации, любой отрезок развития характера — что-то вроде психологического препарата, и разговор — это не всамделишный разговор, а только ряд психологических, характерных черт, прагматических и более высоких мотивов. Я мог бы тут и остановиться, и получившееся тут даже скорее выдержало бы суд рассудка, нежели впоследствии. Но ничего не могу поделать с собой, все такое не кажется мне созданием поэтического

искусства, да и пьесы Геббеля представляются мне только сырьем, собранным для художественного создания, а не самим созданием. Нет еще человека, пока только скелет и сколько-то плоти на нем, но все равно пока видно, как его составляли».

В заключение пусть за свидетельствами истинных поэтов последует, как сатирова драма за трагедией, высказывание рассказчика-развлекателя. Оно покажет нам, что если складывать образы на основе влечений и желаний, кружащихся около нас, наподобие чаяний и надежд, то это может стать исходным моментом для менее значительной поэзии. Энтони *Троллоп* в своей автобиографии пишет: «Припомню тут и другую свою привычку, приставшую ко мне с юных лет, — я и сам с неудовольствием взирал на нее, помня о потраченных по ее вине часах, которые, однако, как я теперь подозреваю, и обратили меня в то, чем я стал. Подростком и даже ребенком я часто оставался наедине с собой. Уже рассказывая о школьных годах, я упоминал, почему получилось так, что никто не хотел играть со мной. Вот я и оставался в одиночестве и должен был сам придумывать себе игры. А не играть я не мог — не могу и теперь. Учиться мне не очень хотелось, а бездельничать тоже на нравилось. Так и вышло, что я все носился со своим воздушным замком и прочно выстраивал его в своей душе. Мне не приходилось судорожно держаться за свою строительную работу, зато и сама она вовсе не подвергалась внезапным переменам. Если только я верно помню, то она продолжалась целыми неделями и месяцами, даже годами, в течение которых я продолжал рассказывать все одну и ту же сказку, раз и навсегда связав себя известными законами, определенными отношениями, особенностями и единствами. Никогда не вводил я в рассказ ничего невозможного, ничего такого, что было бы совершенно невероятно по внешним обстоятельствам. Конечно, героем был я сам. Это ведь само собой разумеется, когда строишь воздушные замки. Но никогда я не был ни королем, ни герцогом, ни тем более каким-нибудь Антиноем или человеком ростом в шесть футов, потому что и рост мой и внешний вид были твердо известны. Я не бывал ни ученым, ни даже философом. Однако я был парнем ловким, и молоденькие дамочки-красотки постоянно влюблялись в меня. Я стремился быть добрым, щедрым, благородным, с презрением относиться ко всяким мелочам. Если взять все вместе, я был куда лучше, чем сделался потом на самом деле. Вот этим я и занимался лет шесть-семь, пока не поступил на почту, но и поступив, не расстался со своим занятием. Думаю, что трудно придумать более опасную внутреннюю привычку; однако, я не один раз сомневался в

том, что, не будь такой привычки, я бы написал хоть один роман. Таким путем я научился поддерживать интерес к сочиненной истории, корпеть над созданием своего собственного воображения и жить в таком мире, который располагался далеко за пределами того мира, в каком протекала моя жизнь. Позднее я продолжал делать все то же самое, только что я расстался с героем своих снов и уже был в состоянии обходиться без собственной личности»[91 92].

[91] *Anthony Trollope*, An autobiography, vpl. I. London: W. Blackwood 1883, p. 56-58.

[92] <Процессы образования, в которых образы вступают в приобретенную взаимосвязь мышления и веления и возникает типическое.
Главный тезис. Удовлетворение, вызываемое художественным произведением, с другой стороны зависит от того, что содержащееся в нем входит в частную, особую жизнь человека в качестве значительного для нее, благодаря своему характеру всеобщности и внутренней необходимости. Познание — это освоение. Частное — чужое. Как таковое, оно отталкивает. Понятие *значительности*, или идеальности. Идеальность = удовлетворительное развитие образов и т.д. для освоения их во взаимосвязи с замещением.
Второй главный тезис. Все это достигается отдельными [искусствами]. В архитектуре и музыке составные части и способы их сочетания всеобщи и необходимы [как таковые]. Отсюда особая природа воздействия. В поэзии и в изобразительном искусстве образы *замещают* ситуации.
Третий главный тезис. Типическое в поэзии — подобно тому, как в знании всеобщность внешнего, необходимость внутреннего, — производит через посредство замещения всеобщего и необходимого в частном освоении очищение приобретенной взаимосвязи, влечет повышенное сознание самости. «[Гамбургская] драматургия» Лессинга. Однако здесь существует антиномия, приобретающая столь большую значительность, как и в области воображения: реальное — *иррационально*. [...] Разрешение [антиномии] в понятии *значительности*.
Приобретенная взаимосвязь простирается от впечатлений до нравственно определяемых действий, а потому должна репрезентироваться как целое. *Принцип целокупности художественного произведения.* Тайна репрезентации раскрывается психологическим способом посредством понятия взаимосвязи, уплотнения, замещения и т.д. Пример: Венера Милосская, Платоново учение об идеях. Анаксагор и Фидиев Зевс. Героическая симфония.
Подобное замещение становится возможным, поскольку жизненное чувство, жизненный процесс, склад всего живого (и сама представляемая живой природа) — телеологичны. Принцип кантовской способности суждения, но только дарвинистский на мой лад = любая дифференциация и любое возрастание имеет в качестве своей предпосылки то обстоятельство, что система инстинктов и т.д. телеологична во взаимосвязи природы, а потому

Остается присоединить к нашему учению о психологических элементах поэзии последнюю важную черту. Образы и их сочетания трансформируются чувствами, однако не в пустом пространстве, а среди всей суеты всех тех психических процессов, что непрестанно трудятся над кругом нашего опыта, даже и на основе всей той совокупной приобретенной взаимосвязи душевной жизни, что оказывает свое влияние на непроизвольное творчество. Поэтому хотя образы и сочетания их выходят за рамки обыденного жизненного опыта, однако то, что в итоге возникает, репрезентирует этот самый опыт, учит глубже понимать его, ближе принимая его к сердцу.

Это явствует уже и из вышеизложенного, ибо *подкладку* поэтического *творчества* следует отыскивать в тех процессах, которые *разворачивают круг* нашего *опыта*. Подкладка творчества — общая для поэта, и для философа или государственного деятеля. Везде основу составляет человеческий опыт, — чтобы формировать его, используются прежде всего обобщения и умозаключения. И нет никакого сомнения в том, что во всяком большом поэте должно складываться естественное, природное отношение могучего ума к опыту жизни. Не откуда-то еще, но из представлений жизни складываются у него характеры, события, форма и техника. Все это нельзя не подчеркивать со всей энергией перед лицом тех ухищрений, с которыми прекрасное стараются совершенно обособить от опыта жизни. Шиллер, который и сам находился на этом скользком пути, все же выражал пожелание, чтобы эстетика подкрепила понятие прекрасного понятием истинного.

Лишь благодаря участию воли метаморфоза представлений может получить художественное применение, а из образов фантазии, взлелеянных в недрах души, может выйти поэтическое произведение, — воля способна придать поэтическому творению содержание, доставляющее непреходящее удовлетворение, лишь при условии, что она перенесет в образы фантазии этот производимый над жизненным опытом труд. Лишь в той мере, в какой произведению удастся придать переживанию такой склад, что оно заключит в себя обширный опыт в максимальном нарастании его, оно будет в состоянии занять и заполнить мыслящего, опытного в делах мира человека. Одновременно с тем все изображенное должно приводить в волнение душу читателя или слушателя. И оно

возможна гармония. Принцип телеологии, или телеологической гармонии, в качестве направляющего художников.>

не сумеет сделать это, оставаясь простой частностью. Отто Людвиг в полную меру ощущал в себе жажду конкретной фактичности, реальности, и тем не менее он все же тяготел к выводу о том, что отдельное как таковое не способно захватывать, — отдельное как таковое смешано с чертами, которые не могут воспроизводиться читателем или слушателем иначе, как с внутренним затруднением. Чтобы реализм захватывал, он должен действовать через обобщение, через выключение случайного, через подчеркивание существенного и значительного для жизненного чувства; вот тогда ум и сердце читателя приникают к образам, какие выставляет поэт, потому что читатели ощущают, что сильнее начинают биться их сердца, что глубочайшее содержание их существа охвачено этими образами, а все то частное, что могло бы быть им чуждым, исторгнуто отсюда.

Так что и творения поэта наделены *всеобщностью* и *необходимостью*. Однако всеобщность и необходимость обозначают здесь нечто иное, нежели в науке с ее постулатами. Общезначимость означает, что сердце всякого чувствующего человека может воссоздавать такое творение и наслаждаться им. *Сущностным* мы назовем все то, что как потребное для некоей живой взаимосвязи, подчеркивается и приводится в соединение изнутри нашей собственной жизненности. Необходимость же означает, что взаимосвязь, наличествующая в поэтическом создании, оказывается столь же обязательной для всякого постигающего его, какой она была для самого творца произведения. Если требования такие удовлетворяются, то это значит, что в чем-то реальном наружу выступает его существенность.

Вот такое выставляемое наружу в реальном существенное мы и назовем *типическим*. Мышление производит на свет понятия, художественное творчество — типы. Итак, эти типы содержат в себе в первую очередь некоторое возведение в степень постигнутого в опыте, но только не в направлении пустой идеальности, а в направлении репрезентирования многообразного чем-то образным, — крепкая и ясная структура такой образности делает понятными по его *значению* все, что в опыте жизни менее существенно, и все смешанное. А именно, в поэтическом творении типично все. Типичны характеры, а это значит, что выставлено наружу все существенное в их структуре, — выявлен как бы сам закон их складывания, притом даже в случаях, когда предметом изображения становится слабость, делается это с такой силой, с таким блеском, заливающим своим светом любое отдельное высказывание о человеке, как если бы никто до сей поры и не видал его в действительности. Типичны страсти: настолько вне всякого обособления в частном, вырастая из самого сокровенного закона аффектов, выступает здесь вся внутренняя взаимосвязь тех моментов, в каких изживает себя в человеке пожирающая его страсть, что зритель или слушатель могут полностью постигать в опыте и воспроизводить то существенное, то великое и победоносное, что воспринимается в страсти как расширение души, как обретение ею широты. Типичен узел действия и сам по себе, и в связи своей с судьбой; здесь удаляют все, что нарушает прозрачность причинных связей, необходимые звенья тут сводят к минимальному числу и наипростейшей форме, — подобно тому как в басне или поговорке вековая мудрость высказывает лежащее в основе события правило, внутреннюю связь между его звеньями, так и в поэзии мощно и бесхитростно высказывается правильное соотношение звеньев, какие скреплены в цепь действия согласно управляющему им закону. В реальной действительности ничто подобное не существует в такой максимальной энергичности и помимо смешения своего со случайным; здесь же все то, что безразлично для самого типа, исключено из него, а всякое звено выставлено в его величайшей реальности и действенности. Типичен даже и способ изображения, потому что дыхание, какое одушевляет героя, его страсть, его судьбу, должно, начиная со всего этого, живить все поэтическое творение, кончая его ритмами и образами. Так творение и становится индивидуальным. Печать грубого величия эпохи лежит в «Короле Лире» на каждом персонаже, на каждой фразе, — даже и Корделия из племени тех людей: и она несгибаема, как они.

Поскольку же материалом и целью изображения в поэзии всегда остается переживание, такое внутреннее, какое воплощается во внешнем, или такое внешне-образное, какое одухотворяется изнутри, то всякая поэзия *символична*. Вот праформа поэзии — это образность, это стихотворение, которое являет некий внутренний процесс в определенной ситуации, это сравнение и притча. В этом смысле символичность — это фундаментальное свойство, присущее любой поэзии в силу ее материала. Гёте сказал однажды Эккерману: «Живое чувство различных состояний и способность выражать их — вот что творит поэта»[93].

Так что теперь задача производить на свет такое типическое выступает как проблема техники любого поэта. Для науки с ее индукцией

[93] *Эккерман*, 11.6.1825: эстетики «тщатся определить суть поэзии и поэта путем абстрактной дефиниции, но ни к какому результату пока что не приходят. — Что тут определять, — сказал Гёте, — поэта делает живое ощущение действительности и способность его выразить».

пробегать различные случаи означает лишь пользоваться вспомогательным средством для того, чтобы представить *необходимость* причинной взаимосвязи, какая заключена уже в самом первом из этих случаев и только не могла быть вычленена в нем с должной чистотой. Та же неосознанная работа обретения опыта жизни, что всякий раз уже производится в поэте еще прежде того, как его материал предметно предстанет перед ним, — она позволяет ему образно, с величайшей жизненностью и простотой, в некоторой необходимой последовательности моментов, воспроизводить мертвую фактичность материала. И здесь необходимость заложена в той непременности сопряжения с самим собою, какое проводят слушатель или читатель, а общезначимость — это в таком случае тот способ, каким необходимое начинает наличествовать тогда для всех без исключения.

Лица действуют с необходимостью — потому что читатель или слушатель чувствует, что и они сами действовали бы так. Поэтому необходимость не противоречит впечатлению *свободы*. Напротив, свобода, особенно у Шекспира, возрастает в чисто протестантском духе оттого, что даже злодеи его предъявляют себе требования нравственного закона и нарушают их по доброй воле и с сознанием того, что творят. Итак, необходимость обретается во взаимосогласии со свободой, — любое подлинно великое поэтическое создание позволяет нам ощутить как свободу, так и необходимость. Мы воспроизводим чувством и возобновляем в себе цепочку душевных состояний, где всякое последующее производится предыдущим, а через все целое проходит единая линия последовательной страсти. Однако, то, как производится предыдущим всякое последующее звено цепи, весьма отлично от того, как выводится из посылок заключение, — мы замечаем, что здесь совершенно иной характер сочленения звеньев, и вот этот факт мы и выражаем как свободу. Внешне это предстает перед нами в тех монологах, которые подготовляют известное решение. Никто так упорно не боролся за такую совместность и свободы в трагедии, за выражение ее, как благородный Шиллер в своем «Валленштейне», и в этом отношении он был лучшим учеником Канта.

Категория *существенного* подобно категориям сущности и причины переносится во внешний опыт из внутреннего и в первую очередь означает совокупность тех черт, в каких внутренняя жизненность постигает значение какого-либо предмета. Так поэт, опираясь на чувство, выводит наружу существенное в отдельном, или типическое. А вот как удается ему вычленить существенное из порою затейливых черт действительности, и представляет собою ту большую проблему, которую можно разобрать лишь исходя из природы человеческой жизни и ее психологического анализа. Тогда и могут приблизиться к своему разрешению вопросы о типах человеческой натуры, о числе поэтических мотивов, о фундаментальных формах сцепления звеньев действия и т.д. — все те вопросы, к которым поэтическая техника подходила доныне лишь со стороны внешней.

РАЗДЕЛ IV. ПЕРСПЕКТИВЫ ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ, КАКАЯ МОЖЕТ БЫТЬ ПОСТРОЕНА НА ЭТОМ ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ОСНОВАНИИ

Всеобщность и историческая ограниченность поэтической техники

Мы расчленили поэтический процесс и вывели общезначимые принципы, проистекающие из природы этого процесса. Число принципов неопределенно. И само выражение «принцип», в выборе которого мы идем вслед за Фехнером, может быть заменено иными — норма, правило, закон, — коль скоро с выраженным словом «принцип» закономерным отношением связывается привхождение эстетического впечатления. Поскольку характер современной психологии, в какой мере ее утверждения вообще отличаются доказательностью, отмечен эмпирическим накоплением материала, его описанием, сопоставлением, частичным причинным связыванием, то пока не может быть и речи о дедукции твердо определенных формул, число которых было бы ограниченно. Та же самая ситуация и в соседних областях логических, этических, правовых и педагогических норм, хотя они более открыты для познания. Еще менее возможно обрести все эти принципы и нормы в их полном числе, следуя методу Фехнера и выводя их путем абстрагирования из произведений искусства и производимых ими впечатлений. Но только если отвлечься от этого обусловленного современным состоянием психологии несовершенства в установлении принципов, то все же встает и дальнейший вопрос — можно ли строить на этих принципах полную технику поэзии, которая могла бы устанавливать составные части поэзии и правила их составления, а также решала бы вопросы, интересующие поэта и публику. Если бы мы могли отвечать на этот вопрос удовлетворительно, то мы либо уже теперь обладали бы всеми принципами разрешения той задачи, какая была поставлена нами в самом начале, либо же эти принципы могли бы быть полностью подобраны психологией в будущем.

Вот глубочайший вопрос, какой вообще можно обратить к исторической жизни, о которой ведь и идет тут речь. Педагогика и этика, эстетика и логика – все они стремятся установить принципы или нормы, способные в должной степени регулировать жизнь; они хотели бы вывести их из фактов, распространяющихся на всю историю человечества. Однако неисповедимое многообразие и неповторимость исторических явлений таковы, что они только посмеются над любой попыткой выводить такие правила – не считая лишь области логики, потому что тут мышление видит само себя насквозь и без остатка ясно себе самому. С другой стороны, мы уже пришли теперь к тому результату, что имеются общезначимые принципы или нормы, лежащие в основе всякого творчества, всякого эстетического впечатления. Тем самым для нас уже отпадает присущий исторической школе способ рассмотрения вещей – описательный, исключающий рациональное руководство со стороны научных принципов. К счастью отпадает! Потому что жизнь настоятельно требует, чтобы ее направляла мысль, и если этого нельзя достичь метафизическим путем, то она ищет иной твердой опоры. И если такой опоры мы уже не можем искать, вместе с устаревшей поэтической техникой, в образцах классической эпохи, то нам не остается ничего иного, как проводить свои изыскания в глубинах человеческой природы и во взаимосвязи общественной жизни. Здесь и на деле можно обрести такие общезначимые нормы. И поскольку природа поэтического процесса прозрачна, то мы с куда большей ясностью, чем в других областях (за естественным исключением логики), можем описывать здесь процесс творчества, выводя нормы его.

Тем самим подтверждается чрезвычайное значение поэтики и вообще эстетики для всего изучения исторических феноменов. Значение это заключается в том, что условия причинного объяснения в этой области благоприятнее, а потому именно здесь и могут решаться большие принципиальные вопросы. Однако анализ, какой мы уже провели, позволяет нам сделать еще один шаг вперед. Можно до известной степени решить вопрос о соотношении исторического многообразия поэтических созданий и общезначимых принципов, проблему историчности и в то же самое время всеобщности поэтической техники.

ГЛАВА 1. ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Эстетика, а в рамках ее поэтика могут строиться под двояким углом зрения. Прекрасное дано как эстетическое *удовольствие* и как художественное *созидание*. Если, следуя Фехнеру и школе Гербарта, строить эстетику на изучении эстетических впечатлений, то, как представляется, она непременно будет иной, нежели эстетика в нашем изложении, начинающая с анализа творчества. До сих пор вообще преобладал первый подход, более благоприятный для рассмотрения поэтической техники. Ставя проблему технической теории, мы должны для начала разобраться в отношении между двумя исходными точками поэзии.

Подобная *двоякость* существует во всех системах внутри культуры. Она проистекает из отношения творчества и освоения, а вся историческая жизнь и протекает внутри такого отношения. Так дополняют друг друга логический вывод и очевидность, нравственный мотив и суждение зрителя, внутренние устремления складывающейся личности и требования общества к ее складыванию, производство и потребление. Одни эстетики идут от внешнего к внутреннему, выводя из эстетического впечатления намерение художника вызвать таковое и этим объясняя возникновение техники, предопределяющей впечатление. Такие эстетики подобны теоретикам морали, выводящим из суждения беспристрастного созерцателя возникновение нравственного закона. Другие же эстетики идут от внешнего к внутреннему, они в творческой способности человека находят исток правила, а потому, будучи последовательными, должны усматривать в эстетическом впечатлении поблекшее отображение творческого процесса. Как же решать нам этот спорный вопрос?

Сопряженность чувства и образа, значения и феномена первоначально не выступает ни во вкусе слушателя, ни в фантазии художника, – она выступает в *живости души*, выражающей свое содержание жестом и звуком, перелагающей всесилие своих внутренних побуждений в образ возлюбленной или в природу, и наслаждающейся возрастанием своего существования в образах тех условий, какими оно произведено. В такие мгновения сама красота реально присутствует в жизни, человеческое существование становится праздником, действительность – поэзией; и вкус, и воображение воспринимают элементарные содержания и сопряжения из реальности прекрасного в самой жизни. *Учреждаемые здесь сопряжения* чувства и образа, значения и феномена, внутреннего и

внешнего *производят* — если только они используются в *свободных* отношениях — *музыку* в области акустических представлений, арабески, орнамент, декорации и *архитектуру* в области представлений визуальных. Напротив, коль скоро царит закон *воссоздания*, то в одной области возникает *поэзия*, в другой *изобразительное* искусство. Одна и та же человеческая природа дает возникнуть по одним и тем же законам, как созидающему, творческому искусству, так и вкусу, воссоздающему созданное чувством, и приводит их в соответствие. Правда, этот процесс в творящем художнике протекает куда более полно, нежели в тем, кто пользуется искусством, однако по своим составным частям это преимущественно тот же самый процесс.

Нам достаточно развить и обосновать это положение в пределах поэтической области.

Процесс восприятия трагедии или эпического творения — процесс длительный и чрезвычайно сложный по своему составу: *агрегат*, состоящий из всех тех эстетических составных, через какие мы прошли, воспринимая произведение. Чувства, соединяемые здесь, принадлежат всем кругам чувства. Притом такой агрегат из состояний возбуждения всякий раз наряду с чувствами приятности и удовольствия содержит в себе и чувства *неудовольствия*. Во всех эстетических комплексах сколько-нибудь большого размера это неизбежно. Ибо ряд чистых впечатлений удовольствия скоро наскучивает. А поскольку поэзия репродуцирует жизнь, то происходит жалкое разжижение жизни, стоит только выключить активнейшее начало всего движения жизни и воли — боль. Однако *удовольствие* в таком агрегате должно *перевешивать*, и от такого болезненного возбуждения читатель или слушатель должны в конце концов переходить в равновесное состояние или в состояние удовольствия. Необходимо, чтобы были удовлетворены все энергии богатой человеческой натуры. Наши чувства должны полниться эмоциональным содержанием ощущений, равно как всякими настроениями, проистекающими из их сопряженности. Высшие наши чувства должны испытывать могучее расширение и приходить к гармоническому разрешению. И наши мысли, рассуждения должны быть полностью заняты и захвачены общезначимостью и необходимостью предмета, сопряженностью его со всей совокупной приобретенной взаимосвязью душевной жизни и возникающей таким путем бесконечностью горизонта, обнимающего столь значительный объект. Вот тогда-то мы и не заметим в творении никаких недочетов. Всякая потребность умолкает перед лицом творения. Таковы великие классические художники, вызывающие стойкое

целокупное удовлетворение в людях самых разных эпох и народов. В других же случаях нам недостает то чувственного возбуждения, то силы чувства, то глубины мыслей.

Однако, сколь бы сложным по своему составу ни было производимое поэтическим творением впечатление, оно обладает *определенной структурой*, которая обусловливается сущностью и средствами поэтического создания. Под натиском переживания поэтическое создание возникает, чтобы высказаться затем в словах, то есть во временном протекании. Этот процесс сопровождается сильным возбуждением и таковое же пробуждает в слушателе. На основании слов фантазия слушателя воспроизводит переживание — и фантазия тоже испытывает потрясение, хотя и более слабое. Итак, здесь из материала слов, как бы самого невесомого и насквозь прозрачного элемента возникает некое целостное созерцание, части которого взаимодействуют, вызывая возбуждение; в возбуждении же преобладает приятное, и даже все болезненно-неприятное с течением времени приводится в равновесие или в состояние удовлетворенности, — как всегда желаем мы того и в самой жизни. Комплекс составных — составных удовольствия и неудовольствия — обусловлен структурой процесса в творческой личности; этот процесс изначален. Таким образом, поэтическое впечатление — *вовсе не* искусно аранжированный *агрегат* из составных частей удовольствия, — нет, оно обладает своей *необходимой формой*.

Кроме того, мы и не можем *выводить* процесс, совершающийся в поэте и в слушателе, из *задачи* объединить *как можно больше составных* приятности и удовольствия. Конечно, в сфере нашего прямого опыта оказываются лишь процессы, а также вызывание одного процесса другим, однако мы не можем отрицать те факты душевной жизни, какие в настоящее время еще не получают объяснения на такой основе. Так, в нас существует потребность в сильном возбуждении, благодаря которому нарастает наша энергия. Кажется, что люди ненасытны в своем стремлении разузнавать внутренние состояния других людей и народов, воспроизводить в своем переживании характеры, разделять их радости и горе, выслушивать рассказы — о том, что было и есть, или даже о том, что только могло быть. И такая внутренняя тяга равно присуща и туземным народам, и европейцу наших дней. Вот элементарное основание, на каком зиждется труд поэта, историка, биографа, равно как наслаждение, получаемое их слушателями и читателями. И уж коль скоро ко всему великому в нашей природе цепляется что-либо ошибочное, то и губительное преобладание романного чтива тоже зиждется на

том же самом. Как в пародии Гауфа[94], поклонник Клаурена[95], питаясь корочкой хлеба, зачитывается описаниями роскошных завтраков с шампанским, так многие люди приправляют жалкую похлебку своей жизни великими эмоциями — их без особого труда можно черпать в любой библиотеке, выдающей книги на дом. Даже и все жуткое становится источником удовольствия для грубых натур, коль скоро уж человеческой природе присуща эта безобразная черта — вдвойне блаженствовать близ теплой печки, читая об опасностях и страданиях, переживаемых другими. Во всем этом вместе с тем заключается и нечто иррациональное, что никакими рассуждениями не устранить из нашего существа. Мы ведь вовсе не такой аппарат, который бы ставил своей целью последовательно устанавливать состояние удовольствия и исключать всякое неудовольствие, сопоставлял бы значения удовольствия и таким путем стремился бы направить побуждения воли к достижению максимально возможной суммы удовольствия. Конечно, для такого аппарата жизнь сделалась бы рациональной, каким-то арифметическим примером. Однако жизнь не такова. Иррациональность человеческого характера можно наблюдать на примере любого героического человека, на примере любой трагедии, у преступников, которым нет числа. И повседневный опыт являет нам все то же: мы вовсе не стремимся избегать неудовольствия, но мы погружаемся в него, мизантропически в нем копаемся, мы, гонимые неясными влечениями, ставим на карту счастье, здоровье, жизнь для того, чтобы удовлетворить свои аффекты антипатии, отвращения, и вовсе не смотрим при этом на то, каков конечный итог удовольствия. И вот эта самая потребность человеческой природы в мощном возбуждении, пусть даже смешанным с весьма сильным неудовольствием, — потребность, какую никак не возвести к некоему аппарату порождения максимума удовольствия, — она продолжает действовать и в могучем поэтическом впечатлении с его сложным составом. В таком впечатлении болезненное возбуждение должно в конце концов перевешиваться тем расширением души, какое вызывает в нас величие страдающего человека, и все должно перейти в доставляющее удовлетворение конечное состояние. Поэтому в трагедии страдания и смерть служат лишь для откровения величия души.

[94] Имеется в виду «Человек на луне» (Der Mann im Mond, 1826) Вильгельма Гауфа (1802-1827).

[95] Heinrich Clauren (1771-1854) псевдоним писателя Карла Хойна (Carl Heun, 1771-1854).

Однако все это достигается лишь следующим путем — из самого подвижного, наиболее скоротечного и прозрачного акустического материала и сопряженных с ним представлений в воображении воспринимающего *выстраивается* образная взаимосвязь. Великое правило, какому следуют поэты, и состоит посему в том, чтобы в нужном направлении приводить в движение воображение читателя. Однако образная взаимосвязь, возникающая таким путем, помимо своей чувственной осязательности должна еще вызывать и веру в себя. Потому что душа наша переживает лишь тогда, когда мы веруем в реальность образной взаимосвязи.

Теперь же сложенное таким образом поэтическое *впечатление* нам надлежит *сопоставить* с *творчеством* поэта, которое мы анализировали выше. В результате складывается следующее отношение. Первичный процесс — творчество. Поэзия возникла из стремления выразить переживание, а не из потребности сделать возможным поэтическое впечатление. А все то, что сложилось на основе чувства, в свою очередь возбуждает чувство, причем тем же самым образом, только несколько ослабленно. Так что происходящий в поэте процесс родствен тому, какой происходит в слушателе или читателе. А связь между отдельными душевными процессами, в каких родилось поэтическое создание, по своим составным и по своей структуре схожа с той связью, какую вызывает оно при своем чтении или прослушивании. Кто хочет судить о стихотворении, тот по Вольтеру должен быть наделен сильным чувством и родиться с несколькими искорками от того костра, какой оживлял поэта, чьим критиком он хочет стать. Один и тот же комплекс образных элементов вызывает в обоих случаях один и тот же комплекс чувств. И здесь, и там структура образованная своими составными, определяется сопряжением наглядно-образного, мыслительно-всеобщего и содержанием возбуждения. Точно так же нельзя проходить мимо очевидных различий между творчеством и его восприятием. Поэтическое творчество куда сложнее по своему составу, его составные части более могучи, участие воли куда сильнее, и оно занимает значительно больше времени, нежели чтение или слушание завершенного произведения.

Отсюда следует *двоякость поэтической техники.* В ней действует как непрекращающееся непроизвольное слагание образов, так и расчет впечатления, а равно средств к его достижению. И то, и другое вполне соединяются в поэте, потому что и рассудочная техника, ставящая своей целью вызвать поэтическое впечатление, не может не стремиться к той же самой образной метаморфозе, какая само собою проистекает из

непроизвольного и не вполне осознаваемого складывания образов; поэтому она может яснее рассчитать всякое воздействие, особо заострив его. Поэтому у тех поэтов, которые как дома чувствовали себя на театральных подмостках, а к таким относятся греческие трагики, Шекспир, Мольер, расчетливость рассудка была нерасторжимо соединена с непроизвольностью творчества. Отсюда проистекает следующий *закон техники*: преднамеренность, с какой рассчитываются средства производимого впечатления, должна совершенно исчезать за видимостью абсолютно непроизвольного слагания образов и независимой действительности. У таких великих драматургов, как Шекспир или Мольер, художественный рассудок присутствует во всем, а притом он по возможности скрывается, и на таком полнейшем взаимопроникновении театрального и поэтического основывается их чудесное воздействие на театре. Гёте же, напротив, искал для каждой новой проблемы соответствующей ей формы. Находясь в Италии, он сам порицал это в себе как черту дилетантизма. А кроме того, он и не смог развить заново создававшиеся им формы в чистом и полном соответствии своему поразительному поэтическому намерению, — не сумел этого сделать ни в «Фаусте», ни в «Мейстере». Тем чище и могущественнее выступает у него поэтически слагающая фантазия. Шиллер совершенно верно описал этот метод Гёте в следующих словах: «Присущий Вам способ чередовать рефлексию и творчество вызывает зависть и изумление. То и другое занятия совершенно разделены в Вас, и вот причина, почему каждое из них выполняется столь чисто. Пока Вы работаете, Вы поистине пребываете во тьме, а свет просто пребывает в Вас, — когда же Вы переходите к рефлексии, то внутренний свет выходит из Вас наружу и освещает своими лучами все предметы и для Вас, и для других»[96].

Поэтому, в соответствии со сказанным, *техническая теория* обязана *исходить* из *душевных процессов того и другого рода* и из их *внутреннего соотношения* в поэте. Если же поэтика исходит из впечатления, то она в большей или меньшей степени превращает поэтическое создание в дело рассудка, который рассчитывает воздействие, — так всегда поступала поэтика, находившаяся в зависимости от Аристотеля. Если же в качестве источника поэтической формы выступает неосознанное творчество, то в пренебрежении оказываются правила, благоприобретенные выводы, рассудочное членение целого, как это и случилось во второй

[96] Письмо Шиллера Гёте 2.1.1798.

период нашего романтизма, у Арнима и Брентано[97]. Пусть поэтика как можно шире открывает врата перед своим опытом, чтобы ни один факт или метод не ускользал от ее внимания! Исследуя впечатления, поэтика пользуется тем преимуществом, что она может по произволу вызывать смену таковых сменой объектов, а также может разлагать на составные части комплексы процессов, — возможна экспериментальная эстетика, к созданию которой приступил ныне Фехнер. Исходя из творчества, поэтика может наконец воспользоваться и всей полнотой историко-литературного материала, из года в год бессчетные филологи и историки литературы трудятся над тем, чтобы разъяснить и сделать употребительными поэтов, — теперь же пусть присоединяется к их усилиям поэтика, но только не поэтика Буало, которая рада подчинить себе поэтическое творчество, а поэтика новая, которая хотела бы объяснить творчество и которая охватывает в сопоставительном рассмотрении все явления поэзии, начиная с праклеточек ее в изъявлениях туземных народов! Затем, следуя здоровым путем взаимообмена, эмпирия истории литературы и сравнение будут использованы для того, чтобы объяснить природу творчества, дать эскиз его неизменных норм, показать историчность техники и таким образом понять прошлое и указать путь будущему. Поэтика, какая возникнет из такого объединения рабочих усилий, создаст средства гораздо более тонкой характеристики поэтов на потребу истории литературы. Тогда, надо надеяться, поубудет личных сплетен, каким в преизбытке предается история литературы в наши дни!

Результаты такого психологического рассмотрения могут быть в свою очередь представлены в виде *принципов* и *правил*.

Если постигать законы метаморфозы изолированно, то процессу усиления или уменьшения будет соответствовать *принцип* различной степени *подчеркнутости составных частей* пропорционально их весу в целом и максимальной энергии преобладающих среди них. Закону выключения будет соответствовать *принцип* максимального приближения к *чистому удовлетворению* путем изъятия всего противоречащего такому воздействию. Принципу восполнения будет соответствовать *принцип выведения наружу всего сущностного* и *значительного* согласно сопряженности состояния и образа.

[97] Achim von Arnim (1781-1831), берлинский поэт и романист, и Clemens Brentano (1778-1842), центральная фигура немецкого романтизма второго поколения в Гейдельберге, совместно издали собрание народных песен «Волшебный рожок» (Des Knaben Wunderhorn, 1806).

Если сопоставить достигаемое этими законами с стоящей перед ними задачей, то возникают два восполняющих друг друга принципа. *Достоверность* и *иллюзия* — вот условие, при котором поэт только и может решить свою задачу; ими отмечается граница, с которой связано его творчество. *Эстетическая свобода* — отделенное от целенаправленных жизненных действий, блаженное царство лиц и поступков — действует в этих границах и в соответствии с ними. Конечно, поэт детерминирован приобретенной взаимосвязью душевной жизни, данными такой взаимосвязью законами, соотношениями ценностей и целями действительности. Он привязан ко всему этому ради удовлетворения своего читателя или слушателя. Однако, он вовсе не нуждается в согласовании своих образов с действительностью. На этом принципе эстетической свободы основывалась эстетика Шлейермахера. «От природы духа неотмыслимо то, что всякую деятельность, которая связана извне аффектом, а потому в этой своей детерминированности представляет нечто внешне данное, мы освобождаем от подобной связанности, возвышая ее до самостоятельности, а это и есть искусство.»[98] Будучи подчеркнут односторонне, такой принцип дает основание для возвеличивания фантазии, как это и происходило в романтической эстетике Людвига Тика и его друзей.

Если обратиться наконец к расположению составных частей, заложенных в структуре поэтического творчества и поэтического впечатления, то для поэтических созданий большего размера возникают правила, которые нередко разрабатывались на основе драмы. Впечатление, производимое отдельной составной частью, должно находиться в пропорциональном отношении к размерам целой вещи. Так, действие трагедии должно отличаться *весомостью* и *величием*, и даже комическое обязано обладать в комедии совсем иным весом, нежели в юмористическом листке или в компанейской шутке. Далее, составные части должны образовывать *замкнутое в себе единство*. Практическим приложением такого требования является знаменитое правило единства действия в драме. Наконец, составные части должны быть упорядочены так, чтобы действие их *нарастало* вплоть до самого конца.[99]

[98] *Friedrich Schleiermacher*, Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. von Carl Lommatzsch // *F. Schleiermacher*, Sämmtliche Werke, ser. 3, vol. 7. Berlin: Reimer 1842, S. 116. (Д)

[99] Все эти три принципа изложены в «Технике драмы» Густава Фрейтага (*Gustav Freytag*, Technik des Drama. Leipzig: S. Hirzel 1863, S. 24 ff.) в качестве драматических правил наряду с принципом вероятности. (Д)

ГЛАВА 2. ТЕХНИКА ПОЭТА

В предыдущем изложении преобладала психология. Теперь же фундамент поэтики обретен, и наш метод изменяется. Теперь первенство принадлежит историко-литературной эмпирии. В соответствии с духом современного исследования, она должна охватывать всю область литературы и заниматься разысканием элементарных образных построений как раз у туземных народов. Между такими построениями и формами она должна устанавливать причинные отношения, при этом ей во всех отношениях показано генетически-историческое постижение вещей. Так, она ни в чем не обязана признавать границы истории литературы, какой существовала она по настоящее время, а заимствовать свои объяснения всюду, где бы они ни обретались во всей широкой области человеческой культуры. Такие объяснения ей необходимо подкреплять затем методом «взаимного освещения», как назвал это Шерер[100], и таким путем далекое по времени и неясное освещать близким и доступным. Она должна пользоваться сопоставлением для своих обобщений и выводить однотипное. При этом ее повсеместно поддерживают итоги психологического фундирования поэтики, и она ни в одном пункте не может обходиться без психологического объяснения. Потому что поэтика без психологии прибегает как раз к широко распространенным, не выдерживающим критики классификационным понятиям и тезисам, вместо того, чтобы пользоваться понятиями научными и доказанными. Однако отныне за психологией остается лишь второй, сопровождающий голос. Поскольку же наш трактат давно уже вышел за пределы отведенного ему места, мы ограничимся сейчас особо важными приложениями психологического фундирования. Правда, вся плодотворность психологического рассмотрения прояснилась бы по-настоящему лишь при условии, что нам было дано подойти с этой стороны к отдельным проблемам, которые историко-литературная эмпирия поручает поэтике, в то же время и делая возможным для нее разрешение их. Если мы предпримем такую попытку несколько позднее, то нам уже не придется поднимать такую тяжесть в одиночку. Тогда уже будет опубликована по записям лекций «Поэтика» незабвенного Шере-

[100] Wilhelm Scherer (1841-1886), позитивистский историк и теоретик литературы (Geschichte der deutschen Literatur, 1880-1883) с акцентом на традиции, опыте и школе (Ererbtes, Erlebtes, Erlerntes), начинатель литературной критики как академической профессии, автор важного исследования о Якобе Гримме (1865).

ра, и мы не сомневаемся в том, что подобно тому, как Шерер связал грамматику и поэтику и единственным в своем роде образом охватил в своих трудах столь поучительную для первозданных построений и форм поэзии германскую литературу вплоть до настоящего времени, его изобильный и энергичный ум даст наиважнейшие импульсы и нашим начинаниям. Но насколько же все было бы иначе, если бы мы могли сотрудничать с живым Шерером!

1. Наша противоположность всей прежней поэтике значительно прояснилась. Мы отбросили общезначимое понятие прекрасного, а вместо этого обнаружили процесс слагания образов в природе человека. Поскольку этот процесс исходит из самой сердцевины переживания и деятелен в среде языка, у всех народов возникает ритмическое изъявление чувств, столь же необходимое для души, как для тела необходимо дышать, возникает независимое представление и преобразование пережитого, и личное живое участие в волнующем душу действии. Такое разделяющееся на виды уже у самого своего корня поэтическое творчество обладает своей мерой и своим отличительным признаком прежде всего в том, что возникающая таким способом образная взаимосвязь доставляет удовлетворение и самому творцу; однако вместе с тем целью поэта и мерой всего достигаемого им становится доставление непреходящего удовлетворения слушателю или читателю. Лишь благодаря этому деятельность поэта наделяется сознанием цели и как всякая сознающая свои цели деятельность порождает свою технику. Под *поэтической техникой* мы разумеем творчество поэта, сознающее свои цели и средства и уверенное в них.

Техника поэта – это трансформация пережитого в некое существующее лишь в представлении слушателя или читателя целое, порождающее иллюзию и благодаря чувственной энергии образной взаимосвязи, благодаря могучему содержанию чувств, значительности для мышления и иным менее существенным средствам производящее стойкое и длительное удовлетворение.

Создание художника не вмешивается в целевые взаимосвязи действительной жизни и не ограничивается ими, – это и составляет *характер художника.* Обычный человек проходит по жизни, занятый лишь одним великим делом, – он удовлетворяет свои потребности или кует свое счастье. Все предметы и лица находятся для него в известном отношении к его жизненной задаче. Гений же предан объектам без всякого взгляда на их полезность, то есть предан им незаинтересованно. Его дело – постигать. Теоретический ум подчиняет свои представления реальности, ум практический полагает свои представления в сообразные

ей отношения цели. А незаинтересованность и идущая от нее глубокая рассудительность, для которой все становится переживанием и которая останавливает на предметах тихий и задумчивый взгляд свой, – они образуют более идеальную действительность, какая пробуждает веру и одновременно с тем удовлетворяет сердце и разум, – вот признаки поэта.

Всему этому соответствует происходящий *в слушателе* или читателе *процесс.* Образная взаимосвязь, что возникает в их представлении, содержит такие лица и действия, которые не находятся в отношении причины или следствия к лицам и поступкам реальной жизни. Так что тем самым слушатели изымаются из сферы их прямых интересов. Искусство – это игра. Действие, которое хотелось бы вызывать искусству, – это удовлетворение, доставляемое им в настоящую минуту, удовлетворение длительное и стойкое. Если такая игра производит и какие-то иные действия, то она не навязывает их слушателю. Однако доставляемое искусством удовлетворение связано с иллюзией, которая обращает воспроизведение в переживание самой действительности. Согласие образных построений фантазии с теми законами и ценностными установлениями, какие содержатся в приобретенной взаимосвязи душевной жизни, происходящая отсюда вероятность и достоверность, чувственная сила – вот базис любого подлинного искусства. Отсюда и современная поэтическая техника, стремящаяся укрепить, упрочить такое основание – с полным правом и вопреки любым живописателям мыслей и поэтам идей. Откуда бралось бы в противном случае то волнение сердца, которое позволяет нам чужие судьбы переживать как свои собственные, вымышленные – как реальные? Для этого предмет должен реально волновать сердце и быть значительным по своим связям, какие постижимы для мысли, – вот об этом-то художники наших дней слишком часто забывают.

На основе этих фундаментальных свойств поэтического наслаждения возникают заслуживающие внимания последствия. Изображаемые процессы никогда не вызывают с нашей стороны внешних действий воли. Рассказывают о зрителях, прерывавших спектакль, чтобы покарать сценического злодея или же спасти невинно страдающую особу. Однако такое всякий раз предполагает заблуждение относительно фактического отношения играющих лиц к тем, каких они представляют. Как бы ни потрясало нас происходящее – словно сама действительность, – мы никогда не утрачиваем сознания иллюзии. Кроме того, проживая все то, что представляют нам, мы способны куда быстрее, нежели в реальной жизни, переходить от одного состояния к другому.

За считанные часы мы успеваем пережить поразительные контрасты судьбы, выпавшие на долю героини романа. За один-единственный вечер кровожадный поэт, сжимая действие, спешит представить нам с полдюжины смертей. Объясняется все это тем, что ни одно из этих событий не привязывает к себе наши мысли и чувства столь же крепко, как то, что происходит в реальной жизни, и ни одно из них не волнует нас столь сильно, как то бывает в реальных сопряжениях нашего существования. Ведь уже сочувствовать другому человеку, у которого болят зубы, — совсем не то, что терпеть боль самому; а если к этому прибавляется еще и сознание иллюзии, то боль и радость по поводу чужой судьбы становится в зрителе хотя и чище, но притом слабее.

К поэту и публике присоединяется еще и *критик* — третье лицо. В нем совершается тот же процесс, что в идеальном читателе или слушателе. Должен, по крайней мере, совершаться! Как же получается, что критик способен заметить в характере изъян? Эмоциональное состояние героя производится известной ситуацией, чувство же производит известный процесс воли, это и читает критик в поэтическом создании, когда же стремится образно воспроизвести все это, то в нем нарастает неодолимое сопротивление. Такое сопротивление идет из глубин всей приобретенной взаимосвязи его духовной жизни — взаимосвязи, которая именно в этом моменте превышает взаимосвязь поэта. А как распознает критик недочеты в известном решении? Он распознает их по тому, что никак не желает устанавливаться умиротворенный покой возбужденных чувств. И в этом случае на основе приобретенной взаимосвязи всей душевной жизни воздействует усмотрение сопряженности ценностей или целей, хотя критик и не сознает того в явном виде и в этом случае усмотрение критика вновь превышает усмотрение поэта. Не задним числом производимая рефлексия, а именно эта способность сильно переживать — вот что творит критика, как творит и поэта. Поэтому глубокое суждение о поэте родственно самой же творческой способности. Не потому Лессинг был великим поэтом, что он был величайшим критиком, но энергия творческой способности и острота анализирующего рассудка совместно образовывали в нем величайшего критика, а затем поэт, живший в этом критике, использовал те художественные приемы, какие становились ясны для критика, — так, через посредство сознательно применяемой техники, он множил свою творческую способность.

Причина, почему *возможна* такая *трансформация* переживания, заключается в том, что действительность предоставляет творческой способности материалы, а именно жизненные повороты и характеры, в которых, пусть они и перемешаны с бесполезным, обретаются средства подобных воздействий. Согласно Гёте и Шеллингу даже самое совершенное человеческое тело прекрасно лишь в течение мимолетного мгновения, но именно такое мгновение и увековечивается изобразительным искусством. Так и поэтически значительное встречается лишь изредка и на бегу, однако поэт подслушает и затвердит его. Общезначимое для чувства никогда не бывает свободно от случайных помех и нарушений; полнота жизни вмещена, вдавлена в тесноту времени, пространства, причинной взаимосвязи, — поэт обязан восполнять, возвышать и очищать на основе своей могучей жизненности.

В качестве подтверждения подобного взгляда на поэзию могут послужить два высказывания Шиллера и Гёте. Шиллер так определяет поэта: «Поэтом я называю всякого, кто способен перелагать состояние своих ощущений в какой-либо объект так, что этот объект вынуждает меня перейти в то самое состояние чувства, то есть воздействует на меня как живой». Если и слишком узко такое определение, потому что не включает в себя поэта, который исходит из своей субъективности, то Гёте в своих словах более полон: «Живое чувство состояний и способность выражать их — вот что творит поэта»[101].

2. *Спосо́б*, каким *познается* нами *техника*, тоже должен измениться в современной поэтике. Сколь бы многим ни была обязана сегодняшняя поэтика двум прежним своим методам, сколь бы живо ни подчеркивали мы в первой главе их значение, современная поэтика обязана сделать решительный шаг вперед и стать современной наукой, она должна распознавать производящие поэзию факторы, изучать их действие при переменных условиях, а через посредство такого *познания причин* решать свои практические задачи.

Познание техники основывается на таком рассмотрении причин, которое не просто описывает поэтические построения и формы в их сложности, но и действительно объясняет их. Из этого объяснения оно выводит общезначимые принципы поэтического воздействия, число которых неопределенно, и выставляет таковые в качестве правил или норм. Оно показывает, как в этой причинной взаимосвязи процессов, согласно законам душевной жизни и в соответствии с поэтическими нормами, возникает – сначала в условиях определенной эпохи и народа – поэтическая техника, которая соответственно обладает

[101] *Эккерман*, 11.6.1825 (ср. выше полная цитата).

лишь относительной и исторической значимостью. Так поэтика фундирует историю литературы, в которой только и обретает свое завершение.

Мы намерены образовать такое понятие, которое причинное рассмотрение современной поэтики свяжет с характерным для прежней поэтики расчленением формы. Используя в нашем собственном смысле формулу Гумбольдта, мы назовем *внутренней поэтической формой* то *распределение изменений*, что происходит в переживаниях согласно изложенным выше законам, далее – новообразования из составных частей, возникающие отношения ударения, силы и протяженности, равно как и заново творимые сопряжения. Внутренняя поэтическая форма есть нечто единственное и неповторимое в каждом отдельном случае. Если же все родственное объединять в группы, то тут выступит общая для целого ряда индивидуальных поэтических данностей внутренняя поэтическая форма, и тогда встанет проблема объяснить эту общность общностью условий. С другой стороны, в результате сопоставления обнаруживаются отдельные однотипности элементарного свойства, которые сохраняют свое постоянство в известном кругу, и тут, на основании наипростейших фактов, какие только достижимы для нас, встает задача установления закономерной предпосылки подобной однотипности, а также задача наблюдения над закономерно появляющимися одновременно феноменами, и задача исследования их взаимозависимости.

Совершающиеся в поэте процессы перестраивают образы в направлении устойчивого удовлетворения, и тогда возникающие таким путем образные элементы становятся носителями поэтических воздействий на других. Мы разрабатывали в качестве *принципов* такие постоянные причины, из каких проистекают поэтические воздействия. Принципы могут также преобразовываться в правила или нормы. Число их неопределенно, потому что каждая постоянная причина поэтических воздействий может быть приведена в формулу подобного принципа. Излагая такие формулы, мы постарались учесть те из них, которые были уже разработаны в эстетике, особенно же исторически значительные среди них.

Если бы было возможно полностью дедуцировать цели и средства поэтических видов из *сочетания* таких *правил*, возникла бы *общезначимая поэтическая техника*. Однако даже и различия между тремя поэтическими видами мы можем демонстрировать лишь эмпирически – на примере тех изначальных различий (насколько они еще доступны нам), какие мы встречаем у туземных народов. Однако, те жизненные проявления, в каких впервые выступают здесь лирика, эпос и драма, отличаются столь сложным составом, если подходить к ним психологически, а психологическое истолкование их все еще столь недостоверно, что в настоящее время нет и надежды на психологическую интерпретацию таких различий. Было бы совершенно неверно выводить эти поэтические виды конструктивным путем из сущности, цели и средств поэзии, и если многие эстетики заявляют, что драма – это высшее единство лирики и эпоса, то достаточно только взглянуть на сообщения о туземных народах, чтобы увидеть, насколько они заблуждаются. Кроме того, и технику любого поэтического вида по отдельности тоже нельзя выводить из целей и средств его. В этом сможет убедиться каждый, стоит только попробовать определить, как соотносятся принципы поэтического впечатления между собой, затем выбрать и упорядочить в соответствии с этими принципами наиболее действенные впечатления и произвести наиболее благоприятный выбор тех возможностей, какие предоставляют отдельные моменты внутренней формы – настроение, фабула, действие, характеры и т.д. Тут же заявляет о себе при такой попытке неопределенность принципов, неограниченность их числа, невозможность установить градацию их ценности, а также уверенно упорядочить их по их внутренней сопряженности между собой. Так что общезначимая техника поэзии невозможна. Это подтверждается теми немногочисленными техниками отдельных поэтических видов, какие у нас есть. *Отто Людвиг* с поэтической глубиной и, возможно, с доведенной до чрезмерности эстетической чуткостью абстрагировал общезначимую технику драмы на основе интимнейшего изучения Шекспира. Глубже любого знатока Шекспира он заглянут в его технические тайны. Отто Людвиг доказал, что техника этого величайшего из драматургов была разработана тонко, уверенно и последовательно. Так что на книгу Людвига можно смотреть как на косвенное и весьма изобретательное доказательство того, что Шекспир создавал весьма совершенную форму классической английской драмы с технической осознанностью. Однако Отто Людвигу так и не удалось обрести той общезначимой техники драмы, какую стремился установить он для драматургов своего времени и не в последнюю очередь для самого себя. Та техника, какую он выставлял в качестве общезначимой, была всего лишь теряющимся в облаках идеальным образом исторической техники Шекспира, так что любовь к Шекспиру не принесла тут плодов. *Густав Фрейтаг* в своей «Технике драмы»[102] вновь заявил о правах формы замкнутого драмати-

[102] Немецкий драматург Gustav Freytag в своей теории театра (Die Technik des Dramas, 1863) предлагал пирамидальную пятиактную структуру драмы с кульминацией в конце третьего акта.

ческого действия, утраченной в неряшливости драматургии нашего времени. Благодаря той броскости, с которой проведена главная мысль, она стала настоящей настольной книгой любого драматурга и критика. Из требования наиболее действенной формы драмы Фрейтаг выводит правила драмы. И лишь затем он это тело драматического действия наделяет трагической душой. Так что Фрейтаг вывел лишь определенную, ограниченную форму драмы, в которой цельное, единое и завершенное действие проводится по своим этапам по всем правилам искусства. В таких рамках Фрейтагу принадлежат весьма удачные замечания о пяти частях, из каких состоит драма, и о тех трех драматических моментах, что располагаются между ними. Однако, уже усложненные формы шекспировской трагедии невозможно свести к подобной схеме замкнутого в себе действия. Потому что если прослеживать линию, ведущую от простого и сжатого построения «Макбета» к запутанному и внешне распадающемуся строению «Короля Лира», то мы не можем не заметить здесь знаменательного различия их трагической формы. И в «Лире», и в «Гамлете» перед нами изобилие эпизодов и контрастов, резко противопоставленных основному трагическому настроению, все это невозможно объяснить только намерением оттенить основное действие с помощью противопоставления. Потому что обе эти трагедии содержат и вполне проведенную вторую линию действия, линию, которая нарушает взаимосвязь первой и никак не может существовать здесь просто ради контраста. Вскоре начинаешь видеть, что эти пьесы, будучи картинами души, не только не нуждаются в строго причинном сцеплении событий, но и не допускают таковое. Затем замечаешь внутреннее отношение особого рода между процессами, которые не связаны между собой причинной связью. Если толковать в применение к этому отношению о гегелевской идее, то это будет только сравнение, причем неадекватное, в котором не будет выражено никакого действительного разумения. Уже Гердер обратил внимание на то, что здесь каждый характер, каждая сцена обладает своей собственной окраской, так что их невозможно мысленно переносить в другую пьесу. А таинственная душа, какая изъявляет себя в подобных фактах, выходя из поэтической индивидуальности, вовсе не вступает при этом в замкнутую драматическую форму, но самодержавно утверждает такой сплот формы, в которой только и способна изживать себя. Так что только по исторически выработавшемуся содержанию драмы и можно уразуметь принадлежащую ей форму. Такая форма не общезначима, но относительна и исторична.

3. Основа поэзии – переживание; так и на самой низшей ступени развития цивилизации поэзия оказывается во всем связанной с первозданными могучими формами переживания; таковы культовые обряды, празднества, танец, переходящий в пантомиму, память праотцев, – здесь, у самого корня, уже различены песня, эпос и драма.

Поскольку мощное возбуждение души, если только не ведет оно в внешним действиям воли, находит выражение в звуке и жесте, в соединении пения и поэзии, то у туземных народов поэзия связана с культовыми обрядами, радостью праздника, с танцем и игрой. Поэтому взаимосвязь поэзии с мифом и религиозным культом, с блеском празднеств и радостями игры, с прекрасной и безмятежно светлой компанейской жизнью получает психологическое обоснование, — эта взаимосвязь зрима в начатках цивилизации, а затем она проходит через всю историю литературы.

На низших ступенях развития цивилизации *лирика* неотделима от пения. Экспансивная, жизнерадостная, открытая натура негра изливает свою радость и печаль в речитативе, и какой бы механической работой он ни занимался, ее сопровождают песни. Можно надеяться на то, что история литературы, пользуясь сравнительным методом, сумеет установить различные ступени сложения ритма, рифмы и формы в песне. У живущих к востоку от Скалистых гор туземцев-американцев распространена такая песенная форма, в которой возбуждающее аффект содержание выражается одной-единственной строчкой, которая затем бесконечно повторяется запевалой и хором. Например: «Когда я иду навстречу врагу, земля дрожит у меня под ногами». Или: «Отрезанная голова врага падает к моим ногам», излюбленная в их песнях поэтическая фигура — анти-фрасис, который ведь доставляет удовольствие и детям; индеец из племени дакота хвалит смелого словами: «Друг, ты дал себя побить оджибваям». При изобилии песнопений данакилей и сомалийцев ритм их определен, а каденции и рифмы еще несовершенны.[103]

Эпическое пение уже у туземных народов простирается от басней о животных до эпической песни как элемента героического эпоса. В Сенегамбии существует наследственное сословие певцов, гриотов. Следующее известие подтверждает то, что по своему содержанию их эпи-

[103] Данные об источниках наших сведений приведены в первую очередь у Вайтца (*Theodor Waitz*, Anthropologie der Naturvölker. Leipzig 1877, Bd. II, S. 236 ff., S. 524, Bd. III, S. 231 ff., Bd. IV, S. 476; примеры: Bd. II, S. 240 ff., Bd. III, S. 232. (Д)

ческое пение родственно искусству греческих рапсодов: сыновья короля Каарты отказываются бежать, потому что в таком случае песнопевцы покроют их головы позором. А при дворе королей Дагомеи (тоже и в Сулимане) этим певцам одновременно поручается сохранять в своей памяти историю прошлого. Живущие к востоку от Скалистых гор туземцы хранят в своих эпических сказаниях воспоминания об истории племени, а вместе с тем сочиняют и вымышленные эпические рассказы, похожие на наши баллады или романсы. В одном из таких рассказов душа воина покидает поле битвы, чтобы посмотреть, как его оплакивают, в другом возлюбленная жена возвращается на землю с того света, чтобы убедиться в нелицемерности скорби о ее безвременной кончине.[104]

И в области *драмы* у стоящих на низшей ступени цивилизации народов появляются первые ростки и построения, которые вполне гармонируют с известиями и выводами относительно истоков и развития драматического искусства у выше стоящих народов. Горе и радость, гнев и любовь, величайшая страсть, а также и религия с ее величием и торжественностью — все это выражается у туземных народов не только в звуке и пении, но и в жесте, ритмическом движении, танце. Так представляются у них любовные свидания, поединки на войне. Танец переходит в пантомиму. Племена индейцев усиливают воздействие их, надевая маски. Религиозные и политические ритуалы сопровождаются у них такими пантомимами. Переговоры между двумя индейскими племенами начинаются с того, что послы одного народа подходят в степенном танце и передают другим трубку или иной знак мира, а сахемы из другого лагеря отвечают им тем же[105]. Рождение ребенка, смерть друга — все это отмечается танцем-пантомимой, передающим ощущение минуты. Основную часть культа индейцев и составляют такие пантомимы. Их исполняют переодетыми и в масках, и такие представления повторяются каждый год. До сих пор у ирокезов сохраняется 21 такой торжественный танец-пантомима. Вот, к примеру, из берлоги выходит на охоту медведь, но он трижды должен вернуться назад в берлогу. Весьма излюбленны как раз маски животных, либо устрашающих, либо производящие комическое впечатление, такая маска и есть первобытное

[104] Данные об источниках у Вайтца: Bd. II, S. 237 ff., Bd. III, S. 234. (Д)

[105] *John Lubbock (Lord Avebury)*, On the original civilization and the primitive condition of man, 6th ed. London: Longman, Green and Co. 1902, p 549. Сэр Лаббок в свою очередь цитирует шотландского историка Робертсона (1721-1793), широко известного в 19 веке (*William Robertson*, The History of America, 1777).

выражение того смешения страшного со смешным или безобразным, в чем, как увидим мы позже, заключается один из самых действенных рецептов. Между танцем и мимическим представлением на этой низкой ступени цивилизации и не возможно провести строгую черту. Я бы сказал, что танец постепенно становится здесь художественной формой драматической пантомимы — в том смысле, в каком метр и рифма — это художественные формы поэтического языка. У негров из Акры уже появляется и шут, проделки которого представляются средствами мимики.[106]

4. В дальнейшем мы займемся обсуждением техники бóльших по размеру поэтических построений, как эпических, так и драматических.

Материал всякого живого творения, сколько-нибудь значительного по размеру, заключается в пережитом, фактическом, и каждое такое творение в конечном счете выражает лишь пережитое, преобразованное и обобщенное по мере чувств. Поэтому в поэтических созданиях и нельзя искать идеи.

Гёте заметил о своих «Родственных натурах», что нет в них и черточки, какая не была бы пережита, но нет и черточки, переданной точно так, как была она пережита. Есть у него подобные же высказывания и о других его произведениях. Заслуга истории литературы наших дней — в том, что она повсюду доискивается материального основания. То это личный опыт, то рассказ, относящийся к прошлому или современности, то поэтическая переработка, прежде всего в новелле. Иногда в качестве основания открывается какой-то простой сюжет, в других случаях — комбинация таких простых сюжетов. Однако, всегда и везде *фактичность* — вот самое сокровенное — сладкое и крепкое ядро любого поэтического произведения.

Поэтому в поэтическом произведении всегда содержится больше, нежели то, что можно выразить одной общей фразой, и как раз из такого преизбытка и истекает захватывающая сила поэзии. Любая попытка отыскивать идею поэтических созданий Гёте оказывается в противоречии с недвусмысленными заявлениями самого Гёте. «Немцы зря портят себе жизнь своими идеями, которые вкладывают во все на свете. Имейте же наконец мужество предаться впечатлениям, дайте развеселить и тронуть себя, и поучить, и возвысить душу, и воспламенить на великие дела, и не думайте, что все так уж суетно, если это не абстрактная

[106] Данные об источниках: *Edward Tylor*, Anfänge der Kultur, Bd. II, S. 133, 241; *E. Tylor*, Anthropologie, S. 354 ff.; *Lubbock*, Entstehung der Zivilisation, S. 445; *Waitz*, Anthropologie der Naturvölker, Bd. II, S. 243; Bd. III, S. 137, 210; Bd. IV, S. 123, 476.

мысль и не идея»[107]. «Если бы благодаря фантазии не возникали вещи, которые остаются потом вечной проблемой для рассудка, то от фантазии было бы немного проку»[108]. «Чем несоизмеримее и для рассудка непостижимее поэтическое создание, тем лучше»[109]. Гёте радовала эта непостижимость самых больших его произведений, и он совершенно верно замечает, что в самых значительных из них совместились различные состояния его жизни и изменчивый взгляд на них, так что для рассудка они сделались еще менее постижимыми. Уже по одной этой причине для него самого его «Мейстер» — «одно из наименее поддающихся расчету созданий, у меня у самого, пожалуй, нет ключа к нему»[110]. А «Фауста» он прямо называет чем-то совершенно «несоизмеримым» и считает напрасными попытки приблизить его к рассудку[111]. В каком, однако, смысле все пережитое *возвышается* в поэзии *до общезначимости*, Гёте говорит в связи с «Вильгельмом Мейстером». «Начала его проистекли из неясного чувства великой истины: человеку нередко хочется попробовать себя в том, в чем с самого начала отказала ему природа. И все же возможно, что все его ложные шаги поведут потом к неоценимому благу, — предчувствие, которое в 'Вильгельме Мейстере' все более раскрывается, проясняется и подтверждается, пока не находит выражение в ясных словах; ты словно Саул, сын Киса[112], что пошел искать ослиц отца своего, а обрел царство»[113].

Поэтому следует всячески выступать против такого истолкования поэтических произведений, какое сложилось под влиянием *эстетики Гегеля* и преобладает в наше время. Вот пример. Все снова и снова пытаются выразить идею «Гамлета». Однако, тут никак нельзя пойти дальше описания — когда мы начинаем вторить поэту заплетающимся языком — той совершенно несоизмеримой фактичности, какую поэт возвысил до общезначимости. Дело в том, что Шекспир выработал в себе тонкое и сильное нравственное чувство, стоящее в связи с протестантской религиозностью его дней; однако, это чувство постоянно сталкивалось с теми сомнительными моральными отношениями, в условиях которых оно и вырабатывалось. Отсюда, наряду с радостью, какую доставляли его широкой натуре великая героическая страсть, блеск и счастье мира сего, проистекало очень глубокое чувство тщеты, бренности и моральной ущербности мира. До Шекспира английская драма воздействовала самыми сильными контрастами и самыми дерзкими эффектами, кровавыми историями и комическими ситуациями, силой чувственности и трагизмом смерти. Шекспировская же энергия нравственных чувств внесла теперь в драму внутреннюю взаимосвязь характера, страсти, трагической вины и гибели, а наряду с этим целый побочный чин близкородственных действий: тем самым Шекспир и создал технику классической английской трагедии. Но эта же самая сила моральных чувств очень рано привела Шекспира к такому опыту и к таким суждениям о мире с присущим ему характером, что запечатлены в его сонетах. И когда он познакомился со сказанием о Гамлете, то обрел в нем самый страшный символ моральной тщеты мира. Нравственная натура с нежными струнами души, Гамлет принужден обвинять и даже презирать свою мать, мстя супругу ее, королю, за гибель отца. Со всем этим Шекспир соединил картины нравственного упадка двора — все, что слишком хорошо было известно ему из жизни. Если его и занимала всегда проблема безумия, то теперь он ввел в фабулу пьесы дальнейший символ человеческой тщеты: в образе Офелии открывается чудовищное родство свойственной чистой девичьей души чувственности и тех образов, какие овладевают ею в безумии. Можно по-разному интерпретировать действие трагедии, развернутое на этом основании в виде игры и контригры. Ясно только одно: самое ядро драмы заключено в переживании поэта и в потрясающих символах его переживания, и ни в каком тезисе невозможно выразить это ядро. В душе потрясенного зрителя все сводится затем лишь в образное и прочувственное единство глубочайшего жизненного опыта, и вот только это и говорит ему поэзия.

В отношении образного творчества к материалу сказываются далее, и *границы поэтического воображения*. Филология уже детально установила зависимость эпической поэзии от мифа и сказания героической поры народов. Однако и относительно трагедии можно выставить следующий тезис:

Живая трагедия возникает тогда, когда поэтическому творчеству словно сама неумолимая действительность противостоят внешняя фактичность, сообщение, новелла и т.д. Теперь воображение стремится придать единство, про-

[107] *Эккерман*, 6.5.1827.

[108] *Эккерман*, 5.7.1927 (Н. Ман: «Если бы фантазия не создавала непостижимого для рассудка, ей была бы грош цена»).

[109] *Эккерман*, 6.5.1827.

[110] *Эккерман*, 18.1.1925.

[111] *Эккерман*, 3.1.1830: «'Фауст', — продолжал он, — это же нечто непомерное, все попытки сделать его доступным разуму оказываются тщетными».

[112] I Сам. 9.

[113] WA I, Bd. 35, S. 8.

никновенность и значение всему этому реальному. И в той мере, в какой неподатливость фактического оказывается неодолимой, из действия и его персонажей проистекают особого рода иллюзия и действенность.

5. Трансформация материала, обращая его в поэтическое творение, не может не считаться с той *средой*, в *какой является* образная взаимосвязь. Потому что она всегда обусловлена этой средой. И здесь решающим оказывается то, что такую среду нельзя видеть просто в языковом выражении, в последовательности слов.

Среда, в какой является образная взаимосвязь, – это, по своему первому моменту, последовательность слов во времени. Поэт формует эту среду для чувства, приводя в известный порядок качества звука, ритм, периодичность речи. Поскольку метрические отношения обусловливаются энергией чувств, сравнительной метрике следует исходить не из отношений временной длительности, но из сопряжения между энергией того голосового процесса, какой возбуждается чувством, противодействием, какое приходится ему преодолевать, восходящим и нисходящим движением и т.д. Другой момент среды, в каком строится и пребывает как целое образная взаимосвязь, – это становящаяся возможной благодаря памяти взаимосвязь процессов в фантазии слушателя или зрителя.

Мы находили принципы поэтического воздействия в отдельном звуке, в соотношении звуков, в череде ритма и в сопряжениях всех этих чувственных свойств словесной последовательности и игры душевных состояний. Во всем этом мы отмечаем *первый момент* той *среды, в какой поэтические образы* – прежде всего внутреннее достояние поэта – *становятся зримы* и для читателя или слушателя. Психологическая интерпретация этого момента зависит от эмпирического сравнительного изучения таких поэтических средств передачи. Аристотель еще не видел тех уз, какими связаны предмет поэзии и ее метрическая форма. Для него в качестве физических причин (αἰτίαι φυσικαί) поэтического искусства неопосредованно стоят рядом друг с другом влечение к подражанию и равным образом прирожденное чувство такта и гармонии (включая сюда и чувство метрической формы)[114]. Если Аристотель не замечал здесь связи, то виной тому был его односторонний принцип подражания. Наше психологическое фундирование поэтики раскрыло здесь взаимосвязь. Поступки и характеры с их сообразностью чувству выступают наружу и в языке как способе передачи, причем еще усиленные благодаря воображению. Существует изначальное отношение между

[114] *Johannes Vahlen* (1830-1911), Beiträge zu Aristoteles' Poetik. Wien: K. u. K. Hof- und Staatsdruckerei 1865, Bd. I, S. 11. (Д)

движениями чувства, напряжением воли, более или менее быстрым протеканием представлений и звуком, его силой, высотой, более скорым или более степенным его следованием, его подъемом или опусканием. Сила и характер чувств, энергия волевого напряжения, и легкий или даже стремительный ток представлений в приподнятом настроении, прерывистый – в печали и боли, – все это стоит в твердом, физиологически обусловленном отношении к высоте, силе и скорости звуков. Эти качества звука познаются на опыте в эмфатической речи. Мы можем предположить, что в первоначальные времена речь приближалась к речитативу, когда содержание чувства возрастало. Отсюда и музыка заимствовала схемы своих мелодий, что можно отчетливо продемонстрировать на их национальных различиях. Сюда же восходит и исток метра, который поначалу был ведь связан с моментом речитатива, напева, равно как и с танцем. Отсюда и следует, как вывод, что в качестве первичных фактов метра следует рассматривать не отношения временной длительности как таковые, а отношения энергии, противодействия, восходящего и нисходящего движения и т.д. Однако попытка отыскивать принципы метрической формы обречена на неудачу до тех пор, пока нам недостает более тонкого знания языков туземных народов и их метрических форм. С большим трудом мы распознаем у них метрическое воздействие словесного повтора, рефрен, простой счет слогов и т.д.[115]

Второй момент среды, в какой образ становится постижим как целое, – это взаимосвязь, устанавливаемая памятью. Реальность действия, реальность характера как целого вне самого поэта заключена не в тающих в воздухе словах, где всякое последующее вытесняет предыдущее, но в том, что посредством слов выстраивается в слушателе. В такой среде наиболее адекватным образом передается протекание душевной жизни. Действие, душевный процесс – вот объект, соответствующий поэзии. Напротив, одновременность образа должна устанавливаться в последовательности, в которой отдельные составные образа удерживаются, воспоминаются, сопрягаются друг с другом и складываются в определенном порядке. Поскольку же согласно природе эстетического впечатления каждый момент должен доставлять удовлетворение как таковой, а долгое описание утомляет несложенностью своих составных частей, то приходится прибегать к художественному приему, устанавливая образную взаимосвязь посредством действий, которые уже и

[115] *Tylor*, Anthropologie S. 343 ff.; *Waitz* Bd. IV, S. 476. (Д)

отдельными своими звеньями занимают и удовлетворяют внимание. Так что *закон Лессинга* в том, что касается его формулирования и обоснования, должен получить некоторое продолжение. Из того, что слова следуют друг за другом во времени, еще не вытекает, что возникающая в душе образная взаимосвязь должна ограничиваться последовательностью.

Последовательности слов наилучшим образом отвечает действие, поскольку отдельные звенья такового уже доставляют удовлетворение, между тем как каждое из них привносит что-то свое в выстраивание целого. Отсюда следует, что передача одновременного лишь в той мере может быть предметом поэзии, в какой она либо естественным путем производится действиями (характер), либо же может быть приведена в форму действия посредством художественного приема (внешний объект, физическая красота).

6. Теперь мы обсудим тот *способ действия, благодаря которому поэтическое творчество* в условиях своей среды *производит творения*, и тут перед нами двоякое направление действий, заложенное в самой природе переживания.

Подобно тому как в науке разделяются, а затем и многообразно взаимодействуют индуктивный и дедуктивный методы, так и в переживании заложено два способа протекания процессов фантазии: субъективное состояние чувственно воплощается в символе внешнего процесса, внешняя фактичность усваивается вовнутрь. Соответственно разделяются поэты субъективные и объективные.

Такое фундаментальное отношение внутри фантазии я разработал впервые в статье «О воображении поэтов», где стремился обосновать его историко-литературным материалом.[116] Уже Шиллер противопоставил два основных настроения фантазии — наивное и сентиментальное.

[116] *Wilhelm Dilthey*, Über die Einbildungskraft der Dichter // Zeitschrift für Völkerpsychologie 1877, Bd X, S. 42 ff. [Эта статья включена в сборник «Переживание и поэзия» под названием «Гёте и поэтическая фантазия»]. Прибавлю к этому, что в докладе о поэтическом воображении и безумии (Einbildungskraft und Wahnsinn 1866 [Gesammelte Schriften Bd. VI, S. 90 ff.]) я в общедоступной форме изложил некоторые из основных положений того психологического обоснования поэтики, какое предлагается теперь в настоящем исследовании; следуя даваемому здесь обоснованию я стремился воспользоваться для историко-литературной характеристики психологическим взглядом на вещи в своих историко-литературных работах о Лессинге, Новалисе [см. сборник «Переживание и поэзия»], Диккенсе, Альфиери (Westermanns Monatshefte Bd. 41 1876/77, Bd. 38 1875) и других. В них можно найти и дополнения к изложенному здесь. (Д)

Этими словами он обозначал не эпохи литературной истории, но фундаментальные склады, какие присущи поэтам. Я попытаюсь распознать теперь самое *элементарное различие способов действия фантазии* на историко-литературном материале, поскольку различие, сформулированное Шиллером, отличается чрезвычайной сложностью и обусловлено исторически. Настоящее исследование подтверждает со стороны психологии различие, найденное с помощью метода литературы.

Всякое исследование сложного состава сочетает индуктивные и дедуктивные способы действия. Точно так же и всякое поэтическое произведение сколько-нибудь значительного объема непременно соединяет в себе оба направления процесса фантазии. Однако, у таких поэтов, как Шекспир и Диккенс, по преимуществу поэтически одушевляются *образы, какие* предоставляет им *внешний мир*. Шекспир словно глядит на мир глазами всех возможных разновидностей человека. Вместе с Монтенем[117] он погружается в анализ человеческих характеров и страстей. В своих больших драмах он как бы прямо дает препараты основных аффектов. Предаваясь выступающей перед ним действительности, он, кажется, совершенно растворяется в ней. Но если о Шекспире мы можем судить только по его произведениям, то все это же видим в Диккенсе-человеке. Он жил в том же обществе, что и Карлейль и Стюарт Милль. Он любил Карлейля. Но в отличие от последнего ему было чуждо глубоко задумываться над последними вопросами жизни. Постигать окружавшее его общество, любя и ненавидя, неустанно наблюдать человеческую природу тем глубоким взорам, какой дает вера в человечество, разрабатывать все мыслимые художественные приемы современного романа, благодаря чему он и сделался подлинным творцом художественной формы — вот что заполняло его жизнь. Напротив, «Фауст» Гёте составлен из *моментов жизни самого поэта*. Так этот поэт обыкновенно и поступал. Для внутреннего переживания он находит представляющий общий интерес процесс. И вдруг, единым махом, в состоянии вдохновения, совершается их слияние, а вслед за тем начинается процесс медленной метаморфозы, в котором восполняется и обретенный символ. Год за годом наполняет он сосуд реальной или вымышленной истории своими радостями и бедами, конфликтами сердца, испытанными в душе потрясениями. Иной раз это продолжается целых полжизни. «И Фауст тоже не составляет исключения, что касается искусст-

[117] У Шекспира в «Буре» есть прямые цитаты из Монтеня, вышедшего по-английски в 1603.

ва характеристики, он лишь воплощает кульминацию такого искусства. И в самых беглых записях Гёте, и в его лирических стихотворениях, – всюду сказывается эта его чудесная способность выставлять состояния в качестве образов на их фактическом фоне, выражая их наиделикатнейше и наглядно представляя посредством тропов. И все, что волнует его, он представляет в действии – в таком обширном тропе, который позволяет выразить самое сокровенное переживание в самом красивом облачении. Чисто и беспримесно, словно сама природа, ставит он все подобное перед нами; никто не был правдивее его. Так Гёте, постигаемый в его самоизображениях, и становится воплощенным идеалом его эпохи, а Фауст – это всеобъемлющий троп, благодаря которому мы можем лицезреть всю его жизнь»[118]. В таких словах я постарался изложить в названной статье самую суть поэтической техники Гёте, и подобно этому можно было бы наглядно объяснить способом действия фантазии и технику двух великих патологических поэтов, Руссо и Байрона. Точно так и Шиллер в первую пору своего творчества почерпал внутреннюю жизнь своих героев в своих личных душевных состояниях.

7. Трансформация материала совершается на основе чувств, однако чувства отличаются крайне сложным составом. Настроением мы называем целый агрегат чувств, составные которых выступают не резко и бурно, но отличаются стойкостью, длительностью и способностью распространяться вширь. Эмоциональные комплексы такого рода по своим свойствам весьма подходят для поэтического творчества и для поэтического впечатления. Тогда мы называем их *поэтическими настроениями.* То настроение, какое творит при создании вещи, вызывается и при восприятии ее.

Поэтические настроения, – агрегаты чувств, действующие не бурно, но продолжительно и передающиеся всем процессам, – они производят в образах перемены согласно уже излагавшимся выше законам. Многообразие таких агрегатов чувств неограниченно. Однако историческая преемственность поэтической техники имеет своим следствием то, что по преимуществу предпочтение отдается некоторым особо благоприятным для поэтического творчества и восприятия точкам такого многообразия, в каких и фиксируются, разрабатываются и передаются в поэтических творениях подобные поэтические настроения. Такие точки – это и эстетические категории идеально-прекрасного, возвышенного, трагического, к чему может затем примешиваться и безобразное, а, с другой стороны, это и категории трогательного, комического, приятного и изящного.

Психология и история литературы смогут, объединив свои усилия, решить задачу исследования таких комплексов поэтических настроений по их отношениям друг к другу, а в особенности по воздействию их на материал согласно изложенным выше законам. Занявшись своим прозаическим трудом, психология и история литературы натолкнутся и на диалектику Гегеля, Зольгера[119], Вейссе[120] и других, для которой все эти гибкие, податливые факты были, естественно, самым плодотворным материалом. Если категория прекрасного обозначает состояние, в котором объект целиком, без помех и чувства неудовольствия, заполняет и удовлетворяет душу при полной сообразности его той душевной жизни, какая его постигает, то с одной стороны к этому состоянию примыкают агрегаты чувств, на какие наложило свою печать величие предмета, а с другой – такие душевные состояния, в которых субъект чувствует свое превосходство над предметом. Тем самым по обе стороны линии, центр которой образован *идеально-прекрасным,* уже отсюда возникает известная примесь неудовольствия, а из разрешения таковой – специфическая приятность. В одном случае чувству надлежит преодолеть нечто *чрезмерно великое* в значимости объекта, в другом – нечто *малое.*

Как неоспоримо доказал Берк[121], то настроение, в каком объект представляется *возвышенным,* содержит в себе некую примесь страха, ужаса, удивления. Поэтому оно всегда соединено с известным возбуждением неудовольствия. Однако, когда душевная жизнь как бы расширяется, достигая величины объекта, в чем бы ни состояла его великость – в пространственной неизмеримости, или в физическом сверх-

[118] Дильтей приводит пассаж из своей работы «О воображении поэтов» («Гёте и поэтическое воображение»), см. выше.

[119] Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), теоретик иронии как главного принципа широко понятой эстетики, создатель иронической диалектики. Гегель критиковал ее за негативизм, однако высказал желание быть похороненным между могилами Фихте и Зольгера.

[120] Christian Hermann Weisse (1801-1866), спекулятивный теист, критик Гегеля. В «Евангельской истории» (Die evangelische Geschichte, 1838) рационализировал Откровение, предлагал толкование фигуры Христа как воплощения Логоса.

[121] Edmund Burke (1729-1797), британский государственный деятель, парламентский оратор и политический мыслитель ирландского происхождения, консервативный противник якобинства. Эстетический трактат A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757) сделал его известным в Англии и был замечен Дени Дидро, Кантом и Лессингом.

могуществе, или в величии воли и духа, все равно отсюда берет начало стойкое и сильное возбуждение, возникает приятное чувство, которое мы называем возвышением. *Трагическое* же отличается еще большей сложностью своего состава чувств. Ибо несчастье, претерпеваемое героем, к страху, какой вызывают его героический характер, а вместе с тем и его, играющая против него судьба, присоединяет еще и сострадание. «Великая гигантская судьба, что возвышает человека, растаптывает его!» (Шиллер). Таким путем возрастает то возбуждение, какое заключено в возвышенном. Трагическое занимает преимущественное положение. Потому что захватывающее действие сочетается в трагическом с чистотою завершения, при этом оно выражает и характер действительности (отчего и пытались видеть в трагическом закон реального мира), и удовлетворяет требования рассудка. В качестве дальнейшей составной в трагическое может проникать и чувство неудовольствия, какое обозначается эстетической категорией безобразного. Вопрос, может ли быть *безобразное* предметом искусства, встает лишь в силу неудачно выбранного абстрактного способа выражения. Потому что свойство безобразности — это постоянная подчиненная составная эстетического предмета, какой выставляет поэзия: это свойство эстетически всегда воздействует лишь косвенно, опосредованно, и всякий раз необходимо, чтобы над неудовольствием, содержащимся в агрегате чувств, брало верх иное начало и чтобы неудовольствие было в исследовании чувств постепенно переведено в умиротворенность. Так что есть определенные эстетические места, где вправе появляться безобразное. Связь возвышенно-ужасного с безобразным и отмечает одно из таких мест. Так, уже маски и татуировки дикарей благодаря своему безобразию усиливают впечатление страшного. Такое же усиление ужаса производится обрисовкой Цербера или Миноса, судьи подземного мира, у Данте[122], образом урода Ричарда III. Тем же крепким рецептом пользовались, забывая о мере, Виктор Гюго и французские романтики, Диккенс же пользуется им, изображая наиболее лютых из своих злодеев. Присущее злу возвышенное — это *демоническое*. Так что в конце концов возвышенно даже и ужасно злое. Когда Ада, жена Каина, говорит о Люцифере, — «в его взгляде такая сила, что она притягивает к его взору мой непостоянный зрак», — и это тоже возвышенно. Воля человека не знает пределов, и человек сам уподобляется стихийной силе природы. Он распространяет вокруг себя ужас. Словно дикий зверь, он одинок

[122] *Данте*, Божественная Комедия I 6, 13-36 и 5, 1-16.

даже в обществе. К такому смешению возвышенного, трагического и злого может тогда присоседиваться и безобразное. Тогда задеваются сами границы эстетического впечатления.

Мы мыслили прекрасное как точку центра на линии поэтических настроений. По другую сторону от центра лежат все те настроения, при которых чувству приходится преодолевать в объекте нечто малое. Так, *трогательному* уже недостает победности прекрасного, а потому к нему примешивается еле приметное чувство неудовольствия в духе того, о каком уже шла речь. И *комическое* тоже возникает и воспринимается в таком поэтическом настроении, какое лежит по эту же сторону от прекрасного. Правда, смех вызывается чрезвычайно различными представлениями или сопряжениями таковых. Тот смех, какой производится либо чем-то непостижимым для ума, либо чем-то непреодолимо-докучным и мучительным, либо чем-то презренным, — этот смех не имеет с тем другим, что вызывается остроумными связями мысли, ничего общего, кроме, во-первых, основы в душевном процессе, о котором нам даже трудно и догадываться, и, во-вторых, неведомой нам взаимосвязи, простирающейся от самого́ названного душевного процесса и до внезапного взрыва хохота. В каждом из таких случаев душевное потрясение вызывается неким контрастом, а разряжается оно у нас в области дыхания, то есть там же, где находят свое выражение и другие душевные состояния — в виде вздохов, рыданий, гневного фырканья. Но то поэтическое настроение, в каком возникает и воспринимается комическое ситуации, процесса или характера, основывается на особого рода возбуждающем смех контрасте. Тут так или иначе перед лицом идеального, пристойного и хотя бы только с внешней стороны достойного заявляет о себе малое, низкое или нелепое. Такое поэтическое настроение занимает преимущественное положение среди прочих, и это обусловлено тем, что если стоять на позиции полного, жаждущего действительности реализма, то лишь посредством подобного настроения и можно как-то разрешить все несхождения внешнего и внутреннего, притязаний и реальной цены, идеала и явления, — косвенным способом переведя их в эстетическое душевное состояние. Далее, есть и такое место, где эстетически действенной оказывается известная примесь *безобразного* и даже малая доза непристойного, которую тоже допустимо вписать в рецепт. Доктор Катценбергер из романа Жан-Поля[123], а также многие персонажи Диккенса свидетельствуют об

[123] «Путешествие доктора Катценбергера в Спа» (2 т., 1809).

одном, некоторые ситуации у Стерна и Свифта – о другом, итак, мы продолжим катиться дальше по линии малого, если будем рассматривать те настроения, в которых поэтически выставляется или воспринимается *изящно-приятное, наивное, миниатюрное.*

Поэтические настроения находятся в таких отношениях к вышеизложенным законам преобразования материала, которые допускают успешное рассмотрение их причин. Настроение идеальности вызывает выключения, возвышенное – усиления; изящным мы наслаждаемся, еще уменьшая его, – широкое поле психолого-эстетических изысканий открывается здесь перед нами.

8. Подобно тому как в физическом теле мы различаем плотность, тяжесть, теплоту и рассматриваем эти всеобщие свойства тел изолированно, подобно тому как, изучая физиологию живого организма, мы различаем функции обмена веществ, ощущения и непроизвольных движений, так в поэтическом произведении мы различаем *материал, поэтическое настроение, мотив, фабулу, характеры, действия* и *средства передачи.* Нам придется изучать причинную сопряженность внутри каждого из этих моментов в поэтическом произведении, и только на этом пути станет возможным причинностное объяснение всех этих творений силы воображения. Теперь мы обсудим *мотив.*

Благодаря поэтическому процессу в материале действительности постигается в его значительности некоторое жизненное отношение; то, что при этом возникает, есть влечение, через посредство которого производится трансформация материала в нечто поэтически-волнующее. Мотивом и называется жизненное отношение, так постигнутое, так прочувственное, обобщенное и благодаря этому ставшее воздействующей силой такого рода. В любом поэтическом создании большего объема одновременно действует известное число мотивов. Среди них один, преобладающий, должен обладать силой влечения, способной создавать единство всего произведения. Число возможных мотивов ограничено, и задача сравнительной истории литературы заключается в том, чтобы представить развитие отдельных мотивов.

Трансформация материала под воздействием поэтических настроений, возбуждаемых материалом, а их может быть много и они могут быть контрастными, зависит, далее, от того, будут ли содержащиеся в материале жизненные отношения схвачены во всей их значительности, то есть в их общезначимой ценности для эмоциональной жизни человека. Как только жизненное отношение постигается в такой своей значительности и, следовательно, представление такого отношения воспринимает силу влечения, способную вызвать поэтическую

трансформацию, мы и называем его *мотивом.* И Гёте, и Шиллер пользовались этим понятием, и Гёте в своих максимах дает определение этого понятия хотя бы для более узкой области трагической поэзии. Это определение гармонирует с только что предложенным. «Дело и задача трагического поэта состоит не в чем ином, как в том, чтобы показать существование в прошлом психологически-нравственного феномена, который поэт передает в виде ясного и понятного эксперимента»[124]. «То, что называют мотивами, – это в сущности феномены человеческого духа, которые повторялись и будут повторяться, – историческое их существование и демонстрирует поэт»[125]. Вот один из мотивов – это притягательная сила воды, особенно же притягательная сила темных масс воды ночью: Ундина – воплощение этого мотива[126].

Мотивы даны в нашей действительности лишь в *ограниченном числе.* Уже Гоцци[127] подчеркивал это; он утверждал, что существует всего лишь 36 (господствующих) мотивов трагедии, и этот вопрос составлял излюбленную тему бесед Гёте – он обсуждал ее с Эккерманом, Шиллером и с канцлером Мюллером. Столь ограниченный состав мотивов может быть определен лишь благодаря сочетанию сравнительного историко-литературного метода с психологическим анализом, и такому подходу к делу было бы, наверное, по силам и постижение генетической истории таких мотивов.

В поэтическом творении большего объема сочетается множество мотивов, однако *один* из них *преобладает.* Благодаря тому, что поэт выделяет мотивы и обращается с ними сознательно, темная основа переживания как бы проясняется, а благодаря этому хотя бы отчасти прозрачной становится *значительность* переживания. Поясню это важное отношение на примере «Фауста». Гёте вместе со своими единомышленниками разделял веру Руссо в автономность личности, наделенной целокупностью своих душевных сил. Таким путем он и обрел в себе в качестве переживания стремление индивида к безграничному развитию путем познания, наслаждения и деятельности. Стремление это поддерживалось мужественной верой в то, что «человек в своем стремле-

[124] *Goethe*, Sprüche in Prosa, hrsg. Von Gustav von Löper. Berlin: Hempel 1879, S. 772. (Д)

[125] Ibid., S. 773. (Д)

[126] Имеется в виду легенда о нимфе вод Ундине немецкого романтика Фуке (см. о нем выше).

[127] См. его «Мемуары» (*Carlo Gozzi*, Memorie inutili, 1797).

ньи темном все же сознает свой правый путь»[128]. Поскольку истоком такого состояния было духовное положение той эпохи, то оно возбуждало необычайно сильно и было наделено общезначимостью. Символ такого состояния Гёте обрел в легенде о Фаусте — в таком сосуде, который мог вобрать в себя и всю бурю и натиск, и все радости и горести тех дней. И это содержание, одновременно и темное и светлое, и частное и всеобщее, раскрывалось лишь по мере того, как сам Гёте жил, и даже можно сказать, что его жизнь и составляла предмет «Фауста». Поэт постигал в опыте одно за другим — неукротимый напор дней юности со всеми теми страшными опасностями, какие таились в них, затем в Веймаре очищение сердца через созерцание и через владение целым миром в созерцании, — спинозовские cognitio intuitiva и amor dei intellectualis на фоне отречения — они были для поэта и художественным созерцанием и рассуждением. На почве эстетического воспитания сила его воспряла к деятельности — к деятельности чистой, направленной на целое. Ход поэмы о Фаусте так и определялся гетевским и шиллеровским идеалом раскрытия человеческой личности, почерпнутым в сокровенном опыте сердца. В самой легенде о Фаусте уже содержалось немало мотивов другие были присочинены к ней Гёте. Таким путем значительность переживания как бы обретала свою *членораздельность*. Но тут же, в этом самом моменте, мы вновь видим, что всякое большое поэтическое создание иррационально, несоизмеримо в самом сердцевинном ядре своем — словно сама жизнь, которую оно передает. А о «Фаусте» это ясно и недвусмысленно сказал сам Гёте.

9. Пока взаимодействуют все генетические моменты, в непрестанных преобразованиях возникает поэтический сплот, который встает уже перед глазами поэта, еще прежде чем он может приступить к исполнению частностей. Такой сплот в «Поэтике» Аристотеля именуется μύθος[129], наша же поэтика именует это *фабулой* на основе римской fabula. В фабуле характеры и действия сплелись друг с другом. Ибо личность, ее деяния и страдания, герой и его поступки — это лишь две стороны

[128] *Гёте*, Фауст I 328-329 (Пастернак: «Чутьем, по собственной охоте / Он вырвется из тупика»).

[129] Фален (*Vahlen*, Beiträge zu Aristoteles' Poetik, Bd. I, S. 31 ff.) обсуждает двоякое употребление выражения μύθος в «Поэтике» — это, во-первых, наличный материал эпического или драматического поэта, — те πράγματα, которые он обрабатывает, а, во-вторых, сам выстроенный фундаментальный сплот (σύνθεσις τῶν πραγμάτων). (Д)

одного и того же положения дел. Нет убийцы, и убийство становится абстракцией. Потому что воображение живет только образами.

Фабула, то есть выстроенный фундаментальный сплот любого сколько-нибудь значительного по объему поэтического создания в готовом виде предстоит эпическому или драматическому поэту, – еще прежде чем он приступит к его разработке. Поэт, как правило, записывает фабулу. В распоряжении истории литературы находится достаточный материал, чтобы зафиксировать такую стадию творчества и, пользуясь сравнительным методом, разработать ее основные свойства и главные формы.

Как и повсюду в природе, в поэтическом творчестве вызревают лишь немногие из имеющихся ростков. Так история литературы хранит немалое число *драматических* эскизов, которые так никогда и не были разработаны. Еще более поучительно сравнить законченные драмы и наброски их. Мы можем заглянуть в мастерскую Шиллера, Лессинга, Гёте, Клейста, Отто Людвига и подслушать некоторые из их ремесленных тайн. Некоторым эскизам Шиллер предпослал изложение исторической и социальной ситуации эпохи. Другие же поэты, передавая фабулу, торопятся поскорее перейти к ударным сценам, содержащим самое ядро драматического действия.

Эпический поэт не нуждается в столь же строгом ведении действия, что поэт драматический. Поэтому фабула, какая носится перед его взором, вовсе не требует записи. Однако у *Вальтера Скотта* было обыкновение записывать фабулу, что, как кажется, вытекает из следующего места в предисловии к его роману «Богатства Найджела». «*Капитан*: Вам бы следовало отвести какое-то время на то, чтобы привести вашу историю в порядок. *Сочинитель*: Это для меня очень трудный момент, сын мой. Поверьте, я не был настолько глуп, чтобы позабыть об обычных мерах предосторожности. Я не однажды размышлял о своей будущей книге, я подразделил ее на тома и главы и старался составить повествование так, чтобы оно шло по нарастающей, держало читателя в напряжении, возбуждало его любопытство и заканчивалось катастрофой и потрясением. Но только мне кажется, что всякий раз, когда я начинаю писать, злой дух залезает ко мне на перо и ведет его не туда, куда хотелось мне. Характеры вдруг расплываются, события множатся, история застревает на месте, а материал разбухает; построенный по всем правилам искусства дом вдруг оказывается замысловатым готическим строением — произведение подходит к концу, а я так и не достиг цели, какую поставил перед собой»[130].

[130] *Walter Scott*, The fortunes of Nigel (1822) // *W. Scott*, Works, vol. 25. Boston & New York: Houghton Mifflin Co. 1913, p. XXXI.

Бальзак не просто записывал план романа, но и печатал его узкими колонками на широких гранках. Оставалось расширить этот план, и тогда из него выходило не менее полудюжины листов романа[131].

Шпильгаген в своей «Технике романа», столь богатой техническими наблюдениями, как могут быть богаты ими только сообщения поэта, рассказывает следующее[132]: прежде чем приступить к разработке, он составляет перечень лиц, насколько они известны ему, причем с данными о них; точно так же он подготавливает и план. Однако детальная запись очень скоро прерывается, потому что возникает непреодолимое желание приступить к самому исполнению. Фабула эпического произведения чаще претерпевает изменения во время работы над ним, нежели фабула драмы, потому что звенья эпического повествования не столь жестко сплачиваются между собой.

Поскольку же фабула сплочена из характеров и из поступков или событий, то возникают *две основные формы ее структуры.* Мы выставим следующий тезис:

Средоточие эстетического воздействия в структуре фабулы, а соответственно тому и всего сплота фабулы, заключается либо в процессе, протекающем в душе героя, либо же в действии, распределяющемся по принципу игры-контригры. Романские народы как в драме, так и в романе особенно развивали вторую форму. Первая представлена по преимуществу германскими народами.

Уже у *греков* преобладает *действие* по принципу игры и контригры. В структуре их драмы, наполовину музыкальной, оно развилось в форму специфического равновесия речи и возражения. *Испанцы* проявили поразительную проницательность в умении сочленять ситуации, отмеченные чувственной наглядностью, в увлекательное действие, поражающее все новыми театральными неожиданностями, построенное по принципу игры и контригры. Вот один из самых блестящих образцов — «Ткач из Сеговии» Хуана Руиса де Аларкона. Напротив, персонажи испанских пьес нередко просто маски. Классическая *французская* трагедия лишь упростила технику испанцев, а французская комедия со времен Мольера придала такой форме высшее совершенство, — таково самое поэтичное выражение французского духа вообще. И французский роман тоже, как правило, конструируется вокруг какого-либо кризиса. Точно так же и «Родственные натуры» — безусловно не новелла, а роман

[131] См. Готье, с. 3. (Д)

[132] *Friedrich Spielhagen*, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig: L. Saackmann 1883, S. 26. (Д)

именно такой структурной формы. В драме и романе *немцев* и *англичан* выработалась такая форма, которая хотя и использует художественные приемы игры и контригры, однако в центр поэтического воздействия ставит *внутренний процесс, совершающийся в герое.* Вот что дает герою Шекспира огромный перевес над окружающими его лицами — он сам себе советчик, и он борется с своей совестью, ощущает свою ответственность и свое существо и монологически выражает все это. И такая же основная фабульная форма складывается и в новом романе. Неопытная душа, вступающая в мир, оптимистический дух, незнакомый с безднами человеческой природы и радостно спешащий навстречу будущему, а перед ним мир — никто ведь не потребует, чтобы я характеризовал мир? — вот противоречие, на каком возводится эпос нашей эпохи индивидуализма. Вот наша «Илиада» и наша «Одиссея». Это все, что всякий раз происходит заново, когда вступает в мир нетронутая порчей юная душа. Вся та утраченная молодость, какую мы вновь обнаруживаем в «Вильгельме Мейстере» или в «Копперфильде». Ведь уже «Родрик Рандом» Смоллета — это история развития подростка, который сам должен пробивать себе путь в жизни. Потом Диккенс придал своему роману самую совершенную форму, какой только достигал он до сих пор. Лучшие с технической стороны работы Диккенса вводят в развитие героя игру и контригру, кризис и напряженность. Так сочетаются вспомогательные средства обоих подходов.

10. *Все дальнейшие совершающиеся в поэте процессы* — это переносы опыта — от его подосновы, о какой уже говорилось, и согласно вышеизложенным законам. Эти процессы ведут к возвышению образов — образов, всецело исполненных силой чувств и общезначимо важных. Однако, стремясь запечатлеть такие образы в фантазии слушателя или читателя, эти процессы не могут не приводить в живое движение, в игру, и само воображение. Уже потому взаимосвязь поэтического создания с его характерами, действием, передачей всего должна быть сообразна фантазии, какую окрыляет чувство. Со временем, пространством, причинной взаимосвязью надо обращаться так, чтобы фигуры легко, без сопротивления выстраивались и двигались в фантазии воспринимающего. Слова и фразы поэтического создания подобны цветовым пятнам в работах позднего Рембрандта — лишь содействие фантазии слушателя или читателя складывает из них фигуры. Содержательное наполнение поэтического создания вырастает из трансформации в поэтический мир бедных чувством составных жизни и их механически неподатливых сопряжений во времени, пространстве и причинной

взаимосвязи. Этот же последний по возможности состоит тогда лишь из эмоционально-действенных составных. *Время*, разделяющее и соединяющее их, измеряется уже не часами, а событиями — тем, что происходит. Налицо лишь свойственное поэзии свободное применение естественного измерения времени по мере протекания внутренних состояний. Поэтому место французского принципа единства времени — в сухом прозаическом мире, регулируемом часовым механизмом, а не в мире аффектов, — все это проза математиков. А то измерение времени, какое предпринимает фантазия, искусно подкрепляется тем, что поэт по возможности избегает явного и внешнего называния дат. Подобным же образом сближаются *места*, которые соединяет не материальная связь, но мощные сопряжения персонажей и действий. Глубокомысленный поэт предпочтет, избегая географической определенности, вернуться вместе с Шекспиром к сказочной географии. Связь *причины* и *следствия* ограничивается немногими совершенно неизбежными звеньями. В самой действительности подобная связь не могла бы функционировать так, а здесь она должна вызвать лишь видимость реального. Поэтому зорким критикам не составляет труда устанавливать пробелы в причинных связях «Вильгельма Мейстера», «Фауста» и даже шекспировских драм, однако их упреки вовсе не задевают Гёте и Шекспира, а только говорят о непонимании разницы между поэзией и прозой. Мы должны только веровать в то, будто видим перед собой последовательность. Лишь видимость реального должна возникать. А это достигается не тщательной и сплошной, без пробелов, мотивировкой, но очень гибким ведением действия, сводящим его к немногим звеньям, зато выстраивающим последние в виде пространных жизнеподобных сцен. Подобная вполне выстроенная сцена ведет от состояния покоя к величайшему аффекту.

Поскольку же, однако, весь этот поэтический мир вместе с его персонажами и судьбами выстраивается лишь в фантазии слушателя или читателя и своим существованием обладает лишь в ней, то он одновременно подзаконен душе, в которую вступает; приобретенная взаимосвязь всей душевной жизни участвует в его постижении. Так, этот мир должен быть сообразен с законами, какие наше познание обрело в действительности. Этот мир должен верно выражать и эмоциональные ценности людей и вещей, как развиты они зрелым сознанием в самой жизни. В нем должны быть показаны те отношения, какие складываются между волями различных людей, и те взаимосвязи целей, какие обретены в своем труде крепким и здравым умом. Вот тогда-то в самой

видимости реального, внутри ее, возникает и *вероятность*, и *достоверность*, и коренная сердцевинность — все то, в чем нуждаются люди и судьбы, чтобы сотрясать нас страхом и состраданием.

Вот принцип, по которому выстраивается поэтическое сознание, — жизненные представления возвышаются до поэтически значительных образов и сопряжений. Итак, сеть действия, или события, должна по возможности содержать лишь эмоционально-действенные составные. Времени же и пространству здесь мера задается исключительно действиями, какие их заполняют, и сопряженностью действий между собой. Число звеньев действия сокращается насколько то возможно, зато те, без которых нельзя обойтись, разворачиваются пространственно.

11. Из этого принципа в качестве главного правила для техники событий, *действия*, вытекает следующее: действие стремится не к отображению действительности, но к тому, чтобы, исключая мертвые для чувства звенья, затем, путем мудрой экономии, создавать из эмоционально-действенных звеньев такой узел связей, благодаря которому возникла бы видимость движения жизни. При этом сплот процессов в драме — это наделенное единством действие, а в эпической поэзии — событие. Однако, совершенно все равно, действие ли, событие ли, — и то, и другое есть нечто ирреальное, что производит в нас иллюзию. В то время как в реальной жизни все выступает в причинной сцепленности между собой, *самым всеобщим законом* структуры поэтического действия или события является то, что у него есть начало и конец, а между началом и концом протекает некая наделенная единством взаимосвязь — взаимосвязь, подобная той, какой желали бы мы и самой жизни. Не будь боли и помех, и образ жизни станет лживым и пустым, однако всякая боль должна разрешаться в могучий и покойный гармоничный заключительный аккорд. Так что вся структура действия обусловливается общезначимым эмоциональным воздействием, которое должно заполнить весь объем произведения. Действие, если только оно полно по своему составу, от состояния спокойного устремления идет навстречу кризису, преодолевая разного рода внутренние и внешние противодействия, причем постоянно нарастает напряжение, а от кризиса действие идет по нисходящей к примирению и завершению целого. Именно так в эпоху гибнущего мира древности, мыслила себе действие, совершающееся во всем мировом целом, метафизическая поэзия с ее религиозной настроенностью духа: блаженный покой, затем борьба противодействующих сил, вина, страдание, а затем возвращение всего существующего в праизначальное состояние блаженства. Но вот тот способ, ка-

ким достигается *примирение*, всегда *исторически обусловлен*. А следовательно, форма действия и события не общезначима — она зависит от исторического содержания.

Техника действия в *драме* с большой точностью распознана со времен Аристотеля, а в последнее время ее с тонким чувством формы разбирал Фрейтаг. Он установил два основных склада драматической формы, и это одно из редких подлинных открытий в эстетике. Действие протекает в игре-контригре. Ибо герой нуждается в такой силе, которая играла бы против него. Однако эта последняя не должна уничтожать интерес к герою, а должна лишь приводить его самого в действие. Таким путем возникает действие, а в нем решающий момент — это сердцевина, или высшая точка, кульминация всей драмы. До этой точки действие нарастает, с нее же идет по нисходящей. При этом, начиная с этого решающего момента всей конструкции, игра и контригра могут распределяться двояким образом. Либо же в первой части преобладает игра, а тогда в этой первой половине драмы исходящее из внутренних импульсов характера напряжение страсти героя, непрерывно нарастая, переходит наконец в действие, затем происходит поворот и все, что ни содеял герой, теперь оказывает свое обратное действие на него, он постепенно уступает натиску этой реакции внешнего мира, и, начиная с поворотного момента, руководство действием переходит уже к контригре. Либо же в первой части преобладает контригра, а тогда все нарастающая деятельность противостоящих герою сил увлекает его к кульминационной точке, и после поворотного момента в драме воцаряется уже герой с его страстями.[133]

Эпическая форма сплота процессов — это событие. Событие репрезентирует всю взаимосвязь мира в целом. Самые общие свойства, какие следуют отсюда, были изложены с глубиной взгляда, но и с идеалистической односторонностью Гумбольдтом. А Шпильгаген в своих статьях, посвященных технике романа, впервые применил принципы, выработанные Гумбольдтом, к современному роману, этому законному наследнику эпоса, способному на построение строгой художественной формы. В таком применении — одна из главных задач будущей поэтики.

[133] Сошлюсь на свою рецензию книги Фрейтага в отношении более конкретного разбора драматического действия, особенно же доказательства различий строения, обусловленных исторической сменой драматического содержания (Allgemeine Zeitung, 26. März, 29. März, 3. April, 9. April 1863). (Д) Вошло в работу Die große Phantasiedichtung, S. 132-159.

12. Поначалу характеры обретают самостоятельную жизнь в поэте на основе неясного еще свойства душевной жизни, какое мы можем наблюдать на примере сна. Затем же характеры получают второе существование в постигающей их фантазии. Фантазия и слагает характер из такого узла процессов, который сам по себе не был бы жизнеспособен, слагает его так, что к энергично подчеркиваемым моментам наиболее сильного эмоционального интереса присоединяются, как бы оседая на них, самые существенные черты характера, все же прочие как бы теряются в полутьме. Так и возникает поэтическая видимость цельной действительности. Сравнительной истории литературы предстоит разработать ограниченный состав типических характеров, развитие отдельных типов, а также различные подходы воображения к сложению и передаче их.

Во *сне* нашему Я противостоят другие лица, мы испытываем перед ними страх или же испытываем стыд за себя, видя, насколько превосходят они нас умом. Одна *умалишенная* вела бесконечный спор с судьей, которого винила в своем проигранном процессе. Этот судья, говорила она, сильнее ее самой. Он все время приводит аргументы, пользуется юридическими терминами, которых она не в силах опровергнуть и даже понять. Когда наша душевная жизнь подобным образом распадается и известная часть нашего духовного владения передается вымышленному лицу, то это ставит нас перед неразрешимыми трудностями. Однако, именно такое распадение есть основа и пантомимы, и драмы, и эпического повествования с самостоятельной жизнью его характеров. Это распадение можно изучать на примере *актера*. Он настолько переносится в постороннее лицо, что на время, пока он его играет, отчасти даже пропадает его собственное самосознание. Так что, вероятно, вовсе не случайно, что два актера, Шекспир и Мольер, умели придавать своим персонажам максимальную самостоятельность.

Характер возвышается до общезначимого эмоционального воздействия на основании данного материала так, что те составные человеческой природы, которые находят сильный отклик у каждого из нас, приводятся в сущностное сопряжение между собой и благодаря этому образуют причинную взаимосвязь. Поэтому каждый подлинно поэтический характер есть нечто *нереальное* и *типическое*. Так, наиболее действенные характеры Шекспира — это просто препараты: вот так протекает такая-то страсть в подходящей для ее раскрытия душе. Главные характеры Гёте, в особенности Фауст, в отдельных жизненных моментах наделены всей полнотой реального личного переживания, зато такие картины состояний лишь приставлены друг к другу. Передача характера в эпосе и драме состоит лишь в том, что с чувственной ося-

зательностью и наглядностью воспроизводятся отдельные сцены, между тем как характер как целое вовсе не существует где-либо в произведении, а существует поначалу в голове поэта, затем же в воображении слушателя или читателя. Будучи чем-то нереальным, он все же получает видимость действительности благодаря такому художественному приему, который уподобляет его восприятие восприятию действительно существующих лиц. Самый яркий, ослепительный свет интереса падает на отдельные эмоционально-действенные моменты жизни, эти же последние обретаются во вполне постижимой сопряженности между собой, а потому позволяют предвосхищать характер в его единстве. Как то бывает и в действительности, эти моменты подготавливаются иными, менее подчеркнутыми и важными, и таким путем и возникает нечто подобное жизненной завершенности. Потому что драма типа «Эмилии Галотти»[134], сплошь состоящая из одних аффективных моментов, не достигает светлой здравости бытия. Существенное и типическое в характере ярко освещается, а все прочее постепенно тонет словно в сумерках, — так поступают и поэт, и художник. Ведь и художник изображает только то, что попадает в круг интереса, внимания и обусловливаемого ими, подчеркнутого восприятия. Именно потому-то он и может соревноваться с самой действительностью в том, как смотрятся его картины. А тот художник, которому хочется, чтобы было увидено все, не сможет создать иллюзии. Такое воздействие характера еще усиливается, если, как то бывает и в самой жизни, в сердцевине его остается нечто непроницаемое. Так всегда и случается, когда фантазия поэта одновременно и столь мощна, и столь реалистична, чтобы не стачивать шероховатые углы материала и не устранять в нем всякие неправильности. Так в характере возникает иррациональность, и она-то и воздействует с такой чрезвычайной жизненностью. Тогда, словно на полотне Рембрандта, черты лица словно выступают из таинственного полумрака, наполовину освещенные, загадочные, не приведенные между собой в гармонию.

Передача типической существенности какого-либо характера становится возможной лишь благодаря тому, что внутренние процессы протекают в поэте со столь большой жизненностью, что она, *стоит только предпослать некоторые более простые условия*, позволяет *приводить эти процессы в движение под влиянием одного лишь воображения*. А тогда один процесс вызывает другой столь последовательно, что все это сновидение наяву весьма уподобляется самой природе. Так получают объяснение неоднократные весьма знаменательные высказывания Гёте о том, что «знаниями многообразных человеческих состояний он обладает благодаря антиципации». «Вообще, — пишет Гёте, — изображение моего внутреннего мира доставляло мне радость, пока я не знал еще мира внешнего. А когда я впоследствии обнаружил, что мир и был точно таким, каким я представлял его в своих мыслях, то он опротивел для меня и мне уже не доставляло ни малейшего удовольствия представлять его, и я бы даже сказал так: если бы я ждал только, пока не узнаю свет, и медлил с его изображением, то изображение его сделалось бы у меня сплошной насмешкой»[135]. «Моя идея женщины вовсе не выведена из явлений действительности, она у меня либо прирожденная, либо возникла Бог весть как. Все женские характеры у меня лучше тех, какие встретишь в самой действительности»[136]. Гёте точно подметил, что постижение структуры, или типической существенности характера заложено в той внутренней необходимости, с какой одни черты характера обусловливают другие, и вот только основа наших знаний характера оставалась для Гёте непроглядной. «В характерах заложена известная необходимость, известная последовательность, так что если дана такая-то основная черта характера, то непременно присущи ему и такие-то вторичные. Этому с избытком учит нас эмпирия, однако подобное знание может быть у некоторых индивидов врожденным»[137].

13. Средства поэтического изображения возникают так, что цели поэзии – чувственная энергия, производящая иллюзию, эмоциональное воздействие, возбуждающее стойкое и длительное удовлетворение, обобщение и ориентация всего отдельного по той мыслительной взаимосвязи, какая придает значительность пережитому, – оживляют все тело поэтического создания и действуют вплоть до отдельного слова, как бы до самых кончиков пальцев этого тела. Так и возникают чувственная наглядность, образное выражение, фигура, троп, метр, рифма. Поэтике надлежит показать, что природа поэтического творчества, деятельная в самой сердцевине фабулы, наконец изъявляет себя такими средствами изображения. Вот почему то насыщенное чувством движение, которое произвело действие, в конце концов выражается и в фигурах речи. И потому же содержащееся в самой сердцевине переживания отношение внутреннего состояния

[134] Драма Лессинга (1772) о судьбе чести и достоинства в атмосфере деспотизма.

[135] *Эккерман*, 26.2.1824.

[136] *Эккерман*, 22.10.1828.

[137] *Эккерман*, 26.2.1824.

и образной взаимосвязи, отношение через посредство которого фабула становится символом, у всякого великого поэта выступает как столь духовная форма творчества, что отсюда берут свое начало и многообразные средства передачи, изображения.

Учение о средствах изображения, если стоять на позиции *рассмотрения формы*, было образцово проведено античной риторикой и поэтикой. И поэтика Скалигера[138], чрезвычайно остроумно и находчиво прорабатывающая такие формы, к этому учению древних относится так, как классическая французская теория трагического действия – к Аристотелю.

Отсюда замечательная задача провести на основе языкознания, познание причин, как бы *динамический способ рассмотрения* и в этой области. Принципы решения такой задачи изложены нами в самум психологическом основоположении поэтики. Применение же их регулируется следующим положением: та природа поэтического творчества, что слагает из своего материала мотивы, фабулу, лиц, действия, творит также и в отдельных средствах изображения, вплоть до каждого отдельного звука, и на ее основе следует интерпретировать все те формы, какие перечисляет классическая риторика и поэтика.

Поясним сказанное на примере *тропов*. Реальная сердцевина поэзии, переживание, содержит в себе некую сопряженность внутреннего и внешнего. «Дух и облачение», оживление и чувственное воплощение, значительность фигуры или фонетической последовательности и зримость образа для мимолетного движения души – вот как всегда видит все глаз художника. Он в камне, в цветке подмечает, а, подмечая, и любит непрестанную творческую жизнь, покойное созидание в опоре на самого себя.

Ведь наивысший принцип разумения мира заключен в психофизической природе человека, какую он переносит на весь мир. А именно, как в сновидении и безумии, так и в языке, мифе и метафизической поэзии обретаются *прочные* закономерные *сопряжения внутренних состояний и внешних образов*. Если под естественным символом разуметь образ, находящийся в твердо определенном закономерном отношении к некоторому внутреннему состоянию, то сравнительное изучение показывает, что вследствие нашей психофизической сущности, на ее основе, целый круг естественных символов существует как для сновидения и безумия, так и для языка, мифа и поэзии. Спящий, отлежав себе бок,

[138] *Julius Caesar Scaliger* (1484-1558), Poétique en sept livres (Poetices libri septem). Опубликованная посмертно (1561), большая «Поэтика» Скалигера, через которую он в основном известен, берет за образец Вергилия.

представляет себе, будто кто-то лежит рядом с ним; если же во время сна у него затекла рука, то она начинает представляться ему посторонним телом. Гризингер[139] подчеркивал, что умственно больной человек выражает известные свои состояния и чувства так, – ему кажется, что кто-то посторонний «делает» его идеи или «отнимает» их у него, а Лазарус[140] указал на то, что подобные представления встречаются и у туземных народов. Так, круг внутренних состояний психически больного выражается кругом оскудевающих и отмирающих символов. Богаче, вольнее, однако столь же закономерно эта сопряженность раскрывается в языке, мифе и поэзии. Потому и число основных мифов, в которых на основании собственных внутренних переживаний постижимым становится внешнее, далекое, потустороннее, также ограничено.

Подобное чувственное воплощение и живое одушевление с величайшей энергией и свободой творит в душе поэта. Это видно по любой записке Гёте, адресованной госпоже фон Штейн, – повсюду, всегда ситуация, чувство состояния, троп, каким оно выражает себя. Отсюда следует, что образ, сравнение, троп не привходят к изложению, передаче, – словно плащ, какой набрасывает на себя человек, – нет, это их природная кожа. Так символосложение – эта душа поэтического процесса – и простирается на все тело поэзии вплоть до персонификации и метафоры, синекдохи и метонимии. То образное изобилие, какое не раз коробит нас при чтении Шекспира или Кальдерона, – это именно неудержимый бушующий поток непрестанного, словно объятого светом и сиянием творения символов. Исходной точкой причинного рассмотрения могут послужить для нас здесь те формальные установления относительно тропов, какие оставили нам древние.

Поясним сказанное на риторико-поэтических *фигурах*. Воздействие чувств на движение представления проходит сквозь все творчество поэта. Лихорадочный пульс шекспировских характеров, его драматического действия, широкое дыхание шиллеровского – все это естественные выражения способа чувствовать, присущего этим великим людям, свойственной им формы воления, из такого естественного движения души проистекает и порядок слов в предложении, а в конечном счете и фигура речи. Так что и гипербола, и литота – это лишь конечное, самое чув-

[139] *Wilhelm Griesinger*, Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten. Braunschweig: F. Wreden 1876. Рецензия Дильтея на 4-е изд. этой книги: GS Bd. XVII, S. 71.

[140] *Moritz Lazarus*, Das Leben der Seele, in Monographien über seine Erscheinungen und Gesetze. Bd. I. Berlin: Dümmler 1876.

ственно-осязательное выражение законов усиления и ослабления образов, их расширения и сжатия под влиянием чувств. Стремление усилить эмоциональное впечатление всем противоположным ему производит контрастность действий или характеров – все это относится к внутренней конструкции поэтического произведения, однако отголоском всего этого в конечном счете оказывается и фигура речи, антитеза. Если именовать стилем внутреннюю форму произведения – от самого первоначального вырабатывания мотивов внутри материала и до тропов, фигур, метра и языка, то уже предпринимались различные попытки установить основные различия стиля; Фишер, различив прямую и косвенную идеализацию, по всей видимости, сделал реальное эстетическое открытие[141].

ГЛАВА 3. ИСТОРИЧНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

1. Мы снова и снова обращали внимание на то, что из соединения принципов поэтического впечатления невозможно вывести цели и средства поэтических видов. Поэтому в них и не содержится общезначимой техники. Возьмите принципы поэтического впечатления, попробуйте со всем мыслимым совершенством расклассифицировать в соответствии с ними впечатления, выберите среди тех возможностей, какие содержат в себе отдельные моменты внутренней формы, настроение, мотив, фабула и т.д., самые выгодные и наиболее отвечающие друг другу, – и все же из этих формальных отношений никогда не воспоследует действительное решение относительно того, какой же способ соединения средств наиболее совершенен для драмы или романа, – ничего не воспоследует, кроме тени, быстротечно проносящихся возможностей, однозначно не определимых ни в себе, ни в своих связях и отношениях. Разложите впечатление, какое производит художественное творение, – его принципы отличаются весьма сложным составом, многообразны моменты внутренней формы, в согласии с которыми совершается сплачивание их, сила и чистота впечатления обусловлена всем этим, однако в самом конечном счете впечатление зависит от той внутренней *взаимосвязи*, в какой обретается *исторически сложившееся содержательное наполнение* и *принадлежащая к нему форма*. Принципы впечатления, по всем правилам сочетающиеся и дающие внутреннюю форму, пронизывают все творение, однако характер великого искусства придает ему та взаимосвязь, в которой эта форма обнаруживает свою безраздельную принадлежность к исторически сложившемуся, могучему содержанию.

Отсюда следует первое положение, развивающее идею историчности техники. Оно выражает наше противостояние любой формалистической эстетике – но также и той, которая просто суммирует воздействующие элементы в духе Фехнера.

Из принципов поэтического впечатления и из действенных возможностей соединять впечатляющие составные части во внутреннюю форму и возникает техническая взаимосвязь поэтического творения – возникает так, что исторически сложившееся содержательное наполнение выстраивает вместе с этими средствами принадлежащую к нему форму.

2. Нам хотелось бы проникнуть в сущность такой историчности поэтической техники, точнее постигнув сопряженность исторически сложившегося содержательного наполнения и его формы.

Такое содержание представляется нам единством. Отсюда и могла воспроизойти мысль, будто бы взаимосвязь истории можно разворачивать, устанавливая логические отношения между цельными позициями. Так, гегельянцы помешали уразумению новой философии своей фикцией – предположением, будто одна позиция логически разворачивается из другой. В действительности же *любая историческая ситуация* – это в первую очередь *многообразие обособленных фактов*. Факты эти косно соседствуют друг с другом, не позволяя сводить одно к другому. Ведь недаром все они – следствия первоначально данного, первородного распределения суши и моря, гор и низменностей, климата, а, возможно, и изначальных различий между населяющими землю людьми. При возникшей на такой основе игре и контригре исторических сил следствия их суммируются в факты, совершенно непроницаемые для нас. Их скоординированность в такое-то определенное время и образует сперва историческую ситуацию.

Причинная взаимосвязь устанавливает между группами таких фактов отношения взаимозависимости, а следовательно, и внутренней сопринадлежности. Так, жизненный уклад и воспитание народа в данную эпоху находятся в подобном отношении взаимосвязи и сопринадлежности. Далее, любой широко и интенсивно воздействующий фактор производит в огромном множестве таких скоординированных фактов эф-

[141] *Friedrich Theodor Vischer* (1807-1887), Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen. Bd. III. Reutlingen und Leipzig: Carl Mäcken 1857, § 657: прямая идеализация предполагает красоту каждой отдельной формы, косвенная идеализация достигает красоты через сочетание многих не обязательно прекрасных форм.

факты, которые сообщают им печать общности, черту родства. Так механически-рационалистический дух XVII столетия наложил печать как на поэзию, так и на государственную политику и на способ ведения войны. Кроме того, работа человека повсюду приводит в сопряжение факты — в единстве некоего определяемого целью целого; если же удается сложить такое целое, определяемое целью, то оно вызывает множество подражаний, воспроизведений. Эти и многие другие причины порождают в той скоординированности фактов, какая и составляет эпоху, разного рода *взаимовлияния, сродства*, вследствие чего *скоординированность* такая и *может сопоставляться* уже *с системой*. Все это содержится в контовском понятии социального консенуса, которое, правда, простирается еще и дальше.

Однако то присущее эпохе и народу *единство*, какое мы называем *историческим духом* эпохи, возникает на всех этих основаниях все же лишь благодаря *творческому могуществу* и самодержавности *гения*. Познание или же художественное слагание образов созидают в материале косных фактов — между ними, в них, среди них — то единство, какое возможно в данную эпоху по тому, как скоординированы факты. Все это совершается по самому всеобъемлющему и творческому способу комбинирования, на какой только вообще способен гений человечества в области раздумывания, рассуждения, размышления. Гений же государя или государственного мужа приводит даже и сами косные факты в прагматическое, определяемое целью единство, какое возможно по их скоординированности между собой. По своей направленности такая деятельность противоположна деятельности художника или философа, а по объему и величию родственна ей.

Как в религии и философии, так и в искусстве, особенно в поэзии, существующая в определенную эпоху скоординированность составных частей, уже содержащая в себе и причинные связи, и родство, связывается благодаря исторически-творческому процессу в такое единство, которое выходит за рамки наличного. Так из первоначально существующего многообразия составных частей и частных между ними сопряжений благодаря деятельности гения и возникает то единство, какое мы именуем духом эпохи.

3. Теперь, на этом месте, *историческое* может вступить в союз *с психологическим*. Мы разрабатывали психологическое понятие приобретенной взаимосвязи нашей душевной жизни, приведя его в связь с творчеством поэта. Такая приобретенная взаимосвязь тонко и верно репрезентирует в великом человеке наличествующий оплот скоординированных фактов — положений, ценностных установлении, целей. Эта

приобретенная взаимосвязь воздействует, далее, и на процессы, совершающиеся в сознании. Так поэтическое творение становится зеркалом эпохи. Шекспир художественно-сознательно, прежде всего в отношении драмы, сформулировал такую функцию поэзии в «Гамлете»: «Цель лицедейства как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток»[142]. Вот и разрешение загадки, каким образом эпоха может становиться предметной для себя самой и для нас в создаваемых поэтами фабулах, действиях, характерах. Приобретенная взаимосвязь душевной жизни великого человека причинно обусловлена, а потому и репрезентирует в себе то, как скоординированы в эту эпоху составные жизни, мышления, чувствовании, устремлений. Пока взаимосвязь выстраивалась в тех процессах, о каких мы говорили прежде, все родственное среди фактов, самая причинностная структура их уже схватывалась такой взаимосвязью, внутри ее, так что она уже и подчеркивает все сущностное в феноменах жизни. Вот эта взаимосвязь как целое, то есть без ясной и отчетливой дифференциации ее составных частей и сопряжений, и все же действенно, обусловливает происходящие в поэте процессы — те процессы, в которых жизненные представления возвышаются до поэтических образов. Мы детально описывали, как это совершается. Так фабула, действие, характеры репрезентируют эту взаимосвязь. Персонажи поэтического творенья — значительные, какими они являются, — окружены веянием духа, доносящегося сюда изнутри всей взаимосвязи мироуразумения. Ибо этой взаимосвязью только и обусловливается, как будет вычленяться сущностное в структуре характеров, как поставлены они друг относительно друга. Вот что чувствовал сам Гёте в персонажах своей великой поэмы — «волшебное дыхание, каким овеяна их череда»[143]. Всегда и везде это дыхание исторической эпохи.

Психологически подобная функция поэтического гения становится возможной благодаря тому, что приобретенная взаимосвязь душевной жизни гения обусловлена скоординированностью составных частей эпохи, а потому взаимосвязь репрезентирует такую скоординированность. Далее же этой приобретенной взаимосвязью обусловливаются протекающие в сознании поэтические процессы и результаты их – фабула, действие, характеры, средства передачи, которые в свою очередь репрезентируют такую взаимосвязь.

---

[142] Гамлет III 2, 19-23.

[143] Фауст, Посвящение 8 (пер. Б. Пастернака: «Ловлю дыханье ваше грудью всею»).

4. Историчность поэтической техники вытекала уже из психологического основоположения поэтики. Ибо наиболее значительный итог такового состоял в следующем: *как принципы поэтического творчества, так и принципы поэтического воздействия — это всепроникающие свойства крайне сложных по своему составу процессов*, с которыми связано длительное и стойкое удовлетворение как создающих, так и воспринимающих их; и возникают эти принципы как *неопределенная по числу множественность, внутри которой не могут быть установлены мыслью характерные для логической системы отношения*. В таком положении перед нами открылся — в противоположность идеалистической, а по существу метафизической эстетике — принцип эстетики эмпирической, а потому психологической. С другой же стороны, мы, исходя из творчества поэта, вновь обрели для эстетики благодаря психологическому анализу творчества и разумения, более глубоко заходящее единство — в противоположность простому перечислению безотносительных друг к другу эстетических идей Гербарта или безотносительных друг к другу принципов удовольствия у Фехнера. Однако, необходимым коррелятом вышеприведенного положения служит следующее: на основе норм поэтического творчества, равно как принципов поэтического впечатления из фактического *многообразия наличной жизни эпохи*, и притом лишь благодаря *деятельности поэтического гения*, создается форма, а соответственно тому, следовательно, и *техника поэтического вида*; тем самым *такая техника исторически обусловлена и относительна*.

Перед нами открывается взгляд на самые последние вопросы. Если бы от сил познания, от его отношения к миру зависело обрести общезначимое уразумение мира, то оно затем тысячекратно, словно в более или менее совершенных зеркалах, преломлялось бы в творениях поэтов. Есть, правда, в нашем опыте такие черты общезначимого характера, которые указывают на внутреннюю взаимосвязь мира за пределами нашего окружения. Взгляд на безмерные звездные пространства являет нам рациональность космоса. А если после этого мы обратимся к самим себе, то и здесь — всюду, где воля человека прорывает взаимосвязь восприятия, удовольствия, побуждения и наслаждения, всюду, где он не только волит одного себя, — наличествует опыт, который я назвал метафизическим сознанием в противовес переменчивым метафизическим системам[144]. Что всей истинной и великой поэзии присущи общие черты — следствие как раз этого самого. Поэзия нуждается как в сознании свободы и ответственности наших поступков, так и в сознании внутренней причинно-следственной взаимосвязи таковых. Учение о механической, внешней детерминированности наших поступков не сможет надолго убедить ни одного большого поэта. Однако, из неясных и несвязных черт ни философская мысль, ни слагание поэтом образов никогда не выведет общезначимого уразумения мира. Миропонимание, на какое способен философ или поэт, обусловлено исторической ситуацией сознания, а потому относительно. А от такого миропонимания зависит, далее, и поэтическая форма.

[144] См. Введение в науки о духе, кн. II.

Ибо поэтическая форма возникает лишь через преобразование жизненных представлений в эстетические составные части и сопряжения. Она обусловлена уже той скоординированностью жизненных фактов и жизненных представлений, которые составляют характер эпохи. Выбор и выключение составных, преобразование их, их подчеркивание и связывание в пределах целого — все это исторически обусловлено. Миропонимание эпохи решает, какие жизненные представления возвысит чувство, в каком направлении станет выстраивать их в качестве поэтических составных и сопряжений. Миропонимание подчеркивает и сущностное в характерах. Оно придает значительность действию. Благодаря существующему между характерами родству и контрасту оно открывает широкие перспективы. Оно создает определенного рода единство действия в драме. И все это оно совершает именно на основе фактов родства, контраста, структурного единства, взаимодействия, какие доставляет в его распоряжение жизнь эпохи.

Так возникает важное понятие *исторических типов техники* в том или ином поэтическом виде. Фридрих Шлегель назвал такие типы школами, под влиянием Винкельмана перенеся на них такое наименование из области изобразительного искусства. Я поясню это понятие на примере драмы.

Густав Фрейтаг просто на основании отношений между возбуждениями в пределах отмеченного единством драматического действия, стремящегося в силу страсти к трагическому концу, вывел следующую схему драматической формы. Строение драмы — пирамида; от вступления через все возрастающую действенность возбуждающего момента она доходит до вершины, а от вершины спускается, пока не наступает катастрофа. Так между тремя изначальными моментами — вступлением, кульминацией и катастрофой — размещаются еще два — восхождение и падение. А эти пять частей в свою очередь членятся на сцены и группы сцен, только что кульминационная точка, вершина, как правило, обнимается лишь одной главной сценой. Между же пятью этими частями

располагаются, разъединяя и связуя их, три важные сценические точки — между вступлением и возрастанием момент возбуждения, между кульминацией и поворотом вниз трагический момент, наконец между поворотом вниз и катастрофой, в качестве подсобного средства конструкции, момент последнего напряжения сил. Так что всего мы должны различать в драме восемь мест. А при этом каждое из этих восьми мест еще особо строится в зависимости от своего положения в драматической структуре. Как опытный в сценических делах техник искусства и умная голова, Густав Фрейтаг с удовольствием изложил в виде такого закона формы те динамические отношения, какие царят в драматическом действии, — сначала страсть подгоняет действие, и оно идет по нарастающей вверх, потом оно испытывает противодействие и тогда катит навстречу катастрофе. Однако, таковы не условия всякой большой драмы вообще, но условия лишь одного определенного ее типа.

Техника греческой драмы точно так же определена историческим содержательным наполнением жизни, как и техника драмы испанской или английской. Самое волнующее содержание аттической трагедии, начиная с дифирамбов, исполнявшихся на празднествах Диониса, заключается в том, что тут перед аттическим человеком тех дней внезапно представало во всей своей чувственной реальности и эмоциональной силе самое сокровенное и священное сердцевинное содержание его верований. А поскольку действие сказаний о богах и родах охватывало несколько поколений, то на основе устройства театральной сцены, содействия музыки, обыкновений ораторского искусства в творческом уме Эсхила и сложилась из всего этого форма и техника трагической трилогии. Когда же после гибели старинного родового уклада и падения старинной веры предпосылки трагедии перестали понимать, то распалась и ее форма.

Если аттическая трагедия развивалась из простого ростка, породив размеренные ритмические отношения, то *испанский* и *английский* театр, наоборот, исходил из грубых, разнородных, беспорядочных приключений, разыгрывавшихся народным театром, и шел отсюда к созданию цельного типа драмы. Такое развитие и у того, и у другого народа совершалось путем гениальных экспериментов, в которых они отталкивались и от греческой драматической формы и теории. И в одном, и в другом случае творческому уму удалось установить тип новой формы. Однако, сколь бы различным ни было жизненное содержание испанца и англичанина тех дней, все же и Лопе де Вега, и Шекспир дали театральной сцене закон ее формы. «В те счастливые времена, когда славная царственная чета — Фердинанд и Изабелла — завоевывала Гранаду, и

Колумб открывал Америку, берет начало инквизиция, а вместе и наша комедия, дабы, видя деяния великих мужей, все побуждались совершать добрые и героические поступки». В этом смысле Лопе в качестве наиболее пригодного для драмы материала называет в стихотворении «Новое искусство сочинения комедий в наше время» дела чести и добродетельные поступки. Так что тип такой драмы вовсе не характеризуется трагическим исходом, но исходит из конфликта и путем игры и контригры достигает кризиса, в каком восстанавливается честь или же вознаграждается добродетельный поступок. Нередко в качестве бога из машины появляется тут католический абсолютистский монарх, который либо исцеляет раны, причиненные чести, если таковые еще остаются, либо способствует осуществлению справедливости. А весь гений поэта сосредоточивается на том, чтобы усложнять действие все новыми и новыми театральными интригами, сочетать самые пестрые жизненные контрасты и так до самого конца поддерживать должное напряжение. Лопе специально отмечает, что коль скоро испанцу за несколько часов хочется увидеть очень многое, то тут никак уж невозможно сохранить единство времени и места, однако единство действия следует во что бы то ни стало соблюсти. «Нельзя изъять из фабулы ни одного звена, не нанеся ущерба целому». А на пути от английской народной сцены к драме Шекспира встречается множество попыток укротить неистовую дикость ее средствами сцены Сенеки и правил древних, пока не выступает, наконец, Шекспир и чисто по-протестантски не обретает самую сердцевину своей драматической формы в характере, страсти и совести своего героя.

Форма поэтического творения и техника поэтического вида исторически обусловлены содержательным наполнением. Истории литературы надлежит установить исторические типы поэтической техники, присущей различным видам поэзии.

5. В пределах такой исторической изменчивости поэтической формы и техники, равно как и производимого ими впечатления, а следовательно, и вкуса, выступают *твердые закономерные отношения*, какие со временем и установит путем сравнения история литературы. В определенных точках истории, как правило, весьма стремительно, раскрывается тип определенного поэтического вида и заимствует в своей почве свою устроенность, окраску, величину и форму. Поскольку же существует следующее всеобщее отношение — все, что может сохраниться в представлениях, суммируется, встречая для себя ограничение лишь в несовершенствах предания, — то в человечестве и продолжают складываться и разворачиваться отдельные моменты формы. Находя свое

выражение в великих творениях, поэтические настроения переносятся отсюда не только в публику, но и на поэтов последующих времен. Из полноты переживания извлекаются мотивы, обнаруживая побудительную силу влечения и практическую применимость. Складываются типы характеров, их структура постепенно прозревается, и поэтам благодаря их предшественникам передается искусство поэтического созерцания характеров. От умения вести действие и вплоть до крайних тонкостей метрики множатся приобретения поэтической техники. Если же сравнивать исторические типы в рамках одного поэтического вида, то тут можно образовать *ряды двух видов*, демонстрирующие *постоянство сопряжений* внутри каждого из них. В пределах одной и той же нации существует, как это устанавливали Скалигер, Винкельман, Фр. Шлегель, закономерность перехода от религиозно-возвышенного стиля к состоянию равновесия, а от последнего к взволнованно-страстному, технически эффектному и сложно-составному. Если же образовать теперь ряд из присущих какому-то одному поэтическому виду типов формы, опустив звенья, отмеченные несовершенным условием предшествующей культуры, и проследить такой ряд через всю последовательность нашей культуры, то и здесь выступает весьма важное закономерное отношение. По мере того, как жизнь все усложняется и множится разнообразие жизненных составных и их сопряжений, а в особенности среди эмоционально-насыщенных начинает попадаться все больше технических, эмоционально-бедных моментов и требуется все больше сил для того, чтобы жизненное содержание могло быть поднято до уровня поэтической формы. Соответственно и форма, какая призвана решать такую задачу, должна все усложняться, хотя бы внутренне. Множится развлекательная литература, которая, не заботясь о форме, играет всем этим многообразием. А поэтические творения, которые достигают внутренне замкнутой формы путем сообразного искусству опрощения, нуждаются во все более гениальной творческой силе созидания.

Закономерность отношений, существующих между этими поэтическими типами формы, можно распознать, соединив усилия поэтики и сравнительной истории литературы. В пределах нации существует законосообразная последовательность стилистических форм. Пропорционально с умножением в человечестве разнообразия жизненных составных частей и нарастанием технических, эмоционально-бедных моментов, для возведения жизненного содержания в поэтическую форму требуется все большая сила.

6. *Будущее поэзии* невозможно рассчитать по ее прошлому. Однако поэтика учит нас постигать и ценить в историческом смысле живые

силы современности и становление основывающегося на них искусства. Ибо *классично* как раз не то, что соответствует известным правилам, но произведение классично в той мере, в какой оно доставляет полное удовлетворение людям своего времени и распространяет свое воздействие во времени и пространстве.

Основываемая на психологии поэтика прежде всего позволяет познавать *функцию поэзии в обществе*, а на таком познании зиждется чувство достоинства поэтического призвания. В древности поэзия еще не была отделена от языка, религии, мифа и метафизического мышления. Невозможно полностью выразить в понятиях позицию человеческой души в истории. Из тяги к передаче невыразимого возникают символы. Особенно мифы, опираясь на религиозную позицию души, постигают на этой основе наиважнейшие отношения, царящие в действительности. Поскольку же такие отношения повсюду родственны, а сердце человека везде одно, то основные мифы и проходят через все человечество. Вот такие *символы*: отношение отца к детям, отношения пола, борьба, грабеж и победа, образы страны блаженных и Рая. Все внешнее, далекое и потустороннее всякий раз становится постижимым на основе своих собственных внутренних переживаний. Отношения, какие, начинаясь в реальности, простираются в мир иной, истолковываются на основе отношений, хорошо знакомых жизни чувства. Подобно тому, как число основных мифов ограничено, ограничено и число элементарных символов, повторяющихся в культовых обрядах всех народов. Примеры таких культовых символов — культовые образы, жертвоприношения, погребальные обряды, трапезы, светильники. Язык, религия, мифическое мышление подобно стихийной силе возвышают переживания до поэтической значительности, природа оживает, духовное обретает чувственную наглядность, действительность идеализируется. Лишь постепенно поэзия высвобождается из этой взаимосвязи. От этого времени и вплоть до наших дней она становится все самостоятельнее. Единство духовного хозяйства, поддерживавшееся в Средние века связью теологии и метафизики, постепенно распалось, начиная с XV века. Вся широта пространства, занятого метафизическими конструкциями, заполнилась теперь религией и искусством. Шекспир, Сервантес и Ариосто выражали значение жизни наивно и без претензий, не смея вступить в спор с теологией или философией. Ричардсон, Стерн и Свифт, Руссо и Дидро, Гёте и Шиллер чувствовали, что гениальный человек вправе разрабатывать значение жизни в образах, опираясь на свое чувство, однако они все же стремились обрести известное отно-

шение к метафизическому мышлению. В наши дни путь перед поэтическим гением совершенно расчищен. Поскольку религия утратила подпорку метафизических умозаключений о бытии Бога и души, то для большого числа ныне живущих людей идеальное постижение значения жизни налицо лишь в поэзии и в искусстве. Чувство пронизывает поэзию с тем, чтобы она сама давала подлинную интерпретацию жизни, и даже бесчинства французского романа, вступившего с соревнование с социологией, основываются на таком ее сознании. Этот роман занимает пока свое место среди болот, — будем надеяться, что и на такой почве со временем процветет жизнь подлинной поэзии.

Так что следующая взаимосвязь определяет для современного человека место поэзии. Этот нынешний человек хотел бы сделать из жизни то, что можно сделать из нее посредством искусства жизни. Ибо вера мыслящего опыта в то, что его возможности безграничны, подтверждается, кажется, на каждом шагу. Однако современный человек способен что-то делать из своей жизни лишь при условии, что он будет познавать причинную взаимосвязь и значение жизни. Предметом наук о природе и об обществе выступает причинная взаимосвязь всех явлений. Напротив того, значение жизни, как и значение внешней действительности для них вовсе недостижимо. Таковое содержится в жизненном опыте — индивидуально и субъективно. Поэзия же придает приподнятое выражение опыту жизни, опыту сердца. Она передает красоту жизни — среди всей горечи ее, достоинство личности — в условиях ее детерминированности. Здесь, в ряду рассмотренных нами достижений поэзии, мы подошли к наивысшей функции ее. Линии же связи, ведущие от изложенных выше самых всеобщих и элементарных функций всякой поэзии к этому высшему ее достижению, указывались нами по ходу дела; читатель и сам дополнит нас.

Современная поэтика оказывает поэзии наших дней еще и ту услугу, что она распознает историческую природу поэтической техники, а потому знакомит поэта и с вытекающими из самой природы человека *правилами*, и с *художественными приемами*, выработавшимися и приобретенными с течением истории, и, напротив, *освобождает его от тенет, унаследованных форм и правил*. Еще наши великие поэты пытались привязать нашу эпическую поэзию к законам гомеровской формы, а поэтика Фрейтага и Отто Людвига подчиняла нашу драму шекспировской форме. Та же поэтика, контуры которой наметили мы, излагает современному поэту принципы, от которых зависит впечатление, и нормы, с которыми оно связано. Однако в то же самое время эта поэтика выявила историческую относительность даже и самой совершенной поэтической формы. И намерение ее состоит в том, чтобы убедить поэтов наших дней искать новую форму и технику для содержания нашей эпохи, а свой высший закон усматривать в стойком, удовлетворяющем всех воздействии своей поэзии.

Мы уже и видим, пусть в неясных очертаниях, эти новые формы, в которых найдет свое выражение поэтическое содержание наших дней, нашего народа.

В центре поэзии германца всегда будет стоять не судьба, не кризис, а герой. Уже Натан, Ифигения и Фауст вполне оставляют позади себя узел страстей, вины и катастрофы. Широкое и вольное изображение героической жизни души, многообразно предопределенной, без вины виноватой, — она борется с действительностью и в конце концов покоряет ее себе. Даже и в музыкально-поэтических созданиях Рихарда Вагнера самое драматически-волнующее — это то, что они способны водружать образы героев и выражать все чары героического бытия. Подобно тому как на современников Эсхилла действовала трагическая трилогия, — возвышая их души, даруя им внутреннюю свободу, на современного человека будет воздействовать лишь реалистически-мощно представленная цельная личность героического человека, который борется с самим собой и с действительностью, выходя победителем из этого поединка, как бы ни изнемогал он в борьбе.

А что же мир этого героя? С тех самых времен, от которых уже остались нам значительные массивы поэзии, народы нового времени произвели на свет два больших общественных уклада и содержание чувств их представили в двух периодах расцвета поэзии. Мы же живем теперь на заре третьей эры. Социальный строй феодализма основывался на непрекращающихся больших и малых войнах, на силе воина, на непрестанном переделе имущества и владений. Мужество воина, феодальная верность, рыцарская любовь и честь, католическая вера — вот движущие пружины тогдашнего человека. И эпос был творением и зеркалом той эпохи. Впоследствии королевская власть создала единые государства с администрацией, которой вынуждены были покориться феодалы; эти объединившиеся государства предоставили простор для торговли, предпринимательства, научной мысли, дали им свободу движения. У Шекспира и Лопе де Веги еще слышишь на сцене шум последних битв между властью короля и владетелями-феодалами. Французский театр репрезентирует эпоху абсолютной монархии в самых мощных и в самых нежных ее чувствах. Величайший король, какого видела Европа в последние века,

наш Фридрих II, па полях сражений Семилетней войны, в критические мгновения своего существования находил выражение своего героического жизненного чувства в стихах Расина. Ибо царственными были речи и жесты этих героев. А в стихах Вольтера ему по душе была игра победного разума с силами жизни и любви. Поэтому французская поэзия классической эпохи обладала исторической ценностью, которую история литературы обязана признавать. А с французской революции началась новая эпоха. Наука, преобразующая жизнь, машины и мировая промышленность, труд в качестве исключительной основы всего социального уклада, война с паразитами общества, праздность и наслаждения которых вынуждены оплачивать другие, новое чувство гордости и власти в человеке, который покоряет природу и без всякого сомнения снизит и смягчит последствия действия слепых страстей для общества — вот основные черты той мировой эпохи, неясные очертания которой начинают прорисовываться перед нами, пугая нас своей колоссальностью. Однако, в одно и то же время со всем этим в обществе — в противовес такому рациональному упорядочиванию всех дел этого в конечном счете столь неразумного и иррационального земного шара — развилось историческое сознание, стремящееся сохранить все наработанное прежде. Благодаря парламенту и прессе с их воздействиями на общество нации почувствовали себя особыми сущностями, единствами. В той борьбе, которая берет свое начало отсюда, коренится героизм нашего века.

Лишь медленно приступала поэзия к своему тяжкому труду — к отысканию тех форм, в которых может выразиться столь огромное, колоссальное содержание. Драма Шекспира была преобразована Шиллером и Гёте. Гёте открыл героя, который победно изживает себя в драме, вкладывая в жизнь всю могучую реальность своего существа. Шиллер с присущей ему хваткой гения постиг всемирно-исторические противоречия абсолютной монархии и свободы, католицизма и протестантского духа, — так возникла его трагедия, трагедия начал, в одинаковой степени заключающих в себе свою историческую оправданность. До сих пор немецкая трагедия шла по стопам Шекспира и Шиллера. Кто же способен сейчас предчувствовать, как и когда некий гений обретет на заложенных Шиллером и Гёте основаниях новую драму, в которой обратится к нам со сцены героический человек нашей эпохи — потрясая и примиряя нас?

В эпической поэзии эмоционально-бедные составные нашей жизни взорвали наконец метрическую форму. Роман вступил в свои владения. В условиях нашего времени только он один и способен выполнить прежнюю задачу эпической поэзии — независимым, мыслящим взором обозревать всю взаимосвязь мировой действительности. У состояний незамысловатых, близких к природе подобно тем, какие избрал Гёте в «Германе и Доротее», еще удается вырвать некую чистую взаимосвязь чисто поэтических ситуаций, адекватная форма которых — метрическая. Нас же влечет сегодня к постижению великих центров жизни — в их сущности и в их значении. Так, французский роман стремился постичь душу Парижа, а Диккенс изображал Лондон — при всех контрастах все же единое, колоссальное существо. А с тех пор, как мы, немцы, обрели общую столицу, перед немецким романом выросла новая задача, и кто разрешит ее, тот и будет наиболее читаемым писателем нашего народа. Однако и теперь в центре нашего внимания остается человек, борющийся с действительностью нашей жизни, какова уж она есть. Правда, поначалу должно проторить себе путь убеждение, что проза допускает такую же строгость художественной формы, что и поэзия с ее метром. Великой заслугой Фридриха Шлегеля явилось то, что он первым у нас утвердил прозу, так сказать, в правах гражданства, — в особенности своими размышлениями о Бокаччо и Лессинге. Теория романа — вот что является теперь ближайшей к нам, в практическом отношении несомненно самой значительной из отдельных задач поэтики. Материалистический роман, вышедший из школы «Comedie humaine» вплоть до Флобера и Золя оставался поэзией без героя-победителя, кризисом без подлинного примирения. И социальный роман вышел лишь из глубины сердца несравненного Диккенса, который умел чувствовать вместе с ребенком, со слабоумным, с бедняком. И лишь из глубин немецкого исторического сознания вышел первый подлинно исторический роман — «Хранители короны» Арнима. А творческий дар Конрада Фердинанда Мейера проявляется в его умении зримо представлять нам исторические личности, которые словно выступают у него из мрака времен. Все — в становлении, на подъеме, все в движении навстречу неведомому, как само общество, которое стремится постичь роман будущего!

Есть такое сердцевинное ядро, в котором значение жизни, какое хотелось бы передать поэту, на все времена остается одним и тем же. Потому-то великим поэтам и присуще нечто непреходящее, вечное. Однако, человек вместе с тем и историческое существо. И если уклад общества, если значение жизни стали иными, то поэты прошедшей эпохи уже не волнуют нас по-прежнему — так, как волновали они своих современников. Так это и теперь. Мы дожидаемся поэта, и пусть же скажет он нам о том, как мы страдаем, как мы наслаждаемся, как боремся с жизнью!

ФРАГМЕНТЫ «ПОЭТИКИ»

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ РАССУЖДЕНИЕ

В религии, искусстве, антропологии, метафизике переживания составляют основу, и необходимо не только принимать их как данное, необходимо вызывать и умножать их. Затем необходимо обозначать их, сравнивать и т.д. Вольное рассуждение об этой красоте жизни и ее простоте. Как живется нам на этой земле. Глубина переживания.

ПЕРЕЖИВАНИЕ

Переживание – это (характеризуемый различно) способ, каким наличествует для меня реальность. А именно, переживание не предстает предо мною как нечто воспринимаемое или представляемое; оно не дано нам, но реальность «переживание» наличествует для нас благодаря тому, что мы осознаем ее, что я обладаю ею непосредственно как чем-то в каком-либо смысле принадлежащим мне. Лишь в мышлении переживание становится предметным.

Все пережитое, все доступное моему переживанию образует [взаимосвязь]. Жизнь есть протекание, которое связывается в целое в структурной взаимосвязи, какая начинается и кончается во времени, какая представляется наблюдателю чем-то тождественным, замкнутым, со своим началом и концом, благодаря тождественности являющегося тела, относительно которого имеет место протекание, какая, однако, в отличие от органического тела, что проявляется, растет, увядает и гибнет, одновременно отличается той замечательной особенностью, что каждая часть [связана] с остальными в том или ином сознании, посредством сознания (переживания?) (каковое можно характеризовать так или иначе) его континуума, взаимосвязи, тождественности протекания.

Выражением «жизнь» в науках о духе я пользуюсь, ограничивая его применение человеческим миром; в данном случае оно определяется той областью, в которой применяется, а потому и не может вызывать недоразумений.

Эта жизнь локализована по времени, пространству и по взаимодействиям во взаимосвязи всеобщей совокупности совершения, какая вступает в наш опыт. Однако, эти пространственные, временные и состоя-

щие во взаимодействиях отношения отличны от тех, что имеют место в природном совершении и т.д. В науках о духе взаимодействие означает не то отношение, какое может устанавливаться в природе мышлением, не то, согласно которому причины и следствия могут определенно познаваться согласно принципу «causa aequat effectum» и т.д. Это понятие тоже обозначает, напротив, некоторое переживание. Это последнее может обозначаться в выражениях взаимодействия — через соотношение побуждения и противодействия, давления, осознания того, что мы продвинулись вперед в чем-то, радости, вызываемой в нас другими, и т.д. Побуждение, импульс, тоже, естественно, не означает здесь какой-либо силы, спонтанности, причинности, существование каковой допускает какая-либо теория объясняющей психологии, но означает некоторое положение дел, доступное переживанию и так или иначе обоснованное в жизненном единстве, в согласии с таким положением мы постигаем в опыте намерение, направленное на исполнение известных процессов движения, рассчитанных на внешний эффект. Так возникают переживания, которые в общем смысле выражаются как взаимодействие различных между собою лиц.

Выражение «переживание» означает одну часть этого жизненного протекания. Как таковое, это выражение означает реальность, которая выступает непосредственно как таковая, осознается нами без потерь, которая и не дана, и не мыслится. Смерть любимого человека структурно особым образом связана с болью. Такая структурная связь боли с восприятием или представлением, сопрягаемыми с известным предметом, относительно которого я ощущаю боль, и есть некоторое переживание. Та реальность, которую заключает в себе эта структурная взаимосвязь, выступающая как реальность, и есть то самое переживание. От других переживаний оно отграничено благодаря тому, что будучи структурной взаимосвязью боли, восприятия или представления того, относительно чего имеет место боль, относительно того предмета, с каким соотносится восприятие, образует изолируемое имманентно-телеологическое целое. Переживание — это в моем жизненном хозяйстве нечто изолируемое для себя, ибо оно структурировано ради определенной функции в экономии целого.

Что указанное переживание, то и любое познавательное переживание, любое реализующее свою цель переживание воли, любое художественное переживание: переживание обозначает некую часть жизненного протекания в его целокупной реальности, следовательно, конкретно, без потерь, — ту часть, которая, если смотреть телеологически, за-

ключает в себе единство. Эта часть — не настоящее; в ней в самом сознании настоящего уже содержится прошлое и будущее, потому что понятие настоящего лишено измерения, а потому конкретное сознание настоящего уже содержит в себе прошлое и будущее.

*

Религиозный человек, художник, философ — все они черпают в переживании.

В том непрестанном продвижении, когда будущее постоянно становится настоящим, а настоящее прошедшим, в этом непрерывном потоке, именуемом временем, настоящее — это разрез, сам по себе лишенный протяженности. Если мы, отвлекаясь от всего, чем наполняется время, помыслим себе его как линию, то части таковой будут равноценны. В таком континууме и наимельчайшая часть все еще линеарна, она все еще протекание, так что и самая малая доля еще не [точка]. В то самое мгновение, когда будущее становится настоящим, настоящее уже погружается в прошлое. Настоящее — это разрез, проведенный поперек потока. Как таковой, он непостижим в опыте. Ну а как же в действительности постижимо в опыте настоящее?

Наполняться реальностью — вот характерная черта настоящего в противоположность представлению о реальности и ее модификациях: в воспоминании или же в ожидании реальности и в воле реализовать таковую. Эта наполненность реальностью и сохраняется, и пребывает непрерывно и постоянно, пока совершаются сдвиги, — между тем содержания переживаемого претерпевают изменения. Так и становится постижимой в опыте эта постоянно сдвигающаяся наполненность реальностью — она становится постижимой как переживание в отличие от представления пережитого, или того, что еще только предстоит переживать. Выражение же этого — то обстоятельство, что мы всегда живем в настоящем. Настоящее в качестве постигаемого в опыте— это уже не тот упомянутый выше разрез, а наполненность реальностью, непрерывно сдвигаемая во временном протекании. Поскольку здесь сохраняется и пребывает непрерывность продвижения, поскольку наполненность реальностью все время остается характеристикой настоящего, постольку настоящее пребывает постоянно как все то же, без всякого слома, без разрыва. Все, что наличествует для нас в качестве наполненности времени, то есть жизненной полноты, — все это существует лишь в этом самом настоящем. Погружаясь же в прошлое и в

воспоминание, переживание все более входит в ту взаимосвязь, временные моменты которой становятся лишь определителями его значения во взаимосвязи жизни. На этой основе из определенностей временной наполненности возникают модификации нашего взгляда на время — такие, как длительность, смена, изменение, измерение временных отрезков и т.д.

Качественно определенная реальность, составляющая переживание, — это только структурная взаимосвязь. Последняя хотя и протекает во времени, хотя и постигается в опыте как протекание с выявлением временных соотношений в нем, однако то, что в этой структурной взаимосвязи в таком протекании, пусть и относящейся к прошлому, как бы продолжает пребывать как сила, действующая в настоящем, наделяется благодаря этому особой характеристикой *презентности*. Переживание — это динамическое единство, хотя оно и составляет некое протекание, притом не только объективно, но и в нашем сознании. Это слово [«презентность»] обозначает все то, что в качестве составной части образуемой переживанием структурной взаимосвязи ушло в прошлое, однако постигается в опыте как сила, простирающая свое воздействие на настоящее, а следовательно обладает своим собственным особым отношением к настоящему в нашем переживании, коль скоро переживание включается в настоящее, — это иное отношение, не то, какое противостоит ситуации переживания в настоящем как нечто чуждое ей, и не то, какое, разделенное иными переживаниями, все же благодаря своему влиянию на настоящее переживается нами как реально воздействующее. Однако презентность, характер динамического единства и даже само сознание такового — всего лишь следствие некоторого свойства структурной взаимосвязи, того самого, которое и конституирует переживание. И что же это за свойство?

Я узнаю о чьей-то смерти, и во мне возникает острая боль; тут же возникает и выражение таковой в словах, обращенных к другим, или же возникает некое волевое решение, каким-то образом сопрягаемое с этой смертью. В структурной взаимосвязи всех этих процессов части протекания связаны между собою единством предмета. Однако если единство предмета и составляет условие единства переживания, то оно все же не отграничивает таковое от других переживаний. Еще раз спросим себя: на чем же основывается отграничение переживания?

Переживание определяется своей презентностью и своей качественно определенной реальностью. При этом качественное в переживании — нечто совсем иное, нежели в вещах природы: в этих последних

качество постигается в отношении к тому, чьим качеством оно выступает, в переживании же есть только эта качественно определенная реальность, за которой для нас уже ничего нет. Именно это и есть целокупная полнота переживания. Например, переживанием для меня становится картина Дюрера, изображающая четырех апостолов (в Мюнхенской галерее). Все иные мужские фигуры и т.д. Но я ведь не могу говорить, что все переживание заключается в этой картине или, например, в том, что выделяю я в ней в качестве значительного. Переживание включает в себя и место, где висит картина, и т.д., то есть, короче говоря, всю реальность, какая составляет переживание. То же, что я выделяю в апперцепции переживания, — это часть, фрагмент, это может быть уже даже толкованием. Боль о друге — это так?.. Переживание подходит к концу, как только я выхожу из помещения; или кто-то знакомый встречается мне по дороге, и впечатление обрывается и т.д. Но я могу еще раз туда отправиться. Если я иду во второй раз, прежнее переживание лишь обогащается. Тут складывается особая связь. При моем последнем посещении в переживании заключена полнота предшествующих посещений. Прежние переживания сошлись воедино и образовали внутри себя более крепкое единство. У них своя особая сопряженность с перенесением в настоящее. Когда я вижу знакомого, у меня может быть такое чувство, что я не расставался с ним. Столь особа, так проникновенна эта сопряженность. Переживания соотносятся подобно тому, как мотивы выступают в анданте симфонии — они развиваются (экспликация) и все развитое собирается воедино (импликация). Музыка же в таком случае выражает форму многообразного переживания. Переживания каждого из посещений галереи раздельны, однако в них нечто эксплицируется, и вот, наконец, наличествует целокупная полнота последнего переживания, в котором реализуется импликация собранных вместе переживаний, а тогда конституируется полное переживание.

О ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ

Поэта способнее к страданию. Он углубляется в страдания, фиксирует их, обращает в стойкое настроение. Благодаря этому он и обретает способность освобождать других людей через разрешение [их страданий] в покой. Музыкальные переживания. Бетховен и т.д. С другой стороны, радость творчества.

Теперь дело в том, чтобы ставить себя в *незаинтересованное* отношение к переживаниям. Так это в философии и т.д., как в поэзии. Незаинтересованно значит безлично. Распятый Христос с его сознанием того, что смерть его заключена в миссии от Бога, ведет себя безлично. Следовательно, незаинтересованность — это не только свойство впечатления, но она уже и в переживании поэта, творца. Это поправка к Канту.

Когда процесс фантазии отделяется от своего повода, то этим он уже отделяется от всего личного.

СТРУКТУРНАЯ ПСИХОЛОГИЯ. ЛОКАЛИЗАЦИЯ ПСИХИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В СТРУКТУРНОЙ ВЗАИМОСВЯЗИ В СОГЛАСИИ С ПРЕБЫВАЮЩИМ В НЕЙ ОТНОШЕНИЕМ *ЦЕЛОГО К ЧАСТЯМ*

Переживания, зафиксированные в отвечающем каждому из них выражении, мы без труда, нимало не задумываясь, приводим во взаимосвязь, в которой совершается [сопряжение] их строя с взаимосвязью воспоминания, образом жизни, целокупностью жизни. Иллюзия, снятие таковой, переход от страсти к рассудительности и т.д. Такой строй наличествует, если поэзия, разговор о жизненном опыте, философия жизни и т.д.

Вот что естественнее и еще предшествует переходу к психологии. Переживание обретает выражение. Последнее репрезентирует переживание в его полноте. Выражение подчеркивает новое, оно имеет место помимо образования психологических понятий и даже вовсе не требует таковых.

Далее, я обозначаю предмет переживания — положение субъекта над объектом в позитивном смысле — как ценность; состояние субъекта [в] направлении на объект — как цель. Так возникает терминология, не имеющая ничего общего с ощущением, чувством и т.д. Таково движение истолкования объективаций пережитого, в которых объект [получает] свое позитивное определение. Мы движемся не в сфере ощущений, но в сфере предметов, не чувств, но ценностей, значений и т.д.

Я переживаю, что нечто выступает в моем сознании благодаря своей интенсивности. Существующее в известном месте психического протекания наличествует и здесь. Я испытываю боль в связи со смертью моего племянника; при этом я сохраняю свою локализацию в пространстве, ориентацию во временном протекании. Теперь посредством интроспекции я обращаю это в предмет моего наблюдения. Могу ли я основать на этом науку? Если я стану выражать свои наблюдения в словах, то они

будут принадлежать многообразно обусловленному языковому узусу. Само наблюдение обусловлено вопросами, которые ставлю я сам. Если я спрошу себя или других, содержит ли эстетическое впечатление горной цепи вчувствование, то это последнее оказывается тут как тут. Наблюдение явило переходы как-либо выражаемых состояний, например, чувств. Далее, о таких разрядах переживаний я не могу сделать высказываний: вот, например, ощущение, — это определенное чувство, а чувство — всегда лишь неопределенное ощущение? По этой и по другим причинам границы между переживаемыми состояниями весьма ненадежны. Бывают ли чувства безотносительно к какому-либо содержанию? Ненависть — это чувство или тоже и побуждение к таковому? И т.д.

Таким образом, вперед может повести лишь иной метод. Он проходит через посредующее звено. (И направлен метод на то, чтобы произвести исходную классификацию для дальнейших целей.)

Из переживания проистекают различные выражения такового. В литературе и т.д. В каждом таком выражении содержится известная сопряженность субъекта и объекта. В языке они выступают как созерцание, или понятие предмета (суждение о предмете), чувство относительно чего-либо, интенция в отношении (или в направлении) чего-либо и т.д.

В каждом из таких выражений содержится отношение субъекта к чему-либо, существующее между определенным состоянием субъекта и предметом. Благодаря этому возможен дальнейший процесс объективации, после совершения которого наличествуют предметы, отмеченные позитивной ценностью, или позитивным суждением, или направлением воли. С другой стороны, возникают способы сопряжения, которые я обозначаю как действительность, закон и т.д., ценность, действие и т.д. Подбирая, далее, родственные предметы, способы выражения, способы отношения, выявляющиеся в предметах, я открываю поразительное обстоятельство. Способы отношения к различным предметам составляют, оставаясь тождественными, большие группы; [мы можем] всякий раз группировать их вокруг одного какого-либо типа, а тогда такой тип вместе со всем отнесенным к нему четко отграничивается от другого типа. *В то время как невозможно построить четкое разграничение самих переживаний*, можно *выявить таковое через их выражения и объективации.*

Структурой назову сопряженность составных частей переживания. Тип — это простейший способ, каким конституируется переживание в какой-либо группе. Переживание, получившее, таким образом, свою структурность, вступает затем в дальнейшие структурные отношения, а эти последние образуют, наконец, своего рода схему — локализацию,

какая имеет место в психическом протекании, что образует единство жизни.

Такой косвенный метод, идущий через выражение переживаний, в известных границах применялся Брентано и Гуссерлем. Брентано восходит к Миллю, а Милль указывает назад на Конта, великого критика метода интроспекции. Однако безукоризненность, с которой проводится метод, будет зависеть от усмотрения того, чтó такое выражение, уразумение, структура, функция, отношение (сопряженность).

Три группы ясно различаются лишь благодаря тем категориям, какие выступают в них. Эти категории суть абстрактные понятия, относящиеся к такому живому, которое вне всякого сомнения есть *сопряжение* и, коль скоро оно находится наряду с другими фундаментальными сопряжениями в известной сопряженности с целым, может быть обозначено как *функция. Отношение* — это выражение, которого сначала требует... Исключается кантовское противопоставление формы и содержания. Равно сообразно и несообразно было бы смотреть на эти сопряженности как на основанные на чем-то содержательном.

ЗНАЧЕНИЕ КАК КАТЕГОРИЯ ЖИЗНИ

Значение жизни — это единство взаимосвязи частей и ценности отдельного. Это единство заключено — в природе жизни. Таким образом, значение как категория получено из самой же жизни. Стало быть, это не эстетическая категория, даже если искусство и зиждется на ней. Доказательство: никто не может избежать такого способа рассуждения.

Значение имманентно тому самому, значение чего оно есть. Значение жизненных отношений. Естественное постижение. Мог ли бы Гёте поступать иначе!

*

«Оставим охоту за целями и вернемся, успокоившись, назад в нашу жизнь, — так моменты ее и т.п. явятся нам значительными.»[1] *Таков естественный взгляд на жизнь.* Такого рода постижение жизни выступает в поэте в усиленном виде. Он схватывает значительность жизни. Поэт всем тем, что он замечает в действительности, не побуждается к действию, зато мир людей становится для него значительным. Значение чего-либо событийного заключается в том, что причинностное сцепление одновременно порождает ценность. Для человека действующего ценность заключена в цели, а для человека поэтического — ценность во всяком жизненном моменте. В юности жизнь и поэтическое ее постижение совпадают, и постижение еще может обходиться без плана. Когда же наступает пора последовательного действия, одно и другое разделяются. По большей части поэтическая сила тогда пропадает. У Гёте же она укрепляется как способ рассмотрения, размежеваный действием. Поэтому, чтобы поэтически творить, ему приходится выступать из жизни. Зато тем сильнее предстает в созерцании значительность каждого жизненного момента. Тот, кто только поэтически творит, остается мечтателем. Кто действует, в том поэзия ограничивается.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ПОЭТИКИ СО СТОРОНЫ УЧЕНИЯ О ЗНАЧЕНИИ

Как только мы ставим перед собой проблему трагического или комического, мы видим, сколь бессильно любое абстрактное учение о ценности в деле уразумения поэтов. Здесь суть не в отмеривании ценности, а во внутренних (структурных) сопряженностях ценности между собою и между индивидом как целокупностью, и жизнью как таковой. Не отмеривания, не соподчинения, а сплошь отношения, что заложены во внутренних реальных качественных отношениях частей к целому. Главное понятие здесь — это качественное отношение, фундированное в качественной определенности переживания.

Особенно важно то, что в воспоминании переживание собирается воедино и вступает в сопряженность с другими переживаниями в целокупности жизни = [обретает] значение. Значение жизни приводит в внутреннюю сопряженность поэзию, религию, философию. L'art pour l'art здесь опровергается.

[1] В текст первого немецкого издания «Фрагментов поэтики» редактором (Г. Мишем) была первоначально внесена коньектура: «Treten wir aus der Jagd nach den Zielen heraus, ruhesam, <blicken> in unser Leben zurück, so erscheinen seine Momente usw. bedeutsam.» (Gesammelte Schriften, Bd. VI, S. 319). В соответствии с этим текстом А.В. Михайлов осуществил перевод: «Выступим из охоты за целями, успокоимся, [заглянем] назад в нашу жизнь, — так моменты ее и т.п. явятся нам значительными.» Однако в работе «Философия жизни и феноменология» (G. Misch, Lebensphilosophie und Phänomenologie. Leipzig und Berlin 1931, S. 73) Г. Миша признал свою вставку в текст Дильтея излишней. Настоящий перевод исправлен в соответствии с этим замечанием Г. Миша.

ПЛАНЫ ПОСЛЕДУЮЩИХ РЕДАКЦИЙ «ПОЭТИКИ»

1. Подготовительная редакция для отдельного издания (1892/93)

Поэтика. Опыт приложения антропологического и сравнительного метода к материалу истории литературы

Книга первая. Обоснование.

Раздел первый. Общие принципы эстетики.

Раздел второй. Обретенные выводы.

Книга вторая.

Раздел первый. Организация поэта.

Раздел второй. Собственные свидетельства.

Раздел третий. Психологические разъяснения.

Книга третья. Уразумение действительности поэтов.

Раздел первый. Человеческие характеры.

Раздел второй. Жизненные связи.

Раздел третий. Значение жизни.

Книга четвертая. Поэтическая техника.

2. Редакция 1907/08 гг.

Обзор содержания «Поэтики»

Книга первая. Поэт.

Раздел первый. Переживание.

Глава первая. Общее описание.

Глава вторая. Различия в переживаниях. а) Ситуации переживания; б) Направленность переживаний; в) Горизонт переживания.

Глава третья. Круги переживания.

Раздел второй. Поэтическая фантазия.

Глава первая. Общее описание фантазии.

Глава вторая. Собственные свидетельства поэтов.

Глава третья. Анализ поэтической фантазии.

1. Фантазия переживания, а) Выражение переживания; б) Вхождение выражений переживания в воплощаемую поэзию.

2. Образы поэтической фантазии.

3. Языковая фантазия. Фантазия ритмическая и звуковая.

Раздел третий. Поэтическое творчество.

Глава первая. Категория жизни: Значение. Второй слой. Типическое в поэзии (понятие и символ).

Глава вторая. Виденье поэта в фантазии.

Глава третья. Воплощение.

Раздел четвертый. Поэт и его публика.

Глава первая. Поэтическое творчество и поэтическое впечатление.

Глава вторая. [Всеобщность и переход к историчности всего производимого, не только техники].

Книга вторая. Произведение.

Введение. Теоретико-познавательное обоснование. (Герменевтика как часть теории познания).

Раздел первый. Виды поэзии.

Раздел второй. Расчленение.

Раздел третий. Историчность произведений, возникающая из соотношения переживания, значения, творческого содержания и формы (следовательно, и техники).

Раздел четвертый. Историчность больших форм поэзии, таких, как романтический эпос, героический эпос, лирика мысли в крупных формах и т.д. Все это исторические категории. Переход к истории литературы.

Раздел пятый. Функция поэзии в истории человечества.

ТРИ ЭПОХИ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ И ЕЕ СЕГОДНЯШНЯЯ ЗАДАЧА

«Желательно было бы отказаться наконец от требования красоты и совершенно заменить его требованием правды»

Шиллер[1]

[2]К самым жизненным задачам современной философии принадлежит восстановление естественного соотношения между искусством, критикой и компетентной публикой посредством развития эстетической мысли. Это соотношение всегда было трудно поддерживать, коль скоро мы имеем дело с людьми и вещами. Известно, сколько заботы и труда вкладывали в него Гёте и Шиллер. Сегодня оно особенно далеко от совершенства. Творящий художник в любую эпоху очень раним перед лицом критики, которая чужеродной силой вторгается в сотканный любовью организм его произведения. К тому же эстетика для него сейчас отравлена абстрактными спекуляциями о прекрасном, так долго царившими на кафедрах. Критика со своей стороны в дни Буало, Лессинга или Вильгельма Шлегеля имела в лице господствующей эстетики надежное мерило, но сегодня она, встав перед новыми задачами, оказалась слишком предоставлена собственному суждению и моментальной эстетической рефлексии о случайном. У публики не формируется общественное мнение, которое поддерживало бы стремящегося к высшим целям художника. Не хватает таким образом живого круговращения эстетической мысли и эстетического образования в ведущих кругах нашего общества.

---

[1] Дильтей цитирует по памяти мысль из письма Шиллера к Гёте от 7 июля 1797.

[2] Немецкое название: Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe. Первая публикация: Die deutsche Rundschau, Bd. 18 (1892), S. 267-303. Перепечатка: *W. Dilthey*, Gesammelte Schriften VI, S. 242-287.

Чтобы художники, эстетики, критики и публика имели возможность влиять друг на друга и чему-то учиться друг у друга, эстетика должна исходить из непредвзятого осмысления великого художественного движения, которое мы сегодня переживаем. И отдельные неудобные художественные явления не должны делать нас слепыми или глухими к правоте этого нового движения.

Начала этого движения простираются далеко в прошлое. Но мне кажется, что поколение, еще испытавшее на себе влияние июльской революции, впервые вполне отрешилось от классицизма и романтизма. Тогда, как в 1848 году, яснее слышалась поступь близящихся колонн, замышлявших ускорить преображение европейского общества на принципах полной посюсторонности и земной обусловленности духовной жизни. Почва старой Европы дрогнула. Жизненное воззрение, сформировавшееся с 15 века и имевшее своим выражением искусство от Леонардо и Шекспира до Гёте, распалось. В туманных великих очертаниях на горизонте стало проступать новое. Из ощущения новизны европейской ситуации возникли новые литература и искусство, сами свидетельство мощи наката переменившегося жизненного настроения. Попытаюсь в трех тезисах описать его тенденцию.

Эта литература, во-первых, хочет дать выражение гнетущему ощущению того, что жизненные порядки общества сделались старыми, дряхлыми, шаткими, нестерпимыми. Бок о бок с социализмом обитает в Париже новая литература. Ее писатели описывают — и всё разлагают своим описанием. Они наслаждаются прогнившей цивилизацией и ненавидят ее. Они опьяняются ею, а потом указывают пальцем на болезнь и смерть в ней. Разлагать возможно, однако, лишь когда ты был вполне правдив, основателен и точен в изображении положения вещей. Новая поэзия и искусство хотят поэтому, во-вторых, быть натурализмом. Они хотят в своем анализе показать действительное как оно есть. Они хотят быть анатомией и физиологией определенной части действительности. То, что сегодня вокруг нас человечески и социально живо, дышит и пульсирует, то, что каждый испытывает в своей собственной жизни и в своей собственной душе, это самое, пока оно еще не попало под нож науки, они хотят рассечь своим собственным скальпелем. Действию они предпочитают поэтому психологическую глубину. Они хотят познавать. Таковы господствующие идеи в Париже, центральной точке этого движения, в равной мере у Бальзака, Тэна и Золя: их мощнейшее литературное направление хочет явственно продемонстрировать прежде всего физиологию, даже зверство в человеческой

природе, неодолимые инстинкты, которым интеллект лишь озаряет путь.

Одни и те же силы современности дают о себе знать в художественных чертах новых поэтов, живописцев и музыкантов. И эти свойства нового искусства и литературы обозначаются с тридцатых годов резче. Попытаюсь выразить их в своем третьем тезисе. Основная черта нового искусства — движение снизу вверх, более прочная, более массивная опора всякого искусства на действительность и на природу того особенного материала, в котором они работают. Бальзак намеревался методически в едином связном цикле романов дать физиологию тогдашнего французского общества: связь человеческих страстей с социальной почвой, на которой они возрастают, и патологическая зависимость личностей от зародившихся в них страстей занимают его прежде всего. Ему последовала французская бытовая драма. Рихард Вагнер возвратился к стихийной основе музыки; она стала для него выражением чувства заодно со словом и наряду с мимикой; эту выразительность, по ритму и тональной каденции общую у музыки с речью, он хотел довести до идеальной картинности в мелодии. Из его понимания музыки у него возникла интимная связь последней с поэзией и мимикой в оперном синтезе искусств, а вместе с тем и более мощный размах, потенцированная действенная сила музыкального начала. Земпер, сподвижник Вагнера в эпоху дрезденского цветения искусств, а потом и в кровавые майские дни 1849 года, хотел, как Вагнер музыку, снизу доверху обновить всю архитектуру как через теоретический анализ, так и из ее живых движущих начал. Последовательнее и глубже чем кто-либо до него он осмыслил и применил ее обусловленность материалом, истоки ее формального языка в художественном ремесле, в ткачестве, в гончарном ремесле, в кузнечном, плотничьем деле и в древнейших каменных постройках. И у него возник таким образом свой синтез искусств, где архитектоническое массы как бы оживают благодаря орнаменту, цвету и целому племени фигур, рисованных и пластически вылепленных. Хотя он видел в Ренессансе истинное продолжение римской архитектуры и основание сегодняшней, ренессансное искусство для него все же «едва достигло до половины своей траектории развития, когда из-за неблагоприятного духа Нового времени было превзойдено своим макрокосмическим братским искусством, музыкой, и оставлено в безутешном отдалении»[3]. Таким путем из немногих сохранив-

[3] *G. Semper*, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II, 1863, S. 457. Это начинающееся с Ренессанса строительное искусство он характе-

шихся до нас художественных синтезов готической, романской и ренессансной эпох вычислил подлинную задачу искусств, действующих в пространственной и зримой среде, и более полный идеал того, что для них достижимо. То, что от этих всеохватывающих художественных произведений еще существует, частью несовершенно, частью позднее снова было расчленено, обесцвечено и искажено изменившимся эстетическим вкусом, изолирующим художественное произведение для его возвышения. Но Земпер понял, что от такого искусства, единого в членении и животворении им пространства, большей частью исходил и сегодня тоже должен исходить художественный стиль.

Мы находимся сегодня в самом разгаре движения, начавшегося тогда. Принципы нового стиля показывают свою силу тем, что противостоящие ему направления тоже невольно обусловливаются им. Поэтому даже такой классик как Готфрид Келлер в своих «Людях из Зельдвилы» показал социальную почву, на которой выросли его образы, их страсти и судьбы, приемами массивного реализма. Наша эпоха уже не знает безвременных и внепространственные идеалы, Ифигении, Вильгельма Мейстера, Лотарио. Живопись возвратилась к краске как средству, в котором таится ее стихийная действенная сила. Она стремится избавиться от всех традиционных зрительных и образных схем, чтобы взглянуть на мир свежими глазами. Повсюду естественное возвышение идеально-прекрасного над обыденной действительностью, традиционное трезвое и связное ограничение форм приносится в жертву потребности в неискаженной реальности и правде вещей. Это вглядывание в действительность, по крайней мере желание ее видеть, это стремление со свежей головой подчинить ей все наше мышление, образотворчество и действие, отдавшись ее закону всеми желаниями и порывами сердца: вот что выше всего в нашу эпоху. Донателло, Вероккио, Мазаччо, старые нидерландские и южнонемецкие мастера, создатели старо-английского театра, прежде всего Марлоу, хотели новыми глазами взглянуть на действительность. Движимые этим порывом, они создали новый большой стиль европейского искусства. Его мировая эпоха только что истекла. В аналогичном кризисе живем и мы сегодня. Однако для каждой новой эпохи человеческой культуры задачи утяжеляются. Индивидуальные силы, таящиеся в их характере судьбы, их отношение к более высокой реальности: вот угол зрения, под каким осмысливал человеческую действительность художник XV и XVI века. Сегодня искусство хотело бы выявить в художественном произведении реальные связи, в каких люди состоят между собой и с природой, порядок действительности, законам которой мы подчинены. Это бродит в применении биологического закона наследственности, что находим уже у Жорж Занд, в предпочтении аномальных душевных состояний и психических комплексов, что можно наблюдать у Бальзака и Мюссе, особенно же в выведении характеров и страстей из социальных условий. Чудовищная задача!

ризует (II S. 371) как «развертывание величественной симфонии масс и пространств». (Д)

Конечно, и на проторенных, привычных путях достигаются прекрасные успехи, как показывают Корнелиус[4], Ансельм Фейербах[5], Готфрид Келлер[6], неоготика в архитектурном искусстве и столь многие значительные музыканты. К тому же чувство истории и исторические исследования делают более доступным наслаждение дошедшими до нас великими формами, их применение и реминисценции о них. Но сердце наше принадлежит мужественному дерзанию тех, кто среди потрясения человеческого общества и всех его понятий, не наблюдавшегося с дней заката греко-римского мира, способны читать в душе этого общества и нащупывать то освободительное слово, по которому они тоскуют. От них ожидаем мы нового, соразмерного нам языка художественных форм. И мы будем следовать им тем обнадеженнее, чем увереннее они овладеют наличным языком старых форм, чем раскованнее они используют в нем добротное и нам еще пригодное и чем лучше они избегут опасности скольжения от стихийных действующих сил своего искусства к низшей чувственности и брутальности, к кричащему подобию копии обыденному оригиналу.

И вот для того, чтобы эстетика заняла более здравое отношение к этим живым устремлениям современного искусства, вовсе не нужно какого-то создания эстетической науки заново. Ибо сами эти художественные устремления должны были искать для себя ясности относи-

[4] Петер фон Корнелиус, Cornelius (1783, Дюссельдорф – 1867, Берлин), фресковый живописец, неоклассицист, переживший влияние немецкой готики и романтической философии. По приглашению баварского королевского дома украшал мюнхенскую глиптотеку, с 1841 работал по заказу над фресками в Берлине.

[5] Ансельм Фейербах, Feuerbach (1829, Шпайер, Бавария – 1880, Вена), один из ведущих немецких художников середины позапрошлого века, работавший в стиле романтического классицизма.

[6] Готфрид Келлер, Keller (1819-1890), немецко-швейцарский писатель-реалист.

тельно истинной природы отдельных искусств и применяемых ими средств. Они уже должны были создавать себе эстетические принципы. Не надо только искать эстетику нашего века в компендиях и толстых учебниках. Как некогда Леонардо и Дюрер размышляли и писали о своем искусстве, как Лессинг, Шиллер и Гёте создавали новую технику драмы и эпической поэзии, сочетая теоретическое осмысление с художественным опытом, так в наши дни Земпер, Шуман, Рихард Вагнер, современные французские, равно как и немецкие поэты, у нас прежде всего Отто Людвиг, глубоко роющий первопроходчик нашего нового направления, а также Хеббель, а у французов, начиная от Гонкуров, целое новое поэтическое поколение сочетает эстетическое теоретизирование с художественным творчеством. К тому же антропология и художественная история путем сравнения форм и их развития учат нас возвышаться над всяким ограниченным вкусом эпохи, возвращаясь к природе самого искусства. Они предоставляют средства для того, чтобы в непредвзятой научности, без помех от традиционной эстетической метафизики взглянуть в лицо эстетическим вопросам и фактам.

Попытаемся сначала описать и оценить по их действенности вспомогательные средства и методы, предоставленные в распоряжение современного эстетика работой последних двух столетий.

ТРИ МЕТОДА ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ ЭСТЕТИКИ

Путь развития эстетической науки у новоевропейских народов подобен тому, какой прошли наука о праве, теология, мораль. Историческое сродство возникает у этих наук благодаря тому, что каждая из них познает определенную область культуры и из этого познания хочет вывести принципы ее дальнейшего развития.

Науки начались у нас с возобновления и свободного гениального продолжения открытий древних. Мы пока еще не располагаем никаким описанием крайне примечательной эстетики *Ренессанса.* История эстетики не идет дальше работы каменотесов на удобном тракте больших систем. Еще не исследовано, в какой мере великая творческая эпоха искусства в период Ренессанса до примерно середины XVII века проходила в сопровождении и под влиянием эстетической мысли. Эта эстетическая мысль была тогда прежде всего сама Ренессансом, только люди не просто комментировали аристотелевскую «Поэтику», но и читали сохранившееся от авторов, последовавших за ним. Эта позднейшая эстетическая литература, представителями которой выступают для нас

Цицерон, Гораций, Плутарх, Плотин, Филострат, Каллистрат, Псевдо-Лонгин, содержит в себе эстетические эмоции и тезисы, стоящие гораздо ближе к XVI веку чем к Аристотелю. В особенности сильнее подчеркивалось в ней воображение, свободно производящее на свет чрезвычайное. Современники пергамской школы или римской художественной школы неизбежно имели другой тип эстетического созерцания чем современники Фидия и Поликлета. Они акцентируют возвышенное, живописное, индивидуальную и подвижную выразительность, особенно в живописной трактовке глаза. Они возвышают до горизонта эстетических феноменов фантазию, которая по интуиции эстетически гениального Плотина продолжает творящую деятельность природы. И вот опять же как в искусстве, так и в эстетической рефлексии модное полновесное жизненное чувство этих людей XVI века, их наивная радость от чудовищного, как в барочном комизме, сочетается с чувством формы и канонами древнего мира. В поэтике риторическая литература времен Римской империи составляла связующее звено между эстетической традицией древних и духом века. Влиятельная «Поэтика» Скалигера (1561) почерпала меньше из Аристотеля и Горация чем из Гермогена, Александра, Менандра и Диомеда, имея своим идеалом не Гомера, а Вергилия.

ЕСТЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЗАКОНОВ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ 17 ВЕКА

Во второй половине 17 века произошла великая перемена в искусстве и в эстетике. В политической жизни поднимающихся абсолютистских государств, прежде всего Франции, одержали победу единообразие, рациональность, машина финансового и управленческого искусства. В изысканных нравах перевес даже над пылкими страстями получила упорядоченная сдержанная форма, и господством интеллекта диктовалось внешнее поведение выдающейся личности. Таким образом, искусство увидело перед собой другие типы людей, другие идеалы. К тому же времени и не без связи со всем этим свое победное поприще начали математическая абстракция и дедукция, заложив основу господства европейского естествознания. Так рядом с естественным правом и естественной теологией, как она достигла кульминации в деизме, возникла и естественная система эстетики. Франция была ее родиной. Система возникла там тогда, когда поэтика Ронсара уступила таковой Буало и д'Обиньяка. Генрих фон Штайн показал, как в связи с Декар-

том и развитием его философского рационализма, особенно в Пор-Рояле, распространилась и стала влиятельной новая эстетика[7]. Штайн, однако, не решил по-настоящему ближайшую стоявшую здесь задачу. Следовало показать, как эта рациональная эстетика, после различных предшественников, среди которых всего дальше продвинулся Кеплер, все же лишь у Лейбница и в его школе достигла высшей точки плодотворного исследования. Ее определяющее влияние простиралось далее вплоть до Баумгартена, Майера, Эйлера, Зульцера, Мендельсона и Лессинга.

Эта теоретически наиболее фундированная эпоха имела у Лейбница своей опорой глубокую интуицию отношения основных разрядов психической жизни друг к другу и гениальную гипотезу о каузальной связи духовных событий.

Названную интуицию он разделяет с другими философами XVII столетия. Спиноза говорит: «воля и интеллект суть одно и то же» (voluntas et intellectus unum et idem sunt)[8]. Лейбниц выводит отсюда более точно схваченное *отношение силы, влечения и представления.* Представления суть глубинные акты в монадическом единстве души, они возникают благодаря тому, что душа является силой, и содержащиеся в этой силе стремления (conatus) перейти из одного состояния в другое являются влечениями, appetitiones, а стало быть волевыми процессами[9]. Можно сказать, что здесь Лейбниц верно выразил психическую жизнь в ее творческом и спонтанном характере, которому принадлежит и искусство. Разве что действенность этой глубокой психологической интуиции была уменьшена ее связью с метафизической сказкой о монадах. Согласно этой последней, вся репрезентация универсума в представлении выводятся им не из реальных взаимодействий между психическим единством и объектами, а только из идеальной полноты мирового целого и заложенной в ней ограниченности душевного единства. Тем самым каузальный подход к объяснению возникновения эстетических образов исключен. И когда потом в последующей эстетике умы меньшего ранжира взялись за его подправление, то от гениальной энергии, с какою Лейбниц сказал о гармонии вселенной, заставив тем самым считаться с эстетической точкой зрения, многое было утрачено.

[7] В работе «Возникновение новейшей эстетики», 1886. (Д)

[8] *Спиноза*, Этика, ч. 2, теорема 49, королларий.

[9] *Leibniz*, Opera philosophica, hrsg. von J.E.Erdmann. Berlin: Eichler 1840, S. 464; 714. (Д)

Второй опорой Лейбница было учение о *малых или смутных восприятиях.* Цицерон заимствовал это учение из философских работ своего времени, преимущественно из сочинений стоиков, поскольку нуждался в нем для обоснования врожденных идей. Писатели XVII века применили то же учение для разрешения других проблем: например, Монтень – чтобы объяснить возможность принятия нами решения при наличии мотивов равной силы. Лейбниц дополнил этой гипотезой локковское разложение интеллигенции на ее составные части, а именно ощущения и остаточные представления, причем Локк подготавливал ему почву в своем гениальном объяснении восприятия из сопровождающего воздействия незаметных, почти неосознанных суждений[10]. Теперь впервые стало возможно *реальное объяснение важнейших психических явлений.* И таким образом отныне можно было создавать и *рациональную эстетику*, связывая упоминавшуюся выше интуицию Лебница с этой гипотезой[11].

Декарт уже в своем сочинении о музыке (завершенном в 1618 году)[12] выдвинул принцип такой рациональной эстетики. Он позволял восходить от правил поэтики к более стихийным эстетическим отношениям. Удовольствие, связанное с чувственным восприятием, возникает согласно этому принципу от легкости различения и сочетания впечатлений, и таким образом причиной нашего эстетического наслаждения от чувственных впечатлений является рациональное или логическое.

Этот принцип приобретает психологическую отчетливость благодаря Лейбницу. Лейбниц присоединяется к французским классицистам прежде всего в том, что логический характер поэтической формы, особенно единство в многообразии, есть причина эстетического наслаждения ею. И в центральном месте, объясняющем малые, или неприметные, или темные представления[13], он возводит эстетический вкус к этому рациональному началу. Опираясь на свою гипотезу, он и чувст-

[10] *Locke*, An Essay Concerning Human Understanding II 9. (Д)

[11] *Лейбниц*, Новые опыты о человеческом разумении, Предисловие: «В каждый момент в нас имеется бесконечное множество перцепций, но без осознания и рефлексии [...] так как эти впечатления либо слишком слабы и многочисленны, либо слишком однородны». Бессознательные перцепции «удерживаются», вопреки Локку, независимо от созерцания и памяти, выходя к сознанию через интенцию (волю-разум) в апперцепции.

[12] *Descartes*, Compendium musicae // *Descartes*, Oeuvres, vol. 10, ed. Charles Adams et Paul Tannery. Paris: Leopold Clef 1908, p. 79-141.

[13] *Leibniz*, Opera... p. 197 b. (Д)

венное удовольствие тоже выводит из скрытой рассудочности внутри чувственного восприятия. Глубочайшее обоснование своей эстетики он дает в небольшом трактате «О блаженстве», которому я здесь следую[14]. Сила, совершенство, порядок и красота «связаны друг с другом». «Чем больше сила, тем выше и свободнее существо». «Всякое возвышение существа я называю совершенством». «Чем мощнее сила, тем больше проявляется *множество из единого и в едином*, когда единое правит внеположным множеством, прообразуя его в себе». Выскажемся теперь свободнее в нашей манере. Действование единовидной душевной силы есть повсюду объединение многого в одном, и душевная сила наслаждается степенью своего собственного совершенства, когда таким образом подчиняет многосложное своему единству. Продолжим далее в выражениях Лейбница. Степень этой «единовидности» проявляется как «согласованность», «*порядок*». «От порядка исходит всякая красота, а красота пробуждает любовь». Проинтерпретируем еще раз. Радость от красоты есть стало быть достигающее сознания следствие усиленной деятельности психической силы в соответствии с присущим ей законом создания единства в множестве. Таким образом получается, что «красота другого человека, а также зверя, да и неживого создания, картины или художественного произведения», «запечатляя в нас свой образ», «насаждает и пробуждает» в нас возвышенное совершенное бытие и соответственно радость. Тогда «наш дух ощущает» совершенство, которое рассудок еще не понимает, но которое тем не менее вполне ему соразмерно.

Здесь объясняется, по Лейбницу, эстетическое впечатление от *музыки*, и это его объяснение, подробнее развернутое потом Эйлером, явилось как бы пробным камнем всей рациональной эстетики. «Все звучащее обладает в себе колебанием или перемежающимся движением. Все звучащее производит незримые удары. И вот когда подобные вещи не спутаны, но совершаются упорядоченно и при столкновении создают известную перемену, они приятны». Лейбниц поясняет это на эстетическом впечатлении от ритма, равномерного движения в танце, равномерной последовательности долгих и кратких слогов, совпадения рифмы. Принцип удовольствия здесь повсюду один и тот же. «Размеренные и упорядоченные движения обладают приятностью благодаря порядку; ибо всякий порядок созвучен нашему духу». Приложим этот принцип к музыке. «Равномерный, пусть и невидимый порядок обретается и в созданных искусством ударах или движениях дрожащих или колеблющихся струн, флейт или колоколов, да и самого воздуха, таким образом приходящего в равномерное волнение, которое затем и в нас посредством слуха производит созвучный отклик, с которым приходят в волнение и наши жизненные духи. Потому музыка так пригодна для приведения жизненных духов в движение» [15]. И на том же принципе основано для него наслаждение чувства зрения от пропорций.

Таким же образом объясняется затем и *художественное творчество*. «Всякой душе ведомо бесконечное, вселенское, но смутным образом. Как я, гуляя по берегу моря и слыша его громкий шум, воспринимаю отдельные шумы каждой волны, составляющие общий шум, но не различить каждый из них от другого, так наши смутные перцепции являются результатом впечатлений, производимых на нас целым универсумом»[16]. Эти смутные восприятия и их сочетания фигурируют также и в чувствах (sentiments), и таким образом из них возникает затем *вкус* (goьt). Отсюда для него объясняется прежде всего радость от объективной красоты или гармонии вселенной: от красоты природы. Мы видим, как во внутренней жизни Лейбница царил эстетический душевный настрой. «Красота природы так велика и в ее созерцании столько сладости, а озарение и добрые побуждения, возникающие отсюда, приносят такую великолепную пользу, что вкусивший их мало ценит в сравнении с ними другие забавы»[17]. Поскольку это настроение духа действует как влечение в душе, отсюда в сильных монадах возникает *архитектоническое формотворчество*. Эта сторона нашей души, архитектоническое образотворчество, ближайшим образом можно наблюдать в сновидениях, когда мы без усилия, не ставя себе целей изобретаем вещи, над которыми наяву пришлось бы долго размышлять. Та же сторона действует и в произвольных поступках[18]. И таким образом рядом со способностью улавливать гармонию вселенной через архитектониче-

[14] Ibid., p. 671-673. Это наиболее важный для эстетики трактат Лейбница. (Д)

[15] Ibid., p. 671. См. также с. 717 слл. о музыке, и далее: Les plaisirs que la vue trouve dans ses proportions sont de la même nature; et ceux que causent les autres sens reviendront à quelque chose de semblable, quoique nous ne puissons pas l'expliquer si distinctement [удовольствия, получаемые зрением в этих пропорциях, имеют ту же природу; удовольствия, доставляемые другими чувствами, сводятся к чему-то подобному, хотя мы не может объяснить это с той же отчетливостью] (ibid., p. 718). (Д)

[16] Ibid., 717a. (Д)

[17] Ibid., 673b. (Д)

[18] Ibid., 717a, b. (Д)

ское единство мысли возникает другая способность — миметически воссоздавать архитектоническими попытками предмет и как бы сотворять объект по подобию Божию[19].

Сам Лейбниц не дал более конкретных примеров приложения своих принципов к отдельным эстетическим проблемам. Хотя во многих местах он обнаруживает живой интерес к французскому художественному направлению своего времени, в споры о поэтике он не вмешивается. И его высказывания о музыкальной гармонии и о пропорциях в зрительных образах остаются лишь формулами. И здесь также этот изобретательнейший гений нашел лишь инструмент для решения проблем, как бы ключ к ним, но сами конкретные решения оставил потомкам. И как раз в этой его позиции заключался мощный стимул, поощрявший его учеников для дальнейшей работы. Правда, когда на сцену вышло это более молодое поколение, оно развивалось наряду с этим под влиянием английской эмпирической школы.

Так на базе принципов Лейбница сначала *Баумгартеном* и Майером под воздействием английского учения об эмоциях была создана первая система эстетики. И, что было не менее важно, исходя из принципов Лейбница Эйлер дал специальные разъяснения касательно впечатления гармонии, а Хогарт и другие художники — касательно эстетического воздействия прекрасной линии. Они с подлинным знанием и опытом взялись за *реальные конкретно-эстетические вопросы.* Леонард *Эйлер* (1707-1783) в своем «Опыте новой теории музыки»[20] исходит из того, что консонанс поддается объяснению из акустической интуиции соотношения колебаний струн через посредство привходящего метафизического начала. Это начало таково: «Два или более тонов приятны, когда числовое соотношение, заключенное в их одновременно создаваемых колебаниях, перципируется; напротив, когда не ощущается никакого порядка или внезапно прерывается порядок, необходимо предполагаемый в наличии, то здесь причина неудовольствия от звуков»[21].

[19] Ibid., 712a. (Д)

[20] Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Petropoli: Ex typographia Academiae scientiarum 1739.

[21] Дильтей по-видимому дает здесь свой перевод с латинского, помещая оригинал в примечании: Binos pluresque sonos tum placere, cum ratio, quam numeri vibrationum eodem tempore editarum inter se tenent, percipiatur: contra verum displacentiam in hoc consistere, quando vel nullus ordo sentiatur, vel is qui adesse debere videatur, subito perturbetur [парные и множественные созвучия приятны, когда воспринимается соразмерность, существующая между числом колебаний, издаваемых в одинаковые промежутки времени; наоборот, неприятны звуки, когда или в них не ощущается никакого порядка, или вдруг нарушается порядок, который представляется долженствующим быть].

Хогарт одной из своих гравюр на меди предпослал символ змеящейся линии, написав под нею: «Линия красоты». В своем «Анализе красоты» (Analysis of Beauty) он доказывал, что красота линий состоит «в особенном свойстве сочетания линий, предлагающих глазу последовательность приятного рода»[22]. Еще отчетливее он может показать в действии обрамления ценность каждого средства, помогающего собрать множественность в целях эстетического впечатления. Живописцы *Ричардсоны* в своих сочинениях о живописи и скульптуре тонко показывают на примерах из живописи действие многообразия, контраста и единства[23]. *Гемстергейс* в своим письме о скульптуре говорит об изображениях двух ваз, из которых одно орнаментикой и живописью воздействует через единство целого, тогда как пестрое богатство второго не производит должного впечатления[24]. И *Лессинг* говорит однажды вполне по-лейбницевски: «Цельная собранность и смертного творца [поэта] должна быть тенью того целого, которое создал вечный творец; должна приучать нас к мысли, что как у этого последнего все разрешается к лучшему, так же сложится и у первого»[25]. Из такой рациональной эстетики возникло и его учение об истинном единстве драматического действия.

[22] Перевод дан с немецкого перевода Дильтея. У Хогарта: The serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety [змеящаяся линия, одновременно и разнообразно волнуясь и отклоняясь, доставляя глазу удовольствие, ведет его вдоль своей непрерывной изменчивости] (*William Hogarth*, Analysis of Beauty. Hildesheim: Georg Olms 1974, перепечатка издания 1753 г.). Хогарт отличает волнистую линию, которую он называет «линией красоты», от змеящейся, «линии благодати».

[23] Джонатан Ричардсон Старший (1665-1745), портретист, известный в основном как теоретик искусства, написал вместе со своим сыном, тоже Джонатаном (1694-1771), путеводитель «Отчет о некоторых статуях, барельефах, рисунках и картинах в Италии» (1722) и «Трактат о живописи и скульптуре» (1728).

[24] *Франц Гемстергейс,* Hemsterhuis (1721-1790), голландский философ, со своим «Письмом о человеке» попавший под критику Дени Дидро, опубликовал в 1765 г. «Письмо о скульптуре».

[25] *Lessing*, Hamburgische Dramaturgie (1767-1769) // *Lessing*, Werke, Bd. 4. München: Hanser 1973, S. 598. Добавление в квадратных скобках принадлежит Дильтею.

ЦЕННОСТЬ РАЦИОНАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

Рациональная эстетика понимает прекрасное как *проявление логического в чувственном*, а искусство — как чувственное осуществление *гармонической мировой взаимосвязи*. Чувственный взор художника усматривает ее смутно жизненно-эмоционально. Поскольку же эта взаимосвязь едина, то господствующие в ней чувственные соотношения должны в конечном счете допускать выражение через единый принцип. Красота в природе и красота в искусстве, каждая на своем языке, дают слово этой взаимосвязи. Таким образом, даже самый свободный всплеск силы воображения подчиняется правилам. Эти правила образуют гармонию и метрику; они действуют в проведении линий, в построении фигур и в орнаменте архитектора и художника-изобразителя; поэтический вкус развивается как собрание таких правил. Единство действия и вытекающие отсюда определенности правят драмой. И все эти правила в конечном итоге коренятся в рациональном порядке вселенной вселенной.

В этой рациональной эстетике дает о себе знать прежде всего ценное настроение эпохи. Ее история на первом большом примере показывает нам, как установка цельного человека своего времени, коренящаяся в устройстве общества, одновременно задает тон в искусстве, в художественном вкусе и эстетической теории данной эпохи. Таким образом эстетические теории возникают рядом с художественными направлениями, влияя на них и в свою очередь испытывая их воздействие.

Однако эта рациональная эстетика имеет вместе с тем такое ценное зерно, значимость которого сохраняет независимость от влияний классицистической эпохи. Проблема лишь в том, чтобы извлечь его и отделить от заблуждений. Существуют общезначимые правила искусства, вытекающие из природы вещей, и дело идет только о том, чтобы отслоить их от исторических переменных художественного вкуса. Здесь однако необходима непростая трансформация эстетической метафизики Лейбница в психологическую эстетику. Часть причины, по какой воспринимаемые образы и художественные произведения нравятся нам, действительно заключается в том, что акт, посредством которого мы сводим воедино их пеструю многосложность (этот акт можно назвать мыслительным), в совокупности нашей психической жизни производит эстетическое действие. Правда, ни один из рациональных эстетиков не сформулировал данный тезис и заключенную тут проблему

таким универсальным образом. Но Лейбниц, наиболее глубокий и основательный из них, располагал в своей системе, как мы видели, предпосылками для такого охвата проблемы. И частные работы эстетиков, зависящих от рациональной школы, уже содержали элементы вышеназванного тезиса. Равным образом лейбницевское учение о *гармонии вселенной* заключает в себе и другой тезис о наличии метафизической связи между эстетической способностью и ее внешними объектами, развернутый в известных пределах Кантом. Отношение единящих актов нашей интеллигенции к единому и осмысленному порядку действительности, прежде всего чувственной действительности, всегда будет составлять то условие или, если угодно, тот постулат, посредством которого мы только и можем осмыслить эстетическое восприятие мира. Но, конечно, эта предпосылка эстетического созерцания уводит в непостижимое, в такой первоисточник гармонии, который нашей мысли недоступен.

АНАЛИЗ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

В течение первой половины XVIII столетия меняются условия, в каких находились искусства и их эстетическое осмысление. Если эстетика Ренессанса переселилась из Италии во Францию, а затем достигла завершения в Германии, то теперь водительство берет на себя Англия. И на этот раз тоже трансформация социального порядка, осуществленная английской революцией 1688 года, стала основой изменившегося настроения людей, и это настроение сказывается одновременно на искусствах и на эстетической мысли. — Здесь, в стране промышленности, торговли и политической свободы, самодержец, блюститель формы, по сути движимый княжескими и феодальными импульсами, государь или царедворец, постепенно перестал владеть магической властью над волей и воображением людей; независимый образованный человек начал сознавать себя; уже воспитательный проект Локка имел целью создать этого образованного человека. Поэзия теперь тоже формировала идеалы и типы образованного буржуазного общества рядом с таковыми аристократических классов.

В нидерландской республике, стране, где родилась европейская свобода, живопись XVII века у Рембрандта представила человека в его жизненной энергии, не заботясь об идеализированном блеске линий или осанке и сословных формах. Голландская жанровая живопись пре-

доставила свободу простой человеческой данности. В Англии, не без содействия политических связей страны с Нидерландами, новый дух овладел и поэзией тоже, которая является чистейшим и влиятельнейшим выражением эстетического склада эпохи и состоит в теснейшей связи с литературной критикой и эстетической теорией. — Новое английское общество нуждалось в новом искусстве, воспитывающем свободную образованность и подготавливающем нравственные установки. Эддисон захватывающе говорит однажды при виде города Лондона, как из всех тех, кто теснится на его улицах, большинство ведет лишь кажущееся существование: он хотел бы сделать их настоящими людьми, и новое здесь в том, что он хочет сделать это не через религию, а через эстетическую и нравственную культуру. Оба эти вида культуры для нового образа мысли неотделимы друг от друга. — Совершилась и еще одна примечательная трансформация. Рядом с поэзией свое преимущественное положение отстаивали со времен Ренессанса изобразительное искусство и архитектура. Вполне оформленные прекрасные образы личности этих аристократических столетий, XVI и XVII, говорит со стен сегодняшних музеев и замков в изобразительном богатстве, в великолепии впечатляющего блеска жизни. Всевластие государя величественно и самоосознанно проступает в архитектонических массах, в могучих деталях замков, в непрерывно текущей линии их орнамента и в упорядоченных формах и покорной пышности их садов. Искусство интимной глубины, открытое каждому в тиши кабинета, в спинете, достигло рядом с поэзией господства и утвердилось вплоть до наших дней. — И вместе с тем бесформенное, уходящее в глубины настроения чувство природы приобрело в эстетическом хозяйстве этой новой эпохи широчайшее значение. Параллельно научному и философскому осмыслению самостоятельности природы произошло отслоение пейзажа от изображения фигур, и в эпоху Спинозы, Лейбница и Шефтсбери Клод Лоррен[26], Рейсдел[27] и Хоббема[28] положили начало пейзажу как самостоятельному жанру в искусстве. Это чувство природы становилось интимнее, и оно глубже погружалось в детали под влиянием наблюдений природы у Бюффона и Линнея. Таким находим мы его и в поэзии XVIII века. Первый великий поэт чувства природы, Руссо, был страстный ботаник.

[26] Клод Лоррен, Lorrain (1600-1682), европейский художник мирового размаха, признанный мастер классического пейзажа.

[27] Якоб ван Рейсдел, Ruysdael (1628-1682), голландский пейзажист; его отличают завершенное постоянство стиля, игра контрастов, ранний романтизм, особенно в отчасти вымышленных пейзажах.

[28] Мейндерт Хоббема, Hobbema (1638-1709), голландский пейзажист, ок. 1660 учился у Рейсдела.

Эти изменения вкуса на протяжении XVIII века сопровождались опять оживленнейшей эстетической дискуссией. Художественная критика дает о себе знать как ведущая сила сначала в периодических изданиях англичан, потом в рукописно разошедшихся сообщениях Дидро о выставках живописи, и далее в драматургии Лессинга. Значительная часть громадной бумажной массы периодических изданий XVIII века заполнена эстетическими рассуждениями и художественной критикой. Городской роман, театр нравов, опера Глюка и драма Лессинга и Шиллера возникли под лучами живейшей эстетической рефлексии и художественно-критических дебатов.

Историки эстетики слишком плохо умели показать жизненность этой связи на всем объеме эстетической литературы. В особенности заслуженные работы Циммермана, Лотце и Гартмана остаются в тени из-за неплодотворного спора о формализме Гербарта. Формализм же этот в том, что он добавил к принятому тогда расчленению прекрасного на сильнодействующие элементы и к познанию эстетической ценности форм, доступному техничным авторам, был праздной ученой спекуляцией, без всякого влияния на искусство. Он и научно тоже хотя и провоцировал своей односторонностью, однако остался все же после скоропреходящего кафедрального шума простым эпизодом. Еще больше дает о себе знать другая ошибка у этих историков. Они переоценивают значение эстетических спекуляций. Лишь во вторую очередь или случайно они обращают внимание на писателей, которые проанализировали чувственный материал и язык форм отдельных искусств и начали исходя отсюда постигать законы их развития. Судьба Земпера в этих исторических трудах характерна для односторонности этих историков эстетической науки, ибо эта последняя так или иначе никому в нашем веке не обязана больше чем Земперу. Так что и теперь еще после столь основательных и умных работ остается задача осмысления развития и весомости тех двух методов, которые в XVIII и XIX веках были добавлены к естественной эстетической системе XVII века, обеспечив эстетике получение ее надежных результатов.

Первый из этих методов — *анализ впечатления*, вызываемого эстетическим объектом, его разложение на составные моменты, обусловливающие эстетическое воздействие.

Метод возник в порядке развития аналитического направления в науках о духе после Локка и Юма. Он был затем одновременно приложен в Англии и Шотландии к морали, теологии, эстетике и политической экономии. Своего первого и великого триумфа он достиг, когда *Адам Смит* выдвинул свою теорию производительных факторов хозяйственной жизни и их отношений. В эстетике аналитический метод подготавливался в работе Фрэнсиса Хатчесона[29] «Разыскания о происхождении наших идей красоты и добродетели» 1725 года, который в учении об эстетическом смысле очертил область философии искусства и сформулировал ее проблему. Рядом с ним и Харрисом[30] выступил однако француз Батте[31]. Рядом с Берком в 1756 выступил, независимо от него, Моисей Мендельсон[32] в «Письмах об ощущениях» (1755) и в рассуждениях о возвышенном и наивном (написаны уже в 1757). Рядом с Эдвардом Янгом[33], Уэббом[34] и Генри Хьюмом[35] (1762 слл.) выступают Дидро и Лессинг. Описание и расчленение уже в эти первые десятилетия аналитического метода простирается от элементарных психофизических анализов Рамо и д'Аламбера до описания гения у аббата Дюбо[36], Янга и Роберта Вуда[37], до обнаружения разнородности начал отдельных искусств у Дюбо, Харриса, Уэбба и, наконец, Лессинга в его «Лаокооне», равно как до знаменитого анализа тем же Лессингом воздействия трагедии. Дюбо, Берк и Хьюм — вот главные книги, лежавшие на рабочем столе наших немецких эстетиков вплоть до восьмидесятых годов. Можно в какой-то мере оценить необычайный прогресс, достигнутый благодаря этому методу, читая попеременно два произведения, из которых одно демонстрирует эстетический анализ в его истоках, другое в его теперешней зрелости. Первое — «Основы критики» Хьюма. Они начали выходить в 1762 году. Второе — «Начальная школа эстетики» Фехнера. Объединенные в этом труде, но отчасти вышедшие уже ранее трактаты были напечатаны все вместе в 1876 году.

Хьюм писал в эпоху расцвета шотландского духа. Родившийся в 1696, он прожил в Эдинбурге, тогда центре всего интеллектуального движения, как студент, адвокат, наконец верховный судья и лорд Каймз долгую, совершенно счастливую жизнь. Он был дружен с Юмом, Адамом Смитом, Томасом Рейдом, Франклином. Необычайно многосторонний, плодовитый писатель, наделенный нравственной энергией и практической направленностью шотландца, и к тому же специфически присущей ему радостной чувственностью и эстетической силой. Тяга к прекрасному сопутствовала ему, пока он в конце концов не смог вполне удовлетворить ее, занявшись архитектурой и садоводством в своем имении. Его главным произведением стал анализ красоты и искусства: «Основы критики», 1762.

Произведение это было в его время очень почитаемо за доскональность анализов и полноту определения эстетических понятий, в чем он превзошел более талантливый, но беспорядочный труд Берка. Здесь

[29] Френсис Хатчесон, Hutcheson (1694-1746), шотландско-ирландский философ, профессор нравственной философии в Глазго. Развивая теорию интуиции и гения Шефтсбери, учил о врожденности эстетического и этического внутреннего чувства.

[30] Джеймс Харрис, Harris, автор трактатов об искусстве, музыке, живописи и поэзии, счастье (Three Treatises, the First Concerning Art, the Second Concerning Musik, Painting, and Poetry, the Third Concerning Happiness, 1744).

[31] Аббат Шарль Баттё, Batteux, предложил теорию единой основы всех изящных искусств (трактат Les beaux arts réduits à un même principe, 1746).

[32] Философ Мозес Мендельсон, Mendelssohn (1829-1886) в работе «Первоначала изящных искусств и наук» (Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften, 1757) под влиянием английского эмпиризма выводил красоту не из идеала совершенства, а из воздействия предмета на субъективное ощущение.

[33] Эдвард Янг, Young (1683-1765), английский писатель и литературный критик, в работе «Conjectures on Original Composition» (1759), посвященной романисту Сэмюэлю Ричардсону, романтически противопоставлял мертвенности классических канонов творческую оригинальность.

[34] Дэниел Уэбб, Webb, в трактате «An Inquiry Into the Beauties of Painting», уже в 1765 переведенном на французский, развертывал эмпирическую психологию художественного впечатления.

[35] Генри Хьюм, Home, лорд Кеймз, Kames (1696-1782), юрист, агроном и философ, наиболее известен своим эстетическим трактатом в 3-х томах «Elements of Criticism» (1762), где красота объясняется через наслаждение природных чувств зрения и слуха.

[36] Аббат Дюбо, Jean-Baptiste Dubos, в трактате «Réflections critiques sur la poésie et sur la peinture» (1719), с одной стороны, развивает психологию гениальности как природной способности создавать новое, не диктуемой страхом необеспеченности, а с другой, прослеживает зависимость творчества от географии и климата, опережая в этом отношении Монтескье и научную эстетику 19 в.

[37] Роберт Вуд, Wood (ок. 1717-71), историк литературы и археолог (ему принадлежит описание развалин Пальмиры в Сирии, впервые увиденной им 14.3.1751), в «Эссе об оригинальности гомеровского гения» (The Essay on the Original Genius of Homer, 1767, опубликовано в 1775), расширил гомеровское исследование элементами историзма.

проявилась его врожденная способность сильно и верно чувствовать эстетические впечатления и рефлектировать о них. Она просвечивала сквозь его редкую начитанность в поэзии при виртуозном владении инструментарием тогдашней шотландской психологии. И ей уже предшествовал обширный аналитический материал в работах Дюбо, Хатчесона, Жерара, Рамо, Хогарта, Харриса, Батто, д'Аламбера, Руссо, Монтескье, Дидро; особенно анализы возвышенного и прекрасного у Берка служили ему образцами. Эта работа стала самым и зрелым и полным аналитическим исследованием о прекрасном в 18 веке. Несмотря на ряд логических и системных промахов, она дает нам понять, почему Адам Смит характеризовал лорда Каймза как «магистра» тогдашней шотландской расчленяющей методы. Лессинг, Гердер, Кант и Шиллер часто пользовались его книгой. Она подготовляла Шиллера тем, что специально была посвящена эстетическому воспитанию своего народа, и предвосхищала Лессинга и Гёте тем, что признавала уникальное драматическое величие Шекспира и в основание своих анализов полагала главным образом его драматургию.

У Хьюма расчленяющий подход был направлен на *впечатляющее в эстетических объектах.* Для эстетических, равно как и для моральных анализов той эпохи решающим было то, что они в чистоте применялись прежде всего к чувству эстетического наслаждения и нравственному суждению, тогда как до описания гениальности психология еще не доросла. Хьюм нашел, что *душевное движение эстетического впечатления* по природе связано *просто с определенным устройством эстетического объекта или процесса.* Так в ходе этих эстетических анализов возникло подразделение различных чувств как подлинной базы эстетического восприятия.

В природе эстетического располагался решающий момент, приводивший тогда к отделению способности чувствования от воли. Уже Берк проницательно подчеркивал абсолютное различие эстетически созерцательного и волевого деятельного поведения. Эта концепция психологически интерпретировалась всего проще через возведение эстетического наслаждения к незаинтересованному чувству, т.е. такому, из которого не следует никакого желания. Так постепенно развилось учение о чувстве как самостоятельной области душевной жизни, систематизированное позднее Иоганнесом Тетенсом[38] и Кантом. Хьюм

[38] Иоганн Николаус Тетенс, Tetens, (1736-1807), немецкий ученый и философ-эмпирик, идейно близкий к Канту. Его главное произведение «Философские опыты о человеческой природе и ее развитии» (Philosophische

занял в этом пункте уверенную позицию. Он не впадает в ошибку выделения жизни чувства как самостоятельной провинции в царстве души. И тем не менее он четко отделил *эмоции,* создающие эстетическое наслаждение от объекта без перехода в желание, т.е. в кантовском смысле незаинтересованные, от *страстей,* которые переходят в желание и способны вызывать поступки. Так, прекрасное строение или прекрасный пейзаж вызывают спокойное бескорыстное удовольствие. Однако вполне природу эстетического впечатления мы схватываем лишь тогда, когда эмоцию, вызванную действительным присутствием предмета, отделяем от той, которую вызывает простое *идеальное предстояние* объекта. Идеальное предстояние относится к действительности, как образ воспоминания к представляемому им предмету. Оно энергичнее в живописном изображении чем в слове, в театральном спектакле чем в живописном изображении, и все искусство покоится на том, что с этим идеальным предстоянием связана та же эмоция, что и с действительным присутствием, только ослабляясь со снижением энергии образности. Это открытое Хьюмом понятие идеального предстояния лежит в основании всего учения об эстетическом явлении. Еще и сегодня позитивное осмысление этого понятия у Хьюма превосходит его негативную трактовку в этом современном учении.

Этой эмпирической точке зрения описания и анализа чувственных впечатлений приоткрывается вся весомость проблемы, вовсе еще не существовавшей для рационализма. Как и в каком объеме возможна универсальная оценка эстетического впечатления, *общезначимость вкуса* и эстетического впечатления? Давид Юм первый в одном из своих эссе[39] предложил для решения этой проблемы понятие standard of taste, стандарта вкуса. Это важное понятие лорд Кеймз развертывает затем в последней главе своего труда.

Существует эстетическая наука, правительница в области вкуса. Ее основоположения вытекают из анализа ощущающей части нашей природы. Таким образом, они выступают рядом с основоположениями нравственности: в родстве с ними и все же самостоятельно. Впечатление от эстетического объекта включает множество чувств, привязан-

Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwickelung, 1777), с одной стороны, показывает зависимость от ранних кантовских работ, а с другой, в качестве исследования происхождения и структуры человеческого знания непосредственно предшествует «Критике чистого разума» Канта. Тот в свою очередь высоко ценил Тетенса.

[39] *David Hume,* On the Standard of Taste, 1757.

ных к свойствам и соотношениям в этом объекте. Эстетическая критика поэтому возможна в качестве универсальной, поскольку определенные *эстетические впечатления* закономерно связаны в силу природы нашей души с определенными *свойствами эстетических объектов.* Свидетельством тому служит обычная одинаковость эстетического суждения среди образованных людей. Раскрыть эти прочные связи путем психологического анализа значит заложить основы эстетической критики как науки.

Подобная закономерная связь является в каждом конкретном случае надежным моментом, с которым может считаться эстетическая критика. И из соединения этих устойчивых элементов возникает standard of taste, т.е. эталон или образчик вкуса. Он развивается благодаря воспитанию, размышлению и опыту в законодательном решающем меньшинстве. Его окончательное условие, однако, есть некая *симпатия* людей друг с другом и с вещами. Каждый эстетически чуткий субъект подчиняется в этих своих чувствах общечеловеческой природе. И психические процессы или телесные движения, воздействующие на такого субъекта, вызывают в нем движения, всегда подобные причине. Принужденная поза, косо падающая колонна, тягостное или резкое внешнее движение вызывают в нас аналогичные внутренние изменения. Можно заметить, как во всем этом учении об универсальной значимости вкуса продолжаются идеи философствующих стоиков древнего Рима, сильное влияние которых пережил уже Шефтсбери, наставник Хьюма.

И, наконец, положительно непреходящую ценность работе Хьюма придает то, что гениальный эстетический анализ здесь ведет к *открытию* и поучительному описанию *большого числа эстетических элементов*, т.е. константных соотношений между объектами и впечатлениями. Хьюм предвосхищает в значительной мере Фехнера, который его упоминает, однако по-видимому не использовал. Именно благодаря этому единодушие двух этих аналитиков предстает в высшей степени поучительным. Методика, реально анализирующая впечатление, у Фехнера и также у Хьюма приводит к открытию множества таких прочных связей между чувственным впечатлением и вызывающим его внешним свойством. А именно, Хьюм показывает, во-первых, как эстетические ощущения зависят от свойств отдельного предмета, а во-вторых, как из взаимоотношений предметов проистекают другие эстетические воздействия.

Мы замечаем в предметах, принадлежащих чувству зрения, впечатление мягкого и праздничного характера[40]. Мы обозначаем его как *красоту.* Характер этот *составен.* Уже *чувственная* красота объектов зрения составлена из впечатлений цветов, из ладности и простоты фигур и из соразмерности, пропорции и внутреннего порядка их частей. Затем, зрительному образу присуща красота, возникающая из привходящих *ассоциаций.* Здесь особенно действенно отношение целесообразности, пользы, в котором пребывает объект. Введенное здесь Хьюмом различение между собственной красотой, возбуждаемой самим по себе прекрасным предметом при его чувственном восприятии, и красотой, возникающей из примысливаемых связей предмета, принадлежит к удачнейшим у него аналитическим констатациям[41]. Разными путями за ним в этом различении последовали как Кант, так и Фехнер, этот последний не зная о нем. И какие прозрения в деталях! Хьюм экспериментирует уже с эстетическим воздействием круга, квадрата, продолговатого четырехугольника, треугольника. При этом интересно, что ему, как и другим, квадрат представляется благоприятнее прямоугольника, в то время как Фехнер предпочитает прямоугольник, в котором по правилу золотого сечения меньшая сторона относится к большей, как эта последняя к сумме обеих. Использует Хьюм в этой главе о красоте особенно Хатчесона и Жерара.

Кроме того, Хьюм занят отысканием свойств, из которых у предмета возникает *впечатление возвышенного*[42]. А именно, в возвышенном он находит некую связь величия, переполняющего наше чувство зрения и наше внимание, со свойствами красоты. Здесь, чтобы довести до наглядности отношение возвышенного к прекрасному, он апеллирует к следующему опыту. Когда мы приближаемся к небольшому кеглеобразному холму, то каждую часть его мы легко охватываем глазом, замечая малейшие отклонения от правильных пропорций. Положим, холм заметно увеличивается, так что его пропорциональность становится нам менее заметной; он покажется нам тогда не таким прекрасным. Тем не менее он будет столь же впечатлять зрение, поскольку легкое ощущение возвышенности заступит на место того, что убыло в его красоте.

---

[40] *Kames,* Elements of Criticism, p. 83 («sweetness and gaiety»).

[41] Ibid. Эту вторую Хьюм называет «относительной красотой» (relative beauty).

[42] Ibid., p. 90. Здесь одним немецким термином Erhabenheit Дильтей передает два английских, grandeur and sublimity.

Если же холм увеличить до высокой горы, то малая степень оставшейся у него красоты будет поглощена чувством возвышенного. Подобные тезисы выдвинуты в молчаливой полемике с *Берком*. Хьюм в противовес ему справедливо подчеркивает переходные ступени, ведущие от прекрасного к возвышенному, и позитивный характер возвышенного впечатления, выражающегося в расширении и возвышении души.

Он великолепно анализирует, далее, впечатление, вызываемое различными формами *движения* и выражающейся в них *силы*. Спокойно веселит простое движение, когда я, скажем, безветренным утром вижу восходящий к небу дым. Напротив, жизнь и энергия исходят из выражения силы в брызжущей воде фонтана, поскольку эта сила постоянно преодолевает воздействие тяжести. Анализирует он и характер *новизны* и *неожиданности* в объектах и безошибочное воздействие этого на большие множества. Он анализирует, наконец, свойство объекта, делающее его *смехотворным*, когда он заключает в себе обязательно нечто мелкое, малозначащее или безвкусное. Заслуживает удивления, с какой свободой он признает собственную ценность различных состояний эстетического чувства.

Отсюда Хьюм переходит к *отношениям*, в которых состоят между собой разнообразные предметы, и показывает, как из их восприятия проистекают дальнейшие эстетические воздействия (Anf. C. 8, C. 3). С большой эстетической тонкостью на ярких примерах, особенно из Шекспира, он показывает эстетические воздействия подобия и контраста, единообразия и многосложности. В чувстве уместного и пристойного он выявляет воздействие из отношения согласованности между взаимосвязанными предметами. И, наконец, он прослеживает привходящее воздействие отношения и сравнения также и во впечатлениях достойного и смехотворного, причем в этом последнем смешное смешивается с неуместностью. Таким образом он остроумно вывел целое множество эстетических ощущений из впечатления соотнесенности различных предметов. При этом, правда, дает о себе знать печальный недостаток фундамента для эстетического анализа в учении о восприятии, как мы сегодня его имеем.

Я не вникаю в применение у Хьюма этих результатов к поэзии, архитектуре и садовому искусству, подытоживая вместо этого, наконец, *общие достижения* двух этих великих аналитиков эстетического воздействия, *Хьюма* и *Фехнера*. Содержательные восприятия как таковые вызывают расположенность. В мере и смене занятий и в формальных структурах процесса представления всегда таятся активные начала раз-

влечения, скуки или радости узнавания. После того, как эти моменты эстетического наслаждения объединятся в некое целое, в них из существующих между ними соотношений с их связями привносится начало интенсификации. Единство многосложного, симметрия, пропорция, сложенность из частей сходной структуры, а затем опять же богатство впечатлений и контраст являются элементами эстетического воздействия. Сюда добавляется затем отношение всего этого внешнего к глубинному, образа — к вложенной в него жизни, внешнего движения — к вызванному им и ему отвечающего душевного процесса: все то, что Фехнер объединяет как эстетическую ассоциацию. Так всякое эстетическое впечатление оказывается составленным из элементов. В каждом проявляют свое действие взаимосвязанные духовные движения. Любое эстетическое воздействие складывается из простых начал.

ОЦЕНКА АНАЛИЗА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Долог путь от Хьюма до фехнеровской «Приготовительной школы эстетики», о которой я не говорю, потому что она у всех под рукой[43]. Между двумя этими работами пролегло более века. Особенно же исследование чувственных ощущений и чувственных восприятий физиологами создало за этот срок гораздо более прочное основание для эстетического анализа. Вместе с тем мы замечаем, что определенная ограниченность, которую не мог преодолеть даже Фехнер, заложены в самом аналитическом методе.

Прежде всего, эстетика, основанная на анализе впечатления, движется по *кругу*, из которого она сама по себе не может полностью вырваться. Стремясь отыскать факторы прекрасного, критерием этого последнего она имеет силу его воздействия на чувство. Но ведь не всякое чувственное воздействие эстетично, здесь существует резкая граница между брутальными, действующими через отношение к личности чувственными эффектами и эстетически захватывающим. Таким образом, анализ с самого начала должен *иметь предпосылкой известное понятие эстетически действенного*. Медленно складывались в эстетике концептуальные определения прекрасного, которые Кант затем чрезвычайно эффективным образом поставил во главе своего исследования. Они решительно исключают из области прекрасного чувственные, брутальные, материальные чувственные воздействия. Но Кант не представил

[43] См. подробнее о Фехнере «Воображение поэта. Элементы эстетики».

обоснования этих концептуальных определений и не сумел правильно провести вышеназванную границу. Так что здесь прежде всего надо видеть фундаментальную проблему для эстетического анализа. Он должен посредством какой-то методологии достичь решения относительно природы эстетических воздействий. У эстетики и художественной критики нет более важного, более святого служения, чем стоять на страже, чтобы распознавать и отвергать брутальные, действующие через прямое отношение к слушателю эмоциональные и чувственные эффекты как таковые. Между тем, изолированный метод анализа чувственных впечатлений неспособен обеспечить для эстетики и художественной критики прочные тылы для смелой обороны этих сторожевых постов.

Далее, *построение аналитического метода* наталкивается на своеобразную *трудность* в самом предмете. Характер его таков, что представляется проблематичным, способен ли сам по себе метод один достичь объективно надежных и общезначимых результатов.

В самом деле, его применение определяется следующими искусственными приемами. Чувственный эффект того или иного эстетически действенного явления я могу опознать лишь как относительно всеобщий, опираясь на свой собственный неоднократный опыт и на такой же опыт других и по известным правилам индукции варьируя условия опыта. Таким путем анализ переходит в эксперимент. Эстетика становится опытно-экспериментальной наукой. И чем больше она варьирует условия опыта, проверяя эстетическое воздействие на многих случаях и на очень различных людях, тем более общезначимыми и надежными становятся формулируемые ею тезисы. Поскольку этот метод отыскивает причинную связь между удовольствием и свойствами, вызывающими симпатическое действие, то он может быть характеризован как индуктивный. Отысканная причинная связь сама по себе может именоваться законом. Поскольку она выражает правило, которому подчиняются воздействия, ее можно назвать принципом.

Этот метод неспособен сам по себе преодолеть следующие трудности. Эстетическое впечатление от того или иного свойства предметов может подвергаться проверке только с ограниченным кругом лиц и в определенное время. Когда я экспериментально изолирую отдельный фактор воздействия, линию или фигуру, сочетание или последовательность музыкальных тонов, возникает лишь опытное знание относительно приобретенной привычки. Прежде всего я ставлю опыт на самом себе. На меня, вот этого образованного и исторически обусловленного человека, нечто определенным образом эстетически воздействует. В этом впечатлении содержатся последствия долгого осмысленного чувственного опыта. Исходный простой характер впечатления – психологическое ощущение. Оно связано с темными массами представлений, инстинктов и эмоций всего унаследованного и приобретенного психического комплекса; им оно направлено и обусловлено; поэтому даже там, где можно выявить сплошную одинаковость чувственного воздействия определенного явления по целому кругу экспериментов, установление действительной причины этого воздействия представляет трудности. Тогда я прибегаю к новому приему; я испробую эстетическое впечатление от того же предмета также и на других лицах. Однако даже и так круг экспериментов остается ограниченным в пространстве и времени, причем иным быть не может. В самом деле, поскольку в нашем чувственном опыте содержится давняя осмысленная привычка, с ходом поколений она может вызывать вкусовые суждения, которые начинают казаться простыми и непосредственными. Чувство формы поколения Перикла совершенно другое, чем в эпоху Барокко, и не исключено, что его привычками обусловлено и вкусовое суждение касательно простых линий. Я не знаю, можно ли вообще когда-либо вообще справиться с этой трудностью. Если окажется, что все обстоит именно так, выходом может стать лишь расширение кругозора за счет исторического способа рассмотрения. Ибо анализ сам по себе не располагает никакими средствами для того, чтобы отделить исторически обусловленное в эстетическом вкусе от общезначимого. Так что и в этом пункте тоже аналитическая, индуктивная, экспериментальная эстетика оказывается ограниченной и относительной.

Перейдя затем к обзору *результатов этого метода*, мы сталкиваемся с новой трудностью. Анализ эстетического впечатления приводит к неопределенному числу закономерных соотношений между впечатляющими фактами и самими по себе впечатлениями. Соответственно, воздействие художественного произведения или пейзажа предстает чрезвычайно сложным, а именно, состоящим из очень разрозненных впечатляющих моментов. Их общее воздействие однако едино. *Художественное произведение не нагромождение свойств, имеющих силу эстетического воздействия.*

Остается открыт и вопрос, не кроется ли за отдельными закономерными взаимосвязями какая-то более глубокая зависимость, опирающаяся, скорее всего, на постулируемое анализом соотношение между воспринимающей способностью и эстетическими свойствами действи-

тельного или так называемой красотой в природе. В основе прекрасного может лежать такое *универсальное закономерное* соотношение, которое вторично выражается *в выявленных анализом конкретных отношениях* между свойствами эстетического объекта и привязанными к нему впечатлениями. Если подобное универсальное соотношение существует, то с ним могут быть в конечном счете связаны и исторические изменения вкуса. Недаром во все эпохи формировались спекулятивные принципы объяснения прекрасного. Формулы, выражающие тайную и вместе с тем воздействующую на чувство разумность действительности господствовали прежде всего в XVII веке на правах метафизики прекрасного, сохранив во многом свое значение также и в XVIII веке. В эпоху гётевской натурфилософии исходили из единства между бессознательным и все же целесообразно действующим и организующим инстинктом в природе и творческой способностью художника. И некоторые из гениальнейших эстетиков, как сам Гёте, Эрстед[44] и Земпер, очень удачно применяли эту идею к отдельным случаям. Ей родственна другая, в последнее время намного более употребительная. Красота, художественное впечатление и художественное творчество заключаются всегда в связи чувственно воспринимаемых форм с излучаемым ими глубинным значением.

Наконец, изолированный анализ впечатлений не может удовлетворить общечеловеческий, одинаково волнующий художника и публику интерес к всевозможному рассмотрению искусства. Этот интерес связан, собственно говоря, с вопросом о *функции искусства в духовном хозяйстве* человеческой жизни. Если этот вопрос вообще поддается более или менее строгому решению, такое следует ожидать от сочетания анализа эстетических впечатлений с историко-социальным рассмотрением искусства. И здесь тоже есть один момент, в котором отчетливо дает о себе знать круг в усилиях аналитиков впечатления. В своей работе они так или иначе руководствуются своим внутренним отношением к искусству, идеей глубинного значения, даже когда совершенно не осознают этих предпосылок.

[44] Датский физик и химик Ганс Христиан Эрстед, Oersted (1777-1851), открывший в 1820 г. явление электромагнетизма, был автором «Двух диалогов о первоначалх красоты и о физическом воздействии тонов» и «Двух глав о естественной философии прекрасного».

ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД И ЭСТЕТИКА XIX ВЕКА

Возник третий метод, способный дополнить оба первых: *исторический*. В первую голову он имеет дело с творческими умами и впечатляющими художественными произведениями. Поскольку он использует психологию для интерпретации фактов, то из него развертывается и анализ, а именно *разбор творческой эстетической способности*. Я попытался показать недостаточность экспериментального метода. Теперь мне хотелось бы, в продолжение моих предыдущих работ по истории литературы и поэтике, показать сверх того, как от применения, среди прочего, этого анализа творческой эстетической способности зависит перерастание эстетики в экспериментальную науку, способную постепенно решить вопросы, выдвинутые эстетической спекуляцией, и тем самым ответить на практические потребности художественной критики и ценящей искусство публики. Художники напрасно держат эстетику под подозрением в том, что она нацелена преимущественно на них и хочет влиять на их творчество. Для этого мы слишком скромны и кроме того — слишком хорошо осведомлены о раздражительности художников. Но эстетическое размышление создает в науке об искусстве, в художественной критике, далеко еще не оцененной по достоинству, и в дискуссиях публики ту живую среду участия, уважительной оценки искусства и ощущения его высокой роли, в которой художник нуждается и которая заметно влияет на развитие искусства. Именно наша немецкая эстетика подготовила и распространила воззрение, согласно которому на искусство возложена в человечестве высшая и бессмертная задача. Именно она защищала и интерпретировала подлинно великое искусство в борьбе против брутальных или сентиментальных массовых инстинктов.

Начала исторического метода обозначились в эстетике одновременно с описаниями гениальности и творческой способности начиная с середины прошлого столетия. Таким образом, они вплотную следовали за анализом эстетического впечатления. Два события явились здесь решающими. *Монтескье* и Дюбо показали, что художественные таланты происходят из определенной общественной среды. *Дюбо* проницательно увидел истоки искусства в потребности человека более живо ощущать свое бытие; теперь предстояло уловить конкретную связь между общественными условиями и выступлением искусства. *Винкельман* затем с победоносной силой ввел в действие герменевтическое искусст-

во, которое, в деталях следуя предмету, сумело реально поднять целую сферу великих художественных достижений над горизонтом наших исторических воззрений. Целый эстетический мир таким образом снова ожил, будучи понят в своем средоточии, т.е. не просто представлен, а пережит. Этот научный акт требует интимного единства исследователя со своим предметом. Так что возвращение Винкельманом к жизни изобразительного искусства греков стало возможно лишь потому, что мы сохранили глубокое отношение к Платону, а через него – к эстетическому мировосприятию греков. Платон мог поэтому служить органом понимания античного искусства. Возникло понятие греческого мира, ставшее отправной точкой всех наших конструкций их художественной истории и художественной теории. Ценность греческой пластики безусловна; ее предмет – идеал как «замысленная в чистом рассудке духовная природа»; он воссоздает прекрасные тела в их общем очертании или контуре; специфическое содержание этого идеала – благородная простота и спокойное величие как в осанке, так и в мимике[45]. Влиянием Винкельмана обусловлено то, что наша эстетическая рефлексия усмотрела в красоте истинную конечную цель и средоточие искусства, а в изображении идеала – его итог. Да и отношение прекрасного к метафизической структуре, господствующей в нашей спекулятивной эстетике, уже заложено в винкельмановском платонизме. Тем самым изобразительное искусство было осмыслено нами непосредственно из реальности греческого мира, подобно тому как религия – из реальности христианства, а право – из римского гражданского права. *Гердер*, в противоположность Винкельману, исходил из языка и поэзии. Его гениальным дарованием было умение почувствовать живую душу в звуке. Так перед ним раскрылось самое стихийное и живое в области искусства, поэзия природы. Вслед Винкельману *Лессинг* исследовал отношение пластической красоты к условиям пространственного изображения. В противоположность этому искусству пространства поэзию он определял как искусство времени, а ее предмет – как поступки и деяния. Так он дополнял метод Винкельмана, исследуя связь художественного упражнения с условиями и средствами изображения в отдельных искусствах и выводя отсюда правила для художников и стили отдельных искусств. В этом исследовании бросалось в глаза присущее Лессингу мастерство отделения чистых, бесспорных результатов от всего сомнительного, и правила Лессинга оказали большое влияние на художественные школы.

[45] В обоих своих главных произведениях Иоганн Винкельман (1717-1768) ставит высшей мыслимой задачей искусства посильное подражание грекам (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, 1755), определяя их художественный стиль как «благородную простоту и спокойное величие» (Geschichte der Kunst des Altertums, 1764).

В развитии немецкой эстетики после Винкельмана и Лессинга я усматриваю взаимодействие четырех моментов: на их сочетании покоится успех постепенного формирования исторических методов в науке об искусстве.

Немецкая трансцендентальная философия восстановила во всех сферах престиж *творческой способности человеческой природы*. Здесь заключена захватывающая острота глубинного опытного познания человека, исходящая от Канта и возвышающая и оживляющая все вокруг. Гениальность согласно Канту есть врожденная творческая способность, диктующая нормы искусству. После Фихте трансцендентальная точка зрения становится всеобщей. А Шеллинг подчеркивает роль бессознательного, откуда в творения гения проникает бездонная реальность. Сюда же примыкают дефиниции Зольгера, Шлейермахера, Гегеля и Фишера. Правда, все они останавливаются перед решающим пунктом: психологическим анализом творчества в конкретном искусстве. – Второй момент лежит в *отношении* этой творческой способности к воссоздаваемым ею *прекрасным природным объектам*. Это отношение скрывает в себе глубочайший эстетические проблемы. Их принципиальное решение дал Шеллинг в духе платонизма, через учение об эстетическом характере мирового целого. Но все дискуссии гегелевской школы на тему этого отношения и статуса природной красоты в системе не вели за пределы крайне проблематичного принципиального решения к надежным и плодотворным детальным познаниям. Эти последние могут быть достигнуты лишь психологическим анализом всего происходящего в отдельных искусствах. – Третий момент заключался в отношении художественного воздействия к *условиям и средствам изображения*. Это отношение всегда охотно разбирали художники, являвшиеся одновременно эстетиками. Особенно вокруг исследования Лессинга возникли плодотворные работы художников, поэтов и архитекторов. В этих детальных работах, посвященных разным искусствам, прослежено большое многообразие художественных форм и правил.

Здесь однако привходит и четвертый момент, раздвигающий это многообразие до безграничности и, по-видимому, делающий задачу формулировки правил неразрешимой. Винкельман различил законо-

мерные ступени греческой пластики. Он использовал при этом соображения Иосифа Юстуса Скалигера о ступенях греческой поэзии[46]. Шлегель затем перенес Винкельманову характеристику четырех эпох изобразительного искусства опять же на историю греческой поэзии. Таким образом греческое искусство было впервые осмыслено как закономерно развивающийся организм. Поскольку же этому противопоставило себя современное сознание, возникли те работы, предложившие, начиная от Шиллера и Фридриха Шлегеля и вплоть до Гегеля, глубокомысленное различение и определение *художественных эпох* человечества как последовательного ряда позиций художественного сознания в отношении к действительности. Тогда-то впервые удалось вникнуть в глубинную взаимосвязь, в силу которой всё развитие искусств как бы вплетено в более обширный процесс культуры и духовной жизни.

Из четырех моментов, которые исторический метод научился таким образом учитывать в художественном произведении, историчность его художественного содержания была осмыслена последней. Но по обыкновению немецкого духа, а главное следуя тенденции спекулятивной эпохи, эта точка зрения исторического содержания художественных произведений перевесила тогда прочие столь же правомерные моты исторического рассмотрения. Этим было обусловлено дальнейшее развитие исторического метода в данной области. Историко-философский метод *Гегеля* доминировал. Моменты, заложенные в отдельном искусстве, в его отношении к объектам и в его предпосылках и изобразительных средствах, были оставлены в пренебрежении. Язык форм и чувственные средства, стиль и техника были задвинуты в тень. А ведь только через них могло быть понято искусство художника. Даже в таких значительных работах, как Готфрида Гервинуса[47] и Шнаазе[48], эти черты остаются в тени.

Медленно, поздно, при малом внимании немецкой публики всестороннее, охватывающее также чувственную и техническую стороны,

[46] *Joseph Justus Scaliger*, Opuscula, 1612; ср. раздел «Поэтики» (1561) Скалигера-отца об эпохах римской литературы (*Julius Caesar Scaliger*, Poetica VI 1). (Д)

[47] Георг Готфрид Гервинус, Gervinus (1805-1871), немецкий историограф, литературовед и политик, создатель пятитомной истории немецкой литературы (Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, 1835-1838; Neuere Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, 1840-1842), где наметился переход литературоведческой науки от фактографии к концептуальному историзму.

[48] Карл Шнаазе, Schnaase (1798-1875), немецкий искусствовед.

рассмотрение искусства, представленное у Гёте и К. фон Румора[49], принесло плоды в методологии. В те же годы, когда том за томом выходила в свет «Эстетика» Фишера, подводившая итог всей спекулятивной эстетике, *Земпер* работал над своим трактатом о стиле в технических и тектонических искусствах. Он явил первый пример позитивного исторического метода, исследуя при равномерном учете решающих моментов внутреннюю структуру исторического тела искусства. Благодаря этому несмотря на ряд значительных промахов он сделал значительный шаг вперед. Не без основания он назвал свой труд практической эстетикой, отчетливо противополагая ее спекулятивной и универсальной. То, как он исходит из законов действующей в пространственных образах силы воображения, прослеживает ее действие в простых приемах искусства и таким путем восходит к великим творениям, показывает яркий образец того, что следует подходить к разрешению большой историко-эстетической проблемы. С этим способом рассмотрения искусства он истинный наследник Гёте; к его размышлениям о фантазии, художественном творчестве и стиле он неизменно примыкает. Равным образом с подходом Гёте смыкается другая широко задуманная работа, правда, другого ранга и не пошедшая дальше фрагментов. *Отто Людвиг* погружается в технику драматического искусства, и особенно Шекспира, взглядом ясновидца[50]. Благодаря подобным работам позитивный и всесторонний исторический метод завоевывает все новые позиции.

Мы должны теперь спросить, в какой мере методы, позитивно исторически описывающие и анализирующие творческую художественную деятельность человека, способны заполнить пробелы в результатах, достигнутых обоими прежними подходами. В этом ведь как раз и заключается живая задача эстетики; в споре художественных направлений она должна добиться, чтобы ее услышали, способствовать взаимопониманию между художниками, критиками искусства и дискутирующей публикой. Какие средства, какие отправные пункты имеются здесь в ее распоряжении?

[49] Карл Фридрих фон Румор, Rumohr (1785-1843), немецкий историк и критик искусства, специалист по Италии (Italienische Forschungen, 1827).

[50] Отто Людвиг, Ludwig (1813-1865), немецкий романист, драматург и критик, исследователь Шекспира (1891).

ИДЕИ, КАСАЮЩИЕСЯ РЕШЕНИЯ СЕГОДНЯШНИХ ЗАДАЧ

Экспериментальная эстетика неспособна объяснить то, что заложено в художественном произведении сверх груды производимых им впечатлений. Путем анализа эстетических впечатлений она достигает лишь суммирования составных частей эстетического воздействия. Единство произведения для нее есть именно всего лишь одно из действенных свойств в ряду других. Отсутствует это единство – значит один из моментов, вызывающих эстетическое наслаждение, ослаблен, хотя, конечно, может быть заменен суммой других. Стиль художественного произведения и его своеобразные воздействия поэтому не могут быть экспериментальной эстетикой поняты по-настоящему.

Рациональная эстетика, со своей стороны, замечает в прекрасном только рациональное единство. Это единство отличается от логического лишь более низкой ступенью отчетливости. И прекрасное согласно принципам этой эстетики может производить лишь более слабое воздействие чем истинное. Сами по себе эстетические чувственные впечатления разложимы на смысловые отношения, так что музыкальная теория Лейбница и Эйлера является необходимым следствием этой точки зрения. Между тем всякая попытка редукции гармонии, созвучия, цветового воздействия к смысловым соотношениям обречена. Если же отказаться от такой редукции, то бледное удовольствие от рассудочных структур зависает над этими стихийными чувственными воздействиями, чуждое и внешнее им. Единое и мощное воздействие великого произведения искусства остается непонятым. Единство художественного произведения, его стиль пронизывает и одухотворяет его целиком. Оно живет в каждой линии, в каждой мелодии.

Оба эти метода, таким образом, недостаточны. Я должен дополнить анализ впечатления анализом творчества. И на место абстрактной теоремы о единстве и порядке среди многосложного я должен поставить такие понятие, которые добыты путем анализа живой историчности искусства.

ТВОРЧЕСТВО И НАСЛАЖДЕНИЕ

Несколько звуков моцартовской мелодии отличаются для знатока от любой другой музыки. Фрагмент мраморной статуи лучшей греческой эпохи может быть исторически локализован археологом. Линию, проведенную рукой Рафаэля, знаток никогда не спутает полностью с

рисунком другого художника. Таким образом, душевный поступок, с которым связаны чувственные моменты, у великого гения в любой повторяющейся связи имеет одну и ту же основную черту. Так и во всяком художественном произведении единые приемы цельного действия, как бы проведение единой внутренней линии, действует начиная от первого членения масс вплоть до мельчайшего орнамента. Мы называем это его *стилем.*

Стиль художественного произведения, в свою очередь, вызывает впечатление, которое неудачно характеризуется как наслаждение, удовольствие или приятное ощущение. Скорее, душевной жизни воспринимающего сообщается определенная форма поступка. В ней душа как развертывается, возвышается, ширится. Происходит возрастание силы, поднимающей витальность воспринимающего, его жизненность и его чувства. Воссоздание поступка великой души, воплощенное на фреске Микеланджело или в фуге Баха, вызывает во мне ответную силу, повышая так совершенно определенным, жестко заданным от объекта образом мою собственную жизненность. Чувство здесь, стало быть, лишь рефлекс выражения душевной силы и поступка, какими я охватываю произведение искусства. Чувством я проникаю в этот духовный поступок. Соответственно, процессы, происходящие при *эстетическим восприятии* действительности, при художественном *творчестве* и при *наслаждении* произведением искусства, *близко родственны* между собой. В самом деле, наслаждение художественным произведением есть тоже психический акт, только ненапряженный, спокойный. Его части протекают неприметно, но повышение свободной жизненности, так характерное для эстетического наслаждения, возникает все же прямо из формы этого акта. И так далее. Возвышение и расширение моего бытия в эстетическом творчестве или наслаждении сродни радости, возникающей из формы волеутверждения в смелой и последовательной мысли или в мужественном и характерном поступке. В обоих случаях душа поднимается над грубым удовлетворением влечений через *радость от внутренней формы своего собственного поступка.* Эта радость одна среди всех ощущений удовольствия независима от внешнего и способна наполнять душу долго, даже всегда. История нравственной культуры человечества являет растущую победу этой высшей жизненности, которая сочетается с внешней и внутренней *работой,* равно как с обусловленной ею формой нашего духовного бытия, и действует всегда, постоянно, независимо от обстоятельств.

Когда я хочу увидеть действительность глазами и как бы душою великого творческого человека, хочу охватить что-то пространственно великое, динамически или нравственно возвышенное, мне требуется возросшее приложение силы; все мои чувственные, душевные и духовные способности задействованы, оживлены и приподняты, однако без того, чтобы вызов превысил мои силы, потому что я ограничиваюсь здесь лишь воссозданием. Следя за развитием драматического действия у Шиллера, дышащего размахом могучей воли, я должен воспрянуть и возвыситься до аналогичного поведения. Одновременно в этот процесс восприятия художественного произведения входят отдельные составные части эстетической радости, разбираемые в анализах эстетического впечатления от Берка и Юма до Фехнера. Они сливаются с вышеописанным обширным процессом восприятия. Они не только усиливают радость добавлением новых моментов наслаждения: еще больше действуют они, равномерно и совершенно наполняя удовлетворением все отделы нашей психической жизни и сообщая душе сознание неисчерпаемого, ибо из всех источников льющего богатства; так прибывает горный поток, в который из бесчисленных ключей стекаются воды.

Поэтому значение художественного произведения заложено не в совокупности приятных ощущений, но наслаждение им переполняет нас потому, что оно повышает в нас жизненность настроя и вместе с тем не оставляет в нас возбужденных без удовлетворения стремлений, но напротив, одновременно удовлетворяет наши чувства и расширяет нашу душу. Художественное произведение, вызывающее такого рода устойчивое и полное удовлетворение у людей разных народов и эпох, является *классическим*. Только от этого воздействия зависит решение о подлинности и ценности художественного произведения, а не в абстрактном понятии красоты, призванной воплотиться в произведении. Слишком долго эстетика и художественная критика ставили это неплодотворное понятие прекрасного во главе искусствознания. Равным образом изолированное рассмотрение приятных впечатлений, вызываемых художественным произведением, совершенно неспособно уловить его значение. Могучее и целительное значение искусства для человечества может быть понято лишь если исходить из воздействия природно-властной, великой души художника и действительности, знаменательно постигнутой ею, на публику, смешанную из людей всяческого происхождения, но тем не менее способную увлечься великим. Так можно понять подъем воспринимающих сил, расширение души, ее

облегчение и очищение, вызываемые великим художественным произведением.

Конечно, психология на ее нынешней ступени развития способна сформулировать лишь немного общезначимых тезисов о творческой силе воображения. Эстетик должен исходить из творческих процессов в отдельных сферах искусства. Его дело описать, оценить, проанализировать их. Он обязан выставить их во всей их неповторимости и со всеми загадками, какие они представляют для нашей психологии. Пространственная фантазия и играющая тонами сила воображения, а за нею та, которая создает образы людей и поступков, являют совершенно различные черты и должны каждая в отдельности подвергаться изучению. Я попытался в такого рода описании и анализе творческой фантазии подвести более прочный фундамент под поэтику, причем весьма важным пособием оказались свидетельства самих поэтов о диктате их силы воображения. С тех пор, как более четверти века назад я опубликовал свои первые заметки на эту тему[51], а затем опять же после моей работы, посвященной в 1887 году Целлеру[52], научные сообщений в этой области настолько умножились, что я смог бы представить сейчас намного более широкое и углубленное описание силы поэтического вдохновения. Все свидетельства сходятся, касаясь крайне примечательных черт поэтической фантазии. Тем же путем надо идти и в других искусствах; правда, здесь художники молчаливее, а их свидетельства о себе скуднее, но зато архитектура и искусство имеют в закономерном действии зрительной и тональной фантазии в ее простейших формах, как ее разрабатывали Гёте, Пуркинье[53], Иоганн Мюллер[54], Земпер и другие, свою вторую опорную точку, а исследование пластической фантазии через анатомические наблюдения, какие провел Хенле, тоже со своей стороны приближается к интенциям художника. Лишь бы только факты были прежде всего приняты, описаны, проанализированы, а не ре-

---

[51] *Dilthey*, Phantastische Gesichtserscheinungen von Goethe, Tieck und Otto Ludwig (1866) // *W. Dilthey*, Gesammelte Schriften XV, S. 93-101.

[52] См. трактат «Воображение поэта. Элементы поэтики», исходно опубликованный в сборнике, посвященном Эдуарду Целлеру.

[53] Ян Эвангелиста Пуркинье, Purkinje (1787-1869), чешский естествоиспытатель, автор классических исследований по физиологии зрительного восприятия.

[54] Иоганн Мюллер (1801-1858), немецкий физиолог, исследователь зрения, изучавший в частности оптические эффекты, создаваемые внутренней деятельностью нервной системы.

дуцированы к господствующей у нас сегодня психологии. Эта последняя должна, наоборот, по моему убеждению подвергнуться трансформации благодаря аналитическим разработкам в отдельных конкретных областях духовной жизни. Кто сумел бы с помощью нашей психологии сделать понятным педагогический гений, скажем, Сократа или Песталоцци? Песталоцци в своей классной комнате, Фрёбель со своими детьми в тюрингских горах за придумыванием детских игр и детских песен: это любовное самоумаление до келейного сумрака чистой человеческой души, — перед подобными неисчерпаемыми и великими фактами нынешняя психология встает в недоумении. Не просто потому что эти явления очень сложны, но именно потому что они содержат в себе нечто большее, чем допускают объяснительные основания современной психологии. В еще большей силе и суверенности выступает этический гений, пролагающий новые пути нравственной жизни человечества и утверждающий новый жизненный идеал. Каждая ступень этой великой реальности должна будет многому научить психологическую теорию. Однако ближайшей потребностью сегодня остается *описание и разбор* этих величественных проявлений человеческой природы помимо тех гипотез, без которых понятным образом не может обойтись психология, занятая дедукцией своих положений из определенного числа аналитических данных. Совершенно так же обстоит дело с описанием и анализом творческой художественной способности.

Для такого подхода в искусстве нет какого-то верного направления в противоположность ложному, какой-то абсолютной красоты и судейского кресла. Вместо этого гений или несколько — немного — таковых приходят заставляют людей увидеть мир их глазами. Тогда другие художники научаются воспринимать и представлять вещи тем же способом. Образуется партия, школа. Теперь всё вопрос силы — не принципа. Ибо отныне дело идет о том, завладеет ли стиль вот этого Марлоу и Шекспира сценами и увлечет ли выдающихся современников, прежде всего великую королеву; построит ли этот Микеланджело дворцы и храмы и заполнит ли их человеческими образами так, чтобы даже сопротивляющиеся ему художники рядом с ним и после него попали в колею его форм. Все громкие битвы художественной критики касаются этого обстоятельства: оценки того, что уже имеет место; права претендента подняться на трон или крушения оскудевшей в творчестве художественной династии. Эти художественные битвы были весьма полезны и действенны, и я покажу, что эстетика накопила в себе довольно основательных знаний для решения этих споров, — насколько, конечно, критик понимает не только искусство, но также и свое время, тайну которого призван высказать художник. Ибо «Мы, мы живем! День нам принадлежит. И прав живущий»[55]. Так что художественная критика наших дней должна прежде всего смотреть в лицо великому факту, натурализму, который дает о себе знать во всех искусствах и во всех культурных странах. Когда суперинтеллектуалы пророчествуют о том, что священные образы, видения и символическая поэзия движутся к его вытеснению, то ясно, что они не понимают характер нашего времени и путают его капризы с его стойкой направленностью.

ЯЗЫК ФОРМ И ПРАВИЛА ИСКУССТВА

Всемогущий порыв, подвигающий художественного гения чувственно запечатлеть свою внутреннюю глубину в образах, прежде всего придает всем подлинным художественным произведениям некий общий отпечаток.

В том способе, каким перед нами развертывается внешний мир, а именно как волевое противодействие некой воле, залегает причина того, что мы исходно и непроизвольно, неустранимо подверстываем под всё внешне-чувственное некую внутреннюю основу. Корень эстетического восприятия и творчества, *отношение чувства и образа*, значения и явления, внутреннего и внешнего покоится на этом. Так возникают прочные символические соотношения чувственно внешних форм с психическим содержанием. На связи наших душевных движений с механизмами наших рефлексов основано то, что душевные движения получают разрядку в минах, жестах и в тоне, так что мы задним числом всегда можем прочесть в этих внешних выражениях что-то внутреннее. Особенно в глубину музыки проникает действие схем, пронизывающих речь через связь силы, высоты, скорости и ритма к эмоциям. Эту связь можно наблюдать на детях, играющих своим голосом. Настроения ребенка говорят в высоте и силе тонов, равно как в ритме их следования. В музыке подобные соответствия как бы отрешаются от своей непосредственной основы. Еще один источник таких музыкальных схем — танцевальное движение; оно тоже чувственно воплощает психические процессы. Во всех этих случаях из скрепления наших душевных движений с телесными возникают прочные связи чего-то глубинного с внешним. Наряду с этими процессами, во-вторых, выступает затем воспри-

[55] *Шиллер*, Ода к радости, ст. 9-10.

ятие, в котором мы мыслим внешние чувственные свойства объектов как сцепленные некой силой, аналогичной воле. Здесь возникают анимизм природных народов, мифическое мышление и неистребимая тенденция поэзии каждый раз заново восстанавливать внутреннюю жизненность природы из живого поведения целого человека. Для поэта природа всегда жива, поскольку и насколько он как целый человек встает в отношение к ней. Из этого соучастия воли в эстетическом восприятии ветвятся многие отдельные привязки внутренних состояний к внешним процессам, прежде всего впечатление возвышенного. Таким образом здесь тоже возникают многосложные *схемы* эстетического восприятия.

Так образуется *основной арсенал языка форм* отдельных искусств. Здесь важны глубинные соотношения, возникающие на этом пути между языком форм изобразительного искусства, орнаментики и архитектуры, между языком форм в музыке и поэзии. Ведь на этих соотношениях покоится возможность архитектонического и музыкально-поэтического совокупного художественного произведения. Область этого языка форм простирается затем еще и за пределы искусств. Благодаря ему мораль, религия и право как раз в своих началах чувственно впечатляют и оказываются тем самым связаны с искусствами.

Исходя из этих соображений о гении художника теперь можно расширить практические выводы, к которым привело рассмотрение творчества и эстетического наслаждения. Если в высших воздействиях искусства мы усмотрели личное начало, то все же именно в личности гения заложено то общезначимое и необходимое, чем он связан со своей публикой. Через это общезначимое и необходимое мы понимаем язык чувственных явлений. Через него же мы читаем в жестах и поступках людей. Духовное значение всего внешнего, в конечном счете всего мира явлений раскрывается тем самым другим людям. Мы учимся видеть глазами великих мастеров. Мы учимся понимать через Шекспира, что происходит на сцене мира, а через Гёте — что происходит в тихой глубине человеческой души. Искусство истолковывает нам символику всего преходящего. Поэтому только тот действительный художник, кто ведет нас дальше в этом толковании. Копиисты действительности не учат нас ничему, чего вдумчивый человек и хороший наблюдатель не знал бы без них. Они не лучше идеалистов, повторяющих всё давно сказанное на языке искусства. Тем и другим право на существование дает лишь скука, нуждающаяся в каком-нибудь тривиальном занятии. Мы ожидаем эстетического впечатления, чья энергия

и мощь отвечала бы громадному расширению человеческого кругозора. И никогда художник не имел руки свободнее чем сегодня для задействования своего гения.

На этой подоснове возникают затем все *отдельные искусства.* Они, по-видимому, вырастают из трех совершенно разных корней. Одни стремятся придать прекрасный или значительный образ созданиям природы или вещам человеческого применения. Всё начинается с воинского или женского украшения, татуировки, масок, стенных украшений, и привычки воображения, складывающиеся здесь из воздействия тканей, металлических или деревянных украшений, продолжают по наблюдениям Земпера свое воздействие вплоть до высшего искусства, придающего красоту целесообразности: архитектуры. Другой корень искусства совершенно отделен от этого. В человеке есть непреодолимый порыв к подражанию. «Рисунки и резьба древних пещерных жителей Европы показывают столь высокую степень совершенства, что многие подозревают в них подделку». Бушмены и австралийцы покрывают стены своих пещер, а индейцы выступы скал рисунками. Так возникают подражательные искусства, живопись, скульптура, а также эпос и драма. Третий обособленный корень искусств залегает в стремлении разгрузить аффект в выражении и сообщить его. Так возникают танец, лирика и музыка. Таким образом, искусства возникают из раздельных глубоких и сильных мотивов, которые затем обусловливают их особенный рост. Несколько — немного — простейших законов сообща им присущи. Из разнообразия их средств, как бы из особых условий их возрастания, возникают затем художественные законы постепенно все более ограниченной значимости.

Наиболее универсальные свойства объединяющего сознания, как они проявляются в пространственном ощущении и временном связывании, содержат формы и правила, к которым в равной мере привязано художественное творчество и эстетическое наслаждение. Естественная система эстетики, т.е. первый из описанных нами методов, развернула эти *формы и правила.* Они выступают в неразрывной связи с эстетическим созданием и восприятием, поскольку возникают при выстраивании и восприятии образов в пространстве или процессов во времени из требований эстетической полноты объединяющего сознания. Здесь имеет свое место великое правило этой естественной эстетической системы: в *единстве богатой многосложности* задано первое условие эстетического впечатления. Чувственная сила и полновластная энергия художественного созидания находит себе удовлетворение лишь связав

богатое множество чувственных впечатлений, и лишь такое единство многообразия, которое наполняет как бы все поле нашей рецепции, насыщая всю ее способность, в силах приковать нас к себе. Сюда добавляется второе правило, еще не нашедшее столь же общезначимой формулировки, но, конечно, содержащееся в принципе ассоциации, выдвинутом уже у Хьюма. Первое правило относилось только к чувственным впечатлениям и их единству. Однако подобное чувственное целое состоит одновременно и в связи со всем приобретенным составом душевной жизни. Последний поэтому отчасти, не поднимаясь до отчетливого осознания в своих отдельных моментах, участвует в общем воздействии, отчасти воспроизводится и соответственно дополняет череду образов, во всяком случае составляя их глубокий фон. Чем *богаче, нормальнее и глубже* этот *приобретенный состав душевной жизни*, чем *полнее* он вступает в связь с образами, их как бы наполняя и насыщая, тем в большей мере художественное создание оформляется в представление действительности в ее истинном значении. В той же мере потом и воспринимающее сознание оказывается затронуто и удовлетворено в своих глубинах.

Далее следует неодинаковость природы образотворчества и восприятия в *пространственных отношениях* и во *временном протекании*; так возникает *неопределенное число* еще и других условий, которым подчиняются искусства, а также *дальнейших правил*, к которым в них привязано творчество и впечатление. Подобные правила Лессинг в «Лаокооне» выводил из различия средств, присущих пространству и времени. Более детальная дифференциация создается отношением предмета к *природе средства*, в котором он изображается. Художник связан здесь неуклонными законами, и к величайшему вреду для искусства ими сегодня пренебрегают. Примирение с беззаконием и бесформенностью всегда лишь признак того, что эпоха стиля завершилась, а новый еще не образовался. Тогда вместе с правилами исторически обусловленной техники отбрасываются вечные законы искусства.

Закон живописи, имеющий преимущество легкой демонстрации, заключается прежде всего в том, что внешняя действительность берется в некую рамку и тем самым отодвигается в идеальную даль. Моя нога, ступающая по земле, рука, которой я касаюсь камня, благодаря этому взятию в рамку отделяется от ландшафта. Этот последний присутствует только для чувства зрения. Его действительность тем самым уменьшается. Сделаем теперь один шаг дальше. Фресковое изображение, встроенное в то или иное архитектонически расчлененное пространство,

обязано даже при своей величайшей живости сохранить известное архитектоническое членение масс, примыкая в своем настрое и динамике к данному архитектурному пространству. Подчинение его порядку пространственных отношений, как бы вечности архитектонического начала, требует ритмического потока линий и сосредоточения как фигур, так и поступков на непреходящем. Даже пейзажный второй план должен избегать голого настроенчества, которое царит в нынешней изолированной пейзажной живописи. Непоколебимые формы и великие законы формообразования в природе, которым жестко подчиняется наша жизнь, должны быть выявлены. Здесь тогда получает свое место и распределение цветов в архитектоническом целом и цветная скульптура, всё, благодаря чему архитектонически расчлененное пространство, фрески и пластические творения вводятся в структуру некоего живого целого. С насколько же большей свободой имеет возможность представлять действительность любого рода станковая живопись. И все же ее размеры и впечатляющая сила цветной, живописной реальности стоят в закономерном отношении к ее предмету. Кто стерпел бы карикатуру среди красочного великолепия крупной картины? Даже и то, что, будучи изображено в своей телесной близости, показалось бы невероятным или по своему безобразию резко отталкивающим, немецкие художники 16 века с подлинным чувством формы предпочитали вытеснять в бесцветный теневой мир градаций светотени.

Здесь и решается спор о *совокупном художественном произведении* в пространственном искусстве. В основе его лежит принцип сродства языка форм в архитектуре, орнаменте и театральной декорации, и далее, в пластике и живописи. Пространственное искусство выдвигает здесь некое мощное и вполне живое содержание, где дух выражается на языке различных искусств, оживая на стенах, колоннах, статуях и лепнине как в частях своего тела: как бы некое самобытное сущее, ens sui generis. Этот идеал манил Рафаэля и Микеланджело, когда они оказались вовлечены в архитектонические работы. Такою же была ведущая идея, явившаяся связующим звеном между творчеством и теорией великого Земпера. О, если бы он еще жил сегодня, ибо перед нами такие задачи, но нет ни одного равного ему художника! И этот идеал, по моему убеждению, имеет силу выявлять непредвиденные эффекты и будущие шаги всего искусства пространственной композиции. Однако рассмотрение законов искусства одновременно учит нас, как в совокупном художественном произведении неизбежно ограничивается независимая действенность отдельного искусства. Так что рядом с ним

должно удержать свое место самостоятельное отдельное искусство. Независимая жизненность художественного полотна, волящего лишь само себя, полна самоутверждения. Точно так же совокупное художественное произведение Вагнера, выстраивающееся на музыкальной основе, хотя и будет победоносно развиваться, но должно оставить свободу независимой действенной силе объединенных в нем отдельных искусств.

Большая часть неприятного чувства, вызываемого сегодня у художественно образованных людей многими бесспорно заслуженными *поэтическими* новациями натуралистического направления, объясняется *неуважением к важным законам искусства.* Стремление показать действительность хотело бы освободиться от оков, накладываемых на него отсталыми нормами стиля. Новое хочет стоять на своих собственных ногах. Особенно в драме, как некогда при выступлении на сцену Марлоу, Лопе, Гёте. От многих исторически обусловленных правил можно отказаться. Тем определеннее обнаруживается, насколько воздействие театра привязано к правилам другого рода. Время, требующееся для восприятия события, степень, в какой оно приближается к нам благодаря прямой театральной репрезентации, должны находиться в строгом и соразмерном соответствии с предметом поэтического изображения. Если я в течение долгого вечера отдаюсь вместе с многими другими чувственно зримому, театральному представлению того или иного предмета, если это событие призвано на протяжении всего этого долгого времени соразмерно воздействовать на меня и потом по своем окончании оставить чувство соответствующей наполненности в душе, то предмет и его трактовка должны отвечать определенным требованиям, не эстетикой выдуманным, но вытекающим из природы вещей. Уже разбиение драмы на сцены, разделение события паузами требует какой-то намного большей степени единства, более прочной простоты, чем необходимая для эпического повествования. Далее, чувственная сила и зримая наглядность театральных образов требует более прочной связи и более сильного нагнетания, чем принятые в повествовании; в противном случае наступают путаница и усталость. Именно многие значительные театральные произведения с особенной отчетливостью показывают, что то огромное преимущество, какое дается благодаря возможности изобразить в разрозненных сценках все протяжение человеческой жизни, тем не менее не компенсирует утрату силы воздействия, возникающую из-за распыления действия на такие сценки. Напротив, стремление искать замену обычным чистым концовкам театральных пьес в любом случае заслуживает внимания; ибо только смерть является такой концовкой, сама же жизнь, если она продолжается, остается всегда крайне проблематичной, а кончать ложью искусство не должно.

Если разобрать затем предмет драмы, то мелочное, низменное и отвратительное могут составлять его лишь постольку, поскольку они состоят в какой-то связи с ценным и великим в человеческой природе. Искусство стремится сегодня расширить круг своего материала. Мы видели, что эстетика не может останавливать его в этом стремлении, поскольку полагает в основу как мерило понятие красоты. Тем самым бесполезной становится вся работа спекулятивной эстетики, пытавшейся внутри диалектики прекрасного отвести свое место также и безобразному. По сути никаких границ для художественного образотворчества нет. Только из задачи искусства, сообщить наслаждающемуся им устойчивую душевную полноту и возвысить его жизнь, а также из отношения этой цели к материалу и изобразительным средствам вытекают художественные законы, стоящие над высочайшим художественным гением, ибо коренящиеся в природе вещей.

Там, где материал таким образом трактуется соответственно родным ему художественным законам, возникает стиль художественного произведения, его внутренняя форма. С другой стороны, есть бесконечное и неисчерпаемое содержание, как оно вытекает из отношения отдельного предмета ко всему богатому сознанию художника. Взятая в своем истинном понимании, спекулятивная эстетика права. Всякое подлинное художественное произведение имеет бесконечное содержание, поскольку ориентирует свой предмет на весь универсум, присутствующий в душе художника. Оно наделяет свой предмет внутренним значением, делая зримыми его связи с этим универсумом. И делает то вполне наивно, непроизвольно, лишь через способ, каким художник видит и учит видеть.

НАТУРАЛИЗМ

Попытаюсь наконец, сочетая как методы, так и результаты, ответить на вопрос, в каком смысле внутри миметических искусств, особенно живописи и поэзии, может идти речь о воссоздании действительности.

На склоне горы в Шварцвальде ютятся крестьянские дома, крыши которых нависают одна над другой. Их зрелище вызывает меланхоли-

чески сладкое настроение интимнейшего мира. Природная красота, выступающая здесь на вид, сплетается из субъективных состояний наблюдателя и объективных элементов воздействия через опосредование многих мыслительных процессов или эквивалентных им событий. Я восполняю внешнюю картину всеми моими представлениями и внутренних состояниях мирного единообразия в труде и удовольствиях, день за днем круглый год подряд. Тем самым всю картину перед моими глазами пронизывает и как бы наполняет монотонная серьезность, главенствующая в такой жизни, душевный мир, составляющий ее счастье. И мое собственное минутное состояние определяет собою особенный тон картины. Во мне, возможно, преобладают как раз охранительные порывы, стремящиеся к тихой обеспеченности, потребность в покое. Или мною исподволь движет порыв к деятельности, и тогда доминирует уныние от всей этой монотонности и отрезанности от мира. Так что чувственное впечатление, даже когда оно кажется действующим само от себя, т.е. выступает вне осознанной отнесенности, сплетается с темными массами представления, влечения и чувства на втором плане моей душевной жизни. Подобно чувственному восприятию, эстетическое впечатление не только составно, но обусловлено бесчисленным множеством интеллектуальных процессов и сведено к единству. Как медленно контекст, в котором мы сегодня мыслим музыкально или архитектонически, образовался из элементов опыта и интеллектуальных процессов! Существует интеллектуальность эстетического чувства, точно так же как и чувственного восприятия. Я выделяю в нечто обособленное музыкальный интервал, но впечатление от него опирается на все его отношение к тональной системе. Я задаю мелодию: бесчисленные соотношения завязываются здесь, уступают по ходу дела место другим, сочетаются. Величие, которое может слышаться в небольшой последовательности негромких тонов, заключено не в том, что воспринимает мое ухо, но в целом океане волнующихся масс представлений, составляющих фон.

Что здесь дано как действительность?

Я воспринимаю лик и запечатляю его в моей памяти. Это совокупность цветов, пространственных дистанций в длину, ширину и глубину. Но в восприятии всего этого действует единство моего сознания через посредство большого числа незаметных, быстро протекающих актов. Составные части образа таким путем объединяются и восполняются привходящим сюда психическим содержанием. Моя собственная душевная жизнь вступает в игру. Связь целого достигается, отправляясь

от какого-либо особенно впечатляющего пункта, который я назвал бы пунктом эстетического впечатления. Всякий внимательно рассмотренный лик понимается исходя из такого доминирующего впечатления. Вся совокупность черт выстраивается из него. Под этим впечатлением, особенно при повторном воспоминании, безразличные черты отбрасываются, значимые акцентируются, а противоречивые отодвигаются на второй план. Тем решительнее объединяется в одно целое результирующая совокупность черт. Ибо внимательное животворное воспоминание никогда не бывает мертвенным возвращением некогда бывшего, оно всегда собрание новых процессов, аналогичных восприятию. И теперь пусть человек проверит сам себя. Восприятие знакомых нам ликов есть проецирование созданной таким путем структуры на чувственные данные.

Гений портретиста состоит прежде всего в нормальном и вместе с тем мощном восприятии доминирующей черты и в построении связного образа путем исключения, акцентирования и отодвигания некоторых деталей на второй план. Так портрет приближается не к оригиналу, о котором что-то знает плоская фотографическая пластина, а к образу восприятия в голове тех, кому знаком, и хорошо знаком, оригинал. Именно здесь-то и заключается его преимущество перед фотографией. Портрет дает надежный образ восприятия, в котором как бы накоплено все знание об оригинале. Потому в нем и присутствует не один какой-то момент, но, как вообще во всяком подлинном художественном произведении, длящаяся суть. Только она выносит многократное рассмотрение, оставаясь при этом неисчерпаемой. Если портрет удается хорошо, то в нем нет ничего недостающего и никаких чужеродных помех. Когда это удается в высокой степени, то даже людям, давно знакомым с оригиналом, портрет раскрывает изображенный на нем лик с большей глубиной. И тогда это высший триумф портретного искусства.

Так на простом примере портрета обнаруживается, что имитирующее, подражательное искусство есть не срисовывание действительности, но подведение к ее более глубокому пониманию путем прохождения образа через восприятие гения. Этой действительности вообще нет внутри сознания: она contradictio in adjecto. Вместо этого человечество обязано художнику чем-то совершенно другим, что эстетика чувства способна уловить ничуть не лучше чем формальная или спекулятивная. При понимании искусства дело идет именно о том, как в нем изнутри сочетаются образ, форма, чувство, мысль, духовное содержа-

ние. Всякое подражательное искусство изображает какие-то жизненные обстоятельства; мы видели, как и природа, мертвая для абстрактной мысли, жива для способных к восприятию. А где есть жизнь, там функции и фрагменты собраны воедино тем, вокруг чего в энергии и чувстве вращается все это конкретное существование. Художник овладевает им, опираясь на то, что я называю точкой впечатления. Отсюда структура и форма становятся понятны и значимы, представимы и впечатляющи. Мы счастливы тем, что имеем в Ленбахе[56] портретиста, который подтверждает все это своим примером. Если пойти дальше во времени, то как раз в аспекте точечной доминанты впечатления особенно поучителен великий рассказчик Диккенс. Из такой жизненной связи и черпают свою силу по крайней мере некоторые элементы воздействия, по отдельности обнаруживаемые аналитической эстетикой. И не иначе как с художником обстоит дело с историографом. Сосредоточенное гениальное восприятие исторической личности, художественное описание и как бы подведение других к ее постижению составляют здесь одно целое. Если, далее, фантазия не стремится к подражанию отдельно данного действительного, то в процессах исключения, утрирования, умаления ради создания впечатляющего образа она привязана лишь к условиям, вытекающим из контекста той действительности, внутри которой призван оказаться возможным свободно творимый образ. Если художник работает прежде всего способом исключения, то возникает пустая блеклая идеальность. Если он применяет главным образом утрирование и умаление, то возникает характеристическое искусство Теккерея и Рембрандта.

Какой смысл для человека, утвердившегося в таких воззрениях, имеют требования натурализма? Могут ли они означать нечто большее чем оппозицию к теперь уже устарелой, изношенной манере восприятия и описания действительности? Да; натурализм выходит на сцену всякий раз, когда завершается та или иная эпоха искусства. В наши дни он — протест правдолюбия против всего традиционного языка форм, созданного некогда пятнадцатым и шестнадцатым столетием для людей совершенно другого нрава, с другими глазами и другими органами духа. Сам он этого не знает, но все его желание — создать новую внутреннюю форму художественного произведения, новый стиль, новую технику в

[56] Франц фон Ленбах, Lenbach (1836-1904), немецкий живописец-реалист, после 1868 г. перешедший к портрету и создавший образы Вагнера, Листа, Гельмгольца, Бисмарка.

отдельных искусствах. Что как раз и значит — заставить людей смотреть своими собственными глазами.

В самом деле, стиль как раз и есть константный образ восприятия и представления, который, будучи обусловлен целью, средствами и законами искусства, создается гениальной силой художника. Энергия, способная к созданию такого стиля, есть показатель творческой способности. Шекспир, Леонардо, Дюрер показывают, насколько уверенный стиль независим от так называемой идеализации: именно самое хрупкое, самое конкретное, самое частное применяется в наиболее высоком стиле как сила, создающая впечатление действительности.

ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОСТИ

Мы видели, как способ восприятия и стиль определяются духовным богатством художника. Но это богатство в свою очередь исторически обусловлено и в большой части сообща принадлежит всем художникам определенной эпохи. Опять же и у любительской публики определенной эпохи существует тенденция к тому же самому способу восприятия, что равным образом воздействует на художника. Так, ранее я уже имел возможность показать[57], что *техника* поэта всегда есть лишь *выражение исторически ограниченной эпохи.* Существуют законы поэтического искусства, но нет общезначимой поэтической техники. Попытки, как у Фрейтага[58], сконструировать технику драмы, обречены на неудачу. Форма и техника в своем содержательном аспекте исторически обусловлены. И история искусства призвана как раз показать последовательное развитие типов этой техники.

Стиль и техника Рафаэля, Микеланджело, Шекспира, Сервантеса, Корнеля уже не наши. Их стиль был самым высоким со времен греков. Как он усваивал и использовал общезначимые элементы античности, так и его воздействие безусловно продлится. Однако и он тоже был лишь выражением определенной эпохи. Может показаться рискованным предприятием попытка выявить его черты в различных подражательных искусствах, предметом которых является человек. С другой стороны, подобный способ рассмотрения проливает свет именно на современность и ее задачи. Сила человеческой индивидуальности, ее

[57] См. «Воображение поэта. Элементы поэтики» в данном томе.

[58] Густав Фрейтаг, Freytag (1816-1899), немецкий литературовед по образованию, посвятивший себя после 1848 г. реалистическому роману.

автономность, но вместе с тем и ее связь с системой чисто идеального порядка и с принадлежащими ей индивидами, — здесь была тайна, которую выражали все великие художественные произведения той эпохи, в разнообразных модификациях. Потому в ее стиле доминируют идеальные отношение между личностями, контрасты, параллели, градации, гармоническая артикуляция групп. Фигуры выстраиваются всегда как бы в некоем идеальном пространстве. Таков стиль не только Рафаэля, Микеланджело и Корнеля, но также Шекспира, Лопе и Сервантеса. Параллелизм поступков, контрастные фигуры, аналогичные фигуры и т. д. выстраиваются у Шекспира в конечном счете вокруг некоего средоточия в идеальном пространстве. Работа Шиллера над «Валленштейном» имеет то гигантское значение, что противоборствующие политические силы, сталкивающиеся между собой с одинаковым правовым основанием, применяются действительно как основание для всей структуры сюжета, и в «Лагере Валленштейна» уже реально выведены все политические жизненные условия действия.

Наука научила нас во всем улавливать закономерные связи действительности. Мы и человека понимаем сегодня лишь в обусловливающем его закономерном природном, социальном и историческом контексте. Это стремление дает о себе знать в любом описании. Мы хотим довести до выраженности реальные закономерные связи внутри определенного круга явлений, даже в каком-то отдельном образе. Художник стремится с безграничной правдивостью выразить реальную структуру естественной закономерности, в которую включен человек. Отношение рабочего к машине, земледельца к своей земле, связь личностей на производстве и в трудовом усилии, генеалогическая преемственность и наследование, реальные взаимоотношения полов, связь страсти с ее социальной и патологической основой, героя — с пестрой толпой поднимающих его безымянных людей: вот реальные связи, отыскиваемые искусством повсюду. В этом брожении мы ожидаем гениев, которые создадут для каждого из изобразительных искусств их новый стиль.

Всякий раз при подобном кризисе на сцену выступает натурализм. Он разрушает изношенный язык форм. Он глубоко внедряется в действительность, чтобы вырвать у нее новое. Так появились Донателло, Вероккио, Мазаччо, Марлоу. Ими были подготовлены стиль и техника для великих творческих гениев.

Так и сегодня идут поиски новых средств для нового эстетического воздействия.

Как можно игнорировать мощь этой движущейся вперед стихии! Она и впредь будет преображать нашу литературу, вызывая к жизни новый стиль во всех искусствах. Ибо в ней дает о себе знать сила нового образа мысли, достигнутого наукой. Из чувства этой связи литературы с наукой, постоянно возрастающей со времен Вольтера, Дидро и Руссо, в новой школе возникло смешение обеих сфер. Особенно Золя выступает сторонником этого. Мы показали, как достойное уважения чутье к правде все же уводит здесь литературу на пути блужданий. Конечно, художник тоже имеет предметом действительную жизнь и тем самым истину. Но для него всякое существование становится понятно из той оси, вокруг которой оно в конце концов вращается в энергии и чувстве, а не из абстракций концептуального осмысления. Всеми органами своей жизненности он внедряется в жизнь, обнимает и схватывает ее. Поэзия, которая хотела бы быть наукой, заблуждается еще злее чем та, которая хочет проповедовать мораль. Так что и поэт тоже должен удержаться от ответов, которые некритическая наука дает на великий вопрос о том, что такое жизнь. Он учится у науки. Он не захочет противоречить ни одной из ее подлинных истин. Но он не должен был поддаваться блефу научно-популярной писанины. Когда художественный гений по-своему смотрит жизни в лицо, терпеливо, серьезно и упорно, он подобно Данте, Шекспиру и Гёте познает ее глубже чем из всех книг по физиологии и психологии. И тогда теория животности человеческой природы, серый призрак, бродящий в нашей литературе и делающий ее столь мрачной, исчезнет из нее. Ведь полуварварский, полуфранцузский испуг перед человеческой бестиальностью вовлек же такого идеалиста, как Толстой, в отрицание жизни. Тогда как другие с мрачным удовольствием бродят в этой стихии.

Глубокая и достойная черта нашей новой литературы заключается в том, что она с безупречной правдивостью хочет выставить сегодняшнее общество, как оно есть, предав его таким образом критике. Однако насколько счастливее были все же Сервантес, Эразм, Рабле, когда вели свои бои против феодально-церковного общества. Они поступали так во имя здравого буржуазного смысла. У них было чувство победоносности своего дела. Потому их произведения лучатся царственным юмором. Наши буржуазные драмы не имеют героев. Нашим едким картинам общества, как оно есть, не хватает ощущения, что и среди социальных кризисов человеческая природа таит в себе скрытые победоносные силы и что человек способен стряхнуть с себя все уродства, угнетающие его сегодня. Нашим писателям импонирует то романтический

идеал уничтожения семьи и собственности в угоду государственной тирании, то атавистический скандинавский культ права внеобщественной индивидуальности, то варварское славянское копание в тех частях человека, где есть место для зверя. Лишь из глубин германской сути наши поэты могут почерпать более отвечающее современности сознание того, что такое жизнь и чем должно быть общество. Сознание, которого нам на сегодня как раз достаточно; больше ничего. Ибо в таинственном, неисследимом лике жизни, с ее улыбчивыми устами и скорбно взирающими очами, хотят читать все поколения мыслящих и творческих людей, и этому исканию тоже нет конца.

ПРИЛОЖЕНИЯ

А.В. МИХАЙЛОВ

ВИЛЬГЕЛЬМ ДИЛЬТЕЙ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕД И ЭСТЕТИК*

I.

Вильгельм Дильтей не был просто литературоведом; он был им, но только по логике той науки, которой он занимался. По логике этой науки, согласно ее внутренней потребности, а такие и по своей внутренней склонности Дильтей, наряду с другим должен был заняться и историей литературы. Однако история литературы явно не была для него обособленной дисциплиной. Она внутри той науки, какой занимался Дильтей, была такой, какой должна была быть в соответствии с тем, как понимал Дильтей эту свою науку. Но что это была за наука? Была ли это философия, история философии, психология? Нет, это прежде всего была наука, какой положил начало, и которую осмыслил сам Дильтей, притом в соответствии с тем, как осмыслялась им и наука вообще. Сама же наука, какой положил начало и какую осмыслил Дильтей, не была учреждена однократным актом, но лишь постепенно вырисовывалась и складывалась в его сознании и лишь постепенно осуществляла себя. У нее, у этой науки, – существование скользящее или как бы ускользающее от самой себя. С самого начала оно погружено в непрестанное осмысление своей методологии в такой процесс, в котором заведомо нельзя поставить точку и формулировать нечто готовое и

---

* Настоящий текст представляет собой первую главу из неопубликованной книги А.В. Михайлова «Вильгельм Дильтей и его школа». Основную часть книги составлял перевод работы Дильтея «Воображение поэта», который А.В. Михайлов передал для публикации в рамках настоящего издания, подготовлявшегося первоначально под его руководством. Текст еще одной главы из названной книги опубликован в журнале «Логос»: Михайлов, А.В. Литература и философия языка // Логос № 8 1996, С. 52-68.

Приносим благодарность Н.А. Михайловой за любезное разрешение на публикацию данного текста. (*Ред.*)

совершенно законченное. Это наука в процессе своего самопостижения; этим само существование такой науки сближается по типу своему с тем, как осуществлялась несколько позднее, — однако успев еще произвести сильное впечатление и на Дильтея, — философия Эдмунда Гуссерля: схватив умственным взором нечто чрезвычайно важное, мысль в своем стремлении адекватно выразить свое открытие лишь погружается, лишь углубляется в него, в свое «что» (в то, чем занята), в этом процессе меняясь и сама, так что и всякий тезис и даже самая пространная разработка своего взгляда, почти уже системная, всякий раз оказывается лишь недолгой остановкой на пути мысли вглубь и в иное. Нечто подобное такому существованию присуще и науке Дильтея, и его мысли, хотя все здесь совершается медленнее и, главное, в несравненно более традиционном мыслительном пространстве, среди куда более привычных тем, проблем и представлений. И тем не менее некоторое сходство экзистенциальной формы осуществления и разворачивание мысли знаменательно. Это мысль, которой придана некоторая безостановочность движения, а коль скоро она все время имеет дело с осмыслением самой себя, с осмыслением науки и других основополагающих «предметов» мысли и науки, самого сознания, то и такой способ ее протекания и разворачивания весьма не случаен. А поскольку такая мысль все время направлена на самое основное — на основополагающие темы и проблемы, — она в своем существе есть мысль философская.

Поэтому, если мы спросим, что же за науку основал Дильтей, то ясно, что по существу то была философия, однако по-новому понятая — и существующая в единстве с тем, как постигает ее мысль (как мысль постигает себя в своем знании, в своей науке). Однако и философия в пределах новой науки не остается просто философией. Дильтей трактует свою науку как *науку о духе*. Но само по себе такое ее именование еще мало что говорит: Гегель с его феноменологией духа занят чем-то очень близким к науке о духе или, скажем шире, к ведению духа и едва ли стал бы категорически возражать против того, чтобы его философию называли наукой о духе, — для Дильтея наука о духе, или науки о духе определяются своим отличием от наук о природе. Оказываясь внутри науки о духе, или наук о духе, и сама философия претерпевает большие изменения — внутренние и внешние. Так, она перестает быть системой, этим порывая с немецкой академической традицией, причем, разумеется, не просто внешне, — перестает быть системой, то есть перестает мыслиться как система, как замкнутая в себе мыслительная

завершенность и окончательность своего существования, и перестает претендовать на системность. Так философия встает в ряд с другими науками, но, правда, тут же и выходит из этого ряда, занимая среди других наук особенное положение и все-таки входя если не в ряд, то в круг наук.

Если же теперь посмотреть на положение философии в кругу наук изнутри и в динамике, то можно сказать, что традиционно сложившаяся немецкая философская энциклопедия (т.е. весь круг философских дисциплин, какие читал в университете немецкий профессор, создавая свою философскую систему), во-первых, отпускает от себя отдельные дисциплины прежнего философского комплекса, давая им существовать вполне самостоятельно, а, во-вторых, философия в круге таких самостоятельных наук или дисциплин, постоянно *отсылается к своей периферии*, т.е. к тем частям философской энциклопедии, которые занимали в ней более окраинное положение. Философия зависит от таких прежде окраинных дли себя областей, как эстетика и поэтика. Но что значит зависит? Это значит, что именно в этих областях философия находит в некотором смысле свое обоснование и оправдание. Это значит, что философ по тому, как разумеет он философию, должен заниматься прежде всего эстетикой и поэтикой. Он не может, к примеру, ограничиться логикой или онтологией, не сосредоточиться только на этом — не может, потому что слишком хорошо чувствует внутреннюю потребность философии, находящую в нем своего выразителя, слишком хорошо ощущает ту форму существования, к какой тяготеет сама философия, и именно так, в единстве со своими подсказанными логикой истории чувством и ощущением, и разумеет философию. Философию влечет проявляться и находить себя в эстетике и поэтике. Такова ее исторически подсказавшая наклонность. Но ее же тянет и вглубь. Но что значит для философии — «вглубь»? *Это здесь* значит, что философию — именно такой, какова она, с ее тягой проявляться и обнаруживать свой смысл на прежней окраине философского, — тянет к тому, чтобы обосновывать себя методологически, как среди всех отпущенных на свободу самостоятельности наук и вместе с ними, так и отдельно от них. Такая философия, лишившаяся многого (потому что многое уже «отпущено» и существует на воле), обретает совсем новый фундамент в виде методологии науки. А эта методология — одновременно как бы и философская, в рамках философии, и отдельная, самостоятельная. Итак, если и тянет тут философию «вглубь», то это потому, что она отчасти раздала свои владения, отчасти рассталась со своими глубина-

нами, со своими исконно присущими ей глубинами, ей более всего памятными из Гегеля и немецкого классического идеализма в целом. Такой и предстает теперь эта философия – ей надо строить для себя новый фундамент в виде методологии науки, и она отсылается к своей периферии – к эстетике и поэтике, которым, однако, дозволена была самостоятельность и которые обзавелись своими фундаментами. Так и возникают науки о духе: философ еще вводит в них, и он призван к этому, и эта роль отведена ему традицией, – однако, вводя в науки о духе, философ внутри этого мира науки оказывается в новом и, в сущности, скромном положении. Да он уже тогда, собственно, и не философию представляет, а именно науку о духе, – рожденную философией, но строящуюся уже на новых основаниях.

Если же теперь мы представим себе, что такой новой науке о духе уже положено начало и что она начала существовать, как положено ей, – скользя, ускользая от нее самой, – то мы должны убедиться теперь в том, что внутреннее единство такой новой науки далеко еще не достигнуто. Поэтому философ, представляющий новоосмысленную науку о духе, – да и новоосмысленную философию – должен заниматься каждой из наук о духе и быть философом, психологом, эстетиком, историком литературы, даже историком музыки. Всем этим и был Дильтей. Но будучи всем этим, он все это отдельное ставит под знак некоторого внутреннего интереса или даже лучше сказать, внутренней потребности таких наук, или дисциплин, во внутреннем единстве. Только еще внутренней потребности, само обнаружение которой следует ставить Вильгельму Дильтею в самую выдающуюся заслугу. В этом отношении он выступает отдаленным предтечей того, что далеко еще не реализовалось и по сей день, – тенденции к синтезу историко-культурного знания, тяги к складыванию такой философски осмысляемой историко-культурной науки, которая являла бы культурную жизнь эпохи во всем многообразии ее связей. Однако мы, наше время разделены здесь с Дильтеем – решительно во всем глубокими цензурами радикального переосмысления всего, что предполагает такой синтез: от иного понимания методологии науки до иного постижения самой истории, – зато мы, наше время крепко связаны с ним единой линией устремления к новому синтезу, к новой науке историко-культурного единства.

Разумеется, все, чем занимается Дильтей по отдельности, внутренне соединено у него духовным интересом – интересом к логике духа. Поскольку не получалось так, что философ внутри наук о духе, т.е. внутри нового, только еще намечающегося историко-культурного синтеза, постоянно отсылался к эстетике и поэтике, чтобы здесь удостовериться в важных для него смыслах, для него опорой и самим сосредоточением интереса была здесь история, – история литературы, поэзии, музыки и т.д., – история как путь духа, как проявление духовного. Вот почему Дильтея затруднительно называть литературоведом или историком литературы: с одной стороны, едва ли Дильтей не затронул хотя бы чего-то из тем и проблем современного ему литературоведения (и теории, и истории литературы), однако, с другой стороны, все его занятия литературой слишком явно обнаруживают гораздо более широкую, историко-культурную постановку вопросов. Конечно, здесь есть некоторая тонкость: Дильтей немало нового внес в само литературоведение, а потому даже и сиюминутное, крайне прагматически ориентированное сознание западной науки о литературе (всегда знающей, что преподавать, а что нет, что давать студенту, а что нет, что «релевантно», а что нет) твердо помнит о вкладе Дильтея в эту науку, охотно забывая о целых поколениях литературоведов (все современники Э.Р. Курциуса выпали из этого сознания), и тем не менее Дильтея никак не редуцировать до литературоведа. А хорошо известный Г.А. Корф, автор «Духа эпохи Гёте», следующий, на самом окончании идущего от Дильтея прямого импульса, его программе наук о духе, разумеется, понимает себя как самого настоящего литературоведа и воспринимается таким, хотя его «предмет» явно трансцендирует науку о литературе, – его ведь интересует сам дух, чистый дух в его развитии. Все же Корф с его тончайшими (по задаваемой им самим мере) анализами художественных произведений, с его умением ненасильственно и точно проникать в их смысл и схватывать его умным и тщательным словом, – это действительно самый настоящий литературовед, только видевший вещи в широком диапазоне и посвятивший себя обширной проблеме.

Только один пример того, сколь специфически могли разуметься дух и духовное в относительно еще недавнее время, – Ф.Гундольф в своей книге о Гёте пишет об его «Учении о цвете» следующее: «То, что в наши дни воспринимал в качестве цели истории духа Вильгельм Дильтей, пробуя достигнуть ее сам, совершенно – фрагментарно, но с принципиальной полнотой – исторической частью «Учения о цвете»: *развитие* самого сокровенного, духа, прояснено, объективно представлено, явлено конкретному созерцанию в этапах и итогах этого развития. Гёте хотел показать не только откровение духа в деяниях, творениях и людях, что было целью философов истории от Гердера до Гегеля, т.е. перевод внутреннего в нечто исторически осязаемое и зри-

мое, но — воплощение духа в самом духе, в облике науки! Для Гердера, а еще более того для Гегеля мировая история — это как бы аллегория духа или Бога (...). Гёте же сам дух постигал и как нечто чувственное, представляя его в его научной манифестации.»

Я привел эти слова не потому, что они точны, а как раз по обратной причине — для того, чтобы показать, как можно было — весьма типическим образом — заблуждаться относительно «духа». Ведь у Гундольфа (в этом небольшом отрывке) получилось сразу и одновременно, что дух в самой его духовности превышает всякую зримость и осязаемость, что его можно рассматривать как нечто чувственное, что в науке дух воплощается как сам же дух в отличие от деянии, творений (вообще всего производимого), личностей. В чем же он тогда воплощается? Как бы в самом чистом знании, в самой чистой духовности. Воплощаться в чем-либо незримом и неосязаемом — это ли не нонсенс! Однако можно и несколько разобраться в этой высокопарной путанице на самом малом пространстве: прежде всего любое «деяние» и «творение» разумеются в столь высоком, возвышенном стиле и предполагают такую пластическую явность и такое совершенство, что большая часть «воплощений» попросту не может быть названа такими особо выдающимися словами (какими прославляется любое истинное деяние и творение), — зато наука, никогда, не порождающая ничего столь же достойного, славна своей «чистотой», т.е. собственно духовностью, и едва ли это не написано под хотя бы косвенным впечатлением от философско-методологических сочинений Дильтея. И точно так же ценно указание на то, что дух — это самое «внутреннее», самое сокровенное, где «внутреннее» мыслится, видимо, в духе психологизма, близко к Дильтею и его времени.

Таким образом, хотя Ф. Гундольф и обнаруживает недюжинную способность путать и мешать разное (что Гёте за полвека до Дильтея уже выполнил программу науки, над которой потом долго корпел этот историк культуры — тоже относится к стиранию границ), и его историческое чувство тает в тумане выспренностей, о многом он помнит еще отчетливо и, главное, неплохо передает саму фактуру слова «дух», как звучит оно для людей его времени. Дело в том, что, конечно, Гундольф был великим мастером преподнесения в возвышенном и непререкаемом тоне, не допускающем спора, как раз всего среднего, усредненных мнений, приятных каждому, элитарного приукрашивания всяких тривиальностей, торжественной подачи в качестве чистой истины и внезапного озарения даже и того, что другому стоило многолетних усилий мысли, — он был мастером во всем том, что было глубоко чуждо Дильтею как вечному академическому труженику в суровом стиле второй половины XIX в., причем ученому, наделенному огромной производительностью и творящему научные тексты по глубинной потребности натуры. Однако именно потому, что Гундольф умел так передавать все усредненное, с убежденностью отделывая всякую мысль, перед нами сама стихия широкого дильтеевского влияния, — не столько буква, сколько культурное значение его мыслей, благодаря чему еще придется вернуться к Гундольфу как продолжателю Дильтея в немецкой науке о литературе, хотя и продолжателю крайне своенравному.

Итак, наука о духе, которой положил начало Дильтей и которой занимался, отсылает философа к эстетике и поэтике, через поэтику к литературе, в литературе же видит историю в выдающемся ее проявлении, именно историю духа, — а как, о том речь пойдет позже, — и, вследствие этого, вся наука о духе опирается на историю, есть историческая наука. Однако отдельные научные дисциплины, которые отпустил от себя философ, переосмысливая свою деятельность, успели, как уже говорилось, обзавестись особенными фундаментами, и вот психология, которая в этом союзе научных дисциплин, вышедших из прежней философской энциклопедии, держится совсем рядом с философией (остатком прежней систематической философии), основывается на представлении о неизменности человеческой природы: человек как предмет психологии и как психологическое существо всегда, во все эпохи одинаков и равен себе. Такая психология: в это время готовится стать экспериментальной наукой, она опирается на физиологию (хотя у Дильтея это продолжение психологии в область физиологии и не заходит далеко) и в известном смысле слова есть естественнонаучная дисциплина. Она в это же время претендует на роль основополагающей науки — основания всего здания наук, и Дильтей в известной степени готов принять такую роль психологии. А поскольку психология оказывается аисторической наукой, так как считается, что ничто историческое ею совершенно не затрагивается, то и получается, что наука о духе Дильтея основывается сразу же на фундаменте исторического, причем на таком, где история берется весьма принципиально и философски, и на фундаменте аисторической психологии, в центре которой — представление о человеке с его вечно неизменным психофизиологическим устройством.

В сущности у науки о духе даже целых три основания — потому что помимо истории и образа неизменного человека возникает еще и слой методологии науки, предваряющий всякую науку. Однако главным про-

тиворечием, какое заложено в науку о духе, главным внутренним напряжением, какое существует в ней, оказывается противоречие между историчностью знания и неизменностью человеческой психологической натуры. Можно сказать, что наука о духе неравномерно осмыслена и неоднородна: обратившись к поэтике Дильтея, можно будет особенно ясно увидеть, что представление о психологической неизменности человеческой натуры определяет в ней законы поэтического творчества и заходит очень и очень глубоко внутрь литературы в ее истории. Историческое и аисторическое, пересекаясь на поле литературы (и ее истории), должны были бы вступить в спор. Дильтей не допускает такого спора и не замечает противоречия сторон. Однако, чем меньше он его замечает, чем меньше способен он его рефлектировать, тем сильнее внутри дильтеевской науки напряженность ее двух различных оснований, — эта внутренняя напряженность, тем более в пределах науки, которой в самоуглублении не дано остановиться, замерев на достигнутом, обращает науку о духе, как задумана она Дильтеем, в нечто чрезвычайно богатое потенциальным развитием.

И, как оказалось, этот неразрешаемый внутри дильтеевской науки о духе диссонанс обладал такой энергией, которая — через все (гигантского значения) переосмысления всех входящих в нее сторон и моментов — сохранила актуальность наследия Дильтея вплоть до самых наших дней: основание в самые последние годы особого посвященного Дильтею ежегодника говорит только о том, что сколь велики научные силы, собирающиеся вокруг имени Дильтея, вокруг его творчества и, главное, вокруг истории его творческого наследия. Эта последняя — не просто продолжение, развитие идеи Дильтея, но такой мыслительный процесс, который заряжается энергией неоднородности, какая была вложена в философский труд Дильтея, потребовав своего выравнивания, далее, той напряженностью, какая заложена в сознании Дильтея. Мысль Дильтея, как выражена она в его работах, оказалась; как ни оценивай ее «в себе», необычайно продуктивной; трудно вообразить себе современную философию без внесенного в ее генезис дильтеевского фермента.

Однако, как бы ни важно было прослеживать историческое разрешение внутренней напряженности, заключенной в работах Дильтея, не менее важно объяснить, почему Дильтей хотя бы в этой форме исторического-аисторического ее не замечал и скорее воспринимал как нечто научно-уравновешенное и вполне позитивное. Читая «Поэтику», текст весьма архаический, нужно оценить его научную уникальность — он

словно подводит мысль к такому порогу, за которым она уже не может не претерпевать самые существенные модификации. Текст этот продиктован внутренней убежденностью и исключительно позитивен. Так, у автора нет ни малейшего сомнения в своей принципиальной правоте, и казалось бы текст осталось лишь дополнить и укрепить его новыми материалами (так это рисуется и автору), и тем не менее он словно обречен на свое скорое и глубоко заходящее переосмысление. Словно создан он в самый последний миг, когда еще можно было написать его — потому что еще можно было думать *так*. Мысль Дильтея; изменчивая и скользящая, как уже говорилось, но только скользящая плавно, еще долго уживалась, однако, с этим текстом. Нет сомнения в том, что Дильтей предполагал основательно переработать его, — наброски предполагавшихся изменений публикуем и мы, — однако нет сомнения и в том, что у Дильтея переработка не носила бы вполне радикального характера. При скольжении был в сознании Дильтея и некоторый момент остановки, — хотя переработка «Поэтики» относилась бы уже к «послегуссерлевскому» времени (т.е. ко времени после выхода в свет «Логических исследований» с их критикой психологизма), Дильтей все еще оставался в пределах своей историко-философской фазы, и разрешать напряженности внутри его творчества было суждено уже не ему.

II.

Дильтей не был все же историком литературы, и уже другим выпало на долю продолжать его так, как если бы он был «просто» литературоведом.

Читая Гундольфа и его современников, можно легче составить себе представление о том, как специфически преломились намерения Дильтея в сознании литературоведения, пусть и окрашенном в цвета яркой и своевольной индивидуальности. Пусть и относительно, это чтение покажет, что осталось от Дильтея в литературоведении, когда была, как бы обособленно, воспринята литературоведческая струя переосмысленной им науки. Все же сдвиги, которые совершились при таком восприятии, непременно в дальнейшем прорисуются для нас.

Итак, в 1916 г. Фридрих Гундольф издает книгу о Гёте, которая произвела огромное (по немецким масштабам) впечатление на немецкую общественность; в 1925 г. была отпечатана 45-я ее тысяча (12-е издание). Эта по-своему глубокая книга оказалась тогда очень своевременной.

И вот какие темы теоретического порядка задает Гундольф во введении к своей книге.

1) Книга посвящена Гёте как единой фигуре, или, точнее, облику (Gestalt). Прежде чем упорядочивать или толковать отдельные создания Гёте, прежде чем осмеливаться это делать, необходимо пережить Гёте как целое;

2) Лишь человек, лишь его фигура, или облик даны нам сразу же «и как становление, и как бытие, как отпечатлевшаяся форма и как живое развитие: ибо духовный, а прежде всего творческий человек не делает сам и не испытывает ничего, он не движет и не развивает, ничего, что не творило бы его образ (Bild), закрепляло бы его облик, и он не оставляет ни создания (Gebild), творения, ни образа, в которых не было бы ощутимо и действенно движение его жизни»;

3) Напротив, обращаясь к творениям, мы должны держаться их бытия, потому что то, что называется генезисом творения, есть нечто совсем иное, нежели развитие, — «схватить и исторически представить в произведениях» возможно не «становление», а только внешнюю сторону — то, как они делаются, выступают на свет, производятся. У произведений, или творений, как обособленных (Gebilde) — свои собственные формы, свои закономерности, но только не развитие, которое поддавалось бы нашей передаче;

4) Переживание и произведение непосредственно соединены — до почти полного их тождества: будучи далекими от того, чтобы быть отражениями или объяснениями жизни творца, «произведения суть не знаки, означающие жизнь, но тело, ее содержащее»[1];

5) Жизнь творца неотделима от его творений, неразделима с ними: жизнь, или, иначе, переживание с самого начала погружено в творчество, руководствуется тем же инстинктом и направляется той же силой, что и творчество;

6) Искусство — не предмет, следствие или цель человеческого существования, а изначальное состояние человечества, отчего и нельзя видеть в нем следствия, отражения пли объяснения жизни[2].

Здесь, в этих основных тезисах Гундольфа можно видеть всю его поэтику. Можно видеть даже и некоторые выводы из них — то, например, что отвергается обычный биографический метод, как и вообще все, что отдает внешней механикой. Сами же тезисы пока еще не раскрыты, однако прежде чем раскрывать их, следует еще особо выделить группу основных слов, вокруг которых эти тезисы и конструируются: такие слова и есть собственно темы теоретического порядка. Вот эти темы: 1) облик, или фигура; создание или образное построение (Gebild); 2) произведение, или творение (Werk); 3) жизнь, процесс жизни (Erleben), переживание. Я условно выделил сейчас эти три группы тем — по их «предмету»; ими еще придется тщательно заниматься — по текстам Дильтея. Сейчас же условно выделим их по «предмету» — в первом случае такой предмет — это постижение целого, или цельности (творческой личности или его произведений); во втором — создаваемое творческой личностью; в третьем постижение жизни.

Нетрудно заметить, что группы тем динамически связаны между собой. Связаны между собою первая и вторая группы, потому что всякое «построение» (внутренний смысл его еще предстоит выяснять) есть произведение, или творение, и наоборот. Связаны между собой третья и вторая группы, потому что утверждается непосредственная отождествленность «жизни» и творения. Далее, очень важно, что третья группа тем представляет собою нарастающий ряд специфических определений того, что в творческой личности непосредственно выливается в творение, или произведение, — это жизнь (Leben), которую, характерно замечает Гундольф, именуют теперь «переживанием» (Erleben; чуть точное — «процессом переживания»), между тем как произведения (или творения) — это, во-первых, воплощение содержания «жизни», содержание ее «тела», а, во-вторых, нечто тождественное, в сущности, «переживанию». Ясно, что объяснить *тезисы* Гундольфа значило бы предварительно объяснить его *темы*, т.е. основные понятия, которые приводятся в известную смысловую взаимосвязь и над которыми производятся здесь операции. Ясно и то, что каждое из этих слов понимается в сугубо специфическом смысле, который не предполагается обычным языком. То обстоятельство, что все эти темы переданы у нас хорошо знакомыми русскими словами, еще ничего не значит, — передача эта условна, традиционна, неточна. Иной раз это совершенно не учитывается русскоязычными исследователями.

Все темы Гундольфа — это же и темы поэтики Дильтея. Гундольф (что хорошо известно из истории литературоведения) своеобразно развил одну из центральных тем Дильтея, проведя принципиальную классификацию понятия «переживание» — «таинственного», по наблюдению М. Верли, а нам еще «не известного» в своем значении. Гундольф делит переживания на «прапереживания» и «образовательные»:

[1] Gundolf F. Goethe. 12. Aufl. B., 1925. S. 411.

[2] Ibid., S. I, 5-6.

«Под прапереживанием, — поясняет Гундольф, — я разумею, например религиозное, титаническое или эротическое, — под образовательными переживаниями Гёте я подразумеваю его переживание немецкой древности, Шекспира, классической древности, Италии, Востока, даже его переживание немецкого общества».[3]

Таким образом, получается, что прапереживания, или переживания изначальные, совершенно неопосредованы и принадлежат самой личности в ее жизни, а образовательные переживания опосредованы: через знание. Образовательные переживания — это вообще «материал образования»; так поясняет и Гундольф: у нас есть такие поэтические создания Гёте, «в которых прапереживание настолько преобладает, что образовательное переживание кажется почти полностью поглощенным им и испарившимся, как-то в «Вертере» или в «Тассо». «В других же произведениях прапереживание отличается значительно меньшей своей степенью, оно сильнее прикрыто образовательным переживанием и должно овладевать гораздо большей массой образовательного переживания» Очень интересно, что произведения первой группы наиболее приближаются в глазах Гундольфа к «чисто лирической поэзии» Гёте, между тем как «аллегорическими» Гундольф именует те произведения, в которых «образовательное переживание не просто преобладает, но исключительно находит выражение, то ли вообще не пересекаясь с каким-либо прапереживанием, то ли полностью подавляя его в таком смешении». Поскольку пора создания книги Гундольфа была отмечена очередным, причем затяжным увлечением противопоставлениями и основываемой на них типологией, особенно под сильным и длительным влиянием Г. Вельфлина, то Гундольф, видимо, и не обращал особого внимания ни на почти механическую упрощенность своей схемы, ни на то, насколько напоминает она энергетические схемы натурфилософского романтизма. «Переживание» двух разных, противоположных, противоположным образом заряженных видов переливается внутри форм, образующих сплошной ряд — от форм чисто изначального переживания до форм чисто образовательного переживания, со всеми мыслимыми переходами между ними. Признаком аллегорических произведений, в которых безраздельно царит образовательное переживание, выступает то, как пишет Гундольф, что «в них говорит не непосредственно пережитый, насквозь оформленный облик, но лишь мыслительное отражение такового, вторичный образовательный мир, а не изначальное потрясение поэта, не его созерцание, но мысли о созерцавшемся, не формы, в которых Гёте переживает вещи в их облике, но формулы, которыми он схватывает и упорядочивает их».

[3] Ibid., S. 27.

Как можно убедиться, тут охарактеризованы не только аллегорические, строящиеся на образовательном переживании произведения, но и символические, строящиеся на переживании изначальном, на прапереживании. Такое высказывание заслуживало бы самого тщательного анализа, поскольку оно приводит в связь все основные темы поэтики Гундольфа и поскольку производит это, как можно думать, со специфической точностью и адекватностью. К такому анализу еще придется вернуться. Сейчас же можно зафиксировать в этом высказывании несколько важных моментов. Выше говорилось о том, что одни группы тем продолжаются у Гундольфа другими, что переживание непосредственно переходит в творение, или произведение, даже можно было бы сказать — оборачивается творением: здесь же можно несколько подробнее видеть, как представляется это изнутри. В основе творчества — творчества первичного, полагающегося не на вторичные переживания, лежит жизненное потрясение, а результатом его творческого перерабатывания оказывается само произведение; тем не менее, несмотря на заведомую непосредственность потрясения оно тождественно с созерцанием самих вещей в их сложности, завершенном и полном объеме (все, что входит в семантику слова «Gestalt»), а само произведение — это вновь облик, или сложность, или форма (Gestalt), непосредственно пережитая и одновременно насквозь оформленная, преоформленная, пронизанная формостроением (если можно так сказать).

Таким образом, все произведение, или творение — это воплощенная психология переживания, восходящая, как к собственно творческому моменту, к непосредственной потрясенности такой души, которой дано творить и которая поэтому, еще только созерцая вещи и волнуясь ими, видит их в известной форме, в облике. Вместе с тем вся эта психология, восходящая к непосредственности мгновения, с самого начала пронизана импульсами конструктивного: форма, или облик, заложены уже в изначальности переживания. Переживание с самого начала конструктивно оформлено, или, иначе, оно у гениального творца с самого начала, предполагает свое конструктивное оформление. Непосредственность переживания как основу творчества и «спасает» у Гундольфа то, что оно, это переживание, есть в некотором смысле *уже само* произведение, т.е. насквозь «преоформленная» форма-облик. Та-

кой взгляд на произведение, да и на переживание, можно было бы, имея в виду тогдашние тенденции эстетики и теории искусства, назвать предконструктивистским, именно потому, что столь большое значение придается «проформованности» переживания, творения, да и самой жизни поэта-творца. Ведь и жизнь — это, с чего Гундольф начал свою книгу, тоже форма-облик, такая же конструктивная проформованность всего. Именно поэтому и наука, как мыслится она Гундольфу, есть наука о формах-обликах, о «проформованностях», и литературовед, занятый жизнью и творчеством писателя, поэта, не только может, но и должен опускать всю механическую эмпирику генезиса произведений поэта, как и несущественную, и недоступную научному анализу, опускать и всякое постепенное вызревание произведения в душе поэта, потому что получается, что такой путь опосредования (переживания, дающего художественный результат в произведении) как бы лишен смысла и интереса, он тоже не существен. Творчество поэта, если речь идет о настоящем поэте, дано только через форму-облик, через «проформованность» жизни-творчества как целого. Но вот только это и позволяет сохранять представление о том, что переживание и творение непосредственно соединены и все в творчестве определено психологией непосредственного мгновения переживания: ничто не разделяет переживание и творчество, «между переживанием и творчеством нет ни «до», ни «после»[4] (в музыке такому взгляду до известной степени соответствует эстетика наития: творческое мгновение рождает образ-смысл, уже несущий в себе конструктивность своей формы). При этом Гундольф, конечно, знает, что «пространное целое не может возникнуть лишь благодаря единократному творческому мгновению», а «нуждается в разбирательстве (Auseinandersetzung) между переживанием и тем символическим материалом (dem sinnbildlichen Stoff), в каком он должен воплотиться, и такое разбирательство требует рефлексии и даже теории»[5].

Как все такое знание сочетается с исходными тезисами Гундольфа, об этом, разумеется, можно спрашивать, и можно рассчитывать на отрицательный результат («не сочетается»), но не для того, чтобы предъявлять упрек в непоследовательности, противоречивости и несостоятельности. Надо не упрекать, а удивляться, и вот уже удивляться в полную меру (вопреки совету Спинозы между прочим и ничему не удивляться). Иное не непременно заставит вспомнить евангельское изречение о соринке и бревне в глазу: если же сказанное повернуть в сторону методологии нашей науки, то следует, наверное, сказать, что непротиворечивых, вполне последовательных и т.д. теорий в ней, должно быть вообще не бывает и дело и задача всякой теории — вовсе не в том, чтобы стараться быть непротиворечивой и последовательной, а в том, чтобы стремится понять себя и вместе с тем тот смысл, который настойчиво предлагает нам себя для своего осмыслении, который навязывается нам по логике науки и истории. Но как только теория справляется со своим делом и со своей задачей — до такой степени, чтобы ее стали принимать во внимание и брать всерьез, так рано или поздно наступает пора *удивляться*. Удивляться тогда именно, что рисовавшееся ученому непротиворечивым и достаточно последовательным, — пусть и всегда оставались какие-то неразрешимые проблемы и разного рода моменты, требовавшие увязывания своего с целым, — столь явно предстанет перед нами как непоследовательность и странность. Не столько несовпадение теории с самой собой должно нас занимать, сколько совпадение ее со своим временем, с внутренней логикой науки и внутренним движением истории, — произрастание всякой теории из истории, пусть сколь угодно индивидуально преломленнной. В особенности для истории культуры именно такое совпадение первостепенно важно — именно заложенная в самой, так или иначе преломленной или преобразуемой истории возможность, чтобы существовала такая-то теория или, шире, существовал такой-то взгляд на вещи. Странность и удивительность такого взгляда и есть самое ценное: как самовыражение истории, как схваченный нами момент истины. А что касается удивления, то именно оно продвигает теорию вперед, поскольку для *последующей* рефлексии удивительная несообразность *предшествующего* (в большом или малом) служит чем-то вроде диссонанса, требующего своего разрешения. Поэтому, вполне вняв Платону и Аристотелю, следует вдосталь удивляться, а в то же время, слушаясь хотя бы и Гундольфа, представлять себе всякое удивительное как целое, как единый, внутренне продуманный смысл и облик. При всех его возможных несуразностях!

Я и надеюсь, что мы уже начали удивляться, — хотя бы *инаковости* того, как мыслит в поэтике, скажем, Гундольф. Однако, для удивления пока только приоткрылась дверца: можно было скорее всего, убеждаться в том, какими странными, или загадочными, или «таинственными» словами он пользуется, но было бы большой ошибкой придавать таким словам свой, стало быть, близкий смысл, либо даже, наоборот,

[4] Ibid., S. 1.

[5] Ibid., S. 289.

противопоставлять тезисам Гундольфа что-то свое, будто бы заведомо «правильное». До последнего дело еще и отдаленно не дошло, а первое гораздо более заманчиво, чем это может показаться (это доказывается типичными примерами цитирования отдельных слов, понятий, без вникания в их собственный смысл). Удивительны же сами слова и их сопряжения между собой. И еще более могли бы мы удивляться (пусть, пожалуй, и поверив Гундольфу на слово), если бы взяли для рассмотрения гораздо более академического последователя Дильтея, — Рудольфа Унгера. У него мы прочитали бы уже например, о «метафизическом прапереживании», в соответствии с которым даже классифицируются типы миросозерцания и которое опрокидывает даже и тезисы Гундольфа, насколько те были еще стройными «в себе». У того же Р. Унгера читаем о «переживании в полную меру человеческом» (vollmenschliches Erleben), которое лежит в основе всякого мироотношения взамен абстрактной мысли, как полагает рационализм; у него же встречаем *духовное и душевное переживание*.[6]

Теперь и наступает время внедриться в самые слова — *темы* поэтики Дильтея. Они же и темы поэтики Гундольфа. Однако, если рассматривать последнее, то можно видеть, что они по-разному акцентированы. «Произведение», или «творение» (Werk) акцентировано, кажется, слабее или более однозначно. Не только у Гундольфа, но во всей этой эпохе переживает свой блестящий расцвет эстетика гениального, — превозносится великий ученый, поэт и — особо — писатель притязает на роль выразителя нации, выразителя эпохи, «пророка»; расцветает в благоприятных условиях дар великих музыкантов. Если иметь в виду доведенную до мыслимой крайности эстетику гениальности, то слово «Werk» подчеркнуто, насколько то вообще возможно, — оно безмерно поднято над всей серой массой беллетристических продуктов, и нужно по достоинству оценить звучащую в нем патетику. Она же звучит еще и в заглавии, относящегося к 1930-м годам текста М. Хайдеггера «Исток художественного творения», — все семантическое богатство этого заголовка тем не менее все равно не передается по-русски, однако речь там идет именно о «творении», и даже при всей своей внутренней патетике (она почтенна и на своем месте), у этого слова ясный денотат, — оно значит только «произведение», т.е. все то, что получается в итоге «проформования» переживания, оно указывает на этот конечный продукт творчества, между тем как слово «облик», гештальт, это же самое характеризует с внутренней стороны. Произведение — это «верк», опус, но это же и гештальт. Поэтому это последнее слово «Gestalt» несет на себе несравнимо большую нагрузку и при этом еще погружается вглубь творчества. А погружаться вглубь — это значит здесь не *то, как* создается произведение чисто эмпирически, — это значит узнавать то, что: то именно, что из переживания в *смысловом* плане *складывается* как художественная вещь, этот самый «верк» и «опус». Слово «Gestalt» не многозначно, но многообразно. И то же самое — начало складывания, коренящееся в жизни, то самое ключевое «Erleben», «Erlebnis», которое, как можно было узнать от Гундольфа, не позволяет нам даже увидеть жизнь поэта как таковую за неразрывным сращением жизни его и творчества; «переживание» уже вращено в творчество, в то смысловое преобразование, которое с самого первого же мгновения насквозь формирует, или проформует произведение как «Gestalt».

[6] Unger R. Weltanschauung und Dichtung: Zur Gestaltung des Problems bei Wilhelm Dilthey. Zürich, 1917. S. 38, 36, 46.

ВЛАДИМИР БИБИХИН

ГЕРМЕНЕВТИКА И ЭСТЕТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДИЛЬТЕЯ

Данный том сгруппирован вокруг темы толкования у Дильтея. Основным текстом здесь является раннее исследование герменевтики Шлейермахера с ценным обзором малоизвестной у нас старой европейской школы интерпретации. Большая шлейермахеровская биография Дильтея и другие свидетельства его занятий философом-романтиком, продолжавшихся по сути всю жизнь, не могли быть включены в настоящее издание.

В предисловии к «Речам о религии» ценимого им Шлейермахера Семен Людвигович Франк называет известные ему в части биографии[1] шлейермахеровские штудии Дильтея, «замечательного, еще недостаточно оцененного берлинского мыслителя», лучшим, к сожалению не доведенным до конца, обстоятельным жизнеописанием влиятельного романтика[2]. Франк ссылается на Дильтея[3], когда говорит, что религиозно-философский синтез Шлейермахера был его самостоятельным деянием и что его переход от чистого идеализма к религиозному реализму был после колебаний энтузиастически встречен Шеллингом, а «основная идея гегелевской философии – идея объективного духа, или соборного сознания как носителя исторического развития, возникла из религиозно-исторических размышлений, на которые непосредственно натолкнули Гегеля «Речи о религии» Шлейермахера»[4]. Следуя тому же

[1] *W. Dilthey.* Leben Schleiermachers. Bd. I. Berlin 1970. В настоящее Собрание сочинений эта книга не включена.

[2] Цит. по: *Ф. Шлейермахер.* Речи о религии к образованным людям ее презирающим. Монологи. Перевод и предисловие С. Л. Франка. Москва 1994, с. 7. Подробнее о рецепции Дильтея в России: *Н. С. Плотников.* Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея // *Вильгельм Дильтей.* Собрание сочинений. Том I. Введение в науки о духе. М.: 2000, с. 232-247.

[3] *W. Dilthey.* Jugendgeschichte Hegels. // Abhandlunged der Preussischen Akademie der Wissenschaften, 1905.

[4] *Ф. Шлейермахер.* Речи о религии..., с. 9.

Дильтею, Франк упоминает о влиянии Канта, Фихте, Шеллинга, из ранних мыслителей Спинозы на Шлейермахера, но отмечает его малую зависимость от идейных течений.[5]

Дильтей занимался Шлейермахером сначала совместно с зятем последнего и хранителем его архива Людвигом Йонасом в целях подготовки собрания сочинений, а после смерти Йонаса (1859) – самостоятельно. В 1860 г. он получил двойную премию «за обширность исследования и основательность анализа» герменевтики Шлейермахера в конкурсной работе (входит в настоящий том). К 1870 Дильтей написал вышеупомянутую образцовую биографию, в те же годы в Берлинском университете читал курс «О Шлейермахере (в связи с философией и теологией нашего столетия)», повторив его в Базеле[6].

Уступая в архитектурном богатстве гегелевской, диалектика Шлейермахера не менее мощно определяет собой всё в его философско-богословской системе. В творении им усматривается сквозная двуполярность. Божество непреложным законом раздвоило бесконечность вещей, слепив всякое определенное бытие из двух, причем только двух противоположных движений. Каждое создание – неживое, живое, духовное – приобретает определенность в той мере, в какой по-своему вмещает в себя двух непримиримых и нераздельных близнецов. Каждый один из них никогда не встречается и не наблюдается в чистом виде. Любая жизнь и вещь по-своему собирают в пучок исконно противоположные силы. Душа хранит свою безусловную особость, упрочивая ее, но одновременно противоположным движением растворяется в целом.

Герменевтика Шлейермахера строится на этой диалектике.

> [...] как ни одна из материальных вещей не существует на основе лишь одной из этих двух сил телесной природы, так и каждая душа соучаствует в обоих первичных отправлениях духовной природы; и полнота живого мира состоит в том, что между этими противоположными краями – из которых в одном почти исключительно властвует одно стремление, а в другом – другое, так что на долю противоположного приходится лишь бесконечно малая часть, – все соединяющие звенья не только действительно наличны в человечестве, но и все объемлются общей связью сознания; и таким образом каждый отдельный человек, несмотря на то, что он не может быть иным, чем он есть, все же

[5] *W. Dilthey,* Denkmale der inneren Entwicklung Schleiermachers // Приложение к Leben Schleiermachers.

[6] Подробно см.: *Н. С. Плотников.* Жизнь и история..., с. 33-39, 42-45, 50-54, 56.

познает всякого другого человека столь же отчетливо, как и себя самого, и вполне постигает все отдельные формы человечества[7].

Понимание явлений духа развертывается в той мере, в какой интерпретатор угадывает в них как углубление в собственную самость, так и, с другой стороны, противоположную фазу всеобщности.

Для Дильтея реальность не укладывается вполне в эту удобную диалектическую схему. Поступки духа даже на первый взгляд иногда объяснить нельзя. При внимательном рассмотрении ни один из них объяснить причинно, т.е. редуцировать к внеположным началам, не удается. Невозможно однозначно свести их к схеме полярности.

Усовершенствование понимания до научного орудия познания истины — вот важнейшая философская задача, как ее понимает Дильтей. *Жизнь в ее высшей собранности, когда она умеет достичь полноты целого, становится своим собственным прояснением.* Понять духовное явление значит включить его в исторический контекст, что для Дильтея значит — увидеть порождение духа в свете целого.

Дильтеевский подход, конечно, в свою очередь нашел себе позднейших критиков. Ганс-Георг Гадамер в «Правде и методе» вводит различение, тем более убийственное для Дильтея, что дильтеевское *понимание* Гадамером безусловно принято: там, где появляется метод — а никакой науки нет без метода, — правда недоступна, она полностью выпадает из поля зрения. Правда, истина в смысле полноты действительного бытия открыта только непосредственному, не встроенному в рамки метода пониманию. Научная методология не только не ведет, но захлопывает путь к правде.

Что происходит, когда предмет изучения сам изучающий? Вопрос не так труден, как представляется на первый взгляд. Органом изучения здесь остается опять понимание. Трудно другое, не упустить при этом *всего* изучающего. К сожалению, в практике гуманитарного исследования вместо целой личности объектом делается тот или иной ее конструкт. Дильтей всеми мерами стремится избежать редукций. Научность, или, что то же самое, объективность, Sachlichkeit, для Дильтея святое дело. Почему бы тогда и не объяснительная, т.е. дедуктивная наука. В ее операциях ничего собственно плохого нет — кроме той же, признаваемой самим Дильтеем, необъяснимости духа. Точнее говоря, дух объясним, но не от причин, а от целей. Целевая причина не допускает дедукции.

[7] *Ф. Шлейермахер.* Речи о религии..., с. 50.

Дильтей справедливо замечает, что в факте духовной жизни не написана причина, она к нему добавлена. Что если мы всерьез попытаемся обойтись без этой добавки с потолка, остаться при чистом факте? Не нужен продолжительный анализ, чтобы догадаться: в акте выделении факта из потока *уже* содержится причина, а именно причина выделения. Соответственно этому в основе дильтеевских «наук о духе» лежат не явления духовной жизни, — обратившись к ним, мы уже упустили бы момент их вычленения из неразличимого процесса, — а их *связь*. Связь обеспечивает прежде всего просто то, что не все исчезает в потоке. Благодаря связи я, допустим, через минуту буду все еще тот же, что минуту назад. Признавая себя тем же, я *связал* себя.

Негативная связь, т.е. разрывы психической жизни, в рамной мере может быть основой наук о духе. В самом деле, они могут быть зафиксированы как разрывы только на основе связи. Связь таким образом невидимо присутствует и тогда, когда ее явно нет. Она из тех вещей, которые могут спокойно не существовать. Собственно говоря, в чистоте она никогда и не существуют.

Только кажется что вне горизонта связи можно наблюдать еще массу всего, целый еще не попавший в связь поток, громаду неупорядоченного материала. Жизнь не комплекс, а *связный* комплекс[8]. Связь здесь дана, так сказать, раньше жизни. Без связи, поддерживаемой или отсутствующей, жизнь не просматривается. Школа Дильтея учит отвыкать от такого обращения с материалом, когда сначала мы видим множество вещей, а затем, тоскуя от беспорядка, вносим в него закон. На упорядочении извне Дильтей ставит запрет, не позволяя забыть, что каждый факт, тем более каждый акт идут от связи и складываются из наслоения связей. Обнаруживая в своем начале связь — в принципе ту же, которая ведет наблюдателя, — жизнь дарит подарок, и проясняя себя, и освобождая нас от необходимости прибавлять связь извне. Вообще «душевная жизнь есть связь»[9]. На верхнем этаже всех конкретно образующихся связей у Дильтея — связь всех связей, «живая связь человеческой души», «связь в живом сознании».

[8] «В познании природы связные комплексы устанавливаются благодаря образованию гипотез, в психологии же именно связанные комплексы первоначальны и... даны в переживании: жизнь существует везде лишь в виде связного комплекса» (*В. Дильтей*, Описательная психология, пер. Е.Д. Зайцевой под ред. Г.Г. Шпета. М. 1924, перепеч. СПБ 1996, с. 16).

[9] Ук. соч., с. 22.

Кто инициатор поступка завязывания связи? Дильтей этот вопрос не ставит. Надо думать, образование связи он представляет себе как исходный и спонтанный процесс. Подсказана ли связь сознанию извне, навеяна ли она запредельными сознанию инстанциями или, может быть, целостью мира — позитивистский имманентизм, естественно, исключает эти темы из своего рассмотрения.

Особого внимания требует термин *переживание* (Erlebnis). Его справедливо относят к области прикладной психологии, когда он означает минутное состояние с его летучими эмоциями. У Дильтея, однако, под переживанием имеется в виду всегда включенность жизни в саму себя, ее отмеченный — и потому замеченный — интенсивный момент, когда она начинает освещать сама себя. Высвечивая сама себя, жизнь становится миром. Чем однако отмечен этот момент для Дильтея? Опять же только самой жизнью на ее подъеме. Erlebnis это всегда пере-живание как превосхождение жизни ею же самой. Конечно, всякое переживание есть упрочение жизненной связи, т.е. жизни как связи. Раньше всякого естественнонаучного познания происходит эта вспышка жизни как связи. Увлечение переживанием обещает, закрепляет, обеспечивает собой жизненную связь. Оно ее гарантия.

Есть смысл поставить вопрос, возможны ли в принципе другие базовые переживания кроме исходной жизненной связи. Она первична, в ней основаны все вторичные ассоциации. Переживание в этом смысле есть собственно бытие как захватывающая захваченность своим, учащая продолжать и сохранять то, что увлекает, в конечном счете — весь мир.

Для осуществления «великого замысла» — в опоре на жизнь как исходную данность связи в переживании разгадать тайны бытия — положиться на одну только интуицию Дильтею справедливо представляется недостаточным. Связь — «исходящий изнутри синтез», т.е. *целое. Весь* душевный склад участвует в переживании. Почему синтез исходит именно изнутри, нельзя ли было обойтись без этого ограничения? Рассыпанное множество вещей беспокоит. Понятно, что беспокойство будет провоцировать упорядочения, которые, накладываясь извне, никогда не превратят россыпь в целое. В несколько косноязычной терминологии Дильтея: лишь в переживании дана связь, разрозненные ощущения дают от себя только пестроту. Целое — это настроение, окрашенное совершенно иначе, чем беспокойство. Настроение приходит *изнутри*, даже когда оно создано наблюдением далекого леса, поля, заката: это *свой* интимный лес, родное поле, закат моей жизни. В поле целостного

настроения любое рассыпанное множество *без всякого своего изменения* превращается в единство мира.

Отсюда важный вывод. Для науки, занятой операциями с множествами, целое иррелевантно. Ей, строго говоря, совершенно безразлично, окрашено ли изучаемое ею в цвет целости и окрашено ли оно вообще. Не случайно говорят: наука вне настроения. Иногда даже говорят: наука вне нравственных оценок. Верно это или неверно, пусть останется на совести говорящих. Дильтей, однако, обращает внимание на несомненный факт: для выделения любого множества объектов, разрозненных или собранных в единство, необходима осознанная или неосознанная первичная интуиция целого. В реальности наука опирается на интуицию целого на каждом своем шагу. Но, едва получив свой объект из рук интуитивного целого, она в увлечении своими операциями тотчас забывает об этом.

С темами переживания, жизненной связи целого связана дильтеевская концепция понимание (Verstehen). В философской традиции оно предполагает в конечном счете включение *всего*, в смысле всех сторон дела, т.е. отсылает всякий раз к контексту, в пределе мировому. У Дильтея сначала вообще интуитивно понимается только целое. Орудием понимания при этом служит душевная целость, т.е. уже упоминавшаяся связь. Можно подумать, что вслед за этим исходным пониманием целого начинается постижение отдельного, но нет: оно по дильтеевскому определению понимания уже *не* понимается. Что делают с отдельным? Наука умеет оперировать с ним не хуже, чем с множеством, обходясь при этом без его понимания. Что отдельное вручено ей целым, опять же забывается. Перед наукой, забывшей о целом и понимании, стоит неотвязная задача вспомнить о своем начале. Выстраивая систему наук о духе, Дильтей намечает путь этого воспоминания. Испытай, переживи связь как первичную данность. Этический императив кроется в средоточии дильтеевской психологии. Целое восстанавливается, кроме того что как исходная данность, еще и как цель и ценность.

Исходная связь (целость, понимание) *самодвижна.* Она имеет свою историю, интригу, непроизвольно переходит в отбор, упорядочение. Можно сказать шире: она с самого начала — обещание, и обещать не перестает. В ее поле все становится интересно. Исходная связь в переживании знает, что делать с собой и что делать вообще.

Исследователь Дильтей действует агентом жизни через момент ее подъема в тематизированном им переживании. Он обращает внимание на ситуацию возникновения ощущения свободы. Оно то же, что ощущение на-

шей спонтанной жизни. Но именно там, где, казалось бы, для жизни открывается всего больше простора, — настолько, что мы свободны вообще поступить или не поступить, например когда нас обидели, или свободны принять или не принять пищу, когда голодны, — происходящее с нами «регулярно сопровождается ощущением необходимости». И наоборот: когда человек, заставив себя преодолеть чувство обиды, вступает в драку не от раздражения, а под диктатом необходимости (ему велит чувство справедливости), или когда он лишает себя свободы принять или не принять пищу и воздерживается, т.е., казалось бы, притесняет свою жизнь, «преодоление возбуждения направленным к выполнению долга волевым действием... этого рода переживания сопровождаются особым внутренним чувством, именуемым свободой».[10]

Высшее и более живое в жизни по Дильтею, в полном согласии со всей философской традицией, — это моя мысль, мое участие, мое творчество. Чтобы держаться высшего, оказывается нужно всего больше поступков *необходимых*, в смысле единственно возможных и обязательных — иначе утрачивается цель движения. Дильтей дает следующее убедительное доказательство жизненности высших функций духа. То, что я делаю с ощущениями, отличается от способа, каким они даны. Вернее, *может* отличаться, потому что я могу не воспользоваться своей свободой, вычитывая свое поведение из ощущений. Например, дано несколько белых точек на сером фоне. Я свободен их не рассматривать, не считать, не анализировать. Эта моя свобода чувством свободы не сопровождается: наоборот, ей сопутствует странное чувство тревоги, как от всякого присутствия непонятной фигуры. Когда я все-таки решаю увидеть в сочетании точек осмысленный образ, гештальт, возможность увидеть разные гештальты (скажем, по своему произволу объединить в фигуры звезды на небе) опять же вместо чувства свободы окрашена скорее тревогой. То же в явлении аспектов. Возможность видеть в примитивно нарисованном зигзаге лестницу, по которой я восхожу, или, наоборот, под которой я сижу, или вообще ничего не видеть, кроме линий или даже просто мазни мелом по доске, воспринимается без ощущения моей свободы. Больше того, тревога при наблюдении искусно сделанных фигур, допускающих разную зрительную интерпретацию, может дойти до крайнего раздражения.

Оно снимается, когда, наоборот, перебор возможностей кончается и я угадываю в фигуре один смысл. Чтобы достичь такого, требуется

[10] *В. Дильтей.* Описательная психология..., с. 88.

многое: дисциплина наблюдения, знание (допустим, китайских иероглифов, которые иначе казались мне орнаментом), терпение. В фигуре я тогда опознаю некое сообщение мне.

Самое важное связывает меня всего больше и требует от меня максимум дисциплины. С этим связана необходимость художества, его строгость. В конце концов я не знаю, для чего и почему в мире все складывается так, как складывается. Я могу видеть в нем сплошную стохастику, игру божественного младенца, беспричинную *такость*. Но это не мешает тому, чтобы одновременно видеть единственность и необходимость такого мира. Мне открывается его сплошная свобода и вместе с тем его абсолютная необходимость, такая, которой я спокойно отдаю всего себя без знания ее цели и смысла. Такое отдание всего больше меня связывает, потому что интуиции описанного рода ведут к неожиданным, необъяснимым и с трудом удерживаемым прозрениям. Устоять в этой взвешенности почти невозможно. Если нужна дисциплина для поста, для долгой работы, то для сохранения сердца, φυλακὴ της καρδίας, требуется высшая дисциплина и следование самой строгой необходимости. Чтобы воспользоваться своей свободой, я должен следовать необходимости в своем выборе. Причем я всегда свободен по мере возрастания моей *дисциплины* (ученичества) вникания в суть, в своё делать свой выбор более строгим, жестким, необходимым. Я свободен отпускать себя в свое, т.е. давать ему втягивать, захватывать себя.

*

Шлейермахер, по Дильтею[11], основал подлинную герменевтическую науку, соединив виртуозность филолога с философским гением. Вместе с тем шлейермахеровскую диалектику Дильтей ставит на ступень, предшествовавшую своему историзму. Его многолетний корреспондент и единомышленник граф Пауль Йорк фон Вартенбург едва ли всерьез боится рассердить друга, когда не находит в одной работе Шлейермахера «ничего другого, кроме старого знакомого куцего бифштекса, поданного под привычным пышным соусом»[12]. Йорк может рассчитывать на сочувствие, когда называет шлейермахеровскую концепцию Платона единственной, где концы сходятся с концами, но дог-

[11] См. в данном томе «Возникновение герменевтики», § 3, конец.

[12] Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck v. Wartenburg 1877-1897. Halle (Saale): Niemeyer 1923, S. 8.

матической и нежизненной, ибо метафизической[13]. По Дильтею, Шлейермахер сделал Платона понятным, хотя и не разрешил проблем с датировкой и аутентичностью[14].

Сообщая графу Йорку в январе 1890 г. об окончании работы над предстоящим новым изданием биографии Шлейермахера, Дильтей подытоживает свой взгляд на романтического философа и богослова. В этике Шлейермахер намного удачнее своих современников сочетает принцип трансцендентального субъекта с объективностью метода. Достаточна несложная проекция его эстетических схем на эмпирию, чтобы получить в результате вполне современную философию типа спенсеровской. Его религией, основанием его этики *всеобщности* было неизменно радостное знание, что мы образ Бога и орудие Его победоносного вторжения в мир; что, соработничая Ему, мы в согласии с Его замыслом о мире открыты счастливому человеческому совершенству, идеальным символом которого выступает перед нами Христос.

> Этой эстетико-героической религии, черте нашей арийской расы (древнейшая ведическая религия, парсизм, германизм), противоречит его [Шлейермахера] возрастающий жизненный опыт, дух восходящей исторической школы, его христианское общинное сознание; и это противоречие, а не представляющаяся в связи с ним противоположность *пантеизма* и *теизма*, всё собою определяет.[15]

В 1897 г. после нового периода трудной работы по осмыслению философской и богословской системы Шлейермахера миссия последнего представляется Дильтею уже менее противоречивой в контексте глобального исторического процесса. Европейская религиозность переживает в христианстве лишь один из этапов своего развития. Она не обязательно должна быть привязана к евангельскому христианству. Она прорывается за его пределы в католицизме XII и XIII веков, прокладывает свой самостоятельный путь в протестантизме. Эпоха трансцендентальной философии — начало нового подъема европейской судьбы. Теперь уже не исходное христианство несет на себе европейскую культуру, а наоборот, развернутая культура, религиозными — в широком смысле — созданиями которой полна почва Европы и насыщена атмосфера, стала опорой христианства.

[13] Ibid. S. 61.

[14] Ibid. S. 214.

[15] Ibid. S. 89-90.

> Путь к богословию такого рода прокладывает шлейермахеровское понятие верховного блага, зависимое от него понятие Царства Божия и общинной жизни христиан, статус догматики как описания религии этой общины в настоящее время.[16]

Шлейермахер участвует в строительстве новой ступени европейской религии. Эта последняя не ограничивается у него традиционным кругом важных, но еще не исчерпывающих религию феноменов, как универсум, целое, индивидуальность, необходимость, единство конечного и бесконечного. Главное у Шлейермахера — мистическое интимное начало жизни. На этой новой благодатной почве он строит науку и этику, философию и искусство. Здесь он договаривает то, что без слов заложено в Канте.[17] Может быть, в Гёте? — отвечает граф Йорк.[18] Да, соглашается Дильтей, вся система Шлейермахера, а с нею его религиозность, имеет опорой эстетически оформленную мысль Гёте-Шеллинга; и по крайней мере кантовская «Критика способности суждения» тоже зависит от Гёте, по крайней мере, «так решается проблема бросающейся в глаза эстетической мудрости совершенно неэстетичного Канта»[19].

Осенью 1897 года продолжается та же интенсивная работа над системой романтического богослова. Вполне осмыслить ее представляется Дильтею невозможным до исчерпывающего понимания его диалектики, а о таком пока не может быть речи из-за отсутствия полной записи соответствующих лекционных курсов. Сходясь со Шлейермахером в главном, — считать с природы смысл жизни нельзя; «картину мира можно развернуть лишь через анализ *субъекта* в его отношениях к тому, что на него действует и на что он действует»[20], — Дильтей замечает вместе с тем, что следующего шага, а именно прорыва от этого откровения личности к историческому человеку, вневременная и внеисторическая шлейермахеровская концепция жизненных форм не знает.

Продолжение этого последнего письма к графу Йорку настолько важно для понимания дильтеевского историзма в его философской и религиозной преемственности, что заслуживает полного цитирования:

[16] Ibid. S. 235.

[17] Ibid. S. 240.

[18] Ibid. S. 244.

[19] Ibid. S. 246.

[20] Ibid. S. 247.

И еще в одном кардинальном пункте мы с ним [Шлейермахером] едины, как мы едины со всеми мистическими, всеми историческими и всеми героическими философами. Исходить необходимо из конкретной жизни. Это не значит что ее надо анализировать, это значит что необходимо жизненно воссоздать ее формы и вдумчиво *извлечь заложенные в ней последствия*. Философия есть *деятельность (Aktion)*, которая *возвышает до сознания и продумывает до конца жизнь*, т.е. *субъекта* в его *отношениях* как *жизненность*. Вот что было самым великим в его личности: он знал, что заложенное в нас, — тот комплекс, который должен претендовать на трансценденцию при символизации, которым человек стремится стать, — хочет быть жизненно воссоздано в своих величайших образах (герменевтика). И философа создает как раз способность (φρόνησις, сократическая школа) поднять его до осознания и продумать до предельных имманентных следствий. Это продумывание до конца Шлейермахер ошибочно выразил в своей диалектике через учение о постулатах, или предпосылках. Но существеннейшим остается: если исходишь из совокупной жизненной связи, то всякий выявляющий анализ элементарного, отдельного как такого, из чего ожидается понимание этой связи, указывает на *вышестоящую* имманентную целесообразность жизни как того, из чего элементарное может быть понято как составная часть жизни, *никогда не как ее первое более раннее основание*. Высочайшие явления истории должны пониматься в их сокровенном отношении к этой жизненной связи, и тогда они становятся средством понимания. *Они воплощались для него в его Христе*. Чем для нас является история, рассмотренная в высшем плане, чем она была в известном, хотя и недостаточном, смысле для Гегеля и Ранке, тем для него был его Христос, а на втором плане — его сократический Платон. И здесь заключается единство его богословия с его философией: это богословие есть лишь синтетическая конструкция имеющей такое основание высшей (т.е. включающей низшие чувства удовольствия и неудовольствия в идеальное сознание с опорой на Бога) жизни в индивидуальной исторической форме христианства.

Продолжать далее я однако сегодня не буду. Лишь бы только Вы не подумали, что я упускаю пункты расхождения. С содержательной стороны (о его схематически-спекулятивном образе мысли нет нужды говорить) они располагаются прежде всего в его предпосылке, будто вселенная есть единая структура, подлежащая положению об основании. Понимая ее как пространственно-временную каузальную систему взаимодействий, в которых вместе с тем реализована идеальная понятийная система, он является прямым предшественником Лотце. Его учение о метафизической ценности форм познания идет от Риттера к Юбервегу, Тренделенбургу, Лотце. Учение о постулатах и значении понятия и т.д. — к Зигварту.[21]

[21] Ibid. S. 247-248.

Продолжения не последовало из-за смерти графа Йорка. Другого собеседника, которому можно было бы открыться так же искренно и вполне, у Дильтея не было. Евангельский Христос как раннее воплощение смысла истории наполняет дильтеевское понятие жизни осязаемым содержанием. Картина продолжающегося в Европе религиозного откровения с очередным взлетом в эпоху Канта, Фихте, Шлейермахера и Гегеля открывает широкую перспективу, не всегда учитываемую при оценках места Дильтея в истории мысли.

*

Большая работа «Воображение поэта. Элементы поэтики», публикуемая по-русски впервые в органичном переводе Александра Викторовича Михайлова, имела целью восстановить внутри этого великого всеевропейского культурного движения связь поэзии и философии на их новом этапе, когда реализм прочно утвердился в области словесности, а метафизика безвозвратно ушла в прошлое и объяснительный метод дедукции сущего из первопринципов должен уступить место описательному (феноменологическому) в опоре на конкретно-историческое, т.е. на высшие реальные достижения духа.

Конечно, аристотелевская поэтика не мертва, как казалось в позапрошлом веке Дильтею. Ее подходы и прозрения заслуживают большего внимания, чем какое Дильтей им уделил, имея перед глазами не столько оригинальную античную теорию поэзии, сколько ее ренессансные и барочные, школьные трактовки. Со своей стороны, его собственная массивная попытка осмысления поэтического творчества тоже излучает до сих пор энергию свежего подхода. Мы продолжаем, как и он, жить в эпоху затянувшейся анархии вкуса среди всеобщего беспомощного порыва к сырой правде. Этот порыв превращается в погоню за впечатлением. Борьба за существование, за действенность ведется еще бесцеремоннее прежнего и требует совсем уже нещадной эксплуатации наиболее сильных эффектов.

Сейчас видно, правда, что Дильтей в своем подходе не избегает редукции поэзии пусть и к богатому, но все же не совпадающему с ней понятию жизненного целого. Соответственно опорой для новой поэтики у него призвана служить его философская описательная психология. Ее материалом является якобы материя переживания. Уже с тех давних пор, как утвердился формализм в искусстве, этот термин, если

мы не хотим вместе со всей современной философией относиться к нему критически или хуже, нуждается в комментированном переводе. Erlebnis у Дильтея, как уже объяснялось, вовсе не частная эмоция, а такая собранность всего человеческого существа, когда оно не только достигает осмысленной целости, но и расцветает сознанием, не привнесенным извне, а органично выработанным самой жизнью. Переживание в этом смысле не подлежит определению и само всплеском совершающегося в нем образотворчества именует собою все. Постичь это совершающееся на высотах культуры именование способно только опять же переживание читателя и зрителя как его жизненный взлет.

К такому полноценному воссозданию наивысшего сводится дильтеевское фундаментальное толкование (герменевтика, интерпретация). Оно поэтому ни в коем случае не логико-лингвистическое упражнение пересчета или исчисления гештальтов и концепций. Теперь все эти вещи мы называем обычно иначе, и уж совсем редко — переживанием. Читатель обязан постоянно иметь это в виду, чтобы текст не скользил у него перед глазами впустую.

Останавливать скольжение необходимо как раз на тех местах, которые кажутся проходными. Так, *пробуждение жизненности* как назначение поэзии мы, люди 21 века, автоматически относим к репертуару оптимистических идеологий, которые в свою очередь автоматически ассоциируются теперь уже почти исключительно с тоталитарными режимами. После Хайдеггера и Витгенштейна всё, что у Дильтея, Ницше, Бергсона, у нашего Толстого обнималось понятием *жизнь*, мы называем *бытиём*, *присутствием*, *миром*. О *пробуждении* их мы соответственно не говорим, думая вместо этого об *участии*, *принадлежности* или, наоборот, об *ускользании*, *конце*. Импрессионистические наблюдения, в которые впадает Дильтей для пояснения пробужденной жизненности поэтов, сбивают с толку. Цитаты с самонаблюдениями поэтов для нас теперь уже тоже нуждаются в новых толкованиях. Путеводной нитью для читателя здесь может быть концепция *целого*, понимаемого Дильтеем в главном так же, как у позднейших великих мыслителей. Примеры незаурядной впечатлительности поэтов призваны именно показать меру их образцового участия в связном единстве мира, в равной мере вбирающего и хранительного.

Другое имя целого (единства) — связь (взаимосвязь). Психологизмы класса *ассоциаций*, *представлений* могут показаться на первый взгляд механизмами, обеспечивающими жизненную связь. В действительности у Дильтея связь первична, она впервые обеспечивает собою определенность человека (*личности*). Ассоциации обращают на себя внимание лишь как вторичные эмпирические реализации исходной связи. Разговор о жизненной связи, таким образом, тавтологичен: жизнь и есть в своей сути связь, возникает как собирающее единство и без него теряет целость как здоровую полноценность. При этой первичности связи можно уже не спрашивать о ее происхождении; на этот вопрос Дильтей не будет искать ответа. И наоборот, для него абсолютно необходимо возвести к исходной целости все эмпирические соотношения и сочетания (*сплоты* у Ал.В.Михайлова), какие могут сложиться в душевной жизни. Иначе рассыпание предмета, каким является переживание как средоточие жизни, и тем самым дезориентация исследования неизбежны. «Сколь бы сложно ни составлялась взаимосвязь душевной жизни, взаимосвязь эта *воздействует как целое* на все находящиеся в поле внимания представления и состояния».

Архаичным может показаться и потому пройдет мимо внимания тезис о том, что законами человеческой природы определяются независимо от перемен времени и эстетическое впечатление, и поэтическое творчество. Этот тезис продолжает гетевскую теорию *архетипов*, нашей современности уже мало понятную в ее сути. Несмотря на невозможность их кодифицировать, законы как архетипы конкретны и открыты поэтической интуиции с неменьшей осязаемостью, чем цветы или деревья.

Почти не требует интерпретации терминология, касающаяся сновидений, безумия, гипнотических состояний. После Фрейда мы уже не согласимся с механическим объяснением силы сновидений; мы знаем, что они так глубоки не просто потому, что свободны от соседства образов действительности. Мощь художественных образов мы связали бы с их погружением в почву сна, а не с расплывчатой «идеализацией». К сожалению, смена взглядов помешает читателю оценить подробную основательность наблюдений Дильтея над поэзией, непривычную в наш век информации.

Так же непривычна и тем более актуальна для современности дильтеевская мысль о союзе жесткой необходимости и высшей свободы в творчестве. О тождестве необходимости и свободы, однако, уже было сказано выше в общем разделе наших примечания.

В поэтике Дильтея, как и во всей его философии, доминируют, конечно, интуиции жизни и целого. Фактически первенство отдается второму под разными именами: центр, сердцевина, ядро, средоточие, тождество, «целокупность», сопряжение, координация, всего чаще (взаимо)связь. Скорее жизнь понимается из единства, чем наоборот. Жизнь

возрастает в меру излучения исходной собирающей силы сознания. Ее целость поддержана не рождающимся и гибнущим комплексом тела, а историческим предприятием разумной воли, которая сама решит, что считать для себя началом и концом.

«В наши дни путь перед поэтическим гением совершенно расчищен.» Это убеждение Дильтея, констатирующее уход со сцены традиционных канонов, тоже говорит о его вере в способность жизни из своей простой целости развернуть в будущем нужные формы. Он задумывается о первобытных народах, ожидая возвращения поэзии и искусства к исходному главенству, временно заслоненному религиозно-метафизическими схемами. Как его новая философия или психология отказывается дедуцировать жизнь из идеальных принципов и намерена прочесть ее из нее самой, так поэзии пора перевести чувство на его собственный язык. В поэтике Дильтей проводит по сути ту же реформу, что в философии. Он не ищет других тайн, кроме жизни-сознания. В фокусе переживания откроется всякое знание и оформится всякий образ. Никаких потусторонних источников не понадобится. Здесь нужно видеть, конечно, ересь позитивистского века, всего больше сближавшую Дильтея с Гуссерлем. Нужен был Хайдеггер, чтобы снова напомнить о бездне и пустоте, о смерти и ничто.

Параллельное движение поэтического открытия жизни и ее философского осмысления подчеркнуто в программной работе «Возникновение герменевтики». Изнутри собственной жизненности новая трезвая мысль извлечет свои прозрения. Дильтеевский догмат, что человеческий дух нуждается в экзегезе, означает не что иное, как потребность жизни в своем росте, и прежде всего в росте вверх, к сложному и тонкому цветению. Оно естественно названо традиционным для немецкой культуры именем.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Августин *15, 21, 22, 218, 245*
Агассис Луи (Agassiz Louis) *184*
Аддисон Джозеф (Addison Joseph) *281*
Айххорн Иоганн Готфрид (Eichorn Johann Gottfried) *78, 79, 84, 133, 140, 168, 234*
Айхштедт Генрих (Eichstädt Heinrich K. A.) *74, 75, 118, 139*
Аларкон Хуан Руис де (Alarcyn Juan Ruiz de) *398*
Альфиери Витторио (Alfieri Vittorio) *300, 308, 355, 388*
Амвросий Медиоланский *15*
Анаксагор *358*
Антиной *357*
Арат *242*
Ариосто Лодовико (Ariosto Ludovico) *417*
Аристарх *242, 243*
Аристотель *18, 20, 90, 137, 213-216, 226, 241, 243, 247, 265, 267, 275-281, 286, 288, 295, 298, 307, 335, 370, 386, 396, 402, 406, 444, 445*
Арним Людвиг Ахим фон (Arnim Achim von) *371, 421*
Аст Фридрих (Ast Friedrich) *78, 86, 88, 89, 134, 135, 143, 160*

Байрон Джордж Гордон (Byron George Gordon) *300, 308, 337, 390*
Бальзак Оноре де (Balzac Honoré de) *268, 270, 301, 302, 398, 440, 441, 443*
Батто Шарль (Batteux Charles) *458*
Баумгартен Зигмунд Якоб (Baumgarten Siegmund Jacob) *27, 28, 30, 31, 34, 38, 44, 47, 48-52, 55-59, 62, 152, 153, 164, 165, 174, 179, 180, 195, 204, 206, 208, 221, 222, 247, 446, 450*
Баур Фердинанд Кристиан (Baur Ferdinand Christian) *55, 62, 167, 176, 248*
Бауэр Георг Лоренц (Bauer Georg Lorenz) *83, 140, 168, 169*
Бах Иоганн Себастьян (Bach Johann Sebastian) *473*
Бейль Пьер (Bayle Pierre) *51, 52, 56*
Бёк Август (Boeckh August) *231, 250, 251, 255, 260*
Беккер Бальтазар (Bekker Balthasar) *37, 181, 183, 186, 211*
Беллармин Роберт (Bellarmino Robert) *17, 246*
Бенгель Иоганн Альбрехт (Bengel Johann Albrecht) *67*
Берк Эдмунд (Burke Edmund) *391, 456-458, 462, 474*
Бернарди Август Фердинанд (Bernhardi August Ferdinand) *182, 183, 186, 208, 215*
Бернетт Джеймс (Монбоддо) (James Burnett (Lord Monboddo)) *180*
Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) *429*
Блэкуэлл Томас (Blackwell Thomas) *288*
Боден Жан (Bodin Jean) *38*
Бодлей Томас (Bodley Thomas) *53*
Боккаччо Джованни (Boccaccio Giovanni) *104, 108-110, 250, 289*
Бопп Франц (Bopp Franz) *102*
Брейтингер Иоганн Якоб (Breitinger Johann Jakob) *59*
Брентано Клеменс (Brentano Clemens) *371*
Брентано Франц (Brentano Franz) *432*
Буало Никола (Boileau Nicholas) *265, 266, 278, 371, 439, 445*
Будде Иоганн Франц (Budde Johann Franz) *31*
Буксторф Иоганн (Buxtorf Johann) *38*
Бух Кристиан Леопольд фон (Buch Freiherr Christian Leopold von) *184*
Бэкон Фрэнсис (Bacon Francis) *281*
Бюффон Жорж Луи Леклерк (Buffon Georges Louis Leclerc) *455*

Вагнер Рихард (Wagner Richard) *308, 354, 419, 441, 444, 482, 486*
Вайтц Теодор (Waitz Theodor) *381, 382*
Валезий (Valesius Henri) *245*
Васмут Маттиас (Wasmuth Matthias) *59*
Вейссе Кристиан Германн (Weisse Christian Hermann) *391*
Велькер Карл Теодор (Welcker Karl Theodor) *239, 250*
Вергилий *406, 445*
Вернер Абрагам Готлиб (Werner Abraham Gottlob) *184*
Верроккио Андреа дель (Verrocchio Andrea del) *442, 488*
Ветте Де (De Wette) *175*

Ветштейн Иоганн Якоб (Wettstein Johann Jakob) *52, 63*
Вико Джамбаттиста (Vico Giambattista) *64, 132, 210*
Виллих Эренфрид фон (Willich Ehrenfried von) *99, 118*
Винер (Winer) *200-202*
Винкельман Иоганн Иоахим (Winckelmann Johann Joachim) *97, 101, 249, 254, 413, 416, 467-470*
Виссоватиус Андреас (Wissowatius Andreas) *37*
Волле Кристоф (Wolle Christoph) *169*
Вольтер Франсуа Мари Аруэ де (Voltaire) *324, 420, 489*
Вольф Кристиан (Wolff Christian) *34, 44-47, 50, 52, 76, 77, 137, 138, 140, 149, 164, 208*
Вольф Фридрих Август (Wolf Friedrich August) *102, 104, 112, 132, 135, 239, 249, 253, 256, 267, 274, 280*
Вуд Энтони (Wood Anthony) *52*
Вуд Роберт (Wood Robert) *457*
Вундт Вильгельм (Wundt Wilhelm) *257, 260, 314*

Гааб Иоганн Фридрих фон (Gaab Johann Friedrich von) *200*
Габлер (Gabler) *168*
Галле Луи (Gallait Louis) *267*
Гаман Иоганн Георг (Hamann Johann Georg) *169, 287, 288*
Гарве Кристиан (Garve Christian) *46, 100*
Гартман Эдуард фон (Hartmann Eduard von) *455*
Гатри Вильям (Guthry William) *52*
Гауф Вильгельм (Hauff Wilhelm) *368*
Геббель (Хеббель) Фридрих (Hebbel Friedrich) *356, 357*
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) *102, 158, 250, 266, 285, 286, 384, 391, 469, 470*
Гейне (Хайне) Христиан Готлиб (Heyne Christian Gottlob) *52, 68, 79, 84, 140, 168, 249*
Гемстергейс Франс (Hemsterhuis Franz) *451*
Гербарт Иоганн Фридрих (Herbart Johann F.) *92, 193, 326, 365, 412, 455*
Гервинус Георг Готфрид (Gervinus Georg Gottfried) *470*
Гердер Иоганн Готфрид фон (Herder Johann Gottfried von) *52, 78-80, 86, 97, 101, 140, 169, 180, 192, 193, 234, 280, 282, 284, 286-288, 327, 380, 458, 468*
Германн Иоганн Готфрид (Herrmann Johann Gottfried) *71, 181*
Гермоген *445*
Гесиод *242*
Геснер Иоганн Маттиас (Gesner Johann Matthias) *67, 68, 79*
Гёте Иоганн Вольфганг фон (Goethe Johann Wolfgang von) *97, 102, 108, 123, 141, 157, 238, 250, 266, 268, 270-272, 278-280, 282-284, 286, 287, 289, 296, 297, 300-302, 304, 306, 320, 334, 335, 338, 350, 352-356, 361, 370, 377, 383, 384, 388-390, 395-397, 400, 403, 405, 407, 411, 417, 420, 421, 432, 433, 439, 440, 444, 458, 466, 471, 475, 478, 482, 489*
Гизелер Иоганн (Gieseler Johann K. L.) *177*
Гиппарх *242*
Глассий (Глассиус) Саламон (Glassius Salamo) *15, 22, 28, 29, 32, 33, 48, 145, 147, 153, 165, 166, 195, 200, 209, 210, 217, 218, 221*
Глюк Кристоф Вилибальд (Gluck Christoph Wilibald) *455*
Гоббс Томас (Hobbes Thomas) *281*
Гомер *241-243, 288, 324, 336, 445*
Гонкуры Эдмонд и Жюль (Goncourt Edmond, Jules) *444*
Гончаров Иван Александрович *354*
Гораций *259, 307, 445*
Горгий *256*
Готшед Иоганн Кристоф (Gottsched Johann Christoph) *265, 278*
Гоцци Карло (Gozzi Carlo) *395*
Грей Томас (Gray Thomas) *52*
Гризбах Иоганн Якоб (Griesbach Johann Jakob) *222*
Гризингер Вильгельм (Griesinger Wilhelm) *407*
Гримм Якоб и Вильгельм (Grimm Jacob und Wilhelm) *102, 266, 373*
Грин Роберт (Greene Robert) *278*
Гроций Гуго (Grotius Hugo) *35, 37-39, 79, 140, 162*
Гундлинг Николай Иероним (Gundling Nicholas Hieronymus) *51*
Гумбольдт Август Вильгельм фон (Humboldt August Wilhelm von) *101*
Гумбольдт Вильгельм фон (Humboldt Wilhelm von) *97, 98, 101, 108, 123, 135, 150, 158, 181, 184, 191, 192, 230, 232, 250, 266, 268, 274, 280, 289, 378, 402*
Гумбольдт Александр фон (Humboldt Alexander von) *184*

Гуммель Иоганн Непомук (Hummel Johann Nepomuk) *302*
Гуссерль Эдмунд (Husserl Edmund) *432*
Гюго Виктор (Hugo Victor) *392*
Гюнтер Иоганн Кристиан (Günther Johann Christian) *271*

д'Аламбер Жан (d'Alembert Jean Le Rond) *457, 458*
д'Обиньяк Франсуа (d'Aubignac François Hédehn) *445*
д'Удто г рафиня (d'Houdetot Comtesse) *306*
Давид Жак-Луи (David Jacques-Louis) *267*
Данте Алигьери (Dante Alighieri) *109, 306, 336, 392, 489*
Данц Андреас (Danz Andreas) *59*
Дате (Dathe J. A.) *210*
Де Дье Луи (Людовик) (de Dieu Lodewijk) *38*
Декарт Рене (Descartes René) *37, 278, 281, 445, 447*
Деларош Ипполит (Поль) (Delaroche Hippolyte (Paul)) *267*
Демокрит *307*
Дидро Дени (Diderot Denis) *267, 391, 417, 451, 455, 456, 458, 489*
Диккенс Чарльз (Dickens Charles) *268, 270, 300, 302-304, 306, 346, 388, 389, 392, 393, 399, 421, 486*
Диодор Антиохийский *245*
Диомед *445*
Диссен Георг (Dissen Georg L. D.) *116, 231, 250*
Донателло (Donatello) *442, 488*
Друзий Иоганн (Drusius Johannes) *38*
Дюбо Жан Батист (Dubos Jean Baptiste) *281, 457, 458, 467*
Дюрер Альбрехт (Dürer Albrecht) *268, 429, 444, 487*

Еврипид *306*

Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) (Jean Paul) *329, 353, 393*
Жерар Александр (Gerard Alexander) *458, 461*

Занд Жорж (Sand George) *443*
Захарие (Zachariä) *175*
Землер Иоганн Саломон (Semler Johann Salomo) *30, 40, 47, 50-52, 55-66, 74, 80, 83, 84, 86, 133, 139, 168, 174, 178, 181, 234, 247, 248*
Земпер Готфрид (Semper Gottfried) *441, 442, 444, 455, 466, 471, 475, 479, 481*

Зенодот *242*
Зольгер Карл Вильгельм Фердинанд (Solger Karl Wilhelm Ferdinand) *391, 469*
Золя Эмиль (Zola Emile) *421, 440, 489*
Зульцер Иоганн Георг (Sulzer Johann Georg) *446*

Иероним *17, 29*
Иоанн, апостол *18, 28, 171, 177, 218-220, 233, 247*
Иосиф Флавий (Josephus Flavius) *39*
Ириней Лионский (Irenaeus) *244*
Исократ *215*
Иффланд Август Вильгельм (Iffland August Wilhelm) *272*

Кайль Карл Август (Keil Karl August G.) *47, 67, 74-78, 132, 134, 139, 146, 153, 160, 166, 167, 177, 179, 180, 197, 205, 206, 210, 213, 219, 220, 222, 234*
Каймэ Генри Хьюм (Kames Henry Home Lord) *457, 458*
Каллистрат *445*
Кальвин Жан (Calvin Jean) *29, 39, 246*
Кальдерон де ла Барка Педро (Calderyn de la Barca Pedro) *407*
Кампанелла Томмазо (Campanella Tommaso) *56*
Кант Иммануил (Kant Immanuel) *50, 55, 59, 78, 80-86, 101, 133, 169, 175, 180, 200, 284-289, 327, 362, 391, 430, 432, 441, 443, 453, 458, 459, 461, 463, 469*
Каппель Луи (Capellus Ludwig) *38*
Карлейль Томас (Carlyle Thomas) *346, 353, 389*
Кёлер Иоганн Бернхард (Köhler Johann Bernhard) *51, 57*
Келлер Готфрид (Keller Gottfried) *442, 443*
Кенникот Бенджамин (Kennicot Benjamin) *53*
Кеплер Иоганн (Kepler Johannes) *446*
Кернер Кристиан Готфрид (Körner Christian Gottfried) *266, 354*
Кингсли Чарльз (Kingsley Charles) *346*
Клаузен (Clausen H. N.) *161*
Клаурен Генрих (Clauren Heinrich (Carl Heun)) *368*
Клейст Генрих фон (Kleist Heinrich von) *355, 397*
Клерик(ус) Иоганн (Clericus Johann) *52, 245*
Климент Александрийский *244*
Кнапп Георг Кристиан (Knapp Georg Christian) *117*

Конт Огюст (Comte Auguste) *432*
Коппе Иоганн Беньямин (Koppe Johann Benjamin) *39, 78, 79, 140*
Корнелиус Петер фон (Cornelius Peter von) *268, 443*
Корнель Пьер (Corneille Pierre) *270, 278, 306, 487, 488*
Коцебу Август Фридрих Фердинанд фон (Kotzebue August Friedrich Ferdinand von) *272*
Кратес из Малла *243*
Кройцер Георг Фридрих (Creuzer Georg Friedrich C.) *102*

Лазарус Мориц (Lazarus Moritz) *314, 407*
Лахман Карл (Lachmann Karl) *259, 267*
Ле Клерк Жан (Le Clerc Jean) *39, 41, 56*
Лейбниц Готфрид Вильгельм (Leibniz Gottfried Wilhelm) *46, 51, 54-56, 81, 94, 132, 138, 142, 314, 446-454, 472*
Ленбах Франц фон (Lenbach Franz von) *486*
Леннеп (Lennep) *198*
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) *239, 440, 444, 487*
Лессинг Готфрид Эфраим (Lessing Gotthold Ephraim) *54, 56, 79, 106, 107, 265, 271, 272, 278, 279, 289, 327, 358, 376, 388, 391, 397, 404, 421, 439, 444, 446, 451, 455-458, 468, 469, 480*
Линней Карл (Linnaeus Carolus) *455*
Локк Джон (Locke John) *41, 69, 138, 281, 336, 447, 453, 456*
Лонгин псевдо- *445*
Лопе де Вега (Lope de Vega Carpio Félix) *277, 278, 414, 419*
Лоррен Клод (Lorrain Claude) *304, 454*
Лотце Рудольф Германн (Lotze Rudolf Hermann) *146, 181, 186, 193, 282, 455*
Лоус Роберт (Lowth Robert) *39, 52-54, 79, 140, 219*
Лука, апостол *172, 223*
Лутц Иоганн Людвиг (Lutz Johann Ludwig) *73*
Людвиг Отто (Ludwig Otto) *289, 294, 355, 360, 379, 397, 418, 444, 471*
Людовичи Карл Гюнтер (Ludovici Carl Günther) *46*
Люкке Фридрих (Lücke Friedrich) *118, 124, 161, 231*
Лютер Мартин (Luther Martin) *17, 18, 29, 30, 258*

Мазаччо (Masaccio) *442, 488*
Майнерс Кристоф (Meiners Christoph) *46*
Маколей Томас Бабингтон (Macaulay Thomas Babington) *346*
Мальбранш Никола де (Malebranche Nicholas de) *41*
Манцони Алессандро (Manzoni Alessandro) *334*
Марк Аврелий (Marcus Aurelius) *215*
Марло (Марлоу) Кристофер (Marlowe Christopher) *278, 442, 476, 482, 488*
Масков Иоганн Якоб (Mascov Johann Jakob) *51*
Мейер (Майер) Георг Фридрих (Meier Georg Friedrich) *248, 446, 450*
Мейер Иоганн Генрих (Meyer Johann Heinrich) *268*
Мейер Конрад Фердинанд (Meyer Conrad Ferdinand) *336, 421*
Мейнерт Теодор (Theodor Meynert) *320*
Меланхтон Филипп (Melanchthon Philipp) *20, 21, 77, 137, 209, 247*
Менандр *445*
Мендельсон Моисей (Mendelssohn Moses) *272, 446, 456*
Менцель Адольф фон (Menzel Adolf (Friedrich Erdmann) von) *268*
Мид Ричард (Mead Richard) *63*
Микеланджело Буонаротти (Michelangelo Buonarroti) *473, 476, 481, 487, 488*
Милль Джон Стюарт (Mill John Stuart) *389, 432*
Мильтон Джон (Milton John) *336*
Михаэлис Иоганн Генрих (Michaelis Johann Heinrich) *39, 50-55, 79, 80, 85, 140, 169, 219, 247, 248*
Мольер (Поклен Жан Батист) (Molière) *270, 370, 398, 403*
Монбоддо (Джеймс Бернетт) ((Monboddo Lord) James Burnett) *180*
Монтень Мишель (Montaigne Michel de) *296, 389, 447*
Монтескье Шарль Луи (Montesquieu Charles de Secondât Baron de) *54, 323, 457, 458, 467*
Мориц Карл Филипп (Moritz Karl Philipp) *46, 266, 286*
Морус Самуэль (Morus Samuel F. N.) *73, 74, 118, 120, 122, 139, 180, 195, 205, 210, 219*
Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart Wolfgang Amadeus) *301, 302*
Мюллер Иоганн фон (Johannes Müller von) *351, 352, 475*
Мюллер Карл Отфрид (Müller Karl Otfried) *155*
Мюллер Макс (Müller Max) *300*
Мюллер Фридрих фон (Müller) *395*
Мюнхаузен Иеронимус фон (Münchhausen Hieronymus von) *78*
Мюссе Альфред де (Musset Alfred de) *443*

Наполеон Бонапарт (Napoléon Bonaparte) *267, 302*
Нерон (Nero) *37*
Нёсселът Фридрих Август (Nösselt Friedrich August) *117, 153, 174*
Николаи Кристоф Фридрих (Nicolai Christoph Friedrich) *272*

Окино Бернардино (Ochino Bernardino) *35*
Ориген *15, 17, 21, 29, 64, 244, 245*

Павел, апостол *18, 28, 41, 171, 177, 213, 218, 219, 233, 234, 247, 258, 260*
Паулюс Генрих (Paulus Heinrich E. G.) *168, 222, 223, 233*
Перикл *465*
Перси Томас (Percy Thomas) *52*
Песталоцци Иоганн Генрих (Pestalozzi Johann Heinrich) *476*
Пиндар *231, 250*
Планк Генрих Людвиг (Planck Heinrich Ludwig) *201, 202*
Платон *99, 107-116, 119, 148, 176, 190, 196, 215, 234, 242, 244, 250-252, 254, 259, 289, 307, 358, 468*
Плотин *334, 445*
Плутарх *445*
Поликлет *445*
Потт (Pott) *189*
Преллер Людвиг (Preller Ludwig) *239*
Пуркинье Иоганн (Purkinje Johannes E.) *475*

Рабле Франсуа (Rabelais François) *489*
Райзиг Карл Кристиан (Reisig Karl Christian) *199*
Райске Иоганн Якоб (Reiske Johann Jakob) *51, 68*
Рамбах Иоганн Якоб (Rambach Johann Jakob) *44, 174*
Рамо Жан Филипп (Rameau Jean Phillippe) *457, 458*
Ранке Леопольд фон (Ranke Leopold von) *250*
Расин Жан Батист (Racine Jean Baptiste) *270, 306, 420*
Рафаэль (Raphael) *270, 297, 317, 318, 472, 481, 487, 488*
Риббека Гораций (Ribbeck Otto R.) *259*
Рейд Томас (Reid Thomas) *457*
Рейсдел Якоб фан (Ruysdael Jacob van) *454*
Рейц Фридрих Вольфганг (Reitz Friedrich Wolfgang) *71*
Рембрандт ван Рейн (Rembrandt van Rijn) *399, 404, 453, 486*
Ренн (Renn) *73*
Ричардсоны Сэмюэль и Джонатан (Richardson Jonathan, Samuel) *417, 451, 456*
Ронсар Пьер де (Ronsard Pierre de) *445*
Рубенс Питер Пауль (Rubens Peter Paul) *306*
Румор Карл Фридрих фон (Rumohr Carl Friedrich) *471*
Рункен Давид (Ruhnken(ius) David) *68*
Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) *267, 300, 306, 337, 390, 395, 417, 455, 458, 489*

Савиньи Фридрих Карл фон (Savigny Friedrich Karl von) *102, 250*
Салмазий Клод (Salmasius (Claude de Saumaise)) *200*
Свифт Джонатан (Swift Jonathan) *394, 417*
Сенека (Seneca) *415*
Сервантес Мигель де Сааведра (Cervantes Miguel de Saavedra) *305, 417, 487-489*
Сервет Мигель (Serveto Miguel) *35*
Симон Ришар (Рихард) (Simon Richard) *18, 21, 22, 29*
Скалигер Юлий Цезарь (Scaliger Julius Caesar) *406, 445*
Скалигер Иосиф Юстус (Scaliger Joseph Justus) *416, 470*
Скотт Вальтер (Scott Walter) *336, 397*
Смит Адам (Smith Adam) *456-458*
Сократ *293, 476*
Софокл *306*
Соццини братья (Socyn, Socinus) *35*
Спиноза (Spinoza Baruch) *37, 133, 334, 446, 454*
Стерн Лоренс (Sterne Lawrence) *267, 394, 417*

Теккерей Уильям (Thackeray William Makepeace) *486*
Теннеман Вильгельм Готлиб (Tennemann, Wilhelm Gottlieb) *113*
Тертуллиан *244*
Тетенс Иоганн Николаус (Tetens Johann Nicolaus) *458, 459*
Тик Людвиг (Tieck Ludwig) *372*
Тихоний (Tyconius) *15*

Толстой Лев Николаевич *489*
Томазий (Thomasius) *51*
Троллоп Энтони (Trollope Anthony) *357*
Тургенев Иван Сергеевич *302*
Турретини Иоганн Альфонс (Turretini Johann Alphonso) *39, 40, 61, 162*

Узенер Германн (Usener Hermann) *261*
Уистон Уильям (Whiston William) *59*
Уэбб Дэниэл (Webb Daniel) *456, 457*

Фалькенер Лодевик Каспар (Valkenaer Lodewijk Caspar) *196*
Фейербах Ансельм (Feuerbach Anselm) *443*
Феодор Антиохийский *244, 245*
Фехнер Густав (Fechner Gustav) *301, 323, 325, 327-331, 334, 363, 365, 371, 409, 412, 457, 460-463, 474*
Фидий *358, 445*
Филдинг Генри (Fielding Henry) *267*
Филон Александрийский *39, 42, 201, 244*
Филострат *445*
Фихте Иоганн Готлиб (Fichte Johann Gottlieb) *78, 86, 90-94, 97, 102, 103, 110, 117, 123, 140, 142, 182, 183, 186, 190, 232, 391, 469*
Фишер Иоганн Фридрих (Fischer Johann Friedrich) *70, 201, 408, 469, 471*
Флавий Иосиф (Josephus Flavius) *39*
Флакк, см. Флаций
Флаций (Матия Влачич Иллириец) (Flacius Matthias Illyricus) *15, 17-22, 25-34, 38, 49, 77, 132, 137, 138, 145, 147, 151, 160, 164, 194, 195, 203, 204, 208, 213, 217, 219, 221, 246, 247*
Флобер Гюстав (Flaubert Gustave) *302, 421*
Франке Август Герман (Francke August Hermann) *43, 49*
Франклин Бенджамин (Franklin Benjamin) *457*
Франц Вольфганг (Franz Wolfgang) *15, 23, 30-33, 39, 152, 194, 204*
Фрёбель Фридрих (Fröbel Friedrich) *476*
Фрейтаг Густав (Freytag Gustav) *372, 379, 380, 402, 413, 414, 418, 487*
Фридрих Великий *296, 324*

Хаазе Фридрих Готтлиб (Haase Friedrich Gottlob) *199*
Хайльманн Иоганн Давид (Heilmann Johann David) *51, 56*
Хайне (Гейне) Христиан Готтлиб (Heyne Christian Gottlob) *52, 68, 79, 84, 140, 168, 249*
Харрис Джеймс (Harris James) *456-458*
Хатчесон Фрэнсис (Hutcheson Francis) *456, 458, 461*
Хеббель (Геббель) Фридрих (Hebbel Friedrich) *444*
Хейндорф (Heindorf) *249*
Хенле Якоб (Henle Jacob) *475*
Хиллер Маттеус (Hiller Matthaeus) *59*
Хладений (Хладениус) Иоганн Мартин (Chladenius Johann Martin) *45, 46, 133, 138, 147, 162, 229*
Хоббема Мейндерт (Hobbema Meindert) *454*
Хогарт Вильям (Hogarth William) *450, 451, 458*
Хупфельд Германн (Hupfeld Hermann C. K. F.) *73*
Хуфнагель (Hufnagel) *175*
Хьюм Генри, см. Каймз

Целлер Эдуард (Zeller Eduard) *475*
Циммерманн Роберт (Zimmermann Robert) *282, 455*
Цицерон *137, 445, 447*

Шадов Иоганн Готфрид (Schadow Johann Gottfried) *268*
Шамиссо Адальберт фон (Chamisso Adalbert von) *304*
Шекспир Уильям (Shakespeare William) *278, 281, 290, 294, 296, 300, 305, 324, 332, 334, 346, 353, 356, 362, 370, 379, 384, 385, 389, 399, 400, 403, 407, 411, 414, 415, 417, 419, 420, 440, 458, 462, 471, 476, 478, 487-489*
Шеллинг Фридрих Вильгельм Иозеф (Schelling Friedrich Wilhelm Joseph) *78, 88, 92, 97, 102, 106, 134, 148, 158, 168, 183, 226, 232, 266, 284, 286, 301, 377, 469*
Шерер Вильгельм (Scherer Wilhelm) *327, 373, 374*
Шефтсбери Энтони Эшли Купер (Shaftesbury Anthony Ashley Cooper) *281, 454, 456, 460*
Шиллер Фридрих (Schiller Friedrich) *93, 96, 97, 101-103, 123, 250, 266, 268, 270-272, 278-280, 282-290, 296, 304, 306, 327, 350, 354-356, 359, 362, 370, 377, 388-390, 392, 395, 397, 417, 420, 439, 444, 455, 458, 470, 474, 477, 488*
Шлегель Август Вильгельм (Schlegel August Wilhelm) *99, 107, 123, 250, 266, 282, 284, 288, 289, 439, 470*
Шлегель Фридрих (Schlegel Friedrich) *88, 92, 97-99, 101-104, 106-113, 208, 228, 232, 233, 250, 266, 280-282, 288, 289, 413, 416, 421*
Шлейермахер Фридрих (Schleiermacher Friedrich) *15, 30, 63, 67, 73, 78, 79, 84-86, 89, 90, 92, 94-103, 107-127, 130-135, 140-145, 147-151, 154, 155, 160-163, 167-173, 175-224, 227, 229-234, 248-255, 260, 266, 282, 289, 291, 372, 469*
Шнаазе Карл (Schnaase Karl) *470*
Шопенгауэр Артур (Schopenhauer Arthur) *285, 307, 308, 334*
Шоппиус Каспар (Scioppius Caspar) *245*
Шпильгаген Фридрих (Spielhagen Friedrich) *398, 402*
Штейн Генрих фон (Stein Heinrich von) *354*
Штейн Шарлотта фон (Stein Charlotte von) *407*
Штойдлин Готтхольд Фридрих (Stäudlin Gotthold Friedrich) *75, 78, 139, 167, 222*
Шторр Готлиб Кристиан (Storr Gottlob Christian) *200*
Штраус Давид Фридрих (Strauß David Friedrich) *167, 168*
Штурц Фридрих Вильгельм (Sturz Friedrich Wilhelm) *201*
Шультенс Ян Якоб (Schultens Jan Jacob) *196*
Шуман Роберт (Schumann Robert) *444*

Эйлер Леонард (Euler Leonhard) *446, 448, 450, 472*
Эккерман Иоганн Петер (Eckermann Johann Peter) *296, 302, 304, 335, 353, 361, 395*
Эпиктет *215*
Эразм Роттердамский (Erasmus) *34, 35, 489*
Эрнести Иоганн Август (Ernesti Johann August) *47, 62, 63, 67, 68, 70-77, 117-119, 121, 122, 132, 137, 138, 153, 160, 166, 178-180, 196, 197, 202, 204-206, 209, 219,220, 222, 251, 266*
Эрстед Ганс Христиан (Oersted Hans Christian) *466*
Эсхил *306, 414, 419*

Юм Давид (Hume David) *310, 336, 456, 457, 459, 474*
Юнг Дэвид (Young David) *281*
Юнилий (Junilius Africanus) *15*
Юстин (Justin) *244*

Янг Эдвард (Young Eduard) *456, 457*