



Ирина ЛАГУТИНА

СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ГЕТЕ

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN VON RUßLAND
Institut für Weltliteratur

Irina LAGOUTINA

**SYMBOLISCHE
WIRKLICHKEIT
BEI GOETHE**

Poetische Struktur der Prosawerke



MOSKAU • «NASLEDIE» • 2000

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

Ирина ЛАГУТИНА

**СИМВОЛИЧЕСКАЯ
РЕАЛЬНОСТЬ
ГЕТЕ**

Поэтика художественной прозы



МОСКВА • «НАСЛЕДИЕ» • 2000

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН*

Памяти мамы

Ирина Лагутина

СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ГЕТЕ. Поэтика художественной прозы.— М.: Наследие, 2000.— 280 с.

Книга посвящена исследованию структуры художественной прозы Гете. Поскольку основу поэтики Гете составляет восприятие мира как целостного Символа, его художественная система рассматривается как единая символическая реальность — в контексте эстетических, натурфилософских и религиозных представлений эпохи позднего Просвещения и романтизма в Германии.

Личность такого масштаба, как Гете, не раз привлекала внимание исследователей разных школ и направлений — литературоведов и историков культуры, философов и психологов, физиков и биологов. По существу, вся немецкая «после-гетевская» культура развивается во взаимодействии с «феноменом» Гете. Многие литературоведческие, социокультурные и философские исследования, ставшие классическими, посвящены именно Гете или «эпохе Гете». В чем причина этого? Каким образом один человек становится обозначением целой эпохи, обозначением *целостности* эпохи? Мы не ставим перед собой задачу подробно исследовать вопрос, почему появился сам термин «эпоха Гете» или почему статус гетеведения в Германии второй половины XIX в. оказался столь высок, что превратился из факта литературы в факт культурной и даже государственной политики. Ответ на него, вероятно, следует искать вне литературы — в попытке найти некий символ, объединивший в единое целое немецкую нацию в эпоху формирования идеи единого немецкого государства. Для немцев с их политической разобщенностью немецкая литература, написанная «образцовым» подданным на «классическом» немецком языке, становится важнейшим фактом самоосознания нации, и значит, «олимпиец» Гете — всемирно известный поэт-классик и государственный деятель, более 50-ти лет прослуживший при Веймарском дворе, — превращается в «национальную идею».

Попробуем поставить вопрос по-другому. Почему сегодня нам интересен великий Гете, а «эпоха Гете» остается все еще

«эпохой Гете». Почему гетеведение в XX веке стало своеобразной гуманитарной «парадигмой» философско-эстетических дискуссий? Ведь уже почти сто лет назад «русский немец» Э. К. Метнер, признанный в России знаток Гете («гетист», как тогда говорили), предвзято публикуя своих «Размышлений о Гете», пишет: «...обозревая литературу о Гете, не раз сам терял терпение, когда наталкивался на труды, даже достойные, но на девять десятых совершенно лишние, ибо повторяющие без всякого извинительного мотива сказанное уже другими и часто сказанное притом несравненно красивее и основательнее»¹. И тем не менее на протяжении всего XX века появляются все новые и новые исследования творчества и личности Гете, которые часто идут рука об руку с созданием собственной эстетической или философской теории, научного направления или религиозного учения; а с другой стороны, помогают найти новые методологии для гетеведения. Само понятие «гуманитарного знания», «гуманитарных наук» (*Geisteswissenschaften*: букв. «науки о духе»), имеющих собственные методы исследования, отличные от методологии точных наук, было выработано «философией жизни» в гетеведческих изысканиях. В частности, немецкие философы Вильгельм Дильтей и Георг Зиммель, наиболее авторитетные представители этого популярного в начале XX в. направления, обосновывали основные положения своей концепции не сухой логикой, но примером жизни Гете. По мнению этих мыслителей истину нельзя доказать, истину можно только пережить. И поскольку смысл жизни состоит в формировании и развитии собственных жизненных сил, своего «духа», идеалом такой жизни может быть назван Гете. Для определения «текущего» единства жизни великого немецкого поэта Зиммель создает знаменитую формулу: «духовный смысл гетевского существования». Результатом «самоизживания» подобной «жизни» и становится для «философа жизни» творчество Гете, при исследовании которого (=художественного творчества вообще) мы непременно должны учитывать «гуманитарную» парадигму, и только так можем понять «духовный смысл» обычного физического существования художника.

При всей специфичности методов и целей «философии жизни», которая стала философским обоснованием целого ряда ли-

тературоведческих подходов (от биографического до герменевтического), она имеет особую ценность для гетеведения как попытка найти философскую основу единства категорий жизни и искусства. Это единство, как мы увидим в дальнейшем, действительно, имело для Гете принципиальное значение — он считал, что именно по законам «живого целого» (т. е. «изживающего» свою жизнь живого существа) построено произведение искусства, что существует особая, объединяющая их, первичная реальность — реальность Символа-«прафеномена».

Этот гетевский параллелизм между «художественной формой» (*Kunstform*) и «формой природы» (*Naturform*) был использован для своего обоснования и прямо противоположной в своих исходных основаниях философией символических форм, созданной Эрнестом Кассирером, представителем одной из неокантианских теорий, для которых мир имел, прежде всего, логическую (знаковую) основу. По мнению Кассирера, любая духовная деятельность осмысливается как особая «символическая форма», необходимая человеку, чтобы упорядочить окружающий его мир (сюда был включен язык, миф, религия, искусство, наука). В дальнейшем эти идеи немецкого философа были развиты в современных теориях культурного и первобытного символизма, где символ получил необычайно широкое поле применения.

В другом ракурсе идеи Гете были адаптированы философией Вальтера Бенямина, который свое основополагающее противопоставление «природной мифологии» (куда он включал не только природу, но и искусство, считая, что именно у Гете он находит их «объективную» целостность) и истории как мифологии «человеческого мира» подкрепляет интерпретацией художественных произведений и эстетических положений Гете.

Таким образом, не только художественное творчество Гете, не только его жизнь, но его философские интуиции и научные открытия дали в XX веке новый импульс для развития гуманитарных наук.

Поэтому, какую бы научную задачу в связи с Гете мы перед собой не ставили, она необычайно сложна, ведь уже само обращение к бездонной глубине творчества такой гениальной лич-

ности требует от исследователя известной смелости — признать себя способным эту глубину постигнуть.

В современном гуманитарном знании важную роль играет проблема символа, которая актуализировалась в конце XX века в связи с появлением новых литературоведческих подходов к интерпретации текста. Прежде всего, речь идет о методологии, в основе которой лежит герменевтическая идея о специфичности способов понимания гуманитарного «факта» по сравнению с «точными науками». При исследовании литературы мы не можем полностью ориентироваться на те методы, которые выработало прежнее литературоведение, обоснованное точными науками, потому что «истина», открываемая литературой, по словам философа Ганса Георга Гадамера, «единична», не иллюстрирует общее правило, «не служит простым подтверждением закономерности», а напротив, «явление» понимается «в его однократной и исторической конкретности»². С этой точки зрения, в качестве предпосылки интерпретации творчества Гете можно назвать его *феноменальность*, его *неповторимость* в контексте культурной традиции вообще, его своеобразие внутри «Большого Времени», если воспользоваться определением М. М. Бахтина.

Поскольку данный «факт», данное «явление», именуемое «Гете», — это прежде всего совокупность *текстов*, т. е. нечто, оформленное при помощи слов, необходимы методы, позволяющие интерпретировать «феноменальность» именно слов, языка.

Мартин Хайдеггер в своей знаменитой работе «Путь к языку»³ выдвинул тезис о подобной феноменальности языка — в частности, о его семантической автономии, его независимости от намерения говорящего. Хайдеггеровская концепция языка, которая и привела, во многом, к смене парадигмы гуманитарного знания, оказывается также весьма плодотворной для изучения художественного творчества Гете как единой самостоятельной символической реальности: «путь» к семантической автономии языка превращается в данном случае в «путь» к символу.

Дело в том, что «смысл», в хайдеггеровском понимании, оказывается исключительно принадлежностью «познающего сознания», а не отдельных слов, которые функционируют только как

средство для дальнейшего опосредования смысла⁴. Если «смысл» нельзя вывести из отдельно понятых слов, значит, логика точного научного знания «не работает» при его исследовании и истолковании. Для интерпретации необходимы иные методы и подходы, способные «уловить» смысл между словами или логически выводимыми понятиями. Именно поэтому на первый план выступает проблема символа, основу которого и составляет подобный смысл — *динамичная структура целостного феномена* (для нас — это целостный художественный текст, или шире — целостное единство текстов всех романов Гете).

К мысли о символе как динамичной связи смыслов еще в начале XX века пришел Андрей Белый (особенно в свой «антропософский период», когда он активно занимался изучением антропософского «гетеанства» и гетевской «метаморфозы»). Удивительно современным сегодняшнему уровню гуманитарного сознания представляется понятие «смысл» в философско-эстетической системе Андрея Белого, которое отличалось от общепринятого в начале нынешнего столетия: для него это отчетливо был не понятийный, научно-познавательный смысл, но некая связь (структура) отдельных смыслов, а точнее «градация», «диалектика смыслов, ведущая к нарастанию смысла»⁵. Он подчеркивает: «всякий рассудочный смысл... остается не-вскрытым; пресуществляется самое представление о смысле; «градация» есть преддверие к иному пониманию смысла и начало эзотерики смысла»⁶. Заметим, что именно так Белый описывал «символ» (это «эмблематика смысла»), который в его трактовке приближается к современной герменевтической интерпретации этого понятия.

Такой символический язык, значимая совокупность знаков, в гуманитарном сознании конца XX века становится выразителем «Смысла» на самом универсальном уровне — не только художественных текстов, но культуры (в философской герменевтике Г. Г. Гадамера), и даже Бытия (в лингвистической философии Поля Рикера).

Саму идею «символизации» культуры можно, в сущности, возвести к эпохе Гете, когда на основе натурфилософского и религиозно-мистического символизма возникает представление

о символичности «произведения» как такового. Более того, изучение про-явленности, эмблематичности «связи» смыслов приводит Гете к совершенно особому способу познания такого «произведения», который он называл «генетическим пониманием» — исследованием феномена в его становлении (метаморфозе). Значит, гетевский метод «понимания» и установка современного гуманитарного знания на изучение «смысла» культуры имеют общее «поле». Герменевтический подход приводит нас к возможности адекватной интерпретации символа как такового (как смысло-связи, структуры отдельных смыслов) и гетевского в том числе. Поэтому весьма важно то, что именно Гете *впервые формулирует понятие философско-эстетического символа («символического предмета» и «стиля») и раскрывает его в своем художественном творчестве.*

Важность проблемы символа для гуманитарного знания XX века, с одной стороны, и поиск истоков его современной интерпретации в немецкой культуре эпохи Гете, с другой стороны, определили основной принцип исследования — своеобразный «диалог» двух социокультурных «контекстов»: XX век и эпоха Гете.

* * *

В гуманитарных науках второй половины XX века для изучения «смысла» социокультурных феноменов, постепенно сложились особые «гуманитарные» методы и подходы, выработались «гуманитарные» категории и понятия.

Одно из наиболее важных — теперь уже подробно описанное и не вызывающее сомнений понятие «картины (образа) мира». Это, по словам Г. К. Кнабе, «некоторая трудноуловимая субстанция», выходящая за пределы чисто материальной области культуры, и не исчерпываемая прямым научным, художественным и этическим содержанием, хотя и проявляющаяся в каждой из них⁷. Исследователь именуется такой элемент «внутренней формой» культуры, по аналогии с лингвистическим понятием-образом, лежащим в основе значения слова, «ясно воспринимающемуся в своем единстве, но плохо поддающемуся логическому анализу»⁸. Другими словами, существуют некие типологические «пласты» культуры, которые, варьируясь

в условиях среды и эпохи, сохраняют, тем не менее, свою «инвариантную» основу. «Память» культуры, которую Ю. М. Лотман метафорически назвал «библиотекой»⁹, вступая во взаимоотношения с ее «саморефлексией», «генерирует» именно *образ* исторического прошлого. Значит историки и теоретики культуры подходят к необходимости изучать «смысл» (внутреннюю форму, образ) культуры вообще и каждой завершенной культурной эпохи, в частности:

Вернемся к эпохе Гете, которая представляет собой часть не только всей культурной традиции, но и конкретно культуры нового времени, имеющей свою специфику. Для выявления этой специфики обратимся к пониманию «образа мира» у М. Хайдеггера, который, по обыкновению, мастерски играет языковыми смыслами. Именно в новое время, считает немецкий философ, впервые появляется «образ мира»: «Образ мира не превращается из средневекового в новый, но сущность нового времени вообще отмечена тем, что мир становится образом»¹⁰. Если в средневековой культуре «Образ» — это обычно Образ *Божий*, а «сущее есть ens creatum, сотворенное личным Богом-творцом как верховной первопричиной»¹¹, то появление «образа *мира*» может означать появление «миро-воззрения». Таким образом культура секуляризируется, обмирщается, становится самостоятельным объектом для истолкования. Это и составляет основную примету нового времени: «Истолкование мира с конца XVII века со все большей исключительностью укореняется в антропологии, и это находит свое выражение в том, что основополагающее отношение человека к сущему в целом все более определяется как мировоззрение»¹². Этот вывод, следующий из рассуждений Хайдеггера, важен для нас, поскольку он подчеркивает элемент религиозности в формировании культурного, мирского «образа» и, как будет показано в дальнейшем, связанного с ним понятия «образ-ования» и «во-ображения» в немецкой культуре «эпохи Гете». Подобное «миро-воззрение» (воззрение на мир) является всегда некоей особым образом сконструированной системой: «Сущности образа принадлежит и от нее неотъемлемо со-стояние — совместное стояние разного, система. Под системой разумеется однако не искусственное и внешнее расположение данного, а ...струк-

турное единство представленного как такового» (выделено мною.— И. Л.)¹³.

Значит, «образ мира» может быть раскрыт посредством анализа некоей «структуры» представлений, «ухваченной» между логическими категориями эпохи. Этот категориальный язык эпохи формируется в главных «эпохальных» системах, которые В. Изер, переработав понятия Х. Блюменберга, Й. Хабермаса и Н. Лумана, именует «моделями реальности» или «смысловыми системами»¹⁴. Это — «определенные формы, (1) в которых переживания, ценности и обычаи как-то обрабатываются и до некоторой степени упрощаются, и (2) которые институализируются обществом»¹⁵.

В каждой подобной системе происходит стабилизация определенных ожиданий и установок, они становятся нормами, и значит, могут регулировать восприятие мира в определенную эпоху. Именно они, наряду с «унаследованными» эпохой литературными формами, составляют основной «репертуар» литературных текстов.

Поэтому для понимания образа мира Гете, а значит, тех законов, по которым построены его художественные тексты, необходимо увидеть «структуру» его представлений, неразрывно связанную с категориальным языком эпохи 1770-х годов. Особенно важна в этой связи та сетка категориальных понятий, на которую накладывалось гетевское познание мира — те философско-религиозные системы, которые имели концептуальное значение для Германии «эпохи Гете», в пору его юности, когда происходит формирование основных мировоззренческих установок, «духовного горизонта поколения Гете» — от Готфрида Лейбница до Иммануила Канта¹⁶; от пиетизма, специфически немецкого варианта религиозности, основанного на живой традиции немецкой мистики, — до необычайно популярных в эту эпоху алхимических и эзотерических представлений. И тогда совершенно по-иному высветятся многие идеи и образы Гете, и можно будет пересмотреть наши штампы в характеристике Гете как «язычника», «материалиста» или «атеиста». Например, его «солнцепоклонство» было связано многими корнями с герметическими теориями, где солнце всегда оставалось религиозным символом и прямо назвалось «вторым богом» или «де-

миургом»; с алхимией, которой Гете много занимался в юности; с астрологией, с упоминания которой он начинает свою знаменитую автобиографию.

* * *

Прозаические тексты Гете, выбранные для интерпретации и увиденные как целостность, трудно однозначно отнести к какому-либо общепринятому жанру — не во всех случаях мы имеем дело с исключительно «чистыми» жанровыми образованиями. Наряду с текстами, которые традиционно причисляются к жанру романа, мы рассматриваем автобиографию «Поэзия и правда», которая обычно привлекается исследователями как материал для изучения формирования личности и мировосприятия Гете, тогда как специфика ее «художественности» еще недостаточно изучена.

Между тем нам хотелось бы показать, что «автобиография» «Поэзия и правда» построена на тех же исходных основаниях, что и романы Гете. Вопрос о степени «правдивости» отраженных в ней событий, связанный не только с чистотой жанра автобиографии (допустимости в ней субъективности, вымысла, «поэзии») ¹⁷, но и с *интенцией* автора «Поэзии и правды» именно на «вымысел», до сих пор не решен. Как верно отметил немецкий ученый Б. Витте, «вплоть до настоящего времени все исследователи подходят к изучению этого произведения Гете с точки зрения того, правдиво ли оно? Что это означает, до сих пор не ясно»¹⁸. И тогда закономерно возникает другой вопрос, не создавал ли Гете именно художественный текст или даже автобиографический «роман»?

Необычность этого сочинения Гете, в котором отдельные эпизоды, взятые изолированно и досконально исследованные (например, книги 10 и 11), прямо называются «полем романа»¹⁹, требует особо пристального внимания. П. Граффен, автор исследования об этих двух книгах автобиографии Гете, отмечает, что в них «реальность и роман, как в зеркале, меняются местами», а «биограф становится романистом собственной истории жизни»²⁰.

Здесь мы сталкиваемся с практически неисследованной в гетеведении проблемой — «мифологизацией» или «символиза-

цией» Гете собственной жизни — Гете, который из «правды» «сублимировал» миф, вымысел, художественную реальность, и который в своем творчестве проводил отчетливую параллель между понятиями «искусство» и «жизнь», находя их единую первооснову в категории «живого целого», совпадающей в его представлении с символом. В этой связи необычайно плодотворным оказывается обращение к русскому символизму серебряного века — как философскому направлению и художественному «жизнетворчеству» — и к разработанной в начале XX века русской теории символа, в частности, к учению Андрея Белого и его интерпретации антропософского «гетеанства» Р. Штейнера²¹.

Что же касается «Годов странствий Вильгельма Мейстера», то здесь все наоборот: только условно мы называем этот текст «романом», настолько уникально его построение — даже в контексте романских несообразностей романтической эпохи. В. Эмрих, один из авторитетнейших исследователей символизма Гете, пишет, что если «рассматривать «форму» этого произведения Гете саму по себе, или даже на основе общей классификации жанров», то можно прийти к выводу, что это «вообще не роман, а несвязное следование друг за другом новелл, дневников, писем, картин утопического общества и общих наблюдений — как бы портфель, в который Гете вложил сумму своей жизненной мудрости»²².

А. В. Михайлов бегло, но, на наш взгляд, весьма точно, затрагивает вопрос о жанре «Годов странствий», осмысливая своеобразие «смысла и формы» «Западно-восточного дивана» — комментированного самим автором сборника стихотворений. Он определяет жанр двух этих текстов, на первый взгляд совершенно непохожих друг на друга, как «книгу-текст»²³: «целое «Западно-восточного дивана» существует как книга, но только как книга не на феноменологическом (фенотипическом) уровне, а на уровне сущности (генотипическом); этот текст — как снятая книга»²⁴, «книжное тело»²⁵. А. В. Михайлов считает, что подобный жанр, который в начале XIX века начинает оформляться в немецкой культуре, и родоначальником которого можно считать романы Жан-Поля, характерен и для романа Гете «Годы странствий Вильгельма Мейстера». По его мнению,

эта «книга, т. е. текст романа, мыслится именно как книга — как объем, в который текст вкладывается и который текстом заполняется»²⁶.

Таким образом, вопрос о жанровой специфике рассматриваемых нами художественных текстов Гете весьма сложен и запутан. Поэтому мы выбрали наиболее удобный для нашего исследования термин «художественная проза», позволяющий обозначить целостность интерпретируемого материала, хотя мы признаем его возможную научную некорректность и неточность.

* * *

Поскольку художественная проза Гете, как и всякое совершенное художественное целое, имеет множество «смысловых» слоев или уровней и допускает множество ракурсов и подходов, необходима некая «перспектива», которая позволит максимально полно «увидеть» ее целостность, или «горизонт» целого — «поле зрения, охватывающее и обнимающее все то, что может быть увидено из одной точки»²⁷.

Такой «перспективой» стала для нас проблема символа, которая, как представляется, поможет выявить общие функциональные признаки, организующие художественную прозу Гете как целостную систему «горизонта». Сформулируем наиболее общее понятие символа, которое будет лежать в основе наших дальнейших рассуждений.

Символ (греч: symbolon — знак, опознавательная примета) — универсальная категория культуры, определяющая систему отношений между реальным миром и сферой идеального смысла; особая парадоксальная структура, в которой совпадает «смысл» и его выражение. Подобная двуплановость символа, позволяющая одновременно являть внешнюю форму и внутреннюю сущность, связана с его первичной функцией — «означивать» и «реорганизовывать» чувственный опыт внутри определенной системы. В широком смысле, символический акт — это процесс придания смысла миру, ведь каждая культура, чтобы понять себя и осуществить коммуникацию между своими членами, должна отобрать наиболее важные объекты реальности и по-своему иерархизировать их. Символизация, таким образом,

добавляет дополнительную ценность (смысл) объекту или действию, не нарушая его непосредственного «исторического» содержания. Она превращает их в «открытое» событие: символ не «дан», но «задан»; он только намечает единое смысловое поле, указывает на определенную культурную традицию, на некоторую область общей всем памяти, является архетипом в широком историко-культурном смысле (являет «бессознательное» смысловое поле общего социокультурного опыта).

Уже в Древней Греции символами называли осколки одной пластинки, складывая которые, опознавали друг друга люди, связанные союзом наследственной дружбы, как бы сплоченные «своей» тайной. Таким образом, уже по своему происхождению символ имел прежде всего социальные и коммуникативные функции; мог представлять целые социальные группы или конфессии (крест является символом для христиан, красное знамя — для рабочего движения). Осуществлял же символ свою представительскую функцию посредством «сцепления» отдельных частей, которых могло быть бесконечное множество.

Парадоксальность символа заключается в том, что в нем совпадают несопоставимые смысловые сферы. Символ способен одновременно выражать различные, часто противоположные, аспекты представляемой им идеи (тезис и антитезис), различные уровни действительности (реальное и идеальное). Но он не перемешивает их, не сливает их воедино, т. е. не разрушает, а интегрирует в систему. Такая символическая система — структура символа — позволяет через один конкретный смысловой уровень представить всю систему, через часть показать целое, в особенном увидеть всеобщее, бесконечное воплотить в конечном, воссоздать целостный образ мира.

Но поскольку символизируемое, сфера «смысла» бесконечна и принципиально не завершена, символ нельзя расшифровать как загадку, посредством логических операций, он всегда ощущается нами как «бездонный» и «многосмысленный» (В. Н. Иванов). Гете называет его «открытой тайной»: символ в своем двуединстве внешнего и внутреннего сохраняет непостижимую сокровенную сущность — даже приоткрываясь нам во вполне конкретной и понятной чувственно-воспринимаемой форме. Он выразительно пишет об этом в стихотворении «Эпиремма»:

Nichts ist drinnen? nichts ist draussen:
Denn was innen? das ist aussen
So ergreift ohne Saumnis
Heilig öffentlich Geheimnis

(Epirrheme, 1826)

(Неужели внутри ничего нет? Это снаружи ничего нет: // И все-таки, что же находится внутри? То же, что и снаружи. // Только так и постигается без упущений // сакральность *открытой тайны*.)²⁸

Именно благодаря такому двуединству символ создает сильное поле напряженности, обладает энергией, как бы постоянно «призывает» к интерпретации. Причем его толкование всегда бесконечно, хотя и равно мотивировано, символ «помнит» о своих прежних значениях, каждый раз «мерцает» всеми своими срезами и уровнями. Неспособность до конца понять все символические «бездны» указывает на принципиальную независимость того бытия, которое символизируется, на наличие самостоятельной *символической реальности*. «Символическая функция» проявляется именно в тот момент, когда возникает напряжение между противоположностями, с которым сознание справиться не может. Символ постигается эмоциональным сопереживанием, интуицией, внутренним озарением; его интерпретация — часть интуитивного познания. Более того, бесконечная множественность интерпретаций есть способ существования символа.

Современные теории символа по-разному определяют специфику самой символической структуры: это «знак» (в семиологии от Ф. Соссюра до Ю. М. Лотмана), «интерпретация» (в лингвистической философии П. Рикера), «вещь» (в феноменологической симвонологии М. Мамардашвили), «образ», «метафора» и т. д. Но в основе этих всех попыток — стремление описать механизмы, выражающие связь (переход) из сферы реального в сферу идеального и наоборот.

Понятие символа как категории эстетики сложилось на рубеже XVIII—XIX вв. в Германии, когда сформировалась сама эта наука и необходимо было понять, как из конкретного реального материала возникает «идеальное» произведение искус-

ства, осмыслить специфику эстетического предмета, и было связано с живыми эстетическими дискуссиями между классиками и романтиками (прежде всего в Германии).

В эстетике Просвещения был распространен термин «символическое познание» (символ как «пустое» формообразование, лишенное какого бы то ни было референтного значения). В эпоху рационализма им характеризовался познавательный метод математики и логики — дискурсивный анализ понятий (на основе логических умозаключений) в противоположность интуитивному синтезу (на основе внутреннего «созерцания»). Значит, искусство, согласно последователям рационалистической эстетики, не может быть «символическим», но только аллегорическим, потому что аллегория в отличие от символа, понимаемого в данном случае как «пустая» абстракция, является конкретной «наполненной» формой (хотя и созданной рационально).

И. Кант в своей теории искусства («Критика способности суждения», 1790) вводит совершенно новое употребление этого понятия. Впервые сущность «символического познания» противопоставляется им не «интуитивному» (образно-созерцательному), но «дискурсивному» (логическому) познанию, и, таким образом, слово «символ» получает возможность для своего распространения в искусстве (как «мышление» образами).

Центр эстетических размышлений того времени образуют вопрос: Как появляется символическое искусство? Каким образом изобразительное искусство, поэзия и мифология могут иметь некое «значение» и быть одновременно «знаком», т. е. выполнять функцию посредника между идеальным и природным миром, не превращаясь в аллегория?

Гете, создавший одну из первых теорий художественного символа, видел основание для символического искусства в том, что искусство и природа — явления одного порядка и представляют собой единую «истину», «живую» связь различных сфер Бытия, его Смысл.

Нерасторжимое тождество в символе «вещной», материальной (образной) формы и внутреннего смысла было вполне ясно уже в эпоху Гете, когда возникает немецкий эквивалент слова «символ» — «Sinnbild» (смысло-форма, смысло-образ). Теории

И. Г. Гердера, К. Ф. Морица, Ф. Шеллинга, К. Ф. Зольгера, как и ряд современных теорий эстетического символа, рассматривали символ как знак, значение которого не является конвенциональным, но «органично»; и одновременно как образ, который сам по себе, «автономно», совершенен и целостен. Этот знак-образ нельзя ни «высказать», ни понять по-иному. Значит, символ есть особый вид образа — образ, выполняющий функцию знака. На всем протяжении развития культуры такой образ вбирает в себя бесконечное множество смыслов (философские, мистические, фольклорно-мифологические, социальные, психологические, космологические и др.).

Совпадение в символе «сущностного и экзистенциального бытия»²⁹ (или в терминах гетевского времени «Bedeutung» и «Sein», «значения» и «бытия») позволила ему получить широкое распространение в тех сферах, которые имеют дело с необходимостью выявить в чувственно-воспринимаемом образе нечто неявное, скрытое, тайное, — отсюда и гетевское определение — «открытая тайна».

Во-первых, это религиозные символы, знак Божественного откровения — наиболее древнее применение понятия символического. Во-вторых, психоаналитические символы, являющие «глубинные» слои психики, не поддающиеся логическому анализу. Современное гетеведение имеет примеры и религиозного толкования символики Гете как «таинства причастия» (Г. Шедер³⁰) и психоаналитической интерпретации его текстов как «космоса» души самого Гете или «психогаммы героев» (К. П. Айслер, П. Огаард, Д. Робертс, Р. Вриц³¹). В работах, ориентированных на аналитическую психологию К. Г. Юнга, художественные символы Гете совпадают с коллективно-бессознательным — архетипами и первобытными мифологемами (М. Бодкин, А. Дорнхейм³²).

Эти направления гетеведения (и религиозное, и психологическое) изучают то или иное скрытое «значение» художественного образа, а не рассматривают сущность связи между этим значением и внешней формой, т. е. по сути, толкуют символ как аллегория (общее значение-понятие, которое может быть «вложено» в любую индивидуальную форму).

Приведем только один пример. В подобном смысле истол-

ковывает Г. Шедер символику творчества Гете. Она исходит из убеждения, что в новое время эстетика заменяет в жизни человека религиозную сферу, и значит, «религиозный момент всегда сопровождает эстетический», а «эстетическая и религиозная одеревенность в человеке указывают друг на друга»³³.

В Гете, считает Г. Шедер, мы видим поэта, который вопрос о сущности искусства выводит из самой глубокой религиозности, выявляя в художнике духовное сродство между религиозным духом и поэтическим гением. Она рассматривает Гете как мистика, для которого, «как для мистиков всех эпох, Мир-жизнь приходит от Бога, наполняющего Бытие (Dasein)»³⁴. Подобная Божественная Жизнь проявляется в природе ограничено. И хотя гетевское проникновение в тайны природы можно измерить только мистически, это не вполне христианская мистика, а Бог — уже не Бог христианской религии. Но это и не обожествление природы, для которой жизнь как таковая является высшей ценностью. Таким образом, в основе мировосприятия Гете исследовательница видит переосмысленное христианство: «Это была мистика уже почти без религиозности: старый Гете сам ее назвал «символика» — то, что он под этим понимал, можно перевести как секуляризованная мистика»³⁵. В частности, «прафеномен»-символ Гете она истолковывает в христианском смысле: феномен страдания (Leiden) юного Вертера имеет свой пра-феномен: это страсти (Leiden) Христа³⁶. Более того, она считает, что сущность символа Гете определяет его внутренняя близость к «таинству причастия»: создание символа всегда имеет для него не только эстетический, но и религиозный смысл. Все таинства церкви указывают на Христа и на факт спасения во Христе, для Гете же, который исходит из Бога-Природы, каждая данность жизни также имеет сакраментальный характер (характер таинства). По мнению исследовательницы, трудно понять юношеское гетевское «переживание» символа, так же как и его переживание Бога: как представление о Боге у Гете является одновременно трансцендентным и имманентным — оно приближается то к идее христианского Бога, то к пантеизму; так и его символ — то «чувственный знак» (sinnliches Zeichen), которым он отмечает высшую невидимую жизнь, то понимается им с такой страстью, что смысл (Sinn) и

знак становится выражением одного и того же — религии. Тогда «символ прямо превращается в таинство»³⁷. Юноша Гете в этом исследовании «переживает символ», и это связывается автором с напряженностью религиозного переживания; Гете, создавая художественные символы, «встречает» Бога в чувственном мире: потребность в присутствии Бога и явление символа в душе — это внутренняя, «кризисная» борьба за осуществление Бога-природы³⁸.

Таким образом, согласно автору этого фундаментального исследования, символизм Гете — это иное название его «мистического», интуитивного познания явленного в природе Бога; здесь категории эстетики и гетевское учение о природе, в сущности, подменяются религиозными понятиями, а символ художественный — символом религиозным. Такой религиозный символ, рассмотренный сам по себе, «внутри» своей сферы, остается символом, но примененный к эстетическому феномену, становится «пустой» аллегорией (мы «вкладываем» и «извлекаем» религиозное значение из эстетических категорий и понятий).

Сущность художественно-эстетического символа (в том числе и символа Гете) необходимо рассматривать, исходя прежде всего из его внутренних критериев: данная «смысло-структура» выявляет эстетическую «истину» и «тайну», сущность «прекрасного». В определенной мере попытки подобного рода уже предпринимались. А. В. Михайлов, гетеведческие работы которого обладают несомненными и исключительными достоинствами, рассматривает философско-эстетические основания художественного «стиля» Гете как некую «целостность» в рамках немецкой «духовности», особо затрагивает проблемы поэтики, выразительного «арсенала» Гете³⁹.

Сложность подобного подхода заключается в том, что *символическая поэтика* Гете весьма специфична и не может быть понята — в силу особенности «универсальной» природы Гете — без учета его философских, естественнонаучных и религиозных взглядов⁴⁰.

Не означает ли это, что гетеведение представляет собой совершенно особую область в литературоведении, с уникальной методологией, которая диктуется уникальным материалом — «феноменом» Гете? Такой вопрос, казалось бы, по меньшей

мере смешон — в конце XX века, когда художественное творчество Гете интерпретируется и толкуется практически всеми «направлениями», «школами» и «методами». Особенно разнообразны и популярны сегодня толкования романа «Избирательное сродство»: от вульгарно-социологического анализа «символики социальных отношений»⁴¹ до деконструкции его символического уровня в духе Ж. Дарриды. Характерно, что подобная интерпретация дана в предисловии к немецкому изданию сочинений этого французского философа, а Гете здесь рассматривается как образцовый «деконструктивист»⁴².

Но, возможно, такая всеохватность и указывает на «особенность» Гете как «предмета» литературоведения, не поддающегося точной оценке и толкованию тех глубин, которые ощущаются всяким исследователем, даже при первом подходе к его текстам? По крайней мере, на рубеже второго тысячелетия насущная необходимость пересмотра подходов к творчеству Гете осознается необычайно остро. Вопрос поднимает весьма авторитетный немецкий гетевед К. Р. Мандельков: Существует ли «Гете» как предмет специфической формы литературной интерпретации, ориентированной только на него и неизменно связанной только с ним? Какое значение имеет эта методология, тесно связанная с предметом «Гете», для литературоведения и литературной теории XX века? Какой статус имеет сфера исследования, посвященная Гете, в контексте методологических концепций вообще?⁴³ Значит, сегодня в связи с Гете на первый план выдвигается проблема метода, научного подхода к интерпретации гетевских текстов.

Таким подходом может стать изучение символа Гете, но не только в плане его «значения», но и как особой «смысловой» структуры, «символической реальности» со своей пространственно-временной организацией.

Предваряя свою «символическую» интерпретацию Гете, В. Эмрих ставит вопрос о научных критериях интерпретации вообще: «Где находятся объективные критерии, которые делают возможным безупречное толкование этих всесторонне отражающихся смысловых отношений? Как, к примеру, воспрепятствовать при такого рода интерпретации возникновению искусственных связей, каких нет в самом произведении и какие не

свойственны Гете?»⁴⁴ Для В. Эмриха герменевтическое «предпонимание» — ключ к «поэзии» Гете. Что это означает? Он считает, что при анализе художественного творчества Гете нужно исходить из того, что каждое его произведение «скрепляется» единым «центральным символом, в который как бы сжата и в котором одновременно открыта тайна всей поэзии»⁴⁵. Задача исследователя — отыскать и проинтерпретировать такой символ. Сам В. Эмрих с этих позиций подошел к толкованию романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера» — «самому загадочному произведению мировой литературы»⁴⁶, и второй части трагедии «Фауст».

Он исследует позднее творчество Гете, потому что именно «в мире символов созрели и художественно разрешились проблемы «позднего» Гете, которые по-новому определили отношение между искусством, историей и природой»⁴⁷. Главным «предметом» размышлений «позднего» Гете, согласно В. Эмриху, является тезис о «единстве исторического и первозданного» — мистическая «сокровенная» тайна «познания». Если мы хотим понять Гете, мы должны понять эту «тайну», и единственным средством для этого автор считает символическую интерпретацию, которая позволит «вскрыть» сущность тайны, не проясняя ее.

В романе «Годы странствий...» таким символом и мифом (развернутым символом) идеи «знания как откровения», скрепляющим разрозненную мозаику событий романа, является «шкатулка» и «ключ» (шкатулка нечто скрывает, а ключ — открывает). В. Эмрих следует за М. Хайдеггером, когда показывает в своей интерпретации символа шкатулки-ключа, как образуется в произведении то «окно» в замкнутый мир поэтического вымысла, который не имея будто бы никаких связей с миром реальным, тем не менее указывает «сверх себя», открывает путь к познанию действительности⁴⁸. Далее мы еще остановимся на его концепции при анализе романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера», но предварительно заметим, что, в сущности, новаторский подход этого блестящего исследователя (более сорока лет назад!) позволил по-новому взглянуть на символизм Гете, увидеть в нем важнейшую составную часть его творческого «метода». Исследователь выдвигает необычайно плодотворный путь анализа прозаического творчества Гете: единство

структуры и «смысла» текста, «свернутое» в центральном символе, и «развернутое» в интерпретации этого символа,— важный аспект исследования символа Гете в нашей работе.

Правда, для нас интересен прежде всего метод истолкования В. Эмриха, а не смысл его «герменевтической» интерпретации, поскольку, она является составной частью самопонимания и понимания бытия»⁴⁹, т. е. имеет философскую цель, мы же ставим перед собой эстетическую задачу — исследование художественного бытия Гете. И тем не менее, здесь происходит удивительное (символическое!) совпадение «особенного» подхода к миру Гете и «общей» установки философской герменевтики, потому что гетевский символизм — это не только эстетическая платформа, но «составная часть самопонимания и понимания бытия»: он подходит к Бытию как к своеобразному «отпечатку» Духа.

* * *

В толковании сущности символизма Гете отчетливо проявляются две тенденции, связанные с пониманием символа вообще: он рассматривается или весьма широко, переходя в «глобальный миф», т. е. теряя всякую связь с художественным стилем Гете, или неоправданно узко — как риторическая фигура или вид тропа. Обе позиции понятны. Ведь с чисто технической точки зрения, символ близок тропам, по своей структуре он напоминает метафору, по функции (представлять часть вместо целого) — метонимию. Но если в метафоре сохраняется целостность образа, который может отойти на задний план, но не распасться, то у символа на первый план выступает его структура (знаковость), его можно «прочитать» как «текст». Развернутый символ есть миф, «выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом <...> сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира»⁵⁰.

Поэтому предпринимаются попытки рассмотреть символ Гете как выражение «природной», естественной мифологии. Например, в своей интерпретации «Избирательного сродства» В. Бенъямин, исследуя символический уровень романа, пишет:

«Изображение мифологического — предмет этой книги; ее содержание составляет мифологическая игра теней в костюмах гетевского времени»⁵¹. В этом же ряду, пожалуй, находится и упомянутая выше символическая интерпретация «Годов странствий Вильгельма Мейстера» В. Эмриха, ведь гетевский символ понимается им, в сущности, как выражение мифологичности самой природы — «первозданной мифологии» (Urmythologie) и именно поэтому имеющей собственные законы построения.

Менее убедительны, пожалуй, попытки истолкования символа Гете с чисто риторической точки зрения — она не дает возможности увидеть все своеобразие символической позиции Гете⁵². Сюда же, пожалуй, можно отнести и работы, которые с разных позиций аллегорически толкуют «второй план» (переносное значение) символов Гете, ограничиваясь только одним уровнем — религиозным, алхимическим, психоаналитическим, социально-политическим и т. д. Впрочем, и сама категория символа, как она представлена у Гете, иногда рассматривается как разновидность аллегии; как например, в работе Б. Фишера, где анализируется возникновение идеи художественной автономии изобразительного искусства в эстетических теориях Винкельмана, Морица и Гете⁵³. Путаница в определенной степени возникает и потому, что в эпоху Гете не всегда различались термины (но не понятия) «символ» и «аллегория», сам же Гете иногда употреблял прилагательное «символический» в значении «аллегорический».

Приведу только один яркий пример. Во Введении к «Учению о цвете», написанном Гете в 1810 году, когда он уже вполне ясно осмыслил себя как «истинного» символиста, мы читаем, что при иллюстрации физических опытов рисунками происходит следующее: «Но очень часто подобные рисунки представляют только понятия; это символические вспомогательные средства, иероглифический способ выражения, который малопомалу начинает подменять подлинное явление, становится на место природы и мешает настоящему познанию, вместо того, чтобы помогать ему»⁵⁴.

Понимание символа Гете как особой разновидности аллегии сохраняется, в определенной мере, и в подходе Г. Г. Гадамера, который пытается «восстановить» ценность аллегии —

риторической связи чувственного и вневещного. Здесь речь идет не о сужении понятия символа Гете, но напротив, о широком толковании понятия аллегорического⁵⁵. При этом, отталкиваясь от интерпретации у Э. Кассирера мифологического и эстетического символизма — как признаков мистико-религиозного и эстетического сознания⁵⁶ — Гадамер сближает понятие «мифа» и «аллегории», расширяя собственное понимание аллегории до категории «эстетического символа» Кассирера. Таким образом, он придает риторической (по его словам, «холодной и рассудочной») фигуре бытийный, т. е. сущностный статус. Из этого следует уподобление мифа и аллегории символу «в гетевском смысле» — в понимании Гадамера символу герменевтическому: «необходимо заново признать относительность противопоставления аллегории и символа, <...> точно также вряд ли можно продолжать считать абсолютным противопоставление эстетического и мифологического сознания»⁵⁷. Заметим, что в этих рассуждениях Гадамера есть определенная логика, ведь Гете, действительно, как мы увидим в дальнейшем, считал, что именно символическая реальность образует основу нашего мира («Природы») и основу искусства. Характерно, что попытки сбить миф или аллeгорию с понятием символического, обусловлены стремлением придать этим категориям культуры «бытийственное» значение, которым обладает символ.

Но с другой стороны, подмена символа аллегорией является рационализацией того, что не может быть понято логически — рационализацией (упрощением до дву-смысленности) неисчерпаемого, «таинственного» «смысла», т. е. определенному слою реальности приписывается «исключительное право быть смыслом всех смыслов и ничего не обозначать самому»⁵⁸. Подобный путь, считает С. С. Аверинцев, ложен по двум причинам: 1) он предполагает смешение реальности, внеположенной символу, и реальности самой символической формы; 2) он несовместим с фактом взаимообратимости смысловых связей. И далее в ряду философов, «прояснивших» сущность символизма (Платон, Плотин, Шеллинг, Гегель, и др.) он упоминает имя Гете, у которого «была достигнута в общей и предварительной форме органическая целостность осмысления символа»⁵⁹.

Р. Циммерман описывает отношения символа и аллегории в

других выражениях, но не менее выразительно: Аллегория «трансцендирует» конкретное. Она предполагает наличие «ядра» под всеми оболочками. Но всеобщее может выступать как нечто конкретное, *pars pro toto*, и в этом случае конкретное отчетливо указывает на сущность. Больше нет «ядра», конкретное не «трансцендирует» идеальное, но в самом конкретном познается как нечто значимое (значение). Этот способ «познания» исследователь называет символизацией. Символ является, таким образом, выражением Божественного и Истинного, имманентно заключенного в конкретном, в то время как аллегория переносит на абстрактный уровень конкретную истину⁶⁰.

Вопрос об особом бытии символа (о сущности символической, «смысловой» реальности) неразрывно связан с пониманием гетевского символа как эстетической или внеэстетической категории.

Так, Гадамер вообще не видит в символе Гете какого-либо эстетического значения, для него «заслуга Гете — в шлифовке понятия символ», и явно проистекает из другого источника, а именно из протестантской герменевтики и учения о таинствах⁶¹.

Гадамер прав в том, что протестантская религиозность оказала определяющее влияние на формирование символических взглядов Гете (через пиетически-гернгутерский кружок Сюзанны фон Клеттенберг, в котором Гете изучал натурфилософскую мистику Парацельса и Якоба Беме, алхимию и целый ряд других герметических учений), потому что в символе Гете отчетливо «просвечивает» натурфилософский слой. Что же касается символической теории эпохи «веймарской классики», то Гадамер считает, что и теперь «это был для Гете, очевидно, не столько эстетический опыт, сколько познание действительности, для которого он, вероятно, из соображений старопротестантского языкового употребления привлекает понятие символического»⁶². Поэтому в формировании представления об эстетическом символизме, считает Гадамер, заслуга принадлежит Шиллеру, который, будучи кантианцем, «отклоняет подобную концепцию символики действительности и тем самым сдвигает значение символа в направлении эстетического»⁶³. Мы видим, что для Гадамера важно подчеркнуть в символе Гете философ-

ско-мировоззренческое «проявление общей направленности на значение, которое он ищет повсюду»⁶⁴, которое и сближает его с герменевтическим философским методом. Именно эта «направленность на значение», увиденная Гадамером в гетевской теории символа, и позволяет ему сблизить гетевский символ и понятие аллегории, о чем говорилось выше. Вопрос о соотношении теорий символа Гете и Шиллера, действительно, необходимо затронуть (мы его рассмотрим в одной из следующих глав), но не потому, что символ Шиллера является категорией эстетической, а символ Гете нет, но поскольку мы имеем дело с двумя подходами к проблеме сущности символа — и тот, и другой имеют своих последователей в XIX и XX веке.

А. В. Михайлов, напротив, находит у Гете «полное слияние философского и художественно-практического понимания символа, диалектическое и самоочевидное»⁶⁵, т. е. не отрицает его эстетического смысла. Вслед за Б. А. Серенсеном⁶⁶ он замечает, что понятие символического отвечало классическим и романтическим представлениям о целостности произведения искусства, поэтому появляются эстетические теории символа К. Ф. Морица, К. Ф. Зольгера, Ф. Шеллинга, для которых специфика символа (как категории эстетики) выражалась, как и для Гете, в слиянии значения и бытия.

Некоторые исследователи гетевского символизма отмечают, что для Гете важна идея «видимости», «проявленности» значения («духа», по его терминологии). Й. Нойес считает, что «здесь всегда идет речь о всеобщности видимого особенного», «тождественности видимого и невидимого»⁶⁷. Способность символа к означиванию (*Bedeutungsfähigkeit*) основывается в большей степени на тождественности, которую можно мыслить только как совпадение различий⁶⁸. Б. А. Серенсен рассматривает гетевский символ как «возможность визуально познать в особенном выступающее всеобщее», которая «указывает на центральный признак гетевского понимания реальности: идея живет внутри чувственных явлений предметного мира»⁶⁹.

Поскольку, как мы видим, «видимость», «явленность» (проявленность) сущности является необходимой частью гетевских представлений о символе, то, естественно, что к его изучению подключается гетевское «учение о цвете»⁷⁰, которое немецкий

исследователь Е. Штайгер сравнивает с таблицей категорий Канта и системой идеализма Шеллинга, считая, что оно, как и другие великие системы той эпохи, выражает целостность и всеохватность Бытия.

Й. Грахам рассматривает символ как «оптический феномен», законы которого описаны Гете в его «учении о цвете», ставит формирование представлений о символизме в контекст гетевского изучения оптики в целом: это реально-физиологический «образ» в сетчатке глаза⁷¹. М. Фик интерпретирует символическое значение героев романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» как проявление таких «оптических феноменов»⁷², а Л. Нигард анализирует происхождение «символического произведения» «Избирательное сродство», сравнивая его с «учением о цвете» и рассматривая сам символ как «проблему знака и его репрезентации». Здесь на первый план выступает мысль о «явленности» (*Sichtbarkeit*) — действительности (*Wirklichkeit*) значения в знаке, которая, с точки зрения автора, представляет собой центральный пункт гетевского понимания символа⁷³.

В подобных интерпретациях исследователей, применяющих дискурсивный подход, где знак осмысливается как отражение реальных «феноменальных» отношений, символ Гете толкуется как «тождественность не только знака, но и самого мира»⁷⁴. Гетевская «первореальность» («прафеномен»), которая, как будет показано далее, совпадает с его понятием символа, получает здесь философское обоснование. Особым вниманием литературоведов этой ориентации пользуется роман «Избирательное сродство», символический уровень которого трактуется как отражение истинного Закона Бытия, а игра с именами (знаками) в романе как бы нарушение Порядка Бытия, нарушение закона Избирательного сродства. Специфическая «реальность» гетевского символизма ощущается представителями данной литературоведческой ориентации необычайно тонко⁷⁵.

В. Виетхёльтер считает, что в романе «Избирательное сродство» поднимается проблема изображения или изображаемости (*Darstellbarkeit*) чувственных явлений. Исследователь замечает, что роман необходимо читать особым образом, который «можно было бы назвать теоретико-познавательным или трансцендентальным, поскольку он диктует условия возможности

самого чтения, ведь речь идет о языке и его предметном содержании» (Sachgehalt). Поэтому здесь мы имеем дело с саморефлексией повествования⁷⁶. Автор исходит из того, что в эпоху Гете понятие символического было тесно связано с мифологией; считалось, что сущность мифа и целостность природы можно постигнуть только при помощи символического созерцания. Но роман «Избирательное сродство» стал своеобразной «атакой» «на ставшее уже во время жизни Гете классическим понимание символа». Гете выявил в символе совсем иную грань, связанную с языком. Он увидел, что символ сам по себе является «атакой» на абсолютный приоритет значения. Поэтому и в символе Гете значение не является чем-то первичным, но имеет вторичный и побочный смысл, первичным становится различие значений, возможность их сравнения. Другими словами, при интерпретации символического способа познания Гете меняет акценты: природа постигается не посредством символического созерцания; природа являет себя через подобие (сравнение), язык и повествование, которые создали для себя в символе явленный знак⁷⁷.

Происхождение художественного символизма Гете связывается исследователями не только с «учением о цвете», с пониманием Гете знака или языка, но и с другими научными и философскими идеями той эпохи. Й. Адлер изучает сущность и происхождение символа Гете в связи с химическими теориями его времени⁷⁸, Й. Геррес — в связи с учением Гете о полярности природы⁷⁹, Г. Вилд считает его принципом примирения противоположностей⁸⁰. Т. Эльм в своем анализе романа «Избирательное сродство» рассматривает гетевский символ в связи с учением о метаморфозе растений и выделяет три уровня символического — первофеномен, организм и целостность⁸¹. Б. Бушендорф связывает «явленность» символизма Гете с его изучением мистических, герметических и позднеантичных источников⁸². В. Шван называет в этой связи натурфилософию Шеллинга и его учение об «идее», в котором философ трактует «природу» как «явленный дух» и «дух как неявленную природу»⁸³. Ф. Дюрр анализирует «реалистический символ» Гете, сопоставляя его с символическим учением Новалиса, считая, что Новалис заимствовал свою технику письма у Гете⁸⁴, а Н. М. Флакс в контексте романтизма вообще — как «особый

случай», чтобы проиллюстрировать «сложные отношения между идеей и практикой в романтическом символе»⁸⁵.

Итак, даже простой перечень научных трудов, посвященных тому или иному вопросу в связи с символизмом Гете, позволяет понять: во-первых, как только мы подходим к интерпретации художественной прозы Гете, мы сразу наталкиваемся на проблему символизма и сущности символа; во-вторых, при исследовании и истолковании символа возникает вопрос корреляции символа и реальности у Гете — из-за специфики его понимания символа вообще. Поэтому нам представляется важным исследовать этот вопрос внутри структуры художественного пространства прозаических текстов, ведь явленность значения в знаке приводит нас к мысли о семантической наполненности структуры романа, к семантике романного пространства. И наконец, исследование не просто того или иного «значения», но *сущности (смысла)* гетевского символа, интересно тем, что позволяет выйти на более глубокий уровень анализа текстов произведений Гете, рассмотреть философско-эстетические основания художественной прозы.

Примечания

- 1 Метнер Э. К. Размышления о Гете. М., Мысль, 1914. С. 10.
- 2 Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960. S. 2.
- 3 Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. Pfullingen, 1959. Рус. пер. Хайдеггер М. Путь к языку // Он же. Время и бытие. М., 1993. С. 259—273.
- 4 Hirsch E. D. Prinzipien der Interpretation. München, 1972. S. 18.
- 5 Андрей Белый. Световая градация Гете в градации доктора Штейнера. Автограф. ОР РГБ. Ф. 25, К. 36. Ед. хр. 4. Л. 2.
- 6 Там же. Л. 3.
- 7 Кнабе Г. К. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993 (Глава: Внутренние формы культуры. С. 127—137). Здесь С. 127.
- 8 Там же. С. 136.
- 9 Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 384.
- 10 Хайдеггер М. Время картины мира (пер. А. В. Михайлова) // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 147.
- 11 Там же. С. 147.
- 12 Там же. С. 151.
- 13 Там же. С. 157.
- 14 Blumenberg H. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans //

- Nachahmung und Illusion (Poetik und Hermeneutik I). Hrsg. H. J. Jauss. München, 1969. S. 9—27; *Habermas J. und Luhman N.* Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Fr.a/M., 1971. S. 32f; *Iser W.* Akt des Lesens. München, 1976. S. 118—120.
- ¹⁵ *Luhman N.* Zweckbegriff und Systemrationalität. Fr.a/M., 1973. S. 182; *Iser W.* Akt des Lesens. S. 119ff.
- ¹⁶ *Zimmerman R. Ch.* Das Weltbild des jungen Goethe: Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts. 2 Bde. München, 1969. Bd. 1. S. 45.
- ¹⁷ Вопрос об автобиографии как жанре (в том числе и автобиографии в эпоху Гете) неоднократно дискутировался и представляется вполне разработанным. Если еще В. Дильтей оценивал автобиографию как высшую форму «правдивой» интерпретации жизни и основу исторического видения вообще (*Dilthey W.* Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften // *Dilthey W.* Gesammelte Schriften. Leipzig und Berlin, 1927. Bd. VII. S. 198—204), то уже в современных исследованиях вопрос о «правдивости» изображенных в автобиографии событий рассматривается более осторожно. См. об этом: *Müller K.-D.* Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen, 1976.
- ¹⁸ *Witte B.* Autobiographie als Poetik. Zur Kunstgestalt von Goethes «Dichtung und Wahrheit» // *Neue Rundschau* 89 (1978). S. 384—401. Hier: S. 385.
- ¹⁹ *Graffin P.* Dichtung und Wahrheit — 10. und 11. Buch. Verfahren und Ziele autobiographischer Stilisierung // *Goethe-Jahrbuch* 97 (1980). S. 103—113. Hier: S. 113.
- ²⁰ *Ibid.* S. 113. О том, что мы имеем дело прежде всего с любовным эпизодом романа, а уж затем с жизнеописанием Гете см. также: *Brude-Firnan G.* Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit // *Goethes Erzählwerk: Interpretationen.* Hrsg. P. M. Lutzeler und James E. Mc. Leod. Stuttgart, 1985. S. 329—344. Hier: S. 329f.; *Bertaux P.* Gar schöne spiel ich mit dir! Zu Goethes Spieltrieb. Fr. a/ M., 1987. S. 74ff; *Matzen R.* Goethe, Friederike und Sesenheim. Kehl, Strasbourg, Basel, 1983.
- ²¹ *Андрей Белый.* Световая градация Гете в градации д-ра Штейнера; *Он же.* Основы моего мировоззрения // Литературное обозрение. 1995. № 4 и др. См. также дискуссию Андрея Белого и Э. К. Метнера: *Метнер Э. К.* Размышления о Гете. Т. 1, М., 1914; *Андрей Белый.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 1917; *Метнер Э. К.* Ответ А. Белому на его книгу «Штейнер и Гете». М., 1917. Авторизованная машинопись. ОР РГБ. Ф. 167. К. 12. Ед. хр. 4, 5, 6.
- ²² *Emrich W.* Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes «Wanderjahre» // *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 26 (1952). S. 331—352. Hier: S. 343.

- ²³ *Михайлов А. В.* «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // И. В. Гете. Западно-восточный диван. М., 1988. С. 656.
- ²⁴ Там же. С. 648.
- ²⁵ Там же. С. 649.
- ²⁶ Там же. С. 657.
- ²⁷ *Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. S. 286.
- ²⁸ Хотя в данном контексте нам важен точный, почти подстрочный перевод этих строк Гете, заметим, что существует его поэтическая интерпретация. Русский символист Сергей Соловьев в начале XX в., отступая от «буквы» оригинала (но сохраняя «дух» представлений немецкого поэта), дополнил его идеей необходимости символического мировосприятия — в неразрывном единстве внешнего и внутреннего:
- «Мирозданье постигая
Все познай, не отбирая:
Что — внутри, во внешнем сыщешь;
Что — во вне, внутри отыщешь.
Так примите ж без оглядки
Мира внятные загадки.»
- ²⁹ Ср.: «Символ — “универсальный” способ корреляции сущностного и экзистенциального бытия, парадоксальная смысловая структура, в которой бесконечное выражается в конечном, вечное во временном» (*Топоров В. Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // *История культуры и поэтика.* М., 1994. С. 15.)
- ³⁰ *Schaefer G.* Gott und Welt: drei Kapitel Goethescher Weltanschauung. Hameln, 1947.
- ³¹ *Eissler K. P.* Goethe. A psychoanalytic Study. 1775—1786. Vol. I und II. Detroit, 1963; *Ohgaard P.* Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Kopenhagen, 1978; *Roberts D.* The Interpretations of Desire Hamlet in Goethes «Wilhelm Meister». Heidelberg, 1980; *Wriertz R.* Goethes «Wahlverwandtschaften» und Wagners «Tristan und Isolde». Fr.a/M., 1984.
- ³² *Bodkin M.* Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. London, New York, Toronto, 1951; *Dornheim A.* Goethes «Minion» und Thomas Manns «Echo», zwei Formen des göttlichen Kindes im deutschen Roman // *Euphorion* 46 (1952). Hf. 3 / 4.
- ³³ *Schaefer G.* Gott und Welt: drei Kapitel Goethescher Weltanschauung. Hameln, 1947. S. 58, 59.
- ³⁴ *Ibid.* S. 59.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ *Ibid.* S. 76.
- ³⁷ *Ibid.* S. 86—87.
- ³⁸ *Ibid.* S. 87.
- ³⁹ Не перечисляя всех исследований А. В. Михайлова, касающихся в той

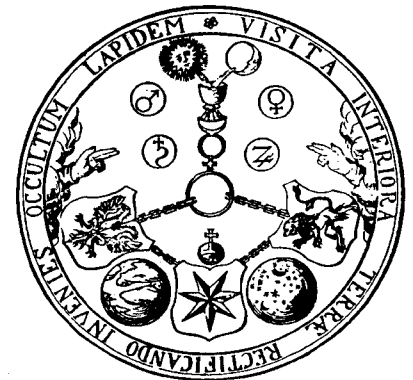
- или иной степени Гете, особо выделим его работу «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // И. В. Гете. Западно-восточный диван. М., 1988. См. также: Библиография работ А. В. Михайлова о Гете // Гетевские чтения 1997. М., 1997. С. 284.
- 40 Интересно отметить, что своеобразии художественного «реализма» Гете (а по сути, его символизма), связанного с гетевским подходом к природе в целом, первыми смогли оценить не литературоведы: В. И. Вернадский назвал Гете «художник-натуралист», рассмотрев его мировосприятие в контексте собственного учения о «ноосфере» (Вернадский В. И. Гете как натуралист // Бюллетень Московского общества испытателей природы. Отд. геологии. Т. XXI (1), 1946. С. 5—41); Р. Штейнер на основе гетевского «реализма» создает собственную «науку» и эстетику (Steiner R. Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften // Steiner R. Gesamtausgabe. Dornach, 1973. Bd. 1; Штейнер Р. Очерк теории познания Гетевского мировоззрения — составленный, принимая во внимание Шиллера. Пер. с нем. М., 1993.); Андрей Белый со своих позиций символиста толкует естественнонаучные представления и художественные творения Гете (Андрей Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 1917).
- 41 Beckman P. Naturgesetz und Symbolik in Goethes «Wahlverwandtschaften» // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 46 (1968). S. 190.
- 42 Horisch J. Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins // Vorwort zu: J. Derrida. Die Stimme und das Phänomen. Fr.a/M., 1979.
- 43 Mandelkow K. R. Goethe-Forschung als Paradigma literaturwissenschaftlicher Methodendiskussion im 20. Jahrhundert // Wie international ist die Literaturwissenschaft? Hrsg. L. Danneberg u. Fr. Vollhardt. Stuttgart, Weimar, 1996. S. 168—180, Hier: S. 168.
- 44 Emrich W. Das Problem der Symbolinterpretation, Werkinterpretation. Darmstadt, 1967. S. 186.
- 45 Ibid. S. 187.
- 46 Ibid.
- 47 Emrich W. Die Symbolik von Faust II. Bonn, 1957. S. 9.
- 48 Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1965. Рус. пер.: М. Хайдеггер. Исток художественного творения (пер. с нем. А. В. Михайлова) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Сост. Г. К. Косиков. М., 1987. С. 264—313.
- 49 Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. С. 42.
- 50 Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 826—827.
- 51 Benjamin W. Goethes Wahlverwandtschaften // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Hrsg. R. Tiedeman u. H. Schweppenhauser. Bd. I, 1. Fr.a/M., 1974. S. 123—201.

- 52 Geerds H. F. Goethes Roman. Die Wahlverwandtschaften. Analyse seiner künstlerischen Struktur, seiner historischen Bezogenheiten und seines Ideengehaltes. Weimar, 1966. S. 85—93; Schweize H. R. Goethe und das Problem der Sprache. Bern, 1959; Muhler R. Wort und Bild bei Goethe // Sprachkunst 6 (1975). S. 207—223.
- 53 Fischer B. Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von Allegorie und Symbol in Winckelmans, Moritz' und Goethes Kunsttheorie // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64 (1990). S. 247—277.
- 54 Гете И. В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 129.
- 55 Гадамер Г.-Г. Истина и метод. М., 1988. Глава: Границы искусства переживания. Реабилитация аллегории. С. 115—126.
- 56 См.: Cassirer E. Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. S. 29.
- 57 Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 125.
- 58 Аверинцев С. С. Символизм // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. С. 828.
- 59 Там же.
- 60 Zimmermann R. C. Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. I. S. 87.
- 61 Гадамер Г.-Г. Истина и метод. С. 654.
- 62 Там же. С. 121.
- 63 Там же. С. 121.
- 64 Там же. С. 212.
- 65 Михайлов А. В. Комментарии к книге: Фр. Шеллинг. Философия искусства. С.-П., 1996. С. 469.
- 66 Sørensen B. A. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963.
- 67 Noyes J. Die blinde Wahl. Symbol, Wahl und Verwandtschaft in Goethes «Die Wahlverwandtschaften» // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. S. 132—151. Hier: S. 137.
- 68 Ibid. S. 136.
- 69 Sørensen B. A. Die «zarte Differenz»: Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Goethes und Schiller // Formen und Funktionen der Allegorie. S. 633.
- 70 Schings H. J. Agaton — Anton Reiser — Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts in Bildungsroman // Goethe im Kontext. S. 42—68.
- 71 Graham J. An Eye for the World. Etages of Realisation in «Wilhelm Meister» // J. Graham. Portrait of the Artist. New York/Berlin, 1977. S. 182—226.
- 72 Fick M. Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahren». Würzburg, 1987.
- 73 Nygaard L. «Bild» and «Sinnbild»: The Problem of the Symbol in

- Goethe's «Wahlverwandtschaften» // The Germanic Review 63 (1988). S. 58—73.
- 74 Noyes J. Die blinde Wahl. Symbol, Wahl und Verwandtschaft in Goethes «Die Wahlverwandtschaften». S. 139.
- 75 Horisch J. Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins // Vorwort zu: J. Derrida. Die Stimme und das Phänomen. Fr.a/M., 1979; Schlaffer H. Namen und Buchstaben in Goethes «Wahlverwandtschaften» // Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim, 1981; Muenzer C. Figures of Identity. Goethe's Novels and the Enigmatic self. Penn State Series in German Literature, ed. J. Strelka. Penn, 1984. S. 73—100; Turk H. Goethes Wahlverwandtschaften: «der doppelte Ehebruch durch Phantasie» // Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. F. A. Kettler u. H. Tirk. Fr.a/M., 1977. S. 202—222.
- 76 Wiethölter W. Legenden: Zur Mythologie von Goethes «Wahlverwandtschaften» // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982). S. 1—64. Hier: S. 51.
- 77 Ibid. C. 59.
- 78 Adler J. «Eine fast magische Anziehungskraft». Goethes «Wahlverwandtschaften» und Chemie seiner Zeit. München, 1987.
- 79 Görres J. Polarität und Harmonie // Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart, 1977. S. 93—113.
- 80 Wild G. Goethes Versöhnungsbilder. Stuttgart, 1991.
- 81 Elm T. I. W. Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Fr.a/M., 1991.
- 82 Buschendorf B. Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der «Wahlverwandtschaften». Fr.a/M., 1986; см. также: Zimmerman R. Ch. Goethes Verhältniss zur Naturmystik am Beispiel seiner Farbenlehre // Epochen der Naturmystik. Hermetische Tradition und wissenschaftlicher Fortschritt. Hrsg. A. Faivre u. R. Ch. Zimmerman. Berlin, 1979. S. 333—363.
- 83 Schwan W. Goethes Wahlverwandtschaften. Das nicht erreichte Soziale. München, 1983. S. 57.
- 84 Dürr V. «Wilhelm Meisters Lehrjahre»: Hypotaxis, Abstraktion and the «realistic Symbol» // Versuche zu Goethe. Festschr. f. Erich Heller zum 65. Geb. Heidelberg, 1976. S. 201—212. Hier: S. 208.
- 85 Neil M. Flax. The Presence of the Sign in Goethe's Faust // Publications of the Modern Language Association of America 98 (1983). S. 184. См. также: Todorov Z. Theories du symbol, Paris. 1977. S. 235—243 (La crise romantique). Рус. пер.: Тодоров Ц. Теории символа. М., 1999; Schneider Mark A. Goethe and the Structuralist Tradition // Studies in Romanticism 18 (1979). S. 453—478.

Часть первая

СИМВОЛ ГЕТЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СТРУКТУРА



ОБРАЗ МИРА ГЕТЕ 70-Х ГОДОВ XVIII ВЕКА:
РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ
И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ
ФОРМИРОВАНИЯ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Круг мыслителей, которыми интересовался Гете, хорошо известен. Во-первых, это философские системы, где речь идет о соотношении «природы» и «духа» — натурфилософская мистика XVI—XVII вв., пантеистическая натурфилософия Спинозы, теория тождества Шеллинга. Во-вторых, те учения, которые искали синтез духовно-природного начала в «организме» (некоторые идеи «Критики способности суждения» Канта), «монаде» (монадология Лейбница), «форме» («метафизика» Аристотеля), или «эйдосе» (античный «идеализм»).

Каждое из этих философских учений в той или иной степени повлияло на гетевское понимание сущности символа. Но самый первый опыт «философствования» Гете — это осмысление им герметической и мистико-алхимической традиции, без которой невозможно понять и его первый художественно-эстетический опыт — участие в немецком сентименталистском движении 1770-х гг. «Sturm und Drang» (Буря и натиск); именно тогда начинается формирование символической поэтики Гете.

Что же определяло «лицо» просветительской эпохи в Германии 70-х годов XVIII века, когда Гете пережил период сильного увлечения герметизмом?

Наиболее характерные черты Германии в эпоху Просвещения, которые традиционно считают определяющими, — политическая раздробленность и экономическая отсталость по сравнению с наиболее представительными европейскими государст-

вами Францией и Англией. Но ведь сами по себе политика и экономика не детерминируют напрямую развитие культуры. Ее своеобразие, скорее, связано с национальными *ментальными структурами* и со *смысловыми системами* эпохи, которые эту неуловимую ментальность определяют. То, что выплывало в Германии к началу «эпохи Гете» — «золотого века» немецкой литературы и философии — было образовано в точке пересечения немецкой «основы», зафиксированной национальной культурной традицией, и влиянием новых европейских просветительских тенденций.

Для Германии, как ни для одной другой страны, дифференцирующим культурным фактором стала Реформация, разделившая не только эпохи, но и всю страну по принципу вероисповедания: реформа католической церкви, начатая Мартином Лютером в 1517 г., привела в ряде немецких земель к созданию новой церковной организации, основанной на лютеранских доктринах. Немецкий император Карл V (1519—1556), оставаясь католиком, все же не смог восстановить религиозное единство империи. Началась кровопролитная и опустошительная Тридцатилетняя война между католиками и протестантами (1618—1648), которая завершилась Вестфальским миром, определившим религиозное развитие и структуру Священной Римской Империи германской нации вплоть до ее распада в 1806 г. Теперь Германия состояла из более чем трехсот светских и духовных княжеств, жители которых строго разделялись по конфессиям — или протестанты, или католики.

Даже в XVIII веке государственная религия в немецких княжествах назначалась в соответствии с принципом «*cuius regio, eius religio*» (чья страна, того и вера) и могла меняться в зависимости от правящей династии (Пфальц, 1695; Саксония, 1697; Вюртенберг, 1733; Саксен-Кассель, 1760 и т. д.), и таким образом, религиозные споры и религиозное противостояние в Германии продолжались даже тогда, когда в других странах Европы вопрос стоял о секуляризации государственной жизни. Только наполеоновские войны разрушили средневековую модель Священной Римской Империи, когда в 1803 г. были ликвидированы мелкие немецкие государства и секуляризованы почти все католические духовные княжества (кроме Майнца),

католическое население было перемешано с протестантским и распущены почти все монашеские ордена.

Вплоть до конца века Просвещения структура этой империи предполагала средневековый принцип государственности, сочетавший «светскую» и «духовную» власти. Второй по своему значению (после императора) человек в империи — это великий канцлер, которым по традиции являлся архиепископ майнцский. И хотя император был в государственной иерархии старше, но он избирался рейхстагом, а великий канцлер, обязанностью которого была подготовка этих выборов, поскольку он стоял во главе рейхстага, получал свои полномочия как бы от Бога, и фактически благославлял императора от имени духовной власти.

Вопрос о единой религиозной «основе» для всей Германии долго оставался актуальным. «Классические» просветительские идеи веротерпимости, формирования «естественной» религии, изначально свойственной человеку как природному существу, приобретают здесь чисто немецкий характер — объединения конфессий в рамках «естественной религии», которая часто понималась как «свободное христианство». Стремление к такой вольно толкуемой единой христианской церкви можно обнаружить даже в богословских сочинениях, где высказывались мысли, свойственные, скорее, просвещенным вольнодумцам, нежели священнослужителям. В частности, лидер немецкого протестантизма Иоганн Саломон Землер, профессор теологии в Галле, в своих «Откровенных письмах о религиозном объединении трех спорных частей в римском царстве» (1783) учил о том, что «все три великие церкви могут иметь истинных христиан, и это происходит без объединения в единое тело религии, которое всегда является только монстром. Такое единое свободное христианство может снова и снова разделяться внутри себя»¹.

Такое отделение религии от конфессиональных догматов приводит к появлению так называемой «моральной религии», которую, Землер, например, считал высшей формой христианства, потому что она способствовала многообразию религиозных переживаний.

Предпосылки появления такой религии, идущей «от сердца

к сердцу», минуя церковные и университетские кафедры, были уже в Реформации. Потому что уже Лютер считал внутреннюю веру, а не внешнюю обрядность самой существенной стороной религии. В Германии расцветают многочисленные секты вне строгих конфессиональных рамок, где проповедуют идеи внутренней религиозности верующих, на основе которой возможен религиозный мир и объединение страны. Еще одним важным следствием Реформации — лютеровской борьбы за чистоту «первоначальной» религии — стала сильная моральная тенденция немецкой религиозности, и, значит, религиозно-нравственный характер многих немецких просветительских идей.

Поэтому руссоистский комплекс, организующий сентименталистское движение во Франции, при переходе на немецкую почву (эстетика штюрмеров) с необходимостью дополнился идеей религиозных истоков человека, неотделимых от его природно-нравственной основы.

Таким образом, для немецкого Просвещения была отнюдь не характерна ситуация радикальной дехристианизации общества, которая, например, привела Францию к серии революций и якобинскому террору. Своеобразие просветительской идеологии в Германии, особенно в последней трети XVIII века, можно определить как поиск религиозно-философского синтеза, стремление соединить Откровение и разум в едином высшем знании.

Какие бы споры не велись просветителями — деистами, пантеистами, атеистами — вера в Бога и в бессмертие души была незыблемой. Всеобщая немецкая библиотека (1765—1805), которая была аналогом французской энциклопедии и включала в себя 256 томов, занималась в первую очередь богословскими вопросами. Ее издатель, берлинский просветитель Христоф Фридрих Николаи, писал Лессингу: «Я уже несколько раз хотел ее прекратить; знаете ли, что меня удерживает? Богословские статьи» (письмо от 8 марта 1771 г.).

Другой известный немецкий просветитель Моисей Мендельсон, сочинял богословские трактаты (в 1768 г. «Федон, или бессмертие души», в 1785 — «Утренние часы, или чтение о бытии Бога»), где он писал, что «без Бога, без Божьего Промысла и будущей жизни гуманность является врожденной слабостью».

Или: «Без Бога, Его Промысла и бессмертия души все блага жизни в моих глазах заслуживают презрения». Один из немецких исследователей пишет, что если немецкая образованность и просвещение по большей части держались веры в Бога и в бессмертие души, в противовес завоевательным походам французских материалистов, то одну из главнейших причин этого важного исторического факта следует искать во влиянии Мендельсона².

Религия в Германии была активно включена в бытовую жизнь (начиная от структуры государства, заканчивая религиозным воспитанием или религиозной деятельностью многих активных участников Просвещения — Николаи, Мендельсон, Кант, Землер, Лессинг, Лафатер, Гаман, Якоби и др.) Религиозные споры превращались в яростные и публичные интеллектуальные скандалы, когда рушились многолетние отношения. Таковы дискуссии о смысле учения Бенедикта Спинозы между Якоби и Лессингом, причем Мендельсон перестал общаться с Лессингом, просто заподозрив его в спинозизме. Таков спор об Откровении, в котором приняли участие многие философы, в том числе Гаман и Кант и т. д.

Даже философские попытки понять, в чем заключается сущность «разума» или основа «чувства», что такое «просвещение» или «культура», были связаны со стремлением решить тот или иной религиозный вопрос.

В одном из важнейших просветительских текстов — в сочинении Лессинга «Воспитание человеческого рода» (1780), культурное развитие человечества, соотнесенное с историей «взросления» отдельного индивидуума, было рассмотрено как смена этапов религии. Детство — «грубое» человечество и «грубое» духовное состояние мира: «Что лучше может подойти для нравственного воспитания народа, который еще так груб, так неловок в логическом мышлении?», — спрашивает Лессинг и отвечает: «Только Писания Ветхого Завета». «книги для начального образования», «букварь для детей»³. Затем он доказывает, что Новый Завет является религией для юношеского возраста человечества, и ожидает близкого прихода зрелости, связывая это время с мистическим преобразованием мира: «Она обязательно наступит, эпоха Нового Вечного Евангелия»⁴.

Эти идеи Лессинга о воспитании были столь популярны, что даже несколько десятилетий спустя, Гете на основании их построит процесс воспитания в Педагогической Провинции (роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера»). Слова же о близком приходе эпохи Нового Евангелия так сильно поразили воображение немецких романтиков, что Новалис именно ими завершает свое историко-философское эссе «Христианский мир или Европа» (1799), а Фридрих Шлегель в своей статье «О Лессинге» (1801) восклицает: «Даже если бы он не сказал ничего более значительного, чем одно это слово, я должен был бы уважать и любить его только за него»⁵.

Немецкий философ Иоганн Георг Гаман в сочинении «Сократовские записки» (1759) интерпретирует в религиозном смысле концептуальное для эпохи понятие «просвещения»: «Философия есть олицетворение Моисея, путь к вере. Этот истинный свет мы видим не в свете природного остроумия и не в свете школьной остроты ума. Господь есть Дух. Но где дух, так свобода. Мы все видим открытым взором ясность Господа, как в зеркале, и преобразимся в тот же образ от ясности к ясности, как от Духа». Даже сама христианская религия понимается в духе эпохи как «просвещение» — в отличие, например, от иудаизма, который основывается на предписании. Землер пишет: «Все мои ученые работы касаются просвещения и улучшения теологии»⁶. Мистический свет Господа не мыслится без «разумного» света знаний. «Ученость» («единственное, почти всемогущее, средство стимулировать собственные размышления»⁷) рассматривается как необходимая составная часть как для «pietas», так и для «eruditio» — и для благочестия, и для эрудиции.

Иоганн Георг Зульцер в трактате «Краткое понятие всяких наук и других составных частей учености» (1759) включает теологию, наряду с филологией, историей, изящными искусствами, математикой, физикой, философией и правом в понятие «учености»⁸. И для «просвещенных» теологов, и для философов (как для Землера, так и для Канта) понятие «просвещения» обязательно включает в себя способность к самостоятельному мышлению, индивидуальному чувствованию или к личному переживанию Бога. Особенно эти тенденции усиливаются в 1770-е годы, когда на интеллектуальную сцену выходит новое

поколение философов, теологов и писателей. Некоторые исследователи даже считают, что религиозный характер философии позднего Просвещения в Германии — это аксиома, не требующая доказательств⁹.

Эклектичность, духовной мысли эпохи, в которой стирались контуры любого учения, неразрывно связана с идеей синтеза, «единства в многообразии», поисками единой нормы для всего миропорядка (включая человека) — эта модель, пожалуй, и определяет «лик» данной эпохи, ее образ. Саму идею об «объединяющей тенденции в философии позднего просвещения»¹⁰, «мистическом начале»¹¹ эпохи выдвигает и обосновывает Панайотис Кондылис в своем фундаментальном труде «Просвещение в рамках рационализма нового времени» (1981).

Само слово «эклектизм» было введено в эпоху Просвещения — философом Христианом Томазиусом, который рационально и последовательно стремился к тому, чтобы из каждого «философского» учения (от пророков Ветхого Завета до Декарта) выделить и синтезировать все самое ясное и «просвещенное». Но ведь и мистик Готфрид Арнольд в книге «Внепартийная история церкви и еретиков» (1699—1715), одном из самых любимых произведений Гете, открыто утверждал синкретизм своего учения, указывая, «что Бога созерцает не отдельная личность (и даже не партия, религия или секта), но ему приятен всякий народ — все богобоязненные и праведные люди»¹².

Подобная форма познания мира характерна не только для philosophia aulica X. Томазиуса или для необычайно популярной theologia mystica пиетиста Г. Арнольда, но и для philosophia perennis великого Г. В. Лейбница, учение которого в 70-е годы XVIII века переживает новое рождение, и для идеи красоты в эстетической теории И. И. Винкельмана. «Форма просветительского познания, — замечает по этому поводу современный исследователь, — это модель идеальной нормы, являющейся своеобразным «ядром» действительности, которое «вскрывается» в творческой интуиции»¹³.

Гете, который уже значительно позже, в статье «Анализ и синтез» (1829) пытался дать определение своему времени, чтобы указать собственное (весьма значительное) место в ней,

связывал специфику любой исторической эпохи с «открытой» им формой научного познания, которое он назвал «анализ» и «синтез»: «столетие, полагающееся только на анализ и боящееся синтеза, стоит на неправильном пути, ибо только анализ и синтез, вместе взятые, как вдох и выдох, составляют жизнь науки»¹⁴. Наука XVIII в., как считал Гете, понимает это, для нее принцип идеального «синтетического» единства в многообразии реальных проявлений является основополагающим, наука XVII в. использует только «анализ». Действительно, XVII в. был временем развития атомистики, когда любой предмет пытались разделить на составные части. Природа элементарных частиц и источник их движения могли мыслиться различно, но само убеждение в том, что мир и жизнь дискретны, т. е. представляют собой поле взаимодействия разобщенных единиц, обладающих индивидуальностью и энергией — «неукротимых корпускул», по выражению Лейбница,— было всеобщим. Столкновение и борьба, гибель и выживание «неукротимых корпускул» составляли содержание далеко не только физико-теоретической картины мира¹⁵. Подобные взгляды были характерны для французской классицистической трагедии и для теории естественного права, для политики и для идеологии.

Примером «аналитического» научного подхода для Гете являлись И. Ньютон и К. Линней. Поскольку он сам серьезно занимался оптикой и биологией, то для него было важно определить своеобразие собственной научной установки именно в этих научных сферах.

Если, согласно теории Ньютона, свет является смесью цветных корпускул (частиц), дифференцирующихся при прохождении через призму, а белый цвет при этом создается сложением различных цветов, то с точки зрения Гете, белый цвет — это первичный, неразложимый феномен, «про-явленный» свет, который является свойством «живого» глаза. Далее мы рассмотрим хроматику Гете более подробно, поскольку она во многом связана с его символическим способом познания, пока же заметим, что в своих исходных установках понимания света Гете опирался на герметическую и мистическую традицию, в которой свет является во внутреннем мире человека тем средством, которое позволяет запечатлеть божественный Образ. Но

это — внутренний, «первородный» свет, необходимый для глубочайшего созерцания и отличный от внешнего света, благодаря которому чувственные образы достигают глаза. Открытие Гете состояло в том, что он нашел и исследовал ту точку, где соединяется внутренний и внешний свет, внутреннее и внешнее «созерцание». Как в свое время Николай Коперник, исходя из религии космоса (в частности, он прямо ссылается на идеи «древнего богослова» Гермеса Трисмегиста¹⁶), провел точные математические расчеты и выдвинул гипотезу об обращении Земли вокруг Солнца, так и Гете получил импульс для своих научных опытов в герметических теориях, популярных в его время. Поэтому не случайна аналогия между Гете и великими первооткрывателями законов космоса, которую впервые провел Рудольф Штейнер, издавший и откомментировавший научные труды Гете. «Как всякая вновь открытая планета,— пишет Р. Штейнер в одном из своих «Введений» к естественнонаучным сочинениям немецкого поэта,— должна вращаться вокруг своей неподвижной звезды, согласно законам Кеплера, так каждый процесс в органической природе протекает неизбежно в соответствии с идеями Гете. Процессы на звездном небе наблюдали задолго до Кеплера и Коперника. Но только они нашли законы. Органический мир природы наблюдали задолго до Гете, Гете же увидел его закономерности. Гете — Коперник и Кеплер органического мира»¹⁷.

Опираясь на свое «учение о цвете» (так назывался основной труд Гете по оптике), он сделал ряд важных частных открытий (первый заметил фосфоресценцию болонского шпата, исследовал явления поляризации света и придумал несколько приборов для его наблюдения, фактически создал новую науку — физиологическую оптику). И хотя его теория встретила резко отрицательное отношение современных ему физиков, да и в дальнейшем оценивалась как научные изыскания «поэта» (=дилетанта), некоторые крупные ученые XX века рассматривают обе оптики — Ньютона и Гете — как дополняющие друг друга подходы к изучению цвета. В частности, известный физик В. Гейзенберг проводит мысль о том, что эти учения, возможно, «имеют дело с двумя совершенно различными сторонами действительности». Развитие физики,— считает Гейзенберг,—

«убеждает нас в том, что борьба Гете против физической теории цвета должна быть в настоящее время продолжена на более широком фронте»¹⁸.

Та же самая картина в биологии. В статье «Автор сообщает историю своих ботанических занятий» (1817—1831) Гете сравнивает эпоху Линнея и свое время, замечая, что способ механического сопоставления всегда казался ему мозаикой, где «один приготовленный камешек всаживают рядом с другим, чтобы, в конце концов, из тысячи отдельных кусочков создать видимость картины; и потому такое требование было мне до некоторой степени противно»¹⁹. В первой редакции текста была еще одна фраза, которую Гете впоследствии вычеркнул: «...после Шекспира и Спинозы самое сильное влияние оказал на меня Линней, и притом как раз через то противодействие, на которое он меня вызвал. Ибо, пытаясь воспринять его резкие, остроумные разграничения, его меткие, целесообразные, его часто произвольные законы, я чувствовал внутренний разлад: то, что он пытался насильственно разъединить, должно быть, по глубокой потребности моего существа, стремиться к соединению»²⁰.

Пытаясь открыть законы, согласно которым происходит «соединение» отдельных частей в единое — живое и «одухотворенное» — целое, Гете создает собственное учение о происхождении и строении «живых» организмов — «органику», куда входит корпус его работ по ботанике, зоологии, анатомии. В этой сфере он также добился значительных успехов: открыл межчелюстную кость у человека, создал позвонковую теорию черепа, основал новую науку и придумал ей название — морфология животных и т. д.

Таким образом, научные открытия Гете-ученого были обусловлены его подходом к познанию мира, который в свою очередь был во многом связан с моделью мира, где действовал принцип синтетического единства многообразных «атомов». Но и философско-эстетические взгляды Гете-поэта также не могут быть поняты вне контекста эпохи.

С особенностью «эклектичного» позднепросветительского сознания, связан, вероятно, и незатухающий интерес к различным герметическим теориям, в основе которых лежит представ-

ление об «аналогиях» — «великой цепи Бытия», которая все связывает со всем.

Такое символическое мировосприятие сохранилось до XX века. В определенной степени оно характерно, например, для философии Мартина Хайдеггера, который в статье «Время картины мира», посвященной логике развития европейской культуры в начале нового времени, дает высокую оценку аналогии как способу познания: «Соответствие, или аналогия, которая мыслится как *основополагающая черта бытия сущего*, предначертывает вполне определенные возможности и способы, какими истина этого бытия полагается вовнутрь творения в пределах сущего»²¹. Подобная преемственность немецкой традиции указывает на глубинные основы немецкого национального сознания, которому присущ совершенно особый подход к соотношению внешнего и внутреннего миров и для которого понятие «символической реальности» не является чем-то неорганичным.

Как неотъемлемая принадлежность бытию аналогия мыслилась уже в «Изумрудной стрижали» (*Tabula Smaragdina*) — важнейшем герметическом источнике, где определялась триединая причина аналогии между внешним и внутренним мирами: во-первых, общий «исток» обоих миров; во-вторых, влияние духовного мира на физический; в-третьих, влияние физического мира на духовный.

Понятие аналогии становится краеугольным камнем натурфилософского и религиозно-мистического символизма. Приравнивание происходит, — считает один из наиболее авторитетных современных исследователей символического мировосприятия Х. Э. Кэрлот, — не на основании внутренней значимости компонентов, но из-за значимости позиций, поскольку ко взаимосвязи имеет отношение только динамическое или, иными словами, символическое положение объектов. Это приравнивание друг к другу, является «принципом достаточного тождества», которое суть сердцевина символизма. Такое тождество «достаточно», начиная с того самого момента, когда оно создается в самой сердцевине динамического потенциала символа. Если функции объектов совпадают и раскрывают их принадлежность одной сущности, оба объекта, хотя бы они и были различны в экзистенциальном плане, становятся одним в

символическом плане; теперь они, если воспользоваться схоластическим термином, представляют собой «соединение» (*coniunctio*) того, что прежде было «разъединением» (*distinctio*). Символический образ является не «примером» (внешняя и гипотетическая связь между двумя объектами или двумя соответствиями), а внутренней аналогией (необходимая и постоянная связь)²². Таким образом, именно аналогия способна создать динамическое «тождество» между различными «смысловыми» слоями, и поэтому без учения об аналогиях (соответствиях) не обходится ни одна теория символа.

В большинстве герметических трактатов слово «символ» было весьма употребительно и вошло в сознание Гете в эпоху его юношеского изучения мистико-алхимической философии и практики, когда он посещал пиетический кружок Сюзанны фон Клеттенберг (1768—1769). Герметизм — понятие, объединяющее различные религиозно-философские учения, которые в конце XVIII века, в сущности, отличались лишь частностями. Толковый лексикон, изданный в Лейпциге в 1790 году, отмечает слова «герметизм», «натурфилософская мистика», «теософия», «каббала», «розенкрейцерство» в качестве синонимов²³. Циммерман очерчивает сферу герметической традиции значительно шире «вульгарной алхимии», понимая ее как особую философию²⁴.

Алхимия и алхимические понятия составляли своеобразный «научный» аппарат эпохи и высоко ценились представителями всех герметических систем, объединяя в век Просвещения религиозное сектантство и интеллектуальный мир масонских лож. Именно в масонстве алхимия становится философией и идеологией, превращаясь из мистической теософии в разумную и антиматериалистическую цельную концепцию природы вещей, в популярную религиозную философию среди образованных и «просвещенных» европейцев XVIII века.

Алхимия была особой «символической техникой», посредством которой искатели философского камня стремились материализовать духовные истины. К. Г. Юнг, исследовавший алхимические процессы в рамках аналитической психологии, также считает, что цель алхимиков — способствовать проекциям психического в материальные вещи, или, говоря другими словами,

ощутить материальные феномены как символы, т. е. проявить бессознательное, спроецировать его во тьму материи, чтобы оно высветлилось²⁵. Суммой этого таинства, глубочайшим из тайных устремлений Юнг называет закон «*coincidentia oppositorum*» (совпадение противоположностей)²⁶ и отмечает три «алхимических стремления, ведущих к блаженству»: «во-первых, алхимический Ребис, или андрогинное существо, обозначающее слияние противоположностей и прекращение мучений, вызванных разделением полов, начавшимся в те времена, когда «сферический человек» Платона был расчленен надвое; во-вторых, устранение принципа «летучести», т. е. устранение всех изменений и переходов, лишь только будет получена эссенция; наконец, концентрация в одной центральной точке в качестве символа мистического центра вселенной»²⁷.

Эти важнейшие алхимические принципы — понятие *coincidentia oppositorum*, заимствованное алхимиками из натурфилософии Николая Кузанского, а также идеи мистического центра мира и андрогина как его образного проявления, подробно разработанные в натурфилософской мистике Якоба Беме,— образуют, строго говоря, ядро гетевского символизма.

Здесь же необходимо вспомнить и ряд идей натурфилософской мистики XVI—XVII веков (например, почитаемого всеми алхимиками XVIII в. Парацельса), которые легли в основу алхимической «техники» тотальной символизации Бытия: ее пантеизм и панвитализм, учение о микрокосме-макрокосме и «сигнатурах» — символах.

Но именно натурфилософская мистика и «естественная магия» образовала базу религиозного пиетизма и лежала в основе обрядности масонства. Поэтому мистико-алхимические представления, довольно часто были характерны и для членов многочисленных пиетических сект или масонских лож.

Распространение пиетизма и мистического мировосприятия можно несомненно назвать приметой рассматриваемой эпохи. Этот социокультурный феномен, недостаточно изученный в его влиянии на немецкую культуру, исследователь совершенно иной эпохи — XX века — назвал «флюидом»²⁸, который пронизывает всю немецкую ментальность, проникая в самые укромные уголки духовной жизни. Достаточно перечислить лишь не-

которые, весьма значительные, имена: Кант, Гете, Шиллер, Гердер, Лафатер, Гаман, Геллерт, Клопшток, Новалис, Шлейермахер, Гессе и др. Одни и те же истоки питали и основателя немецкой классической философии, обосновавшего понятие разума, Иммануила Канта, и создателя «религии чувства» Георга Гамана, который вел полемику с просветительской категорией разума (оба жили в Кенигсберге и воспитывались в пиетических семьях).

Поскольку пиетические идеи, как мы попытаемся показать, входили в число явных приоритетов юного Гете, скажем несколько слов о том, в чем же была суть этого, столь популярного в Германии, религиозного движения.

Пиетизм (от латинского слова «pietas» — благочестие) в строго-религиозном смысле можно определить как возрождение мистики в рамках протестантизма. Он возникает в конце XVII в. как протест против конфессиональных споров в эпоху Реформации, в которых теоретические разногласия внутри христианства, превратившегося по сути в схоластическую систему, заслоняли личную веру. Подчеркивая необходимость внутреннего переживания Бога и протестуя против внешней церковной обрядности, пиетисты ставили религиозное чувство выше ортодоксальных христианских догматов. Распространение этой «религии сердца» связано с деятельностью Иоганна Арнда (1555—1621) и основателя пиетизма Филиппа Якоба Шпенера (1635—1705), который был воспитанником лютеранской общины в Верхнем Эльзасе, находившейся под сильным влиянием швейцарского кальвинизма с его стремлением не только к «чистой вере», но и к «чистой жизни», и таким образом, вопросы практической морали играли в его воспитании немаловажную роль. Получив место лютеранского пастора во Франкфурте на Майне, где с этих пор пиетизм приобретает значительное влияние, сохранившееся и в эпоху Гете, Шпенер не ограничился только церковными службами и обязательными проповедями. Он организовал у себя дома первое «благочестивое собрание» (collegia pietatis), на котором члены христианской общины регулярно встречались для чтения духовной литературы и обмена религиозным опытом. В своей самой знаменитой брошюре «Благочестивые желания» (Pia desideria, 1675) он

предложил провести реформу ортодоксального лютеранства: более активно использовать индивидуальное и публичное чтение духовной литературы, а также постоянное личное общение пасторов с прихожанами, проповедовать прежде всего «дела любви», а не познание веры и соблюдение церковных правил и предписаний. Он считал наиболее важными практические результаты «живой веры»; призывал создавать университеты, где богословы должны учить внутреннему благочестию, деятельной любви, нравственному совершенствованию и изучению Библии, а не конфессиональным спорам. «Благочестивое собрание» было идеальным инструментом для осуществления подобной реформы. Обновление и возрождение — эти слова, которыми обозначались признаки спасительной веры, становятся весьма употребительными в пиетическом словаре.

В XVIII в. пиетизм получил широкое распространение в Германии, оказывая влияние на социокультурную сферу и вопросы воспитания и образования. Центром пиетизма был г. Галле, где в новом университете, основанном в 1694 году, большинство кафедр получили пиетисты, а лидером и руководителем немецких пиетистов стал профессор галльского университета Август Герман Франке (1663—1727). Среди прославленных выпускников теологического факультета были Генри Мельхиор Мюленберг (1711—1787), организовавший первый лютеранский синод в Америке (один из первых деятелей и духовный вождь американского лютеранства), и граф Николай Людвиг фон Цинцендорф (1700—1760), предоставивший свои поместья богемским (чешским) братьям, членам одной религиозной секты, основанной в XV в. Богемские братья, которые были изгнаны из Чехии и Моравии в результате декатолизации Священной Римской империи, образовали в 1772 году в Саксонии, в имении Цинцендорфа недалеко от Дрездена, гернгутерскую общину (нем. «Herrngut» — Град Господень), находящуюся под сильным влиянием пиетизма. Цинцендорф, миссионер и проповедник, автор более чем 2 тыс. духовных песен и более ста религиозных трактатов и проповедей, стал первым епископом гернгутеров.

Удивительная личность графа и его учение оказали серьезное влияние на немецкий романтизм, в частности на Новалиса,

который ставил его учение, в котором нашли отражение мистико-натурфилософские представления эпохи, в одном ряду со Спинозой. Во время предсмертной болезни, как сообщают его брат Карл фон Гарденберг и друг Людвиг Тик, — Новалис читал лишь три книги — Библию, пиетические сочинения Цинцендорфа и Лафатера²⁹.

Центр ортодоксального пиетизма, как мы уже упоминали, находился в Галле — городе, который в то же время был и центром рационального просвещения, здесь в университете преподавал профессор логики и математики, создатель «школьной», популярной просветительской философии Христиан Вольф. Впрочем, подобное сосуществование мистики и философского рационализма в одном университетском городе, — еще одно проявление «эклектичности», или синкретичности социокультурной атмосферы немецкого просвещения.

Но особую роль в культуре сыграл отнюдь не ортодоксальный пиетизм. Для немцев гораздо важнее оказались разнообразные пиетические секты, которые формировали совершенно особое для немецкой духовности «чувство метафизического» и религиозный «энтузиазм», лежащий в основе сентименталистского и романтического переживания Бытия. Это уже упоминавшаяся гернгутерская община графа фон Цинцендорфа, к которой примыкал Новалис, и кружок Сюзанны фон Клеттенберг, который посещал юный Гете, и небольшая швабская община, без которой невозможно представить формирование мировосприятия Шиллера.

Одной из важных примет таких сект была их полусветская, полурелигиозная деятельность. Лессинг в статье «Мысли о гернгутерах» (1750) писал: «Они оставили в стороне все богословские споры и заботятся только о восстановлении простой и чистой деятельности»³⁰. Такая деятельность, как мы увидим, характеризует героиню «Признаний прекрасной души» из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера», в которой несомненно сказался опыт общения Гете с Сюзанной фон Клеттенберг и ее подругами-пиетистками.

Пиетизм был той основой, которая формировала весьма размытое и свободное понятие религиозности. «Что же такое пиетизм, как не религиозное чувство и действие эгоистичного,

изнеженного сердца?», — читаем мы в романе Фридриха Якоби «Вольдемар» (1779)³¹.

В XX веке было найдено одно письмо Гете (Эрнсту Теодору Лангеру от 17 января 1769 года), где он сообщает о своем пиетическом опыте, пережитым им во время болезни 1768—1769 года в родительском доме во Франкфурте, и рассказывает о посещении кружка Сюзанны фон Клеттенберг. Кризис болезни Гете и начало выздоровления датируются 8 и 9 декабря 1768 года, и, вероятно, на это же время приходится и его «обращение» — принятие в пиетическую общину.

Циммерман считает, что юный Гете, вероятно, пережил точно такой же период пиетического благочестия и «энтузиазма», как до него популярный немецкий поэт XVIII века Христиан Геллерт, и после него Новалис³². Спустя четыре месяца после пиетического «пробуждения», он сообщает в письме Фридерике Эзер, дочери своего лейпцигского учителя рисования: «Что я пережил? Это знаю я один; и считаю этот опыт единственной истинной наукой»³³. Можно сказать, что постепенно «истинная вера» (христианство в его мистическо-пиетическом варианте) превращается у Гете в чудесное средство «переживания» герметической «медицины» — в алхимию, и затем — в «единственную истинную науку» натурфилософию, которой Гете останется верен на протяжении всей своей жизни. Пиетическое «пробуждение», предполагающее мистическое озарение, Гете позже отчетливо свяжет со своим главным «научным» способом познания мира — «созерцанием» (антиципацией, *arete* и т. д.).

Пожалуй, именно алхимические и мистико-пиетические идеи, усвоенные Гете в юности, дали первый импульс, который повлиял на формирование его представления о «целостной» (андрогинной) и постигаемой в мгновенном интуитивном прозрении истине.

В этой связи большую роль сыграли месяцы болезни и выздоровления Гете, которые большинство исследователей рассматривают в тени знаменательной встречи поэта с Гердером, или называют их «пустыми»³⁴. Циммерман вполне убедительно доказывает, что именно в это время было выработано религиозно-философское кредо, которое Гете формулирует в своем

дневнике за 1770—1771 гг. и в мифе о Люцифере, изложенном им в «Поэзии и правде»³⁵.

В своей основе эти взгляды не противоречат христианству, поскольку для Гете «все, что существует, с необходимостью соотносится с сущностью Бога, ибо Бог — это единственно сущее и охватывает все». Природу невозможно понять отдельно от Бога, — считает юный философ, которому едва исполнилось двадцать лет, — созерцая природу, мы познаем Бога. В «Поэзии и правде» Гете конкретизирует свое понимание Бога и «сотворение» природы, и хотя он вкладывает эти мысли в уста юноши, мы должны учитывать, что в данном случае мы имеем дело с позднейшей «конструкцией», в которой так или иначе переплелись его ранние и более поздние взгляды. Тем не менее, это доказывает, что для Гете подобные представления о мире сохранили надолго свою значимость. Он пишет: «Я тщился вообразить себе Божество, извечно само себя воспроизводящее, но так как воспроизведение немислимо без многообразия, то это божество неизбежно должно было предстать перед собой как нечто второе, нам ведомое под именем Сына Божия. Отныне они оба были призваны, продолжая акт воспроизведения, предстать перед собою уже в качестве третьего, столь же неизменного, живого и вечного, каким является целое. На этом круг божества замкнулся»³⁶. Но поскольку потребность в «воспроизведении» не исчезла, это триединое божество (Гете дает им библейское имя Бога — Элохим) создает нечто четвертое — Люцифера, в котором уже таится противоречие, ведь он сотворен божественной волей, но ею же и ограничен. Первое влечет его к «распространению, или экспансии», т. е. к восхождению к духовному первоистoku. Второе — к «концентрации, или сплочению», т. е. к материи (Гете использует алхимические термины). Концентрация материального начала — это, в сущности, есть зло, и таким образом, Люцифер становится источником зла в мире, уничтожая сам себя. Увидев падение Люцифера и его неспособность ступить в вечность, Элохим создает человека, который, оказывается в положении Люцифера — он одновременно и безусловен, и ограничен. Так начинается «творение». Человек, подобно Люциферу, раздираем противоречиями, которые являются источником лю-

бого развития — он совершает зло и одновременно устремляет свой взор к Божественному первоистoku. Люцифер превращается в символ материального начала мира, становится необходимой составной частью человека как сотворенного существа. Это «мифотворчество» хорошо укладывается в концепцию гетевской трагедии «Фауст», завершенной много лет спустя — за несколько месяцев до смерти Гете, и показывает, что обвинения его в атеизме или в манихействе не имеют под собой никакой почвы.

Мистические, герметические и алхимические книги, которые во время своей болезни изучал Гете, были рекомендованы в качестве алхимико-фармакологических учебников его лечащим врачом Иоганном Фридрихом Метцем (1720—1782) — пие-тистом и известным алхимиком этого времени. Гете не только изучал алхимические тексты, но и проводил алхимические опыты. В своей автобиографии он упоминает имена Теофраста Парацельса, Базилия Валентина, Иоганна Баптиста ван Гельмонта, Георга Старкея, антологию «Золотая цепь Гомера» (Aurea Catena Homeri, 1723) и одну из самых популярных в XVIII веке книг — «Трактат по маго-кабалистике» (1719), написанную Георгом фон Веллингом.

Таким образом, нет никакого сомнения в основательном знакомстве Гете с герметической и мистико-алхимической философией. Приведем три показательных факта. Во-первых, как известно, основные герметические штудии Гете выпадают на время его постельного режима (декабрь 1768 — март 1769), т. е. в течение полугода, прежде чем приступить к алхимическим опытам, которые он описывает в своей автобиографии, этот юный «ученик чародея» штудиирует мистико-алхимическую теорию.

Во-вторых, профессор риторики, химии и ботаники Якоб Рейнхольд Шпильман (1722—1783), лекции которого Гете будет посещать в Страсбурге в 1770—1771 гг., посвятил свою диссертацию, написанную в 1748 году, вопросу о взаимосвязи алхимии и «научной» гипотезы флогистона Георга Эрнста Штала, — того самого Штала, который открыл «анима» (животную душу) в каждом живом существе и стал основателем «витализма» и «анимизма». Именно оспаривая «витализм»,

Гете будет постепенно создавать собственную символическую теорию «организма» как «одухотворенного» целого.

В-третьих, в «Поэзии и правде» Гете сообщает о своем увлечении Овидием в страсбургские годы, не упоминая о том, что его прежде всего интересовали овидиевские «Метаморфозы» (Овидий в герметической традиции обычно воспринимался как близкий алхимической традиции писатель³⁷). Здесь поэтический рассказ об изначальном хаосе и творении земли перекликается с собственной гетевской космогонией в люциферовском мифе. Принцип же «метаморфозы», в котором слились его многочисленные трактовки — от овидиевского до алхимического и лейбницевого, Гете позже переосмыслит как основной закон природы, где, в частности, воплотится принцип «единства в многообразии».

Эстетика Гете 1770-х годов XVIII века — перенесение на искусство характерных для герметической традиции натурфилософских представлений, прежде всего идеи символизма и панвитализма Бытия, удачно дополненных учением Готфрида Вильгельма Лейбница о мире как «живой» монаде-индивидууме.

Панайотис Кондылис обосновывает интенсивное восприятие философии Лейбница во 2 половине XVIII века стремлением преодолеть «картезианское разделение между *res extensa* и *res cogitans*» и «интегрировать в понятие разума психическое чувство». Это стало возможным, считает исследователь, благодаря лейбницевой концепции монады, понимающей душу как некое единство, которое охватывает «континуум всех сил»³⁸.

Основу философской системы Лейбница составляет убеждение в том, что мир — это не просто часовой механизм, который подчиняется причинно-следственным связям, но «живая машина» (*la machine de la nature*: машина природы), единая монада и одновременно совокупность «живых» монад-индивидуумов, своеобразная «живая» мировая гармония. Просветительская культура нашла необычайно яркий образ, передающий целостность подобной гармонии — это образ сада со всеми своими многочисленными оттенками восприятия и изображения. К его характеристике мы вернемся позже, а пока заметим, что Гете в эту эпоху весьма органично воспринял идею «живой»

(т. е. целесообразно устроенной) монады. Но поскольку его основные духовные интересы с начала 1770-х годов (после встречи с Гердером и в период движения «бури и натиска») были сосредоточены прежде всего на вопросах искусства, Гете переосмысливает эту идею Лейбница на художественном материале — только позже, в 1780-е годы он будет рассматривать подобным образом природу. Конечно, только с осторожностью можно утверждать, что философия Лейбница непосредственно повлияла на Гете — хотя, впрочем, Гете неоднократно упоминает имя Лейбница в своих текстах и постоянно оперирует словом и понятием «монада».

Возможно, мы имеем дело со случаем, подобным кантовскому: близость целого ряда собственных понятий с идеями Канта Гете не считал «влиянием», но видел в них сходство установок. Возможно также, что свою роль сыграло изучение обоими — и Лейбницем, и Гете — натурфилософской и герметической традиции. В частности, можно говорить о влиянии на них натурфилософии и алхимии Теофраста Парацельса с его идеей «панвитализма», в основе которого лежит понятие «жизни-огня» — алхимической основы «трансмутации» вещества и духа³⁹.

Научное сопоставление идей Парацельса и Лейбница еще ждет своего исследователя-философа, наша же задача — очертить духовный горизонт эпохи. По крайней мере, на уровне терминологии можно говорить об определенном сходстве: Парацельс называет мир «машина мира», или «*machina mundi*» (Лейбниц: «машина природы») и размышляет о тотальной «телесности» Бытия. Его «машина мира» «разделена на две части: на осязаемое тело и невидимое тело (*Corpus*) <...> обе они помещены в жизнь»⁴⁰. Значит, мир представляет собой единство природы и духа, тела и души, и управляется законами «жизни». Мысль Парацельса о телесной форме «духа» (дух он называет особым «телом»), характерная для немецкого мистико-натурфилософского сознания вообще, преобразуется в монадологии Лейбница в некую метафизическую «силу» (*Kraft*), проявление которой невозможно без тела. Эта сила является центром, условием существования монады, способом осуществления «жизни» (организма, индивидуума) и не выводится непосредственно из материи, из природы.

В непосредственной связи с философско-религиозными представлениями к этому времени в Германии формируется так называемая «органическая эстетика», в которой произведение искусства понимается как природный организм, как энергия (греч. *energeia*), творческая порождающая сила (*Kraft*). Греческое слово «*energeia*» в 1770-е годы переводится на немецкий язык двумя равнозначными терминами «*die Energie*», «*die Kraft*», причем прежде всего — например, у Гердера или Гумбольдта — речь идет о реабилитации немецкого языка, в котором они находят несвойственную другим языкам мощь, силу, экспрессию⁴¹. Такая «сила» связывается прежде всего с понятием «магического» воображения, задача которого — «*Lebensoffenbarung*», что означает не просто «открытие» жизни, принцип правдоподобия — именно так иногда трактуют новаторство нового поколения немецких писателей-сентименталистов. Скорее, это слово означает «откровение» жизни, открытие ее сущности, потому что, если учитывать общее настроение эпохи, в слове «*Offenbarung*» несомненно хорошо слышится его библейский оттенок (ср. «*Die Offenbarung des Johannes*»: «Откровение Иоанна»). Этот термин в эстетику вводит Иоганн Готфрид Гердер, связывая с ним еще один — «*Ursprünglichkeit*» (изначальность, исконность). Гердер настоятельно рекомендует поэтам не следовать «образцам», но «искать истоки поэзии и языка, и питаться их соком и силой»⁴². Только в некоторой мере идеи Гердера перекликаются с призывом Жана-Жака Руссо «Назад к природе», чей роман «Новая Элоиза», будучи переведен на немецкий язык в 1761 году, оказал определенное влияние на формирующуюся эстетику «бурных гениев»⁴³.

Благодаря Гердеру произошло то самое благоприятное стечение обстоятельств, которое так часто играет важную роль в истории: в одном лице совпал крупный теоретик искусства, философ и теолог-пиетист, а в культурной традиции «встретились» эстетические теории XVIII века и мистико-религиозное понимание природы, ядро которого, как мы уже отмечали, образывала натурфилософская идея символизма Бытия: явления природы рассматривались как «тело» (знак, шифр, язык, алфавит) Божьего Духа — но не как цель «творения», в как результат «воплощения». Бог, понимаемый как органическое

единство внутренних (творческих) сил, был словно «разлит» в природе — как автор в своем произведении. Значит, природа должна как бы «пластически» воспроизвести Бога, превратиться в органически-точный «отпечаток» Его Духа. Явленная вовне воля Творца (Бога и художника) — вот что такое «творение». Подобная аналогия символически-органической сущности природы и искусства, осмысленная в теоретическом сознании Гердера, приводит к рождению «органической эстетики», и затем — к понятию эстетического символа: искусство символично, поскольку оно является «экспрессией» творца-художника — «выражением» его духовно-волевого импульса, а не имитацией-подражанием, как это было в эстетике середины XVIII века (например, М. Мендельсона или Г. Лессинга).

Уже до Гердера в Германии появились несколько философских теорий символа, основанных на противопоставлении «произвольных» и «природных» «знаков», доступных наблюдению и чувственному познанию. В своем эстетическом трактате «Критические леса» (1769) Гердер почти дословно повторяет определение «природных» и «произвольных» знаков, данное Лейбницем, а затем Мендельсоном, применяя их к сфере искусства: «Знаки живописи суть природны: связь знака с обозначаемой вещью обосновывается свойствами самого обозначаемого. Знаки поэзии, напротив, произвольны: артикулируемые звуки здесь не совпадают с вещью, которую они должны выразить, но лишь по общему согласию, конвенционально, принимаются в качестве знаков»⁴⁴. Он пока еще не выходит за рамки традиционного философского употребления слова «символический» для обозначения «произвольного знака», называя «природные знаки» «подражательными» (*imitativ*). Поскольку изобразительное искусство «подражательно», оно не «символично». Впрочем, эта же идея о подражательности живописи неминуемо должна была привести Гердера-натурфилософа к прямо противоположному — и заметим, более перспективному для искусства — выводу: поскольку искусство «подражает» «символической» природе, оно и само «символично».

С понятием «символизма» природы у Гердера совпадает именно «природный знак», где связь «означающего» и «означаемого» органична и естественна. Значит, именно «природный

знак» (пока еще связанный с понятием «подражания») в перспективе может стать основой эстетической категории символа, т. е. некоего «произвольного» знака-формы, значение которого, тем не менее, органично-природно, следовательно, «наглядно», и может быть постигнуто органами чувств.

В дальнейшем эти идеи приведут Гердера к созданию собственной теории эстетического «природного символа» («Каллигона», 1800). А пока, в 1770-е годы, Гердер решает проблему специфики искусства при помощи идеи «экспрессивной», «органической формы» как живого единства внутреннего и внешнего. Сам термин «органическая форма» он вводит в статье «Фрагменты о новой немецкой литературе» (1767)⁴⁵. Критик приходит к выводу, что связь между знаком и значением «органична»: внешнее вырастает из внутреннего, форма «олицетворяет» содержание по аналогии с природой или, как он заметит позже в «Идеях к философии истории человечества» (1784—1791), «всякая внешняя форма природы суть изображение результатов ее внутренней деятельности (Werk)»⁴⁶.

Популярное в Германии в последней трети XVIII века представление об «антропологичности» эстетики, как и об «антропологичности» исторического развития («образование», «оформление» человеческого рода как отдельного индивидуума) не может быть понято без привлечения контекста философии Лейбница⁴⁷. Интенсивное же общение Гете и Гердера в конце XVIII века позволяет предполагать уже в 1770-е годы знакомство Гете не только с эстетикой Гердера, но и с основными философскими идеями Лейбница.

В это время Гете вводит в свою эстетику понятие «живого целого» (das lebendige Ganze)⁴⁸, в котором наряду с идеей органического единства (внешнее с необходимостью «вырастает» из внутреннего) подчеркивается мысль о целостности — взаимозависимости целого и всех частей «органической формы». Так, в статье «О немецком зодчестве» (1771) он описывает готический собор в Страсбурге как здание «цельное, большое и до мельчайших частей целесообразно-прекрасное, как древо Господне», характеризует его как «произведение» «духа» архитектора Эрвина фон Штейнбаха⁴⁹. Уже позже, в романах «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Избирательное средство» это

сравнение каменного памятника архитектуры и живого «древа» развернется в художественный символ.

В согласии с «органической эстетикой», юный Гете требует от восприятия древних не «слепого подражания», а восприятия и переживания «духа массивов», духа бесформенной материальной массы (Geist der Massen), чтобы «формируясь, заструилась живая красота» (lebendige Schönheit)⁵⁰. Здесь все является прекрасной формой-образом (Gestalt), и все стремится к завершению. Впрочем, и через четыре года в статье «Из записной книжки. Третье паломничество ко гробу Эрвина в июле 1775 года» (1775) Гете вновь изображает произведение искусства как живой «организм». Особенно ярко эта «органическая» идея проявляется в страстной «молитве» к собору — как в молитве к совершенному индивидууму — Природе и Божеству): «Ты един, и ты живой, ты зачат и созрел (gezeugt und entfaltet; букв: рожден и развит из зародыша), ты не собран из частей и заплат. Перед тобой, как перед вспенившимся водопадом могучего Рейна, как перед сияющей, вечно заснеженной вершиной горы <...>, как перед великой мыслью мироздания (Gedanken der Schöpfung; букв: творения), — в душе оживает то, что в ней является творческой силой (Schöpfungskraft; букв: творящей энергией)»⁵¹. Благодаря ей возникает самостоятельное произведение искусства (Werk), подобно тому, как другие создания (Geschöpfe) развиваются благодаря своей индивидуальной зародышевой силе (Keimkraft)⁵².

Отчетливая корреляция Божественного и художественного «творчества» (Schöpfung), «творческой энергии» — форма немецкого слова указывает на то, что имеется в виду творческая энергия как процесс и одновременно как результат — имеет своим источником телеологические идеи Лейбница. «Сила» Лейбница, т. е. подвижный дух, проявляемый только в «теле», — это, в сущности, иное обозначение монады, которая, таким образом, существует только как нечто подвижное, «развивающееся», формирующееся. Причем Лейбниц, учитывая аристотелевскую традицию обозначения такой особой «формы», называет ее также «энтелехия». Но Бог не может «развиваться», ведь Он идеален и абсолютен, поэтому его «сила» проявляется как «творчество» (немецкое слово Bildung отчетливо выявляет по-

добную связь: *Bildung* — это развитие, образ-ование, а *Bild* — образ, в том числе и прежде всего Образ Бога).

Творение, согласно Лейбницу, — необходимое следствие Божественной «силы», т. е. «ума» или Премудрости Божией (ср. у Гете: *Gedanken der Schöpfung*). Точно также и «творение» художника с необходимостью следует из заложенной в нем «творческой силы» согласно «представлению» (зародышу) — некоему идеальному плану, который в несовершенной монаде исполняет функцию Божественной «мысли». Эти идеи легли в основу и «энергейной» эстетики «швейцарцев» Бодмера и Брейтингера, и явились базой, на которой формируется эстетика «гениев» — движение «бури и натиска». Через посредство Лейбница Гердер, как и Гете, воспринимает идею о «магической», в сущности, роли «фантазии» (воображения, творческой силы, гениальности), связывающей духовное и материальное — дух художника, воплотившийся в его произведении (ср. приведенные выше пассажи Гете, посвященные Страсбургскому собору). Насколько в теории Гердера стирается истинная «магическая» функция воображения (это только эстетика!), указывает тот факт, что в подобных случаях он всегда употребляет слово «*die Phantasie*» (фантазия)⁵³. Для Лейбница же важно именно «воображение», как и для Парацельса, который пишет: «...Подобно тому, как через тело свое человек по воле своей вспахивает землю, так посредством своего воображения обрабатывает он небо в своем созвездии. <...> Воображение (*Imaginatio*) подтверждается и свершается через веру <...>, из чего следует, что воображение порождает, делает и дает дух (*Spiritus*). <...> Фантазия не есть воображение (*Imaginatio*), но краеугольный камень глупцов...»⁵⁴.

Гете же, напротив, хорошо чувствует разницу между этими понятиями. Когда он позже в «учении о цвете» будет исследовать «воображение» как проявление образа в сетчатке глаза, он станет употреблять форму «*die Imagination*».

Еще одним источником формирования гетевской эстетики символизма была теория искусства Иоганна Иоахима Винкельмана и особенно винкельмановское учение об аллегории. Со взглядами Винкельмана на искусство Гете познакомил директор Лейпцигской художественной академии и его учитель рисо-

вания Адам Фридрих Эзер — друг и корреспондент Винкельмана. Будучи студентом Лейпцигского университета, где он изучал право и одновременно брал частные уроки рисования, Гете пересматривает свое «детское» эстетическое «крело» и познавательные принципы, основанные, по его словам, на «импульсе Лессинга».

Эзер учил, что различие между обоими теоретиками искусства выросло из их способа созерцания предмета искусства. Винкельман — последователь Платона и Плотина — исходит непосредственно из произведения искусства и вкуса художника. Лессинг же, представитель аристотелевской традиции, принимает за исходный пункт своих рассуждений воздействие искусства на зрителя. Таким образом, согласно Эзеру, Винкельман противопоставляет «университетскому остроловию»⁵⁵ Лессинга созерцание, т. е. книжной учености и сухому знанию античности ее практическое переживание. Возможно, подход к эстетической теории Лессинга как к абстрактному философскому теоретизированию не вполне корректен. Сегодня мы можем сказать уже более взвешенно: метод Лессинга является «синтезом индуктивного расчленения и логической дедукции»⁵⁶. Тем не менее, для формирования эстетических взглядов поколения Гете наиболее существенным оказывается не столько истинный смысл этих подходов и концепций античности, сколько их противопоставление.

В свои зрелые годы Гете, уже выйдя из-под влияния Эзера, выскажет более объективный взгляд на эстетику Лессинга («Поэзия и правда») и Винкельмана (статья «Винкельманн и его время», 1805). Но в данном случае для нас важно подчеркнуть тот факт, что под воздействием представлений Винкельмана Гете приходит к мысли о «переживании» (созерцании) искусства.

В своих знаменитых критических эссе «Мысли о подражании греческим произведениям искусства в живописи и скульптуре» (1755) и «Попытка учения об аллегории, особенно в связи с искусством» (1766) Винкельман определяет сущность искусства как изображение «значения» (идеи) при помощи «аллегорической формы». Но эта «идея» постигается не логически, а посредством «созерцания» — «чувств, наученных умом»⁵⁷. «...Я дер-

жусь того мнения,— пишет Винкельман,— что <...> прекрасное в искусстве основывается больше на тонком чутье и образованном вкусе, чем на глубоких размышлениях»⁵⁸. Таким образом, сущность искусства может быть охарактеризована как «идеальное понятие» (идея, мысль), но «понять» его (раскрыть «тайну» прекрасного), мы не можем: «Красота — одна из великих тайн природы, действие которой мы видим и чувствуем, но ясное общеобязательное понятие о ее сущности — это одна из тех истин, которые не доступны нашему открытию». Значит, основу «аллегорического» изображения Винкельмана составляет вовсе не рациональное понятие, но некая созерцаемая «тайна» — «идея» (эйдос), имеющая свой прообраз, или «чистую красоту», в Божественном Разуме: «Высшая красота в Божестве,— замечает Винкельман,— и понятие о человеческой красоте совершенствуются по мере приближения и согласования ее с идеей верховного существа, которое для нас понятиями единства и неделимости отлично от материи. Это понятие красоты есть как бы отвлеченный от материи, очищенный огнем дух, стремящийся олицетвориться в творении по образу первого разумного существа, созданного Божественным Разумом»⁵⁹.

Отчетливая близость Винкельмана платоновским и неоплатоническим взглядам на искусство, подчеркнутая рядом современных исследователей⁶⁰, позволяет говорить о нем как о теоретике искусства, близко стоящем к формирующейся символической эстетике: если в неоплатонической традиции красота понимается как «мерцание» духа сквозь тело, то ведь и символ — это проявление в «теле» духовной сущности. Если «прекрасная» и «символическая» «телесная форма» идентичны, то целью искусства может быть названо выражение «символа» (=красоты). Конечно, Винкельман не делает этих выводов, как и Гете в 70-е годы XVIII века, но, тем не менее, Гете теперь воспринимает красоту как неясное («сумеречное») «чувство идеала» — так он называет свое понимание прекрасного в письме Фредерике Эзер, дочери своего учителя (от 8 апреля 1769 года)⁶¹. Он ей пишет: «Дорогая подруга, свет — это истина, и все же солнце не является истиной, хотя свет и истекает из него. Ночь — это не-истина. А что такое прекрасное? оно не является ни светом, ни ночью. Сумерки; рождение истины и не-исти-

ны одновременно. Нечто среднее (Ein Mittelding)»⁶². А в письме Хетцлеру Младшему (от 14 июля 1770 года) эта мысль прозвучит еще более отчетливо: «Прекрасное навсегда останется <...> неясным. <...> Оно есть колеблющийся сияющий образ теней, и его контур очертить невозможно»⁶³.

Опубликованное в 1765 году сочинение Лейбница «Новые опыты о человеческом разуме» (1704), высоко оцененные Гердером и всем поколением «бурных гениев», философски «подкрепляют» эстетические поиски юного Гете. Это сочинение Лейбница было издано лишь через 11 лет после смерти Вольфа, который перевел на немецкий язык большинство текстов этого великого немецкого философа, писавшего в основном на латинском и французском языках. И таким образом, оно было адаптировано немецкой культурой лишь в 1770-е годы, когда его стал активно пропагандировать Гердер, а Лессинг намеревался перевести на немецкий язык⁶⁴.

В этой книге Лейбниц утверждает, что существуют истины, которые можно познать не разложением их на частности (логикой ума), но как нераздельное и цельное «чувство» (он называет их «малыми восприятиями», неосознаваемыми рационально⁶⁵). Философ обосновывает идею, что так познаются главные истины — прежде всего мораль и вера, которые он именует «последней основой истин», «связью истин»⁶⁶. Такая «связь истин» (Лейбниц употребляет весьма характерный для «символического» мышления оборот), не может быть понята по правилам логики, ее познание зарождается в душе как «смутный» (не-про-свещенный) источник индивидуальности, как «прообраз идей и истин»⁶⁷, т. е. посредством «созерцания». Подобный подход к познанию истины, исходя «из гениальных и полных природной мощи инстинктов» (если воспользоваться выражением другого немецкого философа, Куно Фишера⁶⁸), как «темного представления», или «cognitio obscura», — образовывали, по мнению современной исследовательницы эпохи Просвещения М. Фик, «центр позднепросветительских интересов»⁶⁹. Эти идеи были развиты не только в эстетике и поэтике «бурных гениев», но и в философии «чувства и веры» Гамана, Лафатера, Фр. Якоби — метафизическом аналоге немецкого литературного сентиментализма⁷⁰.

Итак, в 1770-е годы Гете приходит к пониманию «одухотворенной» (живой) природы, т. е. к идее символизации Бытия. У него формируется мысль о произведении искусства как органической, завершенной в себе форме — «живом целом» — и представление о творчестве, основанном не на разумном подражании природе, а на «темном» «чувстве пропорций» и меры — «магическом» воображении, посредством которого происходит «воплощение» интуитивно «созерцаемой» и «ускользающей» красоты.



СТРАСТИ ПО ГЕТЕ:
ФИЛОСОФИЯ Г. В. ЛЕЙБНИЦА И РОМАН ГЕТЕ
«СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»

Философско-эстетические поиски Гете 1770-х гг. привели к созданию шедевра, который очень скоро стал одним из самых читаемых текстов XVIII века. Хотя Гете в это время еще не употребляет термина «символ», роман «Страдания юного Вертера» уже очерчивает контуры будущей символической поэтики Гете. Во-первых, он являет именно символический подход к Бытию, и, пожалуй, одной важнейших установок автора становится идея единства микрокосма и макрокосма. Во-вторых, этот шедевр блестяще воплощает идею об «органичности» (структурной целостности) художественного «произведения», создает особую символическую реальность — «пространство» культурной традиции, «свернутое» в структуру текста.

Наиболее ярко своеобразие поэтики романа раскрывается в сравнении с философской системой Лейбница.

Его идеи, как мы попытались показать, имеют своим источником натурфилософскую и мистическую традицию. Развитие-осуществление монады-микрокосма может быть понято как одновременное развертывание монады-макрокосма. Подобие человека, природы и Бога — вот что является основанием для мировой гармонии, которая существует, говоря современным языком, как «саморазвивающаяся система»: все в мире «преобразуется», восходит от «смутной» монады, которая «проясняется», «просвещается», — к Свету и Образу. Таким образом, познание смысла Природы (ее духовной, Божественной основы)

может быть осмыслено как самопознание. Причем для Лейбница принципиальным оказывается тезис, что «микрокосм» монады замкнут, «она не имеет окон» — так об этом говорит сам философ.

В романе Гете «Страдания юного Вертера» подобную «закрытость» монады-человеческой души можно интерпретировать как экзистенциальное одиночество главного героя. Оно проявляется и в структуре романа, которую К. Мюллер-Залгет назвал «формой моноперспективного романа в письмах»⁷¹, и в его центральной проблеме, которую В. Ланге определил как «проблему понимания»⁷², сразу же обнажив необычайно современное звучание «Вертера».

История Вертера начинается с отъезда главного героя. «Как счастлив я, что уехал», — начинает Вертер свое первое письмо, и далее продолжает: «расстались, а я радуюсь», тем самым декларируя нарушение всякой обыденной («рассудочной») логики: 1) герой уезжает тогда, когда должен «по закону жанра» прибыть; 2) герой счастлив тогда, когда должен грустить, ведь он расстался с близким ему, привычным миром — с домашним «пространством», предполагающим внутренний комфорт. Но радость от «расставания», с другой стороны, предполагает страдание от общения. Таким образом, уже в начале романа дается своеобразная предпосылка «страданий» Вертера — его «выброшенность» из «своего» привычного пространства в «чужое» и его общение с другими (даже любимыми!) людьми. И это положение принципиально, потому что мы сразу попадаем в ситуацию, где предполагается одиночество главного героя. Ведь новое обычно связывается с неизвестным, а в мифопоэтическом сознании даже враждебным началом, которое предполагает или адаптацию, или болезненное бегство из него. Адаптация же Вертера невозможна — его одиночество изначально задано, он осуществляется как «закрытая» монада.

К. Мюллер-Залгет обратил внимание, что в начале и в конце романа (как и в конце первой части) Вертер пишет о стремлении и необходимости уйти⁷³. Приведем выделенные им три фразы: 1) «Как счастлив я, что уехал!» (4 мая 1771 г.); 2) «Мне надо уехать! Благодарю тебя Вильгельм за то, что ты принял за меня решение и положил конец моим колебаниям <...> мне

надо уехать!» (3 сентября 1771 г.); 3) «Мне лучше уйти совсем» (14 декабря 1772 г.)⁷⁴. Действительно, Гете как бы намечает своеобразный «пунктир» движения действия, связанный именно со стремлением Вертера «прочь» (отовсюду): из родного города (начало романа), от Лотты (конец I части), из жизни (конец II части).

Скрытая символичность романа разворачивается как внешнее пространство, как бы воспроизводящее вовне внутренние переживания Вертера. Но просто параллелизм внутренних переживаний и внешних событий еще не является символом, ведь в символе они должны совпасть в единство. Если же подходить к этому роману как к изображению монады, в которой совпадает микрокосм и макрокосм, то можно его интерпретировать как первый опыт художественного изображения символической реальности в творчестве Гете.

Если воспользоваться определением, данным А. В. Михайловым «Западно-восточному дивану» Гете как «книги зеркальных взаимоотражений», то, пожалуй, это будет самое лучшее определение и специфики символизма «Вертера». События внутренней жизни Вертера отражаются в жизни природы (в смене времен года и колебаниях погоды, в пейзажах), событиях чужой жизни — в истории любви батрака к своей хозяйке, повторяются как «жизнь» искусства (чтения Гомера и Оссиана, параллель модного романа Голдсмита, поэзии Клопштока и проповедей Лафатера), стилизация пиетической лексики и библейские аллюзии. И если сравнение «Вертера» и «Улисса» Дж. Джойса⁷⁵ и выглядит некоторой натяжкой, то в нем все-таки есть определенный смысл — черты амбивалентности внутреннего мира, реального бытия (природы) и искусства; сознательной интертекстуальности романов. Естественно, мы не хотим сказать, что Гете был постмодернистом до постмодернизма. Его «интертекстуальность» связана с представлениями о едином органическом начале природы и искусства. Поэтому искусство может как бы выполнять функцию природы (и наоборот). Поэтому все переживания Вертера подкрепляются не только «переживаниями» природы⁷⁶, но скрытыми или явными аллюзиями на художественные тексты. Х. Шлаффер считает, что роман раскрывает свой «скрытый смысл» только при «эзотерическом способе чте-

ния», который состоит в том, чтобы эмоции Вертера воспринимать не сами по себе, но пытаться разоблачить их иллюзорность, поскольку они не являются переживаниями личного жизненного опыта Вертера, но связаны с эстетическими переживаниями при чтении Гомера, Оссиана, Клопштока, являются «цитатами прочитанного»⁷⁷.

Приведем в качестве примера один знаменитый эпизод (запись от 16 июня): «Мы подошли к окну. Где-то в стороне еще гроыхало, благодатный дождь струился на землю, и теплый воздух, насыщенный живительным ароматом, поднимался к нам. Она стояла, облокотясь на подоконник и вглядываясь в окрестности, потом посмотрела на небо, на меня; я увидел, что глаза ее подернулись слезами; она положила руку на мою и произнесла: “Клопшток!” Я сразу же вспомнил великолепную оду, пришедшую ей на ум, и погрузился в поток ощущений, которые она пробудила своим возгласом...»⁷⁸

В этой сцене у окна во время бала, в которой обнажается «избирательное сродство» еще совсем малознакомых Лотты и Вертера, автор не дает многословную характеристику их чувствам, но использует одно, но весьма эмблематичное слово. И мы сразу попадаем в гущу не только эмоциональных переживаний⁷⁹, но, что интереснее, в самый центр эстетических дискуссий того времени. Во-первых, это проблема функциональной подмены природы искусством на основе их единой органической основы, о которой мы уже упоминали, и на которой подробнее остановимся далее. Во-вторых, это восприятие природного пейзажа как картины (из окна!), а поэзии как застывшей живописи. В-третьих, выявление некоей силы в человеке, которая позволяет связать природу и поэзию, реальное и идеальное, т. е. «творческой энергии», «силы воображения» (Einbildungskraft).

Точно так же мы могли бы интерпретировать и увлеченность главного героя эпосом Гомера в первой части романа и песнями Оссиана во второй. Наряду с функцией природных «подкрепителей» эмоций Вертера (Оссиан сменяет Гомера, когда смятенное душевное состояние, соответствующее бурной северной природе, изображенной в «Песнях» Оссиана, начинает теснить в душе Вертера настроение патриархальной идил-

лии, преобладающей в гомеровских «песнях») в них проявляется тот же самый «эзотерический» смысл. Обратимся к эстетическим дискуссиям 1770-х годов, и мы увидим, что поиски «источника» (истока) Гердер рекомендовал начинать с изучения народных песен, которые «концентрируют в себе энергию языка»⁸⁰ и которые он именуется «пра-поэзией» — *Urpoesie*. В книге Гердера «О немецком искусстве» (1773), опубликованной за год до появления романа Гете, появляется «Переписка об Оссиане», в которой, в сущности, и дается обоснование новой поэтики «бурных гениев». Гердер критикует немецкий перевод этих песен в гекзаметрах, сделанный Клопштоком в «живописном стиле», которые в результате этого, — считает Гердер, — потеряли «краткость, силу, мужественность, неожиданную изменчивость образов и чувств»⁸¹. Автор противопоставляет спокойные «живописные» гекзаметры Гомера и краткие периоды Оссиана, но тем не менее, оба поэта являются для Гердера выразителями истинной «природной» поэзии, не затронутой цивилизацией. Далее следует вывод, имеющий особую ценность и для эстетики Гете: совершенство, целостность искусства (как природы и истории) Гердер связывает не с результатом развития, но с истоком, с тем самым пра-феноменальным, изначальным, символическим миром, к которому Гете будет постоянно обращаться в своих исследованиях природы и творчества.

Уже первая фраза вводит читателя во внешнее пространство «реальности» романа, вторая — во внутреннее. В ней звучит вопрос, которому будет подчинено все структурное единство этой «реальности»: «Что такое сердце человеческое?» Предполагается, что ответ на него как бы и должен дать текст романа⁸². Заметим, что слово «*Herz*» (сердце) во второй половине XVIII века все еще имело свое старое средневековое значение «сердцевина» человеческого существа, а не просто «вместилище чувств и страстей». Значит, вопрос может быть переформулирован: в чем сущность (сердцевина) человека? Но поскольку в пиетической традиции, без которой этот роман Гете будет непонят до конца, сущность человека отчетливо связывалась с его эмоциональной сферой, с особой пиетической «чувствительностью» (*Gemütsinnigkeit*), то слово «*Herz*» мы могли бы

истолковать как совокупность индивидуальных страстей человека, которые и представляют собой его «сердцевину». Этот вопрос является своеобразной завуалированной формулировкой спора между рациональным и сентименталистским пониманием человека.

Основу просветительской идеологии составляло представление о человеке как разумном существе. И. Кант в своем ответе на вопрос: «Что такое Просвещение?» сформулировал в 1784 году эту идею очень четко: «Имей мужество пользоваться своим собственным умом (Verstand). Таков <...> девиз Просвещения»⁸³. Это означало, что сущность человека (основа его «гуманности», «человечности») воспринималась как основа для равенства, ведь «ум», «рассудок» (Verstand) и законы логики, на которых он основан, едины для всех представителей человеческого рода. Таким образом, человек понимался прежде всего как «родовое» существо, представитель «рода», и в этой принадлежности ко «всеобщему» была его сила.

Но если в «сердце» видеть сердцевину, основу «гуманности», то это означает, что человек не только представитель «всеобщего», но и одновременно «особенное» существо, потому что «сердце» — это прежде всего «хранилище» индивидуальности, ведь чувство в отличие от разума всегда индивидуально (Лютер называл сердце «домом»: дом всегда интимное место). Но именно таковы признаки монады Лейбница — она является синтетической «формой» индивидуально-всеобщего. Но таковы же и признаки символа Гете. Значит, именно на основе новой, позднепросветительской идеологии — сентиментализма с его культом «сердца» — стало возможно формирование символизма Гете.

В этой связи интересно сопоставить начало повести «Рене» (1802), написанную французским писателем рубежа XVIII—XIX вв. Франсуа Рене Шатобрианом, и «Страдания юного Вертера», поскольку герои имеют много общего. «Кто я есть? Несчастный француз...», — такова первая фраза повествующего о своих страданиях Рене-Шатобриана. «Что такое сердце человеческое?» — так начинается Вертер-Гете свою историю. Если у Гете родовое, «сущностное» в человеке необходимо для проявления его индивидуальности, интимно-чувствительной

жизни человека, то у Шатобриана, наоборот, индивидуальное — для повествования об «общечеловеческих» событиях и своей принадлежности к «роду» («я есть француз» — это фраза, в которой для постреволюционного европейского сознания заключалась огромная информация, прежде всего социокультурная).

В таком подходе к сущности человека видно различие между «бурей» 1770-х годов и «бурей» 1790-х годов, между сентиментализмом и романтизмом, между немецкой ментальностью, которая «индивидуальное сердце» привлекает для решения экзистенциальных вопросов и французской ментальностью, которую интересует «историческое время».

Раскрытие индивидуума-монады в романе о Вертере происходит не в процессе общения с другими монадами, но как одинокое «развертывание» скрытой индивидуальности, данной ей в «зародыше» (нем: «entfalten», как и фр: «développer» буквально означают «развертывание зародыша»).

Роман Гете — это вариант традиционного просветительского «романа в письмах». Но парадокс заключается в том, что Вертер — единственный герой, который пишет письма, на которые «по умолчанию» не получает ответа. Он самоосуществляется как «закрытый» индивидуум, и это самоосуществление одновременно является познанием мира (природы) и прояснением в нем Бога. Оказывается, как показал в своей интересной работе Рене Мишеа, в эту эпоху в Германии слова «сердце» (Herz), «природа» (Natur) и «Бог» (Gott) весьма часто вызывают ассоциации друг друга, поскольку сами понятия втягиваются в один и тот же мыслительный акт и предполагают между собой наличие логической связи⁸⁴.

Жизнь Вертера как индивидуума неразрывно связана с жизнью «сердца» («сердце у каждого свое», — пишет Гете), т. е. с его индивидуальными «страстями», страданиями. И тогда «страдания» юного сердца приобретают онтологическое значение, являются необходимым условием Жизни как таковой. И немецкое название романа более емко, чем его привычный русский эквивалент, подчеркивает эту бытийственность: «Leiden des jungen Werthers» — это страдания (Leiden) юного Вертера, которые являются своеобразным светским (сентимен-

талистским) аналогом страстей (Leiden) Христа, где Бог раскрывает себя как Любовь.

К подобному же выводу, но исходя из других посылок, приходит немецкий исследователь Герберт Шеффлер⁸⁵. Он также считает, что понять этот текст можно только на основе гетевского представления о религии (имея в виду его колебания между пиеизмом и пантеизмом, между Библией и Оссианом) и интерпретирует роман как «*passio Wertheri adolescentis*»⁸⁶, т. е. как «Весть о страданиях и смерти» (Leidens- und Sterbensbericht), как *Passion*; указывает на «созвучие окончания «Вертера» и «Евангелия от Иоанна»⁸⁷, а затем приходит к выводу, что Вертер, концентрируя в последних письмах романа аллюзии на Евангелие от Иоанна, «сам понимает свою гибель как жертвенную смерть»⁸⁸; называет этот роман «немецким Евангелием с пантеистической идеей Бога»⁸⁹.

Р. Циммерман, который, в сущности, оспаривает тезис Шеффлера, утверждая, что «гетевский интерес к Вертеру как к Христу имеет психологическое, а не теологическое значение»⁹⁰, тем не менее также приводит целый ряд параллельных мест из текста романа и из Евангелия от Иоанна⁹¹.

Страдание и деяние, т. е. согласно монадологии, «пассивная» и «активная» силы — это две стороны проявления монады. «Пассивная сила», функция которой заключается в сопротивлении бесконечному развитию монады, устанавливает «предел», «границу», что и дает возможность осуществиться ее вещественной «форме». Лейбниц вслед за Парацельсом называет эту силу «злом», а Гете — Люцифером. Как свет «зародился» из тьмы, так, согласно космогонии Парацельса, «слепая материя» (*materia prima*) породила при помощи особой силы «зла» (*böse, malum*) светоносный Дух. Понятие «зла» в этой традиции явно наделяется позитивными качествами. Это не столько «злоба» или «злость», сколько особая космическая нерешаемая и разрушительная сила (для Парацельса, в частности, качество «*böse*» непременно присутствует в «растворяющих» и «жгучих» кислотах, например, в царской водке). Осознав это, легко было дойти до воззрения, согласно которому в непроницаемости, в «эгоистической» изоляции тела имеется сила, происходящая из «зла»⁹².

Ученый-алхимик утверждает, что именно «зло» лежит в основе жизни, «жизненного огня» — и разрушающего, и несущего свет. Без «пассивной силы» (т. е. без «зла») наш мир не мог бы существовать в том виде, в каком он существует, и, следовательно, «зло» онтологично. Эта идея лежит в основании учения о теодицеи Лейбница. Если с этих позиций мы попробуем взглянуть на текст «Страданий юного Вертера», то нам станет ясно, что именно изначальность и онтологическая неустранимость «зла» в мире — одна из причин трагической гибели главного героя. Вертер и сам это осознает, постоянно употребляя слова «зло» (*Böse*), «предел» (*Grenze*), «бездна» (*Abgrund*)⁹³. Работая над текстом «Вертера», Гете вполне мог учитывать огромный трактат Лейбница «Теодицея» (1710), который был необычайно популярен в век Просвещения благодаря философской популяризации Х. Вольфа и художественной пародии Ф.-М. Вольтера в философской повести «Кандид, или Оптимизм» (1759). Косвенно это подтверждает факт, что оба текста завершаются упоминанием одной и той же знаменитой римской истории: Лейбниц заканчивает «Теодицею» беседой о случае Лукреции и судьбе Секста Тарквиния, соблаздившего ее; а Гете рассказывает о том, что в комнате застрелившегося Вертера на столе лежит раскрытой трагедия Лессинга «Эмилия Галотти» (1772), созданная на основе тех же событий.

Понятия «страдания» и «деяния» Гете выражает и алхимическими терминами. Вертер страдает из-за нарушения алхимического «здоровья» — «равновесия» концентрации (*Konzentration*) и распространения (*Expansion*)⁹⁴, индивидуализации и Богопричастности, предела и свободы, сердца и разума. Здесь же появляется и «Люцифер» — без которого, согласно Гете, невозможно развитие, а значит, и целостность мира. Много позже он будет использовать те же самые термины, рассказывая о своей болезни во Франкфурте и люциферовский миф в «Поэзии и правде». Именно люциферовское «зло», персонифицированное в Мефистофеле, будет, не желая этого, постоянно подталкивать Фауста к Богу. «Фауст», как и «Вертер» — это ведь тоже трагедия, но не «жизни», а «познания», не сердца, но духа.

Таким образом, преобладающее развитие «сердечной» (чув-

ствительной, эмоциональной) «болезни» «нарушает» равновесие и является причиной обостренного страдания. В сущности, Вертер тяготится своей материальностью и индивидуальностью, т. е. просто потому, что он является представителем человеческого рода. Переживание своего несовершенства и неспособности осуществления идеальной свободы, бес-предельности приводит его к самоубийству. Имплицитно заключенный в вопросе «Что такое сердце человеческое?» конфликт разума и чувства с позиций идеологии позднего Просвещения оказывается неразрешимым.

В этой связи уместно упомянуть (подробнее мы еще вернемся к этой важной фигуре романа «Годы учения Вильгельма Мейстера») болезнь сердца Миньон, от которой она умирает. Здесь ситуация прямо противоположна. Миньон, андрогинное существо, т. е. в идеале воплотившая принцип «равновесия», целостности, вынуждена существовать в материальной оболочке и, значит, страдает от своей «материальности», и ее страдание проявляется на символическом уровне как сердечная болезнь.

В первом письме Вертера от 4 мая, которое вводит читателя в круг основных «перспектив» романа («сердце человеческое», социокультурная среда и природа), появляется важнейший, с нашей точки зрения, элемент художественного мышления Гете — образ сада. «Точка», которую в конце письма ставит Вертер — это описание им «сада на холме», который как бы «переводит» в образный план все сказанное словами, синтезируя в себе его переживания собственной индивидуальности, культуры и природы.

Поскольку образ «сада» еще не один раз появится в художественных текстах Гете, представляется необходимым, прояснить его «смысл» и функцию в поэтической системе Гете.

Сам по себе «сад» как определенная мифопоэтическая модель была известна и до Гете, в литературу ее ввел Вергилий. Это некое замкнутое, «огороженное» пространство (ср. Garten, город, огород), некая сакральная ценность, требующая охраны, которая по функции соотносима с мировым древом, а значит, является центром, или осью мира. Сакральность «сада» может концентрироваться в единой точке — центре. Особен-

ность этой мифопоэтической модели, которую блестяще проанализировала Т. В. Цивьян⁹⁵, заключается в том, что она реальна, т. е. является частью природы. Для Гете этот факт имеет важное значение, ведь он свои «духовные первоисточки» связывает именно с природой (это перво-феномен, перво-образ) — живой и одухотворенный; с духовно-природным синтезом. В основе же «сада», лежит не только природное, но и культурное начало. Он «создан» садовником — человеком или Богом, если это «райский сад». Его совершенство «одухотворено» «магической» творческой силой.

Совершенство «сада» принимается как изначальная установка, он прекрасен уже только потому, что он сад; его гармония проистекает из его структуры, она связана с замкнутым совершенным пространством и единым центром, каждый элемент в нем имеет свойственное только ему место.

Неожиданную типологическую параллель, связанную, вероятно, с общехристианской картиной мира, находим в образе «сакрального» сада с домом в центре в русском произведении «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», которое в свое время оказало существенное влияние на формирование православного сознания⁹⁶.

«Сад на холме», изолированный (приподнятый) от остального пространства, можно раскодировать как мифопоэтический символ замкнутой («огороженной») души Вертера, который также несомненно восходит к монадологии Лейбница, к замкнутости и самодостаточности монады-индивидуума. Не случайно этот мифопоэтический архетип уже возникал в «Кандиде» Вольтера, который, хотя и иронически, вводит его для обозначения основного принципа философской системы Лейбница: каждый должен возделывать свой сад. Лейбниц также свою систему «предустановленной гармонии» описывает как «сад» — совершенный и в своей самодостаточности, и в каждом своем элементе: сам являясь «живой» замкнутой монадой, он внутри себя имеет бесконечное множество таких же «растущих», развивающихся монад: «Каждую часть материи,— замечает философ,— можно рассматривать как сад, полный растений, как пруд полный рыб. Но каждая ветка растения, каждый член животного, каждая капля его соков есть опять такой же

сад, опять такой же пруд. И если земля и воздух между растениями сада или вода между рыбами пруда сами не растения и не рыбы, то все же эти промежуточные области полны тою же самой жизнью, только эта жизнь большей частью слишком тонка, чтобы быть доступной восприятию наших чувств».

«Сад на холме» также воспроизводит модель райского сада, тем более, что в этом эпизоде намечается и мотив «райского края», весеннего, цветущего сада, который вводит, пока очень осторожно, на уровне намека, библейскую тему. Это — и райский сад Эдема, и будущий небесный Иерусалим, т. е. потусторонний мир. Но если именно так завершается экспозиция романа (первое письмо Вертера), то не является ли она своеобразным намеком на будущее спасение главного героя?

Гете постоянно возвращается к вопросу о спасении самых страшных грешников. Ведь не случайно одной из любимых книг Гете с юности была уже упоминаемая нами книга пиетиста и мистика Готтфрида Арнольда «Внепартийная история церкви и еретиков», издание которой от 1729 года хранилось в отцовской библиотеке во Франкфурте, а после смерти отца было перевезено в Веймар. Основу «внепартийного» учения Арнольда составляли два положения. Во-первых, пиетическая идея о «церкви духа» (Geistkirche), противопоставленной «церкви креста» (Kreuzkirche), где «церковь духа», объединяющая в себе христиан независимо от их конфессиональной принадлежности, понималась как «церковь Христа, на которого снизошел Дух». Во-вторых, мысль о том, что когда-нибудь в «новом Иерусалиме» «церковь креста станет церковью духа»⁹⁷, т. е. Христос воплотится в душах всех верующих.

Подобная концепция религии приводит Арнольда к очень широкому пониманию христианства и весьма своеобразной истории земной церкви, которую он рассматривает как «упадок» и «отпадение» от истинной «церкви» и истинного христианства. И следовательно, он смещает все акценты: те, кто входит в реально существующую церковь, могут не быть истинными христианами, и напротив, «гонимые» терпят «страдание» ради истины. Он пишет: «Где страдание — там и истина; где гонимые — там Бог; где меньшинство — там Христос»⁹⁸.

В сущности, этот вывод обосновывает позитивную оценку

еретиков и грешников, что и делает Арнольд в своей книге. И тогда рядом с детоубийцей Маргаритой и Фаустом, продавшим душу дьяволу, нет ли места самоубийце Вертеру? Тем более, что, по мнению некоторых исследователей романа, выстрел Вертера 21 декабря 1772 года и его смерть (через 12 часов) 22 декабря связаны с приближающимся Рождеством Христовым⁹⁹. А «незримые хоры» с одинаковым вдохновением отпевают и будущую святую Оттилию («Избирательное сродство»), и несчастную Миньон («Годы учения Вильгельма Мейстера»), и грешника Фауста?! Страдающий из-за своего «сердца» Вертер и грешащий ради улады своего «разума» Фауст не являются ли еще одним примером из учения Арнольда или подтверждением теодицеи Лейбница?

В письме от 10 сентября, где описана, как полагает Вертер, его последняя встреча с Лоттой, происходит разговор о бессмертии, важный для общей концепции романа. Описание темной буковой аллеи, которая ведет в замкнутый со всех сторон уголок и где веет «ужасом одиночества», еще более сужает пространство сада, который и так «замкнут» по своей семантике, — до маленькой точки.

Возможно ли свидание Вертера и Лотты после смерти? Несомненно, да: «Мы найдем, мы узнаем друг друга в любом облике! Я ухожу, ухожу добровольно...»¹⁰⁰ Гете вводит мотив смерти как воскрешения в новом преображенном облике («Gestalt») — может быть впервые, именно здесь, в художественном творчестве немецкого поэта-натурфилософа, возникает идея метаморфозы как основы Вечной Жизни. Самоубийство «бурного гения» Вертера, страдающего от своего экзистенциального одиночества и индивидуальности, превращается в парадоксальное стремление дальнейшего самоосуществления, продолжения Жизни, где возможна реализация его любви.

«Сердечная» экзальтация Вертера, которая отчуждает его от «разумных» людей, находит свое подобие в пиетическом «энтузиазме». Образ ореховых деревьев на символическом уровне романа воплощает своеобразие и весьма важное значение пиетизма для немецкой культуры.

Речь идет о нескольких эпизодах, где повествуется о старом пасторе, двор которого и примыкающая к нему церковь осене-

ны двумя ореховыми деревьями. Он расположен в стороне от города и высоко в горах. Вертер описывает его дважды. Первый раз — в момент расцвета своих отношений с Лоттой и момент «расцвета» природы (запись от 1 июля 1771 года). Второй раз — через год после записи о разговоре с Лоттой о бессмертии, состоявшемся в липовой аллее (15 сентября 1772 года).

Гете открыто не называет пастора и его супругу пиетистами, но этот эпизод пиетически стилизован: все участники событий (пастор и его супруга, Вертер и Лотта) используют пиетическую лексику¹⁰¹: «heilig (heiligst, geheiligt), himmlisch, selig, Engel, Himmel, Paradies, üble Laune, Laster и т. д.

В свой первый приезд сюда, находясь среди близких, «чувствительных сердец», Вертер счастлив. Думается, что ореховое дерево появляется не случайно, а как знак тайны, «закрытости» этой «церкви» от непосвященных. Заметим, что один из самых «темных» философов, близких пиетизму, «северный маг» Иоганн Георг Гаман, называет свое концептуальное сочинение «In puse» (букв: в орехе). В нем он доказывает, что истина есть тайна, постигаемая Божественным откровением, причем только человеком, живущим в непосредственной близости от Бога и Природы.

Весьма показателен пример Канта, который упрасивал Гамана объяснить с ним, если можно, на обыкновенном человеческом языке, потому что он, бедный сын земли, вовсе не организован для понимания божественного языка созерцательного разума и годится только для того, чтобы понимать, что ему читают по складам и сообразно с правилами логики¹⁰². Напротив, для поколения Гете такой таинственный «божественный язык», понятный лишь «посвященным», становится непременным атрибутом их познания мира. Так, Гердер (посвященный!), уже в 1774 году в главном органе движения «Буря и натиск», газете «Дойче Меркур» (Deutsche Merkur), назвал Гамана «главой новой литературной секты», имея в виду штюрмеров.

Когда в начале XX века Рудольф Штейнер, считавший, что именно гетевские естественнонаучные и философские представления лежат в основе созданного им антропософского учения, задумал воплотить в архитектуре основную, с его точки зрения, философскую мысль Гете о единстве «чувственного и

сверхчувственного», то при строительстве грандиозного Гетееума (1913—1921) — храма новой «религии» — он воспользовался архитектурным образом именно ореховой скорлупы.

Таким образом, не является ли ореховые деревья вокруг церкви символом таинственного единения Бога и Природы? И не пытается ли сам Вертер вести такую жизнь?

На этих же страницах прямо упоминается имя еще одного пиетиста — Иоганна Каспара Лафатера, швейцарского писателя и теолога, близкого кругу Гете и Гердера. «У нас теперь имеется превосходная проповедь Лафатера на эту тему (о дурном настроении. — *И. Л.*), — в сноске как бы между прочим замечает автор, — по поводу книги пророка Ионы»¹⁰³. Примерно в эпоху «Вертера» Лафатер публикует свои «Физиогномические фрагменты для поощрения человеческих знаний и любви» (1775—1778 гг.), в создании которых принимал непосредственное участие сам Гете. Согласно «физиогномике», всякая индивидуальность имеет свое точное подобие во внешнем проявлении — отсюда возможность изучения характера человека по его черепу и чертам лица. В духе эпохи это «психологическое» учение (как и целый ряд философских или эстетических теорий) создается как своеобразная параллель натурфилософских концепций, переосмысленных в пиетизме и герметизме, как продолжение монадологии Лейбница, согласно которой человеческое тело является самым «отчетливым» «представлением» души монады-индивидуума. Образ ореховой скорлупы, форма которой точно соответствует заключенному в ней ядру, очень точно отражает эту особенность.

Популярность взглядов Лафатера среди штюрмеров в конце XVIII века доказывает распространенность символического мировосприятия эпохи. Но если сам Лафатер, принадлежащий к поколению Гете, разрабатывал строго «психологические» методы изучения связи между духовным обликом человека и строением его тела, то Гердер и Гете понимают физиогномику очень широко. Для Гердера она несомненно является частью философии. «Физиогномика в широком смысле — важнейшая часть философии (Weltweisheit)¹⁰⁴. Только она может нас ввести в святость души, ведь тело лишь форма (Symbol), в которой осуществляется жизнь, формула, проявление души. Безо всякой

мистики, но строго по законам философского разума поселяется внутренний человек внутри внешнего», — так рассуждает молодой проповедник и теолог Гердер в небольшом трактате «О познании и ощущении человеческой души» (1778)¹⁰⁵. Для Гете она часть естествознания. Даже в 1790-е годы он будет убежден в том, что «определенная форма является как бы внутренним ядром»¹⁰⁶ и «уверен в правоте утверждения физиогномистов, будто живое существо во всех своих действиях и поступках полностью согласовано с самим собой и каждый отдельный индивидуум проявляется в полном единстве своих характерных черт»¹⁰⁷.

Значит, образ двух ореховых деревьев, окружающих двор пиетического пастора, как бы извне «помечает» сакральное пространство, становится символом укорененности пиетизма в уходящих вглубь традициях: одно из деревьев посажено очень давно, кем-то из прежних пасторов, другое — в день рождения жены теперешнего, уже старенького пастора (дочери прежнего священника).

Когда приближается момент душевного краха Вертера, то появляется запись 15 сентября 1772 года (наступает осень!) о том, что срубили «мои» ореховые деревья. Умер пастор, и жена нового пастора приказала срубить мешавшие ей деревья. В контексте романа это означает не просто акт вандализма по отношению к природе, но и разрыв «природной» (естественной) основы и церковной традиции, укорененной в естественной (природной) вере, внутри которой себя осознает и Вертер. Вот что он пишет об этом: «Она глупа, а мнит себя ученой, говорит о пересмотре канона, ратует за новомодное морально-критическое преобразование христианства, пожимает плечами по поводу лафатеровских фантазий, а сама так больна, что не в состоянии радоваться божьему миру. Только такая тварь и могла срубить мои ореховые деревья».

Через тридцать лет в романе «Избирательное сродство» этот мотив, усиленный и открыто символизированный, возникнет вновь. Акценты будут иные: Шарлотта, изменяющая церковный пейзаж — это не глупая пасторша, а вполне просвещенная и свободная аристократка. И рассказано об этом будет не с негодованием страдающего Вертера, а внешне весьма

доброжелательно. А потом еще через двадцать лет появится пятый акт трагедии «Фауст», в котором вместе со уничтожением садика (правда, липового!) вокруг старенькой и совсем маленькой церквушки сгорят священник и его супруга (эпизод с Филемоном и Бавкидой), и это приведет к слепоте, а в конечном итоге к смерти Фауста. Остается только поражаться проницательности молодого Гете и глубине Гете-старца. Ведь результат в трех случаях один и тот же: кризис веры, связанный с нарушением природно-культурного синтеза (изменение или уничтожение церковного «сада»), приводит человека к гибели.

Сакральное пространство традиционной церкви (окруженной липами) осквернено убийством человека, а сакральное пространство пиетической «церкви» (окруженной ореховыми деревьями) — «убийством» природы. В таком «кризисном» мире гибнет и Вертер. Мы уже упоминали о том, что смысл автономного существования Вертера как монады-микроскома — это самоосуществление его индивидуальности, познание природы и прояснение в нем Бога. Подобное триединство было возможно в пиетическом «пространстве» (недаром здесь имплицитно присутствует «дух» Гамана и Лафатера¹⁰⁸), но не исполнилось, оставшись эпизодом, «в стороне», хотя и «высоко в горах». И самоубийство главного героя — единственное средство сохранить (как бы насильно навязать себе) такую автономию: самостоятельно распорядиться собственной жизнью¹⁰⁹.

И в завершение нашего анализа романа о Вертере приведем весьма характерный для поколения 1770-х годов тезис Гердера, высказанный им в частном письме невесте, Каролине Флашланд: «Каждый должен действовать, исходя только из себя, из своего внутреннего характера: будь верен себе — вот и вся мораль»¹¹⁰.

«ОТКРЫТАЯ ТАЙНА» ГЕТЕ:
УЧЕНИЕ О ПРИРОДЕ
В СВЯЗИ С ПОНИМАНИЕМ ИСКУССТВА

П Р И Р О Д А

Поскольку символизм Гете не является только эстетической платформой, а тесно связан с его подходом к природе в целом, то представляется необходимым наметить контуры понимания им соотношения природы и искусства.

Прежде всего подчеркнем, что Гете никогда не рассматривал природу в духе ньютоновского механицизма как совокупность физико-химических законов, но благодаря своим юношеским занятиям натурфилософской мистикой и алхимией, а также неизменному интересу к пантеизму Спинозы и натурфилософии Шеллинга, оказался близок романтическому подходу к природе, хотя и без романтической «по-ту-сторонней» мистики.

Свой взгляд на природу Гете формулирует довольно рано — в статье «Природа» (1782), и вновь подтверждает в старости — в письме своему другу, канцлеру Фридриху фон Мюллеру: «Пояснение к афористической статье “Природа”» (1828).

Гетевская природа — это Природа с большой буквы, «творящая, живая Природа». Причем понятие «живого» Гете толкует очень широко: это и «вещи» (*lebendig existierende Dinge*) и «существа» (*lebendige Wesen*), и Бытие (*Dasein*) в целом. Природа «творит вечно новые формы (*Gestalten*)». <...> Она непрерывно с нами говорит, но тайны своей не открывает. <...> Кажет-

ся, она все основывает на индивидуальности (*Individualität*), но не обращает внимания на индивидуумы (*Individuen*). <...> Каждое ее создание имеет собственную сущность, каждое из ее проявлений имеет отдельное понятие, но все едино. <...> В ней — вечная жизнь, становление и движение, но вперед она не идет. В ней — вечное превращение, <...> она постоянно мыслит (*sinnt*); но не как человек, а как природа. У нее свой собственный всеобъемлющий смысл (*Sinn*), но никто его не может подметить. <...> Кто ее не видит повсюду, тот ее не видит нигде»¹¹¹.

Основные тезисы, намеченные в процитированной статье «Природа», Гете будет разрабатывать и конкретизировать на протяжении всей своей жизни. В чем заключается сущность понятия «органическая форма» (*Gestalt*)? Что такое «индивидуальность» с точки зрения природы? В чем состоит «превращение» (метаморфоза) природы? Как природа мыслит? И наконец, каков «смысл» (*Sinn*) ее «тайны»?

В целом гетевское учение о природе формируется в 80-е годы XVIII века (заметим, что все крупные художественные произведения, кроме «Страданий юного Вертера», еще впереди!) и затем практически не изменяется, или, возможно, изменяются несущественно. Важным этапом его становления можно назвать путешествие в Италию 1786—1788 гг. Именно здесь Гете приходит к открытию «прапарастения» (*Urpflanze*), к уже научному осознанию того, что мир реальный (природа) и мир идеально-нравственный (дух) имеют конкретное пластическое воплощение, «форму» (*Gestalt*).

В «Путешествии по Италии» он пишет: «я подошел к разгадке тайны размножения и строения растений. <...> Прапарастение станет удивительнейшим созданием на свете, сама природа позавидует мне на него. С этой моделью и ключом к ней станет возможно до бесконечности придумывать растения. <...> Этот же закон можно будет применять ко всему живому»¹¹².

«Прапарастение» понимается Гете как некая модель, структура, законы построения которой — это законы всего «живого» (органического) мира. А поскольку для Гете не существует «неживого» мира (мертвой природы), в нашем понимании слова, то, значит, речь идет о модели, или структуре, мира вообще.

«Gestalt» («живая» форма, об-лик, образ) станет любимым словечком Гете, которое он часто будет использовать и в научных, и в художественных текстах. В 1790-е годы он подчеркнет особенность этого слова: «У немца для комплекса проявлений бытия (Dasein) какого-нибудь реального существа имеется слово «Gestalt». Употребляя его, он отвлекается от всего подвижного и принимает, что все частности, входящие в состав целого, прочно установлены, закреплены в своем своеобразии. Однако, если мы будем рассматривать все формы (Gestalten), в особенности органические, то найдем, что нигде нет ничего косного, ничего покоящегося, законченного, что все, напротив, колеблется, в постоянном движении. Поэтому наш язык достаточно обосновано употребляет слово «образование-форма» (Bildung) как по отношению к чему-либо возникшему, так и к только возникающему. <...> Gestalt — это идея, понятие или нечто, лишь на мгновение схваченное в опыте»¹¹³.

Итак, прарастение — это «Gestalt», особым образом структурированная, идеальная «органическая форма», парадоксальным образом проявляющаяся в реальном бытии (Dasein), подобно тому, как единичное растение — это Bildung, отдельная «органическая форма», потенциально содержащая в себе возможность «идеальной формы», как бы «не-до-воплощенный» «образ».

Для научного изучения таких реальных «органических форм» Гете создает органику — науку о происхождении и строении (морфологии) «живых» организмов. Сегодня в нее входит корпус работ Гете по ботанике, зоологии, анатомии.

Тип и метаморфоза, с точки зрения Гете, являются двумя формами одного и того же закона, по которому построены все органические существа, закон формирования «живого целого».

Понятие прарастения (Urpflanze) и его метаморфозы составляет основу ботаники Гете, систематизированной в работе «Опыт объяснения метаморфозы растений» (1790) и стихотворении «Метаморфоза растений» (1798): «скрытое родство различных наружных частей растения <...> и действие, посредством которого один и тот же орган представляется нам в различных видоизменениях,— пишет Гете,— мы назвали метаморфозой растений»¹¹⁴.

Учение о типе составляет основу анатомии (остеологии) Гете. Проблема типа посвящены несколько его работ: «Опыт о форме тела животных» (1790), «Первый набросок общего введения в сравнительную анатомию, исходящую из остеологии» (1795), «Лекции по первым трем главам наброска общего введения в сравнительную анатомию» (1795). В стихотворении «Метаморфоза животных» (1806) эти идеи изложены в популярной форме. Гете предполагает установить «анатомический тип, общий образ, в котором содержались бы потенциально формы всех животных, <...> ни одно отдельное животное не может быть выставлено в качестве такого сравнительного канона: ничто единичное не может быть образцом для целого»¹¹⁵.

Итак, метаморфоза и тип выражают, по мнению Гете, законы органического мира. Законом неорганического мира (согласно гетевской концепции природы, тоже «живого») он называет прафеномен (Urphemonen).

Прафеномен (основной или «чистый» феномен) — одна из важнейших категорий научно-философского мышления Гете. В статье «Эксперимент как посредник между объектом и субъектом» (1792), где Гете рассуждает о методологии своего учения о цвете, он называет подобный прафеномен «формулой, которая выражает несметное число частных случаев»¹¹⁶. Прафеномен является, таким образом, синтезом целостной системы реальных феноменов, которые он как бы содержит в себе и вместе с тем их обнаруживает. Р. Штейнер точно характеризует гетевский прафеномен как совокупность необходимых взаимосвязей между явлениями, причем «познается прафеномен и выражается в форме закона природы»¹¹⁷, являясь, таким образом, основным законом неорганического мира, который изучает традиционная «физика».

Но поскольку мы имеем дело не просто с законом или «формулой», но с «законом», выраженным в (пра)феноменальной форме, то и в этом случае необходимо было найти такое формообразование, которое было бы, с одной стороны, феноменом, а с другой стороны, неким идеальным понятием, потому что, согласно Кассиреру, «как математическая формула должна сделать феномены исчислимыми, так формула Гете сделать их вполне видимыми»¹¹⁸. Действительно, сущность явлений, счита-

ет Гете, раскрывается не рассудку посредством слов и гипотез, а созерцанию — посредством первичных феноменов.

Сошлемся также на мнение гетеведа Н. Беме, который считает, что «гетевская наука — это знание чувственного мира, которое выстраивается до высшего понятийного образования, но которое тем не менее должно остаться созерцаемым, это прафеномен». И далее он называет прафеномен «феноменологией явления» (*Sichtbarkeit*) и даже «валентностью глаза»¹¹⁹. Со своей стороны заметим, что такой прафеномен обязательно должен быть «живым», поскольку, согласно Гете, мертвой природы не существует.

Таким образом, основу «физики» Гете составляет представление о «феномене» и «прафеномене» (*Urphemonen*). Это означает, что изучая явление и его сущность, он видит и в том, и в другом некую «феноменальность». Они оба суть явления, они реальны. Только это как бы две реальности — «реальность» и «пареальность».

Нас удивляют не теоретические построения Гете. Удивительно то, что он действительно «находит» реально выраженную сущность любого явления: «*прафеномен*» — в магните или радуге, в которых налицо новая качественная целостность, получившаяся из соединения противоположных элементов; *пра-растение* — в «листе», где «свернута» вся «метаморфоза» растения; «*праживотное*» (*Urtiere*) пытается отыскать в скелете. Он изучает древнегреческие концепты «деймон», «случай», «любовь», «неизбежность», «надежда» как *первичные слова* (*Urworte*). Он создает «*первообраз*» (*Urbild*); называет друга юности Кернера, который свел его со многими людьми, сыгравшими исключительно важную роль в формировании гетевской личности и судьбы, «*перводругом*» (*Urfreund*), изучает доисторическую эпоху земли как «*пра-время*» (*Urzeit*) и т. д. Этот мир сущностей представляет собой мир «живых» форм: органических (*Gestalten* — как бы «застывшая» на мгновение метаморфоза и тип), и неорганических (прафеноменов). Это означает, что мы имеем дело и с «живым» пра-пространством, и с «живым» пра-временем. А поскольку речь идет о «явленности», «феноменальности», то это означает, что сущность этого пра-мира также познается посредством опыта, но этот опыт

особого рода, особое «видение», которое Гете называет «созерцанием».

Гете неоднократно подчеркивает, что природа «вечно подвижная, не хочет, чтобы жизнь, даруемая ею, была познава»¹²⁰. Это и есть «открытая тайна» природы — тайна сущности жизни как таковой. Мы специально процитировали не философскую работу Гете, а его естественнонаучное исследование «О межчелюстной кости человека и животных» (1784), чтобы еще раз подчеркнуть синтетический подход Гете к пониманию мира. Если в 70-е годы XVIII века тезис о «живой природе» Гете воспринимал как аксиому, не требующую доказательств и подтвержденную всем развитием мистико-натурфилософской традиции, то в 80-е годы Гете пытается научно, затем и философски этот тезис доказать.

В чем же, согласно Гете, заключается сущность жизни? Приведем несколько мыслей Гете на этот счет.

Гете полагает, что жизнь в своем единстве обнаруживается как сила, которая не содержится в отдельности ни в одной из частей (Морфология. Общие размышления)¹²¹; «Самое высокое, полученное нами от Бога и природы, есть жизнь, вращательное движение монады вокруг самой себя, не знающее ни остановки, ни покоя» (Максимы и размышления)¹²²; каждая «живая существующая вещь имеет свое бытие в самой себе, как и гармонию, в силу которой она существует» и «носит в самой себе свои соотношения» (Изучение Спинозы)¹²³.

В статье «Счастливое событие» (1794) он рассказывает о своем знакомстве с Фридрихом Шиллером и характеризует собственный способ рассмотрения природы: не брать природу разрозненно и по частям, а представлять ее действующей и живой, стремящейся от целого к частям.

Таким образом, Гете понимает жизнь как некое подвижное и замкнутое в себе бытие, имеющее причину в себе самом, т. е. целесообразно (телеологично) устроенное.

Эта идея внутренней телеологии «живого целого» первоначально было воспринята Гете через призму «Этики» Б. Спинозы (1677), с сочинениями которого он познакомился еще в 1770-е годы и затем основательно изучил в 1784—1785 гг., когда размышлял над собственным учением о природе. Особенно важ-

ным Гете считал положение Спинозы, что природа есть причина самой себя, а значит, имеет внутренние основания в себе самой.

Позже, в 90-е годы XVIII века, занимаясь изучением сравнительной анатомии (т. е. отдельного живого организма в его связи с другими организмами), Гете уже не философски, а с точки зрения естествознания (т. е. чувственного опыта) отвергнет внешнюю телеологию, из которой вытекала основная идея просветительской «школьной» идеологии, что все в мире создано для чего-то: философия для просвещения, просвещение для человеческого счастья, природа для питания животных, тело для души, Вселенная для самораскрытия Бога и т. д.

В статье «Метаморфоза растений. Повторение» (1790) он размышляет о том, что при изучении любого живого существа мы должны исходить из того, что оно всегда остается самим собой, что части его находятся в необходимой взаимосвязи друг с другом, что в нем ничего механически, словно извне, не строится и не производится, хотя части его действуют вовне и изменяются под воздействием извне¹²⁴.

Гете пытается сформулировать законы, по которым образуются живые, из самих себя действующие, обособленные существа. В лекциях по первым трем главам «Наброска общего введения в сравнительную анатомию, исходя из остеологии» (1796) он предлагает в поисках таких «законов» не расплываться вширь, а изучать глубины жизни, погружаться в природу органических тел: «Что природа, желая произвести такое существо, должно свое величайшее многообразие замкнуть в абсолютное единство, это видно из понятия живого существа, решительно от всех обособленного и действующего с известной спонтанностью»¹²⁵. И далее: «Ведь именно потому становится возможной гармония органического целого, что оно состоит из идентичных частей, которые модифицируются путем очень тонких уклонений»¹²⁶. Эта гармония «живого целого» возможна только при «совершенной организации» организма.

В статье «Опыт всеобщего сравнительного учения» (1792) Гете выражает необычайно важную для его естествознания («органики») мысль, которая в точности повторяет его юношеские натурфилософские идеи: «Поскольку эта совершенная

организация в высшей степени ясно определена и обусловлена внутри, то и вовне она должна найти такие же ясные отношения, так как вовне она может существовать только при известных условиях и известных отношениях». И затем следует вывод, начало которого мы выше уже цитировали: «Определенная форма как бы являет внутреннее ядро, которое различно образуется под детерминирующим воздействием внешней стихии. Именно поэтому животное и приобретает свою целесообразность вовне, что оно сформировано извне в такой же мере, как и изнутри»¹²⁷.

Таким образом, внутренняя «целесообразная» организация требует определенной внешней формы, но, с другой стороны, эта форма проявляется только в определенной связи, как определенные отношения, «закон»: метаморфоза, тип, прафеномен. Форма проявляется парадоксальным образом как нечто «бесформенное» («связь»), или, другими словами, мы имеем дело с изменчивой, непостоянной, динамичной внешней формой. Но она «повторяет» ядро, значит, и внутренняя форма также есть некая динамичная «структура».

С другой стороны, напомним, что «органическую форму» необходимо измерять ее собственной мерой, или «масштабом»: «этот масштаб, считает Гете,— в высшей степени духовен (geistig) и не может быть найден чувствами». Значит, «ограниченное живое существо причастно бесконечности, или, вернее, в нем есть что-то бесконечное»¹²⁸. В этих выводах Гете поражает вовсе не то, что сущность его природы составляет бесконечный дух (этот религиозно-философский тезис подкреплён целой культурной традицией), но в первую очередь то, что он рассмотрен и логично доказан в естественнонаучных категориях — на основе «органики» и «физики».

Гете много размышляет о том, что делает организм «живым». В статье «Размышление и смирение» (1817) Гете в этой связи замечает: «Рассматривая мироздание (Weltgebäude, т. е. строение (структуру) мира.— *И. Л.*), во всем его объеме и в мельчайших деталях, мы представляем себе, что в основе всего лежит идея, по которой от вечности к вечности действуют и творят Бог в Природе, Природа в Боге». Эта «идея» представляет собой тайну природы¹²⁹.

Если «идея» — «тайна природы», а «жизнь», как мы установили, — «открытая тайна», то, значит, в «жизни» (органической форме) как таковой происходит манифестация «идеи». Подчеркнем еще раз, что речь идет о Gestalt (идеальной органической форме), но не о Bildung (единичном органическом образовании; незавершенной, но стремящейся к завершению «органической форме»).

В этой связи уместно вспомнить его небольшую статью 1817 года «Влечение к оформлению» (Bildungstrieb), в которой он размышляет о понятии «жизненная сила», положенном в основу теории виталистов (лат: *vita* «жизнь»). Гете пишет, что «...у органической материи, какой бы живой мы ее себе ни представляли, всегда остается несколько вещественный характер. Слово «сила» обозначает прежде всего нечто только физическое, даже механистическое, и то, что должно организоваться из этой материи (посредством жизненной силы. — *И. Л.*), остается для нас темным, непонятным пунктом»¹³⁰.

Таким образом, согласно Гете, понятие «жизненная сила» не способно полностью описать специфику организма, поэтому он вводит понятие «влечение», «усиленная деятельность», нечто «антропоморфное». Гетевская «органическая» «сила» (оформляющее влечение) имеет внутренний (сверхприродный) источник, духовное начало, которое Гете в этой статье именует «Бог, Творец, Вседержитель»¹³¹. Он считает, что «если органическое существо вступает в явление (Gestalt проявляется как Bildung. — *И. Л.*), нельзя постичь единства и свободы оформляющего влечения без понятия метаморфозы»¹³², т. е. отдельная жизнь может быть понята и оценена лишь в контексте Жизни как таковой, в основе которой, действительно, лежит «дыхание», «дух», т. е. он сумел узреть сверхчувственное в чувственном органическом образе (в природе, жизни отдельного существа и, как мы увидим далее, в произведении искусства).

Осмысление понятия «дух» как силы, энергии — кипения, становления, характерное для немецкой натурфилософской и философской традиции (от Якоба Беме до Шеллинга, Фихте, Гегеля, в том числе для Гете), скрыто присутствует в немецком сознании изначально. Немецкое слово «Geist» — не Божественное Дыхание, зародившее жизнь (ср. рус: дух, душа, родствен-

ное лат: *deus* «бог» и нем: *Tier* «зверь», «живая тварь вообще»), но некое внутреннее кипение, зарождающееся в самой глубине и стремящееся прорваться наружу и проявить свою «ино-телесность» (индоевропейский корень **g'heis-* имел значение «гнев, ярость, ужас, раздражение, возбуждение»). Слово «Geist/ Geest» со значением «дрожи, осадок, гуща, пена; забродившее бурлящее варево, «убегающее» из сосуда, встречается еще в раннеонемецком языке¹³³.

Можно сказать, что дух, основа всего живого, — нечто подвижное, но тем не менее целостное законченное начало, некая энергия, энтелехия (Гете часто использует это слово вслед за Аристотелем и Лейбницем), скрепляет в единое целое мертвый феномен, одухотворяет, оживляет его.

Значит, живой организм может быть понят только в своем становлении как «жизнь» (некий целостный — ставший — образ отдельных состояний, становящихся в каждый отдельный момент).

В наброске 1790-х годов («Введение в морфологию») Гете подчеркивает: «Мы сейчас же обращаемся к тому, что имеет форму (Gestalt). Неорганическое, растительное, животное, человеческое — все само обнаруживается, оно является тем, что оно есть, нашему внешнему, нашему внутреннему чувству (Sinn). Форма есть нечто подвижное, становящееся, исчезающее. Учение о формах (Gestaltenlehre) есть учение об изменениях (Verwandlungslehre). Учение о метаморфозе — ключ ко всем знакам (Zeichen) природы»¹³⁴.

Таким образом, в основании природы Гете лежит понятие творения, жизни, становления. А процесс жизни, живое существо (организм) в своем развитии-метаморфозе — как видимое проявление природы, парадоксальным образом застывшее «становление, изменение» — есть символ, знак Природы.

Во Введении к «Учению о цвете» (1810) Гете подчеркивает, что «история человека раскрывает нам самого человека». Если эту идею приложить к художественному творчеству, то нетрудно увидеть, что история «становления», «воспитания» (Bildung) Вильгельма Мейстера — та же самая попытка, что и при изучении органических существ, понять сущность человека как такового (данном случае, как мы постараемся доказать, сущность

Мастера, Творца). Таким образом, рождение нового жанра — романа воспитания (*Bildungsroman*), которое в своем законченном виде исследователи связывают с появлением гетевского «Вильгельма Мейстера», — это такое же стремление найти для своих идей о «гуманности», человечности, сущности человека (*Menschlichkeit*) «генетическую» «ячейку» в литературе, как и попытки описать «образование земли» (*Bildung der Erde*)¹³⁵ в геологии, или «образование и преобразование органических существ» (*Bildung und Umbildung organischer Naturen*)¹³⁶ в биологии. Грандиозным опытом изучения происхождения «цветов», т. е. их «становления», является, в сущности, и гетевское «учение о цвете».

Каким же образом происходит «открытие» тайны, познание становящейся жизни в ее целостности? Здесь на первый план выступает гетевское понятие «созерцания». Во введении «Пояснение намерения» к серии работ «Образование (*Bildung*) и преобразование (*Umbildung*) органических существ», напечатанных в 1817 году, Гете поясняет, что познание «живых образований как таковых» — это «схватывание» «внешних видимых, осязаемых частей в их взаимосвязи», нужно «воспринимать их как проявления внутренней природы и таким образом при помощи созерцания овладевать целым»¹³⁷.

Этот способ познания Гете называет «генетическим пониманием» — в статье «Введение в морфологию», написанной, как и отрывок «Генетическое толкование», в 90-е годы XVIII века. Людей, достигших заключительных этапов познания, он именует «созерцающими» и «объемлющими» (или «созидающими»). Гете пишет: «Если я вижу перед собой возникший предмет, спрашиваю об его происхождении и обращаюсь к пройденному им пути, насколько я могу проследить его, то я обнаруживаю ряд ступеней, которые я, правда, не могу видеть рядом друг с другом, однако в восприятии должен представить себе как некое идеальное целое. <...> Сначала я склонен мыслить только о некоторых определенных ступенях, но так как природа не делает скачков, то я в конце концов должен созерцать последовательность непрерывной деятельности как некое целое, причем я могу устранить частности, не нарушая этого впечатления. <...> Если представить себе результаты таких попыток, то

обнаруживается, что в конце концов опыт должен прекратиться, должно наступить созерцание чего-то становящегося, и, наконец, должна быть высказана идея»¹³⁸. Таким образом формируется та форма, которую Гете называет «*Gestalt*».

«Созерцающие», — считает Гете, — прибегают к помощи «продуктивного воображения»; они «созидают (творят) уже только потому, что «исходят из идеи», т. е. «высказывают единство целого»¹³⁹. Итак, мы приходим к выводу, что творческое созидание, по мнению Гете, невозможно без «созерцания» идеи.

В статье «Введение в Пропилеи» (1798) Гете выскажется еще более конкретно: «Сравнительная анатомия охватила одним общим понятием всю органическую природу: она ведет нас от формы к форме¹⁴⁰, и, созерцая явления, находящиеся между собой в близком или далеком родстве, мы поднимаемся надо всеми и созерцаем их свойства в некоем идеальном образе (*in einem idealen Bilde*), т. е. праяобразе (*Urbild*). Подобный идеальный образ, идея, дух — это и есть целостное единство мира, его «смысл».

Гете по разному называет «щупальца, которыми человек осязает вселенную» и которые «должны, в сущности, совпадать в своем результате»: «созерцание, познание, предчувствие, вера».

В одном из разговоров со своим секретарем Иоганном Петером Эккерманом (26 февраля 1824 года) он называет этот способ познания мира «антиципацией» (*Antizipation*). Эккерман записывает: «...он говорил мне, что истинный поэт обладает врожденным знанием жизни, и это знание он может получить путем *антиципации*». О Байроне Гете сказал, «что мир для него прозрачен и он воссоздает его благодаря антиципации; <...> антиципация простирается лишь на объекты, родственные таланту поэта; <...> если бы я, благодаря антиципации, уже не носил в себе этот мир (эмпирический мир опыта. — *И. Л.*), то я, зрячий, остался бы слепым и все проникновение, весь жизненный опыт стали бы мертвыми и тщетными усилиями»¹⁴¹. В материалах к «Учению о цвете» он говорит в этой связи об антиципации, «предвидении» (*Voranschauung*)¹⁴², «предчувствии» (*Vorurteil*)¹⁴³, «*aperçu*»¹⁴⁴.

Впервые слово «арегси», которое было образовано от французского глагола «apercevoir» (замечать, усматривать, догадываться; немецкие эквиваленты «wahrnehmen, bemerken») встречается в этом значении, насколько можно судить, в статье «О межчелюстной кости человека и животных» (1784): т. е. в десятилетие наиболее интенсивной научной деятельности Гете. Именно здесь он формулирует понятие, которое выражает этим словом: такое «обнаружение (Gewahrwerden), восприятие (Auf-fassen), представление (Vorstellen), понятие (Begriff), идея (Idee), как это ни называй, сохраняет постоянно, чтобы мы ни говорили, эзотерический характер; в целом оно позволяет себя высказать, но не доказать; его, вероятно, можно показать и в частностях, но округлить и завершить доказательство невозможно¹⁴⁵. В «Материалах для истории учения о цвете» (1810) Гете подчеркнет — через 26 лет! — еще раз, что в науке «все сводится к тому, что называют арегси, т. е. к подмечанию того, что собственно лежит в основе явлений, и такое подмечание бесконечно плодотворно»¹⁴⁶.

Явление внезапного «узрения» истины (я специально не использую ни одно из применяемых Гете синонимов) он сравнивал с пиетическим «пробуждением» (Erweckungserlebnis), т. е. с мистическим озарением, которое он сам когда-то пережил. Именно так Гете интерпретирует в «Поэзии и правде» (ч. 4, кн. 16) пиетическое «пробуждение» (Erweckungserlebniss) друга своей юности и немецкого писателя Генриха Юнга-Штиллинга: «Люди такого образа мыслей охотнее всего беседуют между собою о том, что называется «пробуждением», «переменой образа мысли», — состояния, психологического значения которых мы не отрицаем. Это собственно то, что мы называем в науке и поэзии арегси — усмотрение какого-нибудь великого принципа, представляющее всегда гениальную умственную операцию: мы достигаем этого непосредственным созерцанием, а не размышлением, не обучением и не преданием. В данном случае это открытие моральной силы, которая якорем своим имеет веру и с гордой уверенностью ощущается среди жизненных волн. Такое арегси доставляет открывшему его величайшую радость, потому что оно оригинальным способом указывает на бесконечное; оно не нуждается в известном периоде времени для

того, чтобы стать убедительным, оно возникает целиком и окончательно в одно мгновение. <...> Иногда внешние толчки вызывают внезапный прорыв такой перемены мыслей, и тогда кажется, что мы видим перед собой знамение или чудо»¹⁴⁷. В отличие от мистико-романтической традиции, связывающих подобный «орган» внутреннего созерцания с сердцем и душой (Gemüt)¹⁴⁸, для Гете — это глаз.

В письме Шиллеру (от 28 июня 1798 года) по поводу одной книги о магнетических явлениях Гете пишет, имея в виду специфику своего способа познания, что он снова заглянул в мастерскую натурфилософа (Naturphilosoph) и естествоиспытателя (Naturforscher) и вновь нашел опору самому себе в качестве созерцателя природы (Naturschauer)¹⁴⁹.

Не только сам Гете, но и его современники отмечали эту особенность гетевского мировосприятия. В «Учебнике антропологии» психиатра Хейнрота (Лейпциг, 1822) гетевский метод назван «предметным мышлением». Излагая свои взгляды о соотношении идеи и реальности, автор делает вывод: «Если мы намереваемся эту позицию исследователя, которая нам кажется позицией самого зрелого мышления, обозначить каким-нибудь названием, то это — предметное мышление: мы обязаны им, как и самим методом, гению, который большинством считался только поэтом, но не мыслителем. Это Гете. <...> Тем самым мы не хотим сказать, что его мышление занято предметами, <...> но тем самым мы отмечаем, что его мышление не оторвано от предметов, что элементы предметов, восприятия (Anschauungen), входят в его мышление и им проникаются до такой степени, что его созерцание само становится мышлением, его мышление — созерцанием; — метод, который мы вынуждены признать прямо-таки совершенным»¹⁵⁰.

Особенностью подобного «созерцающего» «предметного мышления» может быть названо то, что оно способно «понять» прафеноменальную реальность (в единстве внешнего и внутреннего, в их тождестве), т. е. «ухватить» целостность (связь, смысл) Природы как «живого целого». Понимание «созерцания» (внутреннее «видение» посредством внешнего «зрения») во многом близко гетевскому учению о символе.

Внешнюю многокрасочность мира Гете объясняет «цвето-

вым» про-явлением «света», который является «внутренней» принадлежностью глаза, его «сущностью», «смыслом» (*Sinn des Auges*)¹⁵¹. И поэтому в автобиографических заметках «Кампания во Франции» (1820—1823) Гете с сожалением замечает, что его современники «несмотря на свою образованность, затвердили мысль о составной природе света и все живое, радующее глаз, сводили к этой мертвой гипотезе»¹⁵².

Приведем довольно любопытную заметку Гете, найденную в предварительных материалах к «Учению о цвете» (1810) и озаглавленную «Глаз» (1805—1806):

«Глаз — это последний, высший результат Света и органического тела. Глаз, будучи творением света, способен на все, на что способен сам свет. Свет передает способность видеть (*das Sichtbare*) глазу; глаз же передает ее всему человеку. Ухо не может говорить, уста не могут слышать; глаз же слышит и говорит. В нем отражается как в зеркале мир снаружи и человек изнутри. Целостность внутреннего и внешнего приходит к своему завершению благодаря глазу»¹⁵³.

Во Введении к «Учению о цвете» Гете замечает по поводу происхождения глаза: «Глаз обязан своим существованием (*Dasein*) свету. Из безразличного животного вспомогательного органа свет вызывает для себя к жизни орган, который был бы ему подобен, и так образуется глаз при помощи света и для света, чтобы свет внутренний шел навстречу свету внешнему»¹⁵⁴.

Идея взаимосвязи глаза и света была заимствована Гете (по его собственному признанию в «Учении о цвете») из античной, неоплатонической и мистико-натурфилософской традиции.

В частности, согласно учению Демокрита о зрении, от тел «истекают» (отделяются) тончайшие оболочки — световые образы (греч: *eidola* «идолы»), оставляя в воздухе свои отпечатанные изображения, которые с помощью встречных истечений из «влажной» части глаз, продвигаясь, попадают внутрь нашего глаза, уменьшаясь по закону перспективы. Эти «идолы», — по словам другого великого символиста, Андрея Белого, «вне физического каркаса есть реальность в себе более тонкого небесного тела»¹⁵⁵.

Знаменитое четверостишие Гете о «солнечности» глаза явля-

ется, вероятнее всего, интерпретацией мыслей Плотина на эту тему:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt es nicht erblicken;
Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?

(Если бы глаз не был солнцеподобным,
он никогда не смог бы увидеть солнце.
Не будь в нас присущей Богу силы,
как могло бы восхитить нас божественное?)¹⁵⁶

(Пер. А. В. Михайлова).

Таким образом, «живой» глаз становится в природоведении Гете оптическим прафеноменом: выражает идеальную сущность (свет), которая про-является как отдельные цвета. Но, как мы помним, в прафеномене воплощается некая «живая» (но при этом застывшая в явлении) целостная связь каких-либо фактов, т. е. один из законов природы. Что же это за целостность? Это цветовая «призма», но не ньютоновская (семь цветов), а так называемый «цветовой круг», описанный Гете в «Учении о цвете» и состоящий из шести цветов: желтый, оранжевый, красный, фиолетовый, синий, зеленый; из них три (желтый, красный, синий) — «основные цвета», остальные — «промежуточные»¹⁵⁷. Для Гете весьма важно, что все цвета расположены «в естественной (т. е. природной. — И. Л.) последовательности»: «глаз при этом, — подчеркивает Гете, — требует собственно цельности и сам в себе замыкает цветовой круг»¹⁵⁸. Поскольку же все цвета являются модификациями света, он находит элемент действительности, который модифицирует, специфицирует свет — это бес-цветная материя, активная тьма, т. е. начало, противоположное свету. Таким образом, каждый цвет — это свет, модифицированный тьмою (или по гетевской терминологии — свет, проходящий сквозь «мутную среду»).

В своей концепции света Гете следует за аристотелевской теорией света и цветов, согласно которой свет — это энтелехимальная форма, воплощающаяся в материи. Аристотелевский конкретный свет (у Гете — цвет) представляет собой единство «формы»-света и материи-тьмы.

Р. Штейнер охарактеризовал гетевский оптический прафеномен (закон, который он выражает) как «разыгрывающийся перед нашими глазами процесс, который состоит в том, что свет, проходя сквозь замутненную среду, выглядит желтым, а тьма, наблюдаемая через подсвеченную среду, видится синей»¹⁵⁹. Подчеркнем, что Гете здесь научными методами исследовал «цветовую» символику герметической традиции, согласно которой синий цвет является символом первозданной тьмы.

В мире «мертвой» природы также можно наблюдать стремление к цветовой «цельности», т. е. «оптический прафеномен». Такова радуга, отражение солнца в брызгах водопада. В радуге свет и мрак, прошедшие сквозь воздушные и водные слои (прафеномен), про-являются как желтизна солнца и синева водно-воздушных брызг (феномен), чтобы затем, вновь соединившись, породить радужный (сияющий) свет. Лишь в этой форме (в радужном «свете», в отблеске) человеку доступно наслаждение созерцанием «живого» света, в чистом виде невыносимого для глаз, а значит и созерцание Вечного, Божественного, Духовного.

В этом же смысле можно интерпретировать символический образ радуги, которую созерцает Фауст в 1 сцене 2 части одноименной трагедии Гете. Гетевский символ радуги использует позже Артур Шопенгауэр для характеристики «созерцательного», интуитивного познания, противопоставляя познание явлений в границах закона основания (через опытное, научное наблюдение), которое он сравнивает с «бесчисленными, сильно мятушимися брызгами водопада, вечно меняющимися, не отдыхающими ни на мгновение», — «созерцательному» познанию идей (т. е. целостности), подобному «радуге, тихо почившей на этом бушующем смятении»¹⁶⁰.

Но реальная (феноменальная) природа является нам в виде многообразия явлений и красок, т. е. «целое», чтобы стать «явленным», должно раздвоиться и т. д. Поэтому «полярность» Гете называет «маховым колесом природы» (письмо канцлеру Мюллеру по поводу статьи «Природа»): движение — становление природы начинается отсюда.

В Материалах к «Учению о цвете» Гете вновь подчеркивает:

«все являющееся нам, представляющееся в виде феноменов, должно обнаруживать либо первоначальное раздвоение, способное к соединению, либо первоначальное единство, которое может стать раздвоением. <...> С помощью этих понятий можно все изобразить. Разъединять соединенное, соединять разъединенное — в этом смысл жизни природы; это вечная систола и диастола, сжатие и расширение, вдыхание и выдыхание мира, в котором протекает наша жизнь, деятельность и бытие»¹⁶¹. В этом смысле Гете называет «жизнь» «вечно колеблющейся жизнью»¹⁶². В сущности, речь идет о переосмыслении в гетевской натурфилософии идей неоплатонизма: Единое раскрывается в «двоицу», затем «троицу» и таким образом обнаруживается в многообразии явлений бытия. Плотин называет этот процесс эманацией, Гете, наряду с этим термином, любит употреблять и другой — «филиация» (лат. *filius* «сын»), т. е. отношение «сыновства», подчеркивая, таким образом, стремление видеть явления природы в состоянии становления — в процессе жизни: «Я обладал методом развертывания, развития и ни в коей мере методом сопоставления, упорядочивания: с явлениями рядоположенными мне нечего было делать, наоборот, я скорее мог бы заниматься филиацией»¹⁶³.

Идею полярности природы Гете связывает также с идеями современной ему философии естествознания И. Канта, знакомой ему, прежде всего, из «Критики чистого разума». Об этом Гете сообщает в «Кампании во Франции»: «Из естествознания Канта я усвоил то, что силы притяжения и отталкивания относятся к сущности материи и не могут быть в понятии материи отделены друг от друга; отсюда вытекала первоначальная полярность всех сущностей, которая пронизывает и оживляет бесконечное разнообразие явлений»¹⁶⁴.

«Полярность», в которой, по мнению Гете, проявляется сущность жизни, он исследует в своих научных опытах по «органике» и «физике». В частности, в статье «О спиральной тенденции в росте растений» (1831) Гете рассматривает метаморфозу как чередование двух тенденций: вертикальной и спиральной. Вертикальная тенденция — «духовный стержень, на котором основывается бытие и который способен поддерживать это существование в течение долгого времени». <...> «Спиральная

система — это нечто совершенствующее, образующее, питающее, <...> обе системы вместе дают стойкое единство в виде древесины или иной массы. <...> Ни одна из систем не мыслится отдельно; всегда и вечно они вместе; в полном равновесии они создают самое совершенное в вегетации». Стремящаяся вверх жизнь, сталкиваясь со спиральной системой, может «выйти из равновесия»¹⁶⁵.

В «Учении о цвете» он связывает появление разных цветов с деятельностью света, называя эту деятельность в духе своих прежних алхимических учлений «деяниями света, деяниями и страданиями»¹⁶⁶. Значит, только проявляясь как разнообразие цветов, свет может раскрыть свою природу. Или во Введении к «Очерку учения о цвете» замечает: «Цвет есть элементарное явление природы, которое раскрывается чувству зрения, обнаруживается, подобно всем прочим, в разделении и противоположении, смешении и соединении, передаче и распределении и т. д. и в этих формах природы лучше всего может быть созерцаемо и понято»¹⁶⁷.

Изобразительное искусство, которое Гете-художник ценил необычайно высоко (в частности, именно для изучения живописного колорита он начал оптические опыты, составившие позже его «хроматику» — «учение о цвете»), также основано, считает Гете-натурфилософ, на законе «полярности». Так, во «Введении в Пропилеи», рассуждая о гармонии красок, которыми пользуется живописец, Гете замечает: «Быть может, когда-нибудь подтвердится предположение, что цветовые явления природы, совершенно так же, как и явления магнетические, электрические и тому подобные, зиждутся на известном взаимоотношении, на полярности или как бы там ни хотели назвать проявления двойственности, а иногда и множественности, заключающейся в определенном единстве»¹⁶⁸. Или: «Кто впервые увидел причину гармонии красок в систоле и диастоле нашей глазной сетчатки, в извечном чередовании ее сжатия и разжатию, или, говоря словами Платона, в синкрисисе и диакрисисе, тот впервые открыл принцип колорита»¹⁶⁹.

Итак, сформулируем основные тезисы естествознания Гете, которые помогают понять особенности его символизма. Природа, раскрываясь в своей феноменальности, воплощает закон

полярности, а ее прафеноменальный уровень характеризуется единством противоположностей. Целостный «смысл» природы становится в явлениях «знаком» и при этом не теряет своего «смысла». Но поскольку «смысл» раскрывается только как «связь» (метаморфоза или тип) различий — «застывшая» связь (прафеномен) и есть символ.

ИСКУССТВО

В «Итальянском путешествии» Гете записывает 6 сентября 1787 года: «...высшие произведения искусства, как и высшие произведения природы, рождены благодаря истинным и природным (wahren und natürlichen) законам. Все свободное и все воображаемое совпадает, именно здесь — необходимость, здесь — Бог»¹⁷⁰. Эти многократно цитированные слова гетевед Х. Х. Шедель называет «основной максимой» гетевской эстетики¹⁷¹, и, продолжим уже мы, исходной точкой гетевской теории символизма.

В «Кампании во Франции» Гете по этому же поводу продолжает, что нужно изучать «произведение искусства (Kunstwerk) как результат деятельности природы (Naturwerk), результат деятельности природы как произведение искусства; выводить ценность каждого из самого себя, рассматривать каждое само по себе»¹⁷².

Приведем весьма характерное для поэта-натурфилософа высказывание о единстве природы и искусства, но выраженное в парадоксальной форме: «кому природа начинает раскрывать свою открытую тайну, тот чувствует неистребимую тоску по ее достойнейшей истолковательнице — искусству». Насколько эта мысль важна для Гете, указывает факт, что она почти дословно введена в роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера»¹⁷³. Гете называет природу «открытой тайной»¹⁷⁴, но открытой благодаря искусству. Если основой эстетики Гете в 70-е годы XVIII века была мысль об «органической форме» искусства, подражающей «живой» Природе, то в 80-е годы, на основе естественнонаучного мировоззрения, Гете приходит к мысли, что искусство — это «манифестация» тайных законов природы: «Прекрасное — это обнаружение тайных законов природы, ко-

торые без их проявления оставались бы от нас вечно скрыты-ми»¹⁷⁵.

Поскольку «тайна» природы — это тайна «смысла» Жизни, значит, задача искусства, раскрывающего эту тайну, явить сущность «живого целого». Эта уже символическая, по сути, концепция искусства Гете была подкреплена «чисто» эстетическими изысканиями его друзей — К. Ф. Морица и И. Г. Мейера. Эстетические теории, выработанные во время их интенсивного общения с Гете в Риме (1786—1787), внесли весомый вклад в развитие художественного символизма. Речь идет об идее объективно существующей красоты — автономного и органического произведения искусства, высказанной Морицем в сочинении «О формообразовательном подражании прекрасного» (1789), и обосновании Мейером в статье «О предметах изобразительного искусства» (1798) «пластического» символизма такого произведения.

В 90-е годы XVIII века, теперь уже обладая собственной методикой научного анализа (точнее «синтеза») живого организма, Гете возвращается к исследованию природы художественного творчества. И подобно тому, как когда-то Гердер дал мощный импульс для становления эстетических взглядов «бурного гения», сейчас Фридрих Шиллер становится «двигателем» гетевских мыслей об искусстве. В спорах, беседах, переписке с ним, подготовке совместных художественных проектов — альманаха «Пропилеи», театральных постановок, конкурсов и выставок изобразительного искусства — в художественном мышлении Гете созревает оригинальная эстетическая концепция, воплотившаяся во всех крупных прозаических текстах, о которых пойдет речь далее.

В основе его эстетики лежала важнейшая посылка о единой органической основе природы, жизни и искусства, именно она становится центральной темой его эстетических трактатов 1798—1800 гг., опубликованных в журнале «Пропилеи».

В статье «О правде и правдоподобию в искусстве» (1798), напечатанной в «Пропилеях», Гете пишет: «...почему совершенное произведение искусства кажется произведением природы? Потому что оно гармонирует с лучшими сторонами человеческого природы, потому что оно сверхъестественно (übernatür-

lich), но не вне естества (aussernatürlich). Совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы»¹⁷⁶.

К этому времени была опубликована третья «Критика» Канта — «Критика способности суждения» (1790). Важнейшая интуиция Канта, что в основе как художественного, так и природного синтеза лежит человеческое начало («организм»), понятное и описанное им как начало творческое, оказалась необычайно близкой представлению Гете о «живом целом» (das lebendige Ganze).

Размышляя о своем творческом пути в автобиографических заметках, написанных в 1792—1793 годы — всего через два года после выхода в свет книги Канта — Гете подчеркивает, что он сразу высоко оценил идеи философа об искусстве: «Кант в своей «Критике способности суждения», сопоставляя способности эстетического и телеологического суждений, допускал мысль, что произведение искусства нужно трактовать как произведение природы, а произведение природы — как произведение искусства, качество каждого должно развиваться из самого себя и рассматриваться в самом себе»¹⁷⁷. Гораздо позже, в статье «Созерцающая способность суждения» (1817) Гете, указывая на близость собственного и кантовского эстетического пути, отмечал: «И если я сначала бессознательно и по внутреннему влечению без устали добивался первообраза, и мне даже посчастливилось создать представление, согласное с природой, то уже с тех пор (после знакомства с 3-й Критикой Канта. — И. Л.) ничто не может мне помешать и дальше отважно настаивать на этой авантюре разума, как ее называет сам кенигсбергский старец»¹⁷⁸.

«Первообраз» (Urbild), который Гете здесь имеет в виду, и «организм», который исследует Кант, являются, если воспользоваться формулировкой Гете, «чувственно-сверхчувственным образованием». В своем первом эстетическом альманахе «Пропилеи» Гете ставит перед собой задачу: исследовать «первообраз» как «организм» (именуя так античную культуру) и «организм» как «первообраз» (имея в виду человека). Античная культура становится для Гете символом идеального искусства вообще. Именно об этом он напишет во «Введении в Пропи-

леи», определяя задачу искусства: искусство должно «увидеть и воспроизвести то, что живыми волнами движется перед нашими глазами как прекрасное неделимое целое», т. е. идеальный человеческий облик (Gestalt)¹⁷⁹. Здесь же он называет Италию «единым великим художественным организмом (телом)» (Kunstkörper)¹⁸⁰. Называя свой первый эстетический альманах «Пропилеи», Гете имеет в виду не только (как это часто толкуют) преддверие к античности. Во «Введении в Пропилеи» он подчеркивает, указывая цель издания: «ступень, врата, вход, преддверие, пространство между внутренним и внешним, между сокровенным (священным) и обычным». Таким третьим (средним) миром-мостом Гете называет здесь человека, который способен воплотить это соединение идеального и реального: в природе являя собой жизненную «форму», в мире духовно-идеальном — воплощая художественную форму.

В одной из статей этого времени («Коллекционер и его близкие», 1798—1799) Гете определяет красоту как единство «внутреннего смысла и оболочки целостного организма»¹⁸¹, причем внутренне-духовное всегда пластично — внешний облик символически «повторяет» ядро. Поэтому Гете ставит перед художником (прежде всего перед скульптором, к которому обращен этот альманах) следующую задачу: 1) уметь проникать вглубь предметов (in die Tiefe der Gegenstände) и вглубь собственного духа (in die Tiefe des eigenen Gemüts); 2) соревноваться с природой, создавать нечто духовно-органическое (etwas Geistig-Organisches); 3) придавать собственному «произведению» такое содержание и такую форму, чтобы оно являлось как нечто естественное и сверхъестественное одновременно¹⁸², как единство материального и духовного. В *Анналах* приводится схема, которая отражает девять ступеней «восхождения» от чувственного явления к сверхчувственному миру: 1) случайное; 2) механическое; 3) физическое; 4) химическое; 5) органическое; 6) психическое; 7) этическое; 8) религиозное; 9) гениальное (=духовное).

Поскольку организм (в идеале человек) — это «сигнатура», знак духа, т. е. он является и «произведением», и живой «природой» одновременно, можно утверждать, что опознавая этот знак, мы одновременно про-являем его «натуру». Но тогда воз-

никает парадокс. Созданный Первотворцом Богом организм (или воплотившийся в природу Бог — как в натурфилософско-мистической интуиции) — то же самое, что и созданное человеком-творцом произведение искусства. Живая природа тождественна, равна по своему значению «искусственной» природе. т. е. культуре. Таким образом, чтобы постигнуть природу (ее сущность, смысл, Образ, Дух, Бога), мы должны создавать культуру. В мировосприятии эпохи, как было отмечено выше, этот тезис воплощается в архетипическом символе, реально являющем природно-культурный синтез, идеальное «произведение» — садовое пространство, «сад» как таковой.

Художественное творчество Гете, с одной стороны, отражает символичность его понимания природы, с другой стороны, его концепцию символичности искусства. Его тексты — «символическая», многоуровневая организация целого, в бесконечных нишах которого зашифрована информация о первоисточках природы — «прафеномене» и «пра-природе». Поэтому в его художественном бытии — а ведь оно само по себе уже символ по отношению к конкретной действительности, существует как бы второй уровень символизации — уровень художественной «реальности» и художественной «прареальности», перво-смысла — это образ и смысло-образ (праобраз), т. е. символ. Причем и тот, и другой имеют осязаемый, видимый облик — «органическую форму» — «Gestalt» и «Bildung». Тогда поэтика Гете может быть названа поэтикой пластических «живых» форм, поэтикой символа.

СИМВОЛ

Символизм Гете имеет своей предпосылкой натурфилософский тезис о тождестве материи и духа, внешнего и внутреннего, природы и Бога. Значит, природа (Бытие) и искусство символичны, представляя собой тождество противоположностей: реального и идеального, чувственного и сверхчувственного. В основе этого тождества лежит органический принцип смыслополагания, формирующий мир живых существ. Этот же принцип скрепляет в целостное единство и символ как особый тип реальности.

Это тождество, считает Гете, лежит в основе Бытия. В афоризмах, напечатанных в «Вопросах морфологии» (1828), Гете замечает: «Мы переживаем время, которое с каждым днем дает нам все больше стимулов рассматривать оба мира, к которым мы принадлежим, т. е. высший и низший, как связанные между собой, признавать идеальное в реальном и, поднимаясь в бесконечное, умерять наше обычное недовольство конечным»¹⁸³.

Яркий пример амбивалентности двух миров, когда физический факт представляет собой свою собственную духовную основу и, наоборот, духовное начало являет свой пластический облик, — это гетевское понимание света как индивидуума-формы-духа: «Свет и дух, — замечает Гете, — царящие — первый в физическом, второй в моральном мире, суть высшие мыслимые неделимые энергии»¹⁸⁴. Свет имеет «форму» и одновременно он бес-формен, его форма динамична, подвижна, как динамичен подвижный дух: внешняя энергийная форма повторяет внутреннее ядро. Еще ярче эта идея выражена в символическом образе средневекового мистика Мейстера Экхарта, который сравнивал «дух» человека с «искоркой» (Funklein), выявляя не только односущность Бога и человека (их единую «световую» основу), но и «форму» человеческой сущности, ведь искра — это «на мгновение «оформленная» частичка света».

В предварительных заметках к своей автобиографии, названных им «Якоби. Биографические детали», анализируя внутренние расхождения между собственным мировосприятием и взглядами своего друга юности философа Фридриха Генриха Якоби, который считал, что Дух, или творческая сила личного Бога, есть причина бытия, — Гете замечает, «кто рассматривает дух, пусть исходит из природы; кто говорит о природе, пусть предполагает дух или молча соглашается с этим. Мысль нельзя отделить от предмета мысли, волю от возбудителя»¹⁸⁵, т. е. дух, по мнению Гете, и есть бытие духа, его проявление.

Таким образом, указанное тождество лежит в основе не только Бытия (природы и искусства), но и познания: поскольку реальное и идеальное всегда «переплетено», рефлексия об истине (идее) психологически затруднена, потому что мы не можем логически выразить это отношение, но способны его «созерцать» в символе. Подобный метод «генетического понимания»,

уже упоминавшийся выше, Гете называет «непрестанной систолой и диастолой, вдыханием и выдыханием живого существа»¹⁸⁶. Эту «логику» Гете связывает с символическим языком¹⁸⁷, свободным от односторонности и способным ухватить «живой смысл в живом выражении». Именно здесь «истинное (das Wahre) совпадает с Божественным» (Попытка метеорологии)¹⁸⁸.

Сущность символа, проявленная в природе, совпадает с прафеноменальной реальностью, а «созерцаемая» при познании истины, превращается в «идею».

Гете пишет: «Символизм превращает явление в идею, идею в образ, и притом так, что идея всегда остается в образе бесконечно действующей и недостижимой и, даже выраженная на всех языках, осталась бы все-таки невыразимой»¹⁸⁹. Гетевская идея всегда обнаруживается в явлении, выступая как закон всякого явления, т. е. в сущности, речь идет о прафеномене. Но поскольку прафеноменальная реальность всегда явлена, то и идея в явлении представляет собой некую про-явленную целостность. Гете, конечно, имеет в виду не логическую «идею» в нашем сегодняшнем понимании, сложившимся на основе «критической» системы Канта, но, скорее, античную «эйдею»¹⁹⁰.

Для Гете в идее выражается закономерность явлений природы, придающая действительности единство, «содержательность» — и одновременно познание целостной «истины», которая в результате также «содержательна». Для Канта же идея «пуста», «формальна» — единство, создаваемое в ней, не вытекает из объективного опыта, но суть лишь субъективная норма, упорядочивающая наше знание. Кантовские идеи — не конструктивные принципы, которые могли бы иметь определяющее значение для феноменов, но принципы, которые систематизируют наше знание.

Идея, согласно Канту, «есть понятие разума о форме некоторого целого, поскольку им определяется объем многообразного и положение частей относительно друг друга»¹⁹¹. Различие гетевской и кантовской идеи с позиций символиста проанализировал Андрей Белый. Согласно немецкой религиозно-философской традиции постижение трансцендентной (Бога), трансцендентальной (логической целостности Бытия) и мо-

ральной (свободы) сфер возможно только посредством разума (но не практического «ума» — рассудка). И действительно, в учении Канта, казалось бы, разум выполняет эту функцию. Но парадокс заключается в том, считает Андрей Белый, что Кант понимает разум как рассудок, или вообще отказывается познавать трансцендентный (Божественно-идеальный) мир как «вещь в себе». В статье «Световая градация Гете...» Белый выражается предельно ясно: «Понятие» — относимо к рассудку; «понятие разума» есть перенесение рассудочной области в разум¹⁹². И тем не менее «идея» всегда «разумна»¹⁹³. А поскольку разум понимается им конкретно, как «живой» индивидуум — «сама по себе свободно растущая мысль», а не «бесплодная спекуляция» рассудка, то и идея суть существо, «жизнь мысли», а «проявление разума в «существах» есть проявление в идеях: идеи — существа нашей мысли». Мы не углубляемся в дальнейшие рассуждения Андрея Белого, которые приводят его к доказательству необходимости «антропософски» «мыслить», но факт «жизненности», «индивидуальности» гетевской идеи прочувствован им необычайно тонко.

Необычность и притягательность подобного понимания «идеи» романтическая эпоха воспримет очень быстро — и в философии (Фридрих Аст «О сущности философии», 1808), и в эстетике (Адам Мюллер «Об идее прекрасного», 1809).

И когда К. В. Ф. Зольгер в одном из своих эстетических диалогов вопрошает: «Слышал ли ты что-нибудь о новом, совершенно непостижимом учении, согласно которому идея есть жизнь вещей в движении, представляющая собой полную противоположность их мертвому холодному понятию — а что еще можно ему противопоставить, как ни легкий и быстрый бег развития во времени?»¹⁹⁴, — думается, что он имеет в виду не только Аста или Мюллера, как считают исследователи В. Хенкеман и А. В. Михайлов¹⁹⁵, но и Гете, мировосприятие которого было в определенной степени близко Зольгеру. В частности, их внутренняя близость отразилась в рецензии Зольгера на гетевский роман «Избирательное сродство»¹⁹⁶, оцененной Гете в одном из своих разговоров с И. П. Эккерманом (от 21 января 1827 года) необычайно высоко («нельзя, пожалуй, лучше высказаться об этом романе!»).

«Идея» Гете, как мы выше уже замечали, во многом сходна с понятием «идеи» в античной культуре, в частности, в философских учениях Платона и Аристотеля, к которым Гете неоднократно возвращался на протяжении всей своей жизни. Платон онтологизирует идею, считает ее трансцендентальной умопостигаемой формой, существующей выше бытия и небытия, но отдельно от единичных вещей. Аристотель также признает наличие идеального «всеобщего» — «род», «вид», т. е. родовую или видовую «форму» вещей, но в отличие от Платона считает эту «форму» внутренне присущей самой вещи, составляющей ее сущность. В его философии впервые, — пишет Евгений Трубецкой — «конечная цель (форма. — И. Л.) представляется как начало, имманентное самим вещам, как действующая энергия, как организующее начало»¹⁹⁷. Понятие организма как внутренне связанного целого, имеющего в себе начало своей цельности, — считает Трубецкой, — было впервые философски разработано именно Аристотелем». Эта «форма», «энергия» Аристотеля близка гетевскому понятию органического «оформляющего влечения», которое он иногда вслед за Аристотелем называет в более общем смысле «энтелехией», или, объединив аристотелевско-лейбницевскую традицию — «энтелехийной монадой». Сошлемся на мнение Р. Штейнера, который, изучив гетевские естественнонаучные и философские сочинения, сделал вывод, что Гете восстанавливает платоническое мировоззрение (непосредственное созерцание идей) аристотелевским методом («углублением» в сущность вещей и предметов природы).

Таким образом, познаваемая (вернее «созерцаемая») «идея в явлении» Гете, рассматриваемая нами как символ, может быть сближена с природным «прафеноменом», в котором проявляется сущность жизни и которая «изживается» только в деятельности (или, как любит говорить Гете, в «практике»). «Только в самом высоком и самом обыденном идея и явление сходятся вместе. На всех средних ступенях созерцания и опыта они разделяются. Самое высокое — это созерцание различного как тождественного, самое обыденное — деяние, активное объединение разделенного в одно тождество»¹⁹⁸.

В статье «Размышление и смирение» (1817) Гете также

пишет о том, что между идеей и опытом лежит пропасть, перешагнуть которую мы напрасно стараемся: «Мы приходим к выводу, что прав, наверное, тот философ, который утверждает, что никакая идея полностью с опытом не согласуется, но прибавляем, что идея и опыт могут быть, даже должны быть аналогичны»¹⁹⁹.

Возможно, Гете имеет в виду Канта, для которого, как мы уже отмечали, идея лежит вне научно-теоретического познания (как «вещь в себе»). Гете, соглашаясь с Кантом, что идея не может быть понята только посредством логических операций и не может быть объяснена из чисто природных (материальных) оснований, все же допускает их тождество в аналогии, т. е. в символической реальности. В этой статье он приводит отрывок из первой части «Фауста», созданный в 70-е годы XVIII века, где природа изображается в образе ткачихи, создающей из множества подвижных нитей задуманный ею узор²⁰⁰. Удивительно при этом постоянство, с которым «непостоянный» Гете (через 40 лет!) использует одни и те же образы, имеющие для него мировоззренческое значение. И поскольку сам Гете сохраняет в своем «жизненном багаже» сравнение природы и «ткачества», но и природы и искусства, дополним образ «ткущей» природы образом художника, «ткущего» свои произведения — не только потому, что создает изысканную картину, но и потому, что в ее основе лежит духовно «созерцаемый» им узор. «Это то,— читаем мы заметке из гетевской «записной книжки» (1775),— что вечно ткет (webt) душа художника, то, что стремиться к абсолютно понятному выражению, даже не пройдя до этого через рассудочное познание»²⁰¹.

Следовательно, только в «деятельности» (жизни) в природе и в искусстве творится (ткется!) символическая реальность.

В письме К. Э. Шубарту (от 2 апреля 1818 года) Гете пишет очень определенно: «Все, что происходит,— символ²⁰², и в то время, когда оно вполне обнаруживает себя, оно указывает на все остальное. В таком понимании, мне кажется, лежит величайшее дерзновение и величайшее смирение»²⁰³. «Настоящий символизм там,— продолжает он свою мысль в другом месте,— где особенное представляет всеобщее не как греза или тень, но как живое мгновенное откровение непознаваемого»²⁰⁴.

Значит, и искусство, и природа в «особенном представляют всеобщее», и это «представление» не есть некая фантазия (греза или тень), но проявление на единственное мгновение «тайны» — открытие самой сущности «жизни», сокровенного смысла «живого целого», постижение таинственной «реальности всеобщего».

Основу подобного философского представления составляет пантеизм, уходящий своими корнями в немецкую мистику. Уже шла речь о спинозизме Гете, как и его неизменном интересе к средневековой натурфилософской мистике. Отметим, что в подобном понимании «реальной идеи» Гете не был одинок. Целый ряд его современников-философов (например, Шеллинг, Гегель) придерживались близких взглядов в этом вопросе, пантеистические же предпосылки самого немецкого идеализма убедительно исследованы в целом ряде работ.

Спор с Фридрихом Шиллером о сущности идеи стал «счастливым событием» для Гете, положив начало дружбе двух гениев, и определил направление его эстетических поисков на целое десятилетие. Гете излагает его в небольшой заметке, так и озаглавленной «Счастливое событие»: «...я с увлечением стал излагать метаморфозу растений и немногими характерными штрихами пера набросал у него на глазах символическое растение. <...> Он покачал головой и сказал: «Это не опыт, это — идея». Я смутился <...> и ответил: «Мне может быть только приятно, что у меня есть идеи помимо моего ведома, и что я даже вижу их глазами»²⁰⁵.

Кантианец Шиллер и натурфилософ Гете, чтобы прийти к согласию, должны были, во-первых, найти какую-то точку, объединяющую их интересы, а во-вторых, попытаться «понять» позицию другого. Такой точкой стала для них «классическая» (античная) культура, и такой попыткой — учение о символе.

К этому времени была опубликована кантовская «Критика способности суждения» (1790). Важнейшая интуиция Канта, что в основе как художественного, так и природного синтеза лежит человеческое начало («организм»), понятое и описанное им как начало творческое, оказалась близкой представлению Гете о «живом целом». Кроме того, Кант ввел в употребление

совершенно новое понимание символа, которое сразу же отметил Гете (письмо Г. Мейеру от 20 июня 1796 г.).

Но с другой стороны, совпадение философско-эстетической теории Канта и философских интуиций Гете не следует переоценивать, поскольку их мировосприятие и форма мышления во многом расходятся: Кант остается дуалистом — для него искусство только «как бы» (*als ob*), в воображении художника, уподобляется природе, является «формой», одной из «способностей» человека. Для Гете же (ср. его «магическую» теорию воображения-воплощения) искусство и природа — явления одного порядка и представляют собой единый закон, единую «истину», единую «сущность» Бытия. В результате и понимание ими сущности искусства («красоты») различно: для Канта «красота» — категория субъективная, для Гете же — объективная.

Значение Канта для Гете проявляется прежде всего в терминологическом воздействии. В частности, слово «символ» станет для Гете ключевой философской и эстетической категорией именно в 1790-е годы, после знакомства с «Критикой способности суждения».

Какой же смысл вкладывает Кант в термин «символ»?

Кант излагает свое учение о символе в § 59 («О красоте как символе нравственности»). В начале параграфа Кант ставит вопрос о возможности наглядного объяснения (*Veranschaulichung*) понятий и идей. Наглядные изображения эмпирических понятий философ называет «примерами», наглядные изображения чисто рассудочных понятий (*Verstandbegriffe*) — «схемами»²⁰⁶. Причем наглядное изображение понятий разума (*Vernunftbegriffe*), т. е. идей, согласно Канту, невозможно, потому что их, в принципе, нельзя созерцать. Идеи можно изобразить только «символически». Что это означает? Мы имеем дело с символическим изображением, если «под понятие, которое может мыслить только разум и которому не может соответствовать чувственное созерцание, подводится такое созерцание, при котором действия способности суждения лишь по аналогии совпадают с тем, что она наблюдает в схематизации, другими словами, совпадает с ним лишь по правилу этих действий, а не самому созерцанию, следовательно, лишь по форме рефлексии, а не по содержанию»²⁰⁷.

Уже в исходной точке рассуждений Канта и Гете можно увидеть разницу между ними: Кант исходит из того, что идеи сами по себе, напрямую, неизобразимы (субъективная посылка), Гете — из природы или предмета, сущность которых скрыта внутри, и поэтому прямо неизобразима (объективная посылка).

Но хотя, согласно Канту, идея созерцается не непосредственно, а символически, тем не менее она созерцается, а значит, наглядно изображается, хотя и особым образом (по аналогии формы). Это сближение «символа» и «созерцания» — то новое, что внес Кант в философию и эстетику своего времени, ведь согласно теории Лейбница-Вольфа, понятие «символического» упорядочивает абстрактное и логическое познание и противостоит понятию «созерцания» (которое в латинской терминологии называется «интуицией»). Итак, Кант приходит к выводу, что символ не противостоит интуиции («созерцанию»), а совпадает с ней: «Хотя среди новых логиков и принято применять слово символический в его противопоставлении интуитивному способу представления, но это искажает его смысл и неправильно, ибо символическое есть лишь разновидность интуитивного»²⁰⁸. Символ противостоит дискурсивному (логическому, теоретическому) познанию.

Гете, для которого «созерцание» (и внешнее «наблюдение» предметов, и внутренняя «интуиция» их сущности) является основным способом познания вообще, на основании других, по сравнению с Кантом предпосылок, приходит к той же мысли о возможности созерцания «идеи» как таковой. Гете исходит из платонической традиции понимания идеи (сущности вещи) как «эйдоса», т. е. пластического образа. Но если у Гете символическое познание-созерцание приводит к проникновению в сущность вещей (=сущность Бытия), у Канта — это лишь логическая операция, состоящая из двух актов: 1) подменить понятие изображением, которое возможно созерцать; 2) применить не прямое, но косвенное изображение («созерцание» по аналогии), «правило рефлексии об этом созерцании — к совершенно другому предмету, для которого первый — только символ»²⁰⁹.

Таким образом, символ Канта передает идею не непосред-

венно, а «опосредованно» — посредством изображения, и эта «наглядность» идеи только тогда становится символической, когда она посредством рефлексии созерцающего субъекта переносится на совершенно другое понятие. Значит, символ, согласно Канту, не совпадает по содержанию с тем, что он символизирует. Такое совпадение возможно только в момент рефлексии. Отношение между образом и его содержанием обусловлено законами логики, а не природой самого образа. Для Гете, напротив, в «созерцании» символического предмета раскрывается его «смысл».

Правда, необходимо подчеркнуть, что в «Критике способности суждения» можно найти понятие, которое весьма близко гетевскому понятию эстетического символа. Речь идет об «эстетической идее». Кант пишет в § 49: «Под эстетической идеей я понимаю такое представление воображения, которое заставляет напряженно думать без того, чтобы ему могла быть адекватна какая-либо определенная мысль, то есть понятие; поэтому язык никогда не может полностью выразить и сделать понятным это представление». Но ведь и известное, уже упоминавшееся, гетевское определение символа гласит: «Символизм превращает явление в идею, идею в образ, и притом так, что идея всегда остается в образе бесконечно действующей и недостижимой и, даже выраженная на всех языках, осталась бы все-таки невыразимой».

Конечно, эстетическая идея не может быть наглядно представлена *в реальности* ни непосредственно, ни по аналогии (т. е. превратиться в «символический» образ). Она только приводит в движение мыслительные способности субъекта и его воображение, заставляя его «мыслить» по поводу «представления воображения» больше, чем «могло бы быть постигнуто и уяснено в нем». Невозможность высказать «эстетическую идею» происходит из-за полноты ассоциаций, возникающих в субъекте, а не потому, что она является выражением некоей иррациональной сущности Бытия. «Одним словом, — делает вывод Кант, — эстетическая идея есть присоединение к данному понятию представление воображения, связанное в свободном его применении с таким многообразием частичных представлений, что выражение, которое обозначало бы определенное по-

нятие для него, найдено быть не может; следовательно, оно позволяет примыслить к понятию много неизреченного»²¹⁰.

Отличие символа Канта и Гете ярко проявляется в их понимании аналогии «прекрасного» и «доброе». Кантовское определение «прекрасное есть символ нравственно доброго», вероятно, не следует понимать так, что «прекрасное» (знак) и «доброе» (означаемое) представляют собой внутреннее «сродство», «живое» (органическое) единство. Скорее, речь идет о «правиле» аналогии, по которому мыслит субъект: того, кто «созерцает» прекрасное, волнуют «добрые» чувства и мысли. Гердеровская критика Канта в «Каллигоне» направлена и против кантовского понятия символа, которому он противопоставляет идею «органического» «природного символа». В этом вопросе Гете стоит полностью на стороне Гердера. Для Гете понятие прекрасного как символа доброго означает именно их тождество. Это четко просматривается в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера», где образ Натали символически соединяет в себе целостность «Амазонки» (красоты) и целостность «Прекрасной души» (нравственности).

И тем не менее, именно в общении с кантианцем Ф. Шиллером в 1790-е годы Гете формулирует для себя понятие эстетического символа, и именно в письме к Шиллеру (от 16 августа 1797 г.) Гете приводит первое определение символа. Через месяц «классическая» теория символа впервые будет конспективно изложена — в статье «О предметах изобразительного искусства».

Шиллер, как и многие современники, прекрасно владел натурфилософским «языком», в котором немаловажное место занимало понятие символа (Теософия Юлия, 1781). Но со временем «символическое» мировосприятие связывается им с ушедшим навсегда прошлым — с культурой Древней Греции: античность становится тем миром, в котором человек чувствовал и предчувствовал «символически» все то, что в более позднее время познает посредством разума и «духа» (Боги Греции, 1788; Художники, 1790). Задача современных «философов» — найти для античных «созерцаний» Божественного соответствующие «понятия» (О грации и достоинстве, 1793). Заметим, что Гете (как и Гердер, Мориц, Мейер, Зольгер и Шеллинг)

рассматривал древнегреческую мифологию как пример «чистого» символизма, который невозможно понять рационально.

В 1790-е годы Шиллер почти дословно повторяет кантовское определение символа — и в статьях (О патетическом, 1793), и в письмах, где он характеризует прекрасное как символ доброго и обосновывает его совершенно по-кантовски, хотя и приводит собственные аргументы: прекрасное автономно и бесцельно и поэтому становится «аналогом чистого определения воли», ведь как прекрасное, так и нравственное должны быть свободны от определения извне (письмо К. Г. Кёрнеру от 18 февраля 1793 года). Свою идею эстетического воспитания человеческого рода Шиллер обосновал именно аналогией прекрасного и нравственного.

И для Канта, и для Шиллера природа как таковая и объект сам по себе не символичны. В статье «О грации и достоинстве» Шиллер замечает, что природа говорит только тогда, когда она уподобляется свободе²¹¹. Только после того как предмет природы превратится в «объект разума», а «мертвые буквы природы» — в «живой язык духа» (этот процесс Шиллер называет «символическим актом»), природа становится способна «выговаривать» идеи символическим языком, а человек — способен прочесть «записанное в явлениях»²¹². Об этом Шиллер подробно рассуждает в рецензии «О поэзии Маттисона» (1794), где речь уже не идет о натурфилософской символике «Теософии Юлия», но о «формальном» символе Канта.

В этой связи особенно показательна концептуальная статья Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794—1795), в которой, не употребляя слова «символ» и «символическое», Шиллер рассуждает, в сущности, именно о символизме искусства. Древнегреческая мифология «наивна», а «наивный» стиль он характеризует как совпадение «знака» и «означаемого»²¹³. Далее мог бы следовать вывод о близости «наивной» поэзии и «символического» стиля. Но Шиллер делает прямо противоположный шаг. Только «сентиментальное» он связывает с субъектом, создающим символы. «Наивного» художника он называет «реалист» и «эмпирик»²¹⁴; считает, что «объект владеет им совершенно»²¹⁵, и он не может прийти ни к «всеобщему», ни к изображению «бесконечного». Только «сентиментальный» поэт

и является, по мнению Шиллера, «идеалистом», способным «взойти к идее»²¹⁶, а «сентиментальная» поэзия — «символической», способной превратить ограниченный объект в «бесконечный».

В письме Гете от 30 августа 1794 года Шиллер называет «дух» Гете «интуитивным» (т. е. «наивным»), а о себе говорит: «Мой разум, скорее, склонен к символизированию, и вот я, как своего рода андрогин, колеблюсь между понятием и созерцанием, между законом и ощущением, между техническими навыками и гением». Если же мы вспомним, что свое противопоставление «наивной» и «сентиментальной» поэзии Шиллер выработал, размышляя об особенностях гетевского и собственного творчества, то, значит, «символизирующий» Шиллер является одновременно и примером «сентиментального» поэта. Поэзия же Гете, считает Шиллер, только тогда может стать «символической», когда она создается на основе «сентиментального» материала, в этом смысле Шиллер именует «символической» трагедию Гете «Фауст» (ср. письмо Шиллера Гете от 23 июня 1797 года, где он пишет о «символическом значении» трагедии).

Сам Гете постоянно в своих письмах к Шиллеру играет словом «сентиментальный», но вкладывает в него свой собственный смысл. Приводя в письме Шиллеру от 16 августа 1797 года свое первое определение символа, Гете сопровождает его замечанием в скобках («едва ли мне нужно говорить об этом»), но, тем не менее, далее подробно разъясняет свою позицию. «Следуя своим путем спокойного и холодного наблюдения или даже простого созерцания,— пишет Гете,— я очень скоро заметил, что отчет, который я сам себе давал относительно некоторых явлений, отличается своеобразной сентиментальностью <...> я внимательно рассмотрел явления, вызывающие подобный эффект, и, к моему удивлению, заметил, что они, по сути дела, символичны. Иными словами (хотя едва ли мне нужно говорить об этом), мы имеем дело со значительными случаями, которые благодаря своему характерному многообразию выступают как представители многих других явлений, заключают в себе известную тотальность, требуют определенной последовательности, пробуждают в моем сознании представления о схожих и противоположных явлениях и, таким образом, как извне,

так и изнутри притязают на известное единство и всеобщность». Здесь в понятии «символического» предмета (объекта), скорее, совпадает внешнее наблюдение (опыт) и внутренняя мыслительная («сентиментальная») деятельность субъекта. Для Шиллера же «символический акт» — свойство исключительно рефлексирующего субъекта. Согласно Гете, символическое содержание кроется внутри объекта (значит, внутри природы) и раскрывается субъектом. Согласно Шиллеру, символическое содержание вкладывается в объект самим субъектом.

Гете и Шиллер часто убеждали друг друга, что они различными путями стремятся к одной и той же цели. Шиллер в письмах свидетельствует: «Мои собственные разыскания, шедшие путем, отличным от вашего, привели меня к результатам, довольно схожим с теми, какие получились у вас» (письмо Гете 31 августа 1794 года)²¹⁷; «Поразительно, как много реалистического принес мне этот недавно начавшийся год, как много развилось во мне от постоянного общения с Гете и от работы над древними» (письмо Вильгельму Гумбольдту 21 марта 1796 г.)²¹⁸.

Но много позже, уже после смерти Шиллера, Гете увидит между ними и «тонкое» (но существенное) различие: «Это большая разница, ищет ли поэт во всеобщем особенное или созерцает в особенном всеобщее». Пожалуй, можно даже предположить, что выработанное в дальнейших размышлениях гетевского учения о противопоставлении символического и аллегорического — это его ответ на шиллеровскую теорию «наивного» и «сентиментального», а по сути, своего и шиллеровского мировосприятия.

Понятийная и терминологическая разница «символа» и «аллегии» четко определена в заметках Гете «О предметах изобразительного искусства» (1797) и в одноименной статье Мейера (1798). Гете вводит здесь важный признак символа — неразрешимое напряжение между смыслом и знаком, которое является следствием осуществленной в символе связи между «особенным» явлением и «всеобщим» значением, выразительно подчеркнутое позже Кройцером («переполненность содержания по сравнению со своим выражением»²¹⁹). Как неделимое целое концентрируется в символе его «смысл», отсюда — его «таин-

ственность» и — интуитивный характер его восприятия. «Эмоциональный» символ противостоит «рациональной» аллегории.

Символический парадокс чувственного познания сущности предмета Гете вполне сознательно связывает с неоплатонизмом и натурмистической традицией. Впервые связь этих идей и теории символа Гете раскрывает в «Учении о цвете». Поскольку воздействие света возможно потому, что человек уже сам по себе имеет «внутренний» свет, то «свет», в концепции Гете, превращается в настоящий символ. Понять «свет» можно, только если изучить его внешние воздействия — цвета, что и предпринимает Гете в главе «Аллегорическое, символическое, мистическое употребление красок». Эта схема полностью соответствует приведенному в заметках «О предметах изобразительного искусства» делению на аллегорические, символические и мистические предметы.

Противопоставление «истинного» символа, «значение» которого имманентно и «органично», и «пустой» аллегории, опосредующей «значение», лежащее вне искусства, вытекает с внутренней необходимостью из учения веймарского классицизма об искусстве как органическом и автономном целом (Мориц, Гете, Мейер). Аллегория нарушала «классические» «границы искусства» и поэтому считалась малохудожественной. Но это же внутреннее свойство аллегории сделало ее особенно ценной для романтиков, ведь для них искусство сближается с «неискусством» — религиозным и метафизическим познанием. В этой связи интересно определение искусства в «Лекциях по философии» Фр. Шлегеля (1804—1806), где он пишет: «Сущность красоты тесно связана со значением (Bedeutung). <...> Понятие прекрасного толкуют неправильно, если его воспринимают как нечто внешнее, как форму или образ (Gestaltung). <...> Прекрасное — это в гораздо большей степени духовное значение предметов и ни в коем случае не сам предмет»²²⁰. «Значение» искусства тождественно бесконечному (или Божественному)²²¹. Поэтому аллегория не изображает, но толкует; не «являет», но намекает. Фр. Шлегель точно сформулировал это понятие романтической аллегории в статье «Сообщение о поэтических сочинениях Боккаччо» (1801): земная оболочка

и материальное одевание невидимой субстанции и божественных сил.

Понятие символа как целостного «смысла» (пра-образа) природы, истины и Божественного (Гете) и одновременно свободы, в идеале бесконечности (Шиллер), стало основой своеобразной эстетической теории, обоснованной интерпретацией культурного опыта античности, особенно античной мифологии («учения о богах»), явленной в скульптурном «теле». Значение скульптурной пластики для эстетики той эпохи, — пишет современный исследователь понятия эстетического у Гердера, Шиллера и Канта, — и значение Италии, сохранившей эту пластику, огромно; античная скульптура — важный индикатор для понимания себя и проблем эстетических концепций столетия, как для антропологической, так и трансцендентальной»²²². «Классический» символизм связывается в сознании эпохи с понятием «пластического» образа. Символ же трансцендентальной эстетики, преобразованный в романтизме — через аналогию искусства и свободы Шиллера — в «аллегорию бесконечного» или «мистическую аллегория» (Фр. Шлегель), а затем в «символ бесконечного» (Фр. Аст, Фр. Шеллинг), постепенно противопоставляется символу веймарского классицизма, выявляя специфику современного (романтического) искусства.

Гетевскому понятию «мистического предмета» (не символического!), в котором Гете видит проявление романтического «энтузиазма», близок «мистический символ» Кройцера, обоснованный им в сочинении «Символика и мифология древних народов» (1810). Кройцер противопоставляет «мистический символизм» восточной религии и мифологии («родины» западного романтизма) «пластическому символизму» древних греков; восточное «значение» — греческой «красоте». Оба понятия явно восходят к гетевской классификации «предметов». Термин «мистический символ» выявляет не столько эстетическое качество символа (его индивидуальную образность), но указывает на его аллегорическое значение — внутреннее религиозное содержание, единое для всех. Кройцер прямо связывает «экстатичность» символического «опыта» и мистическое «познание»: «символическое переживание, — замечает он, — как *unio mystica*, невозможно ни высказать, ни изобразить», по-

скольку «здесь господствует сфера невыразимого, которая в поисках самовыражения и использовав свою силу бесконечной сущности, взорвет, в конце концов, земную форму, как некий слишком хрупкий сосуд. <...> Мы называем символику подобного рода мистической»²²³. Романтическая эстетика и сближает понятие «мистического символа» с понятием «аллегории бесконечного», выражающей то, что, в сущности, невозможно представить в образе. Естественно, что такой символ для Гете невозможен.

Парадокс истории заключается в том, что в романтическую эпоху Гете оказывается в лагере «анти-символистов». Это происходит потому, что символ теперь понимается совсем по иному. В знаменитом споре между И. Г. Фоссом и Ф. Кройцером о сущности символа, который воспринимался современниками как спор «анти-символиста» и «символиста», Гете встает на сторону Фосса. С этого времени для него слово «символический» (в его романтическом понимании) означает «анти-классический». Эстетика же Гете, считающего себя «истинным символистом», воспринимается романтической и последующей культурой как «классическая». Показательный пример подобного перемещения акцентов можно найти у Гегеля. Символизму Гете здесь соответствует «классическая форма» — т. н. «символическая форма» Гегеля близка общепринятому пониманию аллегории (А. Ф. Лосев).

Таким образом, различие между эстетикой Гете и романтиков было принципиальным и вытекало из разного понимания ими сущности Бытия: для Гете она всегда воплощалась в пластичной — живой, целостной и индивидуальной — «пра-форме» (была изначально символической), для романтиков — в бесконечном, бес-форменном Абсолюте (требующем аллегорического истолкования, а иначе никак не определяемом).

Вне зависимости от того, к какому направлению принадлежали исследователи сферы символического (были ли они «классиками» или «романтиками»), или как они понимали сам символ — многие из них искали истоки символического мировосприятия в античности: Гете и Шиллер, Мориц и Мейер, Фр. Шлегель, Кройцер и Фр. Аст, Шеллинг и Зольгер.

Почему античному искусству в символическом мировос-

приятии придается такой высокий статус? Воспользуемся рассуждениями Шеллинга. С одной стороны, потому, что, будучи общепризнанным теоретиком романтической школы, он как бы противостоит классическим устремлениям Гете и Шиллера. Но с другой стороны, понятие организма, разработанное Шеллингом, имело довольно много сходства с представлением Гете о «живом целом», и тоже лежало в основе его эстетических идей. Именно Гете способствовал приглашению молодого профессора в Йенский университет, где Шеллинг преподавал до 1803 года, регулярно встречаясь и часто общаясь с Гете. Сочинения Шеллинга по эстетике, которых, кстати говоря, немного, в основном были созданы во время его пребывания в Йене в 1798—1803 гг. Поэтому, вопреки общепринятому убеждению, что именно Шеллинг повлиял на гетевское понимание символа, можно предположить, что именно беседы с Гете о сущности символа и его органической природе, о котором тот много размышляет в это время, повлияли на шеллинговскую эстетику символического (конечно, этому способствовало изучение самим Шеллингом сущности организма).

Прежде всего обратим внимание на очень широкое толкование Шеллингом мифологии (а именно, речь идет о греческом мифе), которое у него становится, в сущности, синонимом идеального искусства вообще («изначальной» прапоэзии, «первоматерии, из которой все произошло»²²⁴). Философ считает, что идеи («универсум в образе особенного»)²²⁵, рассматриваемые как реальность, суть боги (речь идет о греческих богах). Основной закон всех образов богов есть закон красоты, потому что красота — реально созерцаемое абсолютное²²⁶.

Боги составляют мир, в котором все насквозь взаимоопределено, все является органической целостностью, «целокупностью»²²⁷. Таким образом, боги существуют независимо, как «реальность в себе» — но только в фантазии (поэзии), потому что их мир абсолютен. Но «изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном возможно лишь в символической форме»²²⁸ (или, по-другому, «абсолютной форме»). Таким образом, согласно Шеллингу, в греческой мифологии обосновывается наличие символа. Он пишет прямо: «мифологию вообще и любое мифологическое

сказание в отдельности должно понимать <...> символически»²²⁹; «мифология есть не что иное, как самый мир первообразов, первое общее созерцание универсума»²³⁰, где универсум понимается как Природа, т. е. в мифологии совпадает целостность и проникновение в сущность («созерцание») Бытия-Природы — несомненно, речь идет о классическом символе в гетевском понимании слова. А поскольку греческая мифология получила свое идеальное воплощение в эпосе Гомера и в изображениях пластического искусства, то именно они, согласно Шеллингу, должны стать предметом символического исследования. Впрочем, считает Шеллинг, древнегреческая мифология и гомеровские поэмы показывают, что символ можно толковать аллегорически. Эту ошибку, считает Шеллинг, очень легко сделать, поскольку «символическое значение включает в себя аллегорическое».

Аллегорическое толкование поэм Гомера, берущее свое начало в неоплатонической традиции и у стоиков, Шеллинг отклоняет, потому что герои Гомера «существуют в абсолютной поэтической независимости как реальность для себя». В них, как в символах, имеется то, чего нет в аллегории, а именно «реальность для себя самой» и одновременно «бесконечность смысла». В сочинении о Данте (1802—1803) Шеллинг рассматривает многочисленные диалектические переходы символа в аллегорию и наоборот.

Кроме того, греческая мифология, считает Шеллинг, по своему происхождению является продуктом рода, который вместе с тем есть индивидуум²³¹, т. е. совпадение единичного (особенного) и всеобщего задано в ней изначально (как в символе), именно потому сама античность понимается как единый организм, «органическая природа»²³². В этой связи уместно будет еще раз напомнить, что Гете также рассматривал Италию как единый организм.

Подобное понимание античности как целостного «индивидуума» лежало также в основе «символического классицизма» Зольгера.

Зольгеровский символ (совпадение особенного и всеобщего, или, по его терминологии, действительности и идеи) — это «реальная жизнь идеи», т. е. «чистая деятельность»²³³. Античность

в его представлении, это «однородный и целостный мир», в котором «Образ Божий явился в идее всего человеческого рода»; поэтому там была единая Судьба человечества, «первого Божьего создания»²³⁴. Но Судьба, считает Зольгер, и есть «чистая деятельность» идеи — символ. Поэтому античное искусство, воплощая идею рода, т. е. идею Судьбы, одновременно являет символ.

В современной культуре, по мнению философа, «первенство рождения принадлежит индивидууму»²³⁵, а род вторичен. Судьба человека — это его индивидуальность, его характер, поэтому сейчас символическое искусство невозможно. Исключение, согласно Зольгеру, составляет роман Гете «Избирательное сродство», в котором творится «чистая деятельность». Значит, на основе «символического» мировосприятия Гете возрождается «новое» античное искусство. Проницательность Зольгера в понимании этого романа Гете поражает, ведь на внешнем плане автор изображает историю из современной (романтической) эпохи.

Результат философско-эстетических интуиций Гете — определение идеального художественного «стиля» как символического.

В статье «Простое подражание природе. Манера. Стил» (1789) Гете вводит три понятия, которыми он описывает типологию изобразительного искусства и поэзии. Гете их рассматривает как своеобразные ступени «восхождения» к символическому изображению. Он характеризует «творческие методы» следующим образом: Простое подражание «копирует» «мертвые или неподвижные объекты» («рабски копирует буквы из великого букваря природы»). Манера создает «собственную характерную форму» («язык, в котором дух говорящего себя выражает и обозначает непосредственно»). Она необходима, когда нужно воспроизвести объекты, «которые в объединяющем и великом целом содержат много мелких подчиненных объектов»²³⁶. Стил, в сущности, и создает символическое искусство (хотя слова «символ» здесь нет, категория символического уже описана): «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной душой,

то стил покоем на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах (Gestalten)»²³⁷. Но сущность, воплощенная в идеальной «органической форме», в «облике» (Gestalt) — это и есть, согласно Гете, «прафеномен» (в природе), «идея» (в познании), «символ» (в искусстве). «Стил возводит индивидуума к высшей точке, которой способен достичь род, поэтому все великие художники в своих лучших творениях приближаются друг к другу», — напишет он позже в «Пропиляциях»²³⁸.

Гетевская категория «стиля» была воспринята его современниками именно как категория символического, что ярко демонстрируют следующие примеры. Фр. Шлегель, который отрицал символичность искусства (в гетевском смысле), рассматривая его как «аллегорическое бесконечное», отрицал и «стил». В «Лекциях по философии» он по этому поводу замечает, что «стил» произведения искусства не важен, потому что высшая цель искусства не в нем самом, а в выражении «значения» или «отношения к бесконечному»²³⁹. Шеллинг, занимаясь анализом эстетической категории символического, напротив, прекрасно почувствовал этот оттенок смысла в гетевском «стиле». В этой связи он подчеркивает: «...стил не исключает особенности, но скорее есть неразличимость общей и абсолютной формы искусства и особенной формы художника, и он действительно необходим, поскольку искусство может обнаружиться только в индивидууме. С этой точки зрения стил всегда и необходимо составляет истинную форму, т. е. опять-таки абсолютен, манера же только относительна»²⁴⁰. Противоположность относительного и абсолютного в стиле всегда «явлена», считает Шеллинг, а это и есть примета символа. Сравнивая манеру и стил, и по сути, имея в виду искусство аллегорическое (как бы «встраивающее» особенную форму в общую) и символическое («облекающее» общее в особенное) Шеллинг подчеркивает, что лишь искусство «древних» имеет «стил»²⁴¹, т. е. в нем проступает символическая «форма» («мифология»).

В статье «Коллекционер и его близкие» (письмо восьмое) Гете приводит схему совершенного произведения искусства, в котором сочетается серьезность и игра (как разные свойства

двух разных манер). Его характеризует одновременность серьезности и игры, переход ко всеобщему (*Ausbildung ins Allgemeine*), стиль, правда искусства (*Kunstwahrheit*), красота, завершенность²⁴. Таким образом, Гете признает, что в искусстве для создания совершенного (целостного) произведения необходима художественная символизация — явленная целостность.

Примечания

- ¹ *Semler J. S. Freimütige Briefe über die Religionsvereinigung der dreien streitigen Theile im römischen Reiche. Erste Sammlung. Leipzig, 1783. S. 273.*
- ² Цит. по: *Gemtnier Г. История всеобщей литературы XVIII века. М., 1872. Т. 3. Кн. 2. С. 209.*
- ³ *Lessing G. E. Werke. München, 1979. Bd. 8. S. 489—510.*
- ⁴ *Ibid. 86.*
- ⁵ *Schlegel Fr. 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. J. Minor. Wien, 1882. Bd. 2. S. 416.* К сожалению, при публикации этой статьи на русском языке данный пассаж был выпущен (*Шлегель Фр.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. С. 423—430).
- ⁶ *Semler Joh. S. Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefasst. I. Halle; 1781; II. Halle, 1782. Hier: I, Vorrede o. S.*
- ⁷ *Ibid. II. S. 245.*
- ⁸ *Sulzer J. G. Kurzer Begriff aller Wissenschaften und anderen Theile der Gelehrsamkeit, worin jeder nach seinem Inhalt, Nutzen und Vollkommenheit kürzlich beschrieben wird. Leipzig, 1774. S. 6.*
- ⁹ *Zimmermann R. C. Das Weltbild des jungen Goethe. München, 1969. Bd. I. S. 56.*
- ¹⁰ *Panajotis Kondylis. Die Aufklärung im Ramen des neuzeitlichen Rationalismus. Stuttgart, 1981, S. 537ff.*
- ¹¹ *Ibid. S. 576.*
- ¹² *Arnold Gottfried. Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie von Anfang des Neuen Testaments bis auf das Jahr Christie. Fr.a/ M., 1699—1715. Vorrede, 23. См. об этом: Brinkmann R. Zur Genese und Aporie des modernen Individualitätsbegriffs. Goethes «Werter» und Gottfried Arnolds «Kirchen und Ketzerhistorie» // Brinkmann R. Wirklichkeiten. Essays zur Literatur. Tübingen, 1982. S. 91—126.*
- ¹³ *Zimmermann R. C. Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. I. S. 33—34.*
- ¹⁴ *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe Abt. II, (далее: WA II). Bd. 11. S. 68—72.*

- ¹⁵ См об этом: *Кнабе Г. К. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. С. 134—135.*
- ¹⁶ Английская исследовательница Фрэнсис А. Йейтс в своей блестящей книге «Джордано Бруно и герметическая традиция», посвященной влиянию герметизма на итальянское Возрождение, прямо подчеркивает, что «открытие Коперника появилось под благословением Гермеса Трисмегиста» и приводит цитату из его трактата «Об обращении небесных сфер»: «В центре же всего расположено солнце. Ибо кто в прекраснейшем сем храме светильник сей в ином или в лучшем месте поставил бы, нежели там, откуда сразу все мог бы он озарять? Так что весьма уместно зовут его иные светочем мира, иные — умом, иные — правителем, Тримегист (sic) — видимым богом» (*Йейтс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. С. 146.*)
- ¹⁷ *Steiner R. Über das Wesen und die Bedeutung von Goethes Schriften über organische Bildung. Einleitungen zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften // Steiner R. Gesamtausgabe. Dornach, 1973. Bd. I. S. 106.*
- ¹⁸ *Гейзенберг В. Учение Гете и Ньютона о цвете и современная физика // Философские вопросы атомной физики. М., 1953. С. 65.*
- ¹⁹ *Goethes Werke. In 12 Bde. Berlin, Weimar, 1974. Bd. 12. S. 237.*
- ²⁰ *WA I. Bd. 5. S. 127.*
- ²¹ *Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет (Пер. А. В. Михайлова). М., 1993. С. 159.*
- ²² *Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 48.*
- ²³ См. *Taschenbuch für Alchemisten, Theosophen und Weisensteinsforscher, die es sind und werden wollen. Leipzig, 1790.*
- ²⁴ *Zimmermann R. C. Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. I. S. 16.*
- ²⁵ *Jung C. G. Psychology and Alchemy // Jung C. G. Collected Works. Vol. 12. London, 1953.*
- ²⁶ *Jung C. G. Psychology of the Transference // The Practice of Psychotherapy // Jung C. G. Collected Works. Vol. 16. London, 1954.*
- ²⁷ *Jung C. G. Psychology and Alchemy.*
- ²⁸ *Каралашвили П. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984. С. 16.*
- ²⁹ *Novalis. Schriften. In 4 Bde. Hrsg. P. Kluckhohn u. R. Samuel. Stuttgart, 1965—1975. Hier: Bd. 4. S. 535, 557.*
- ³⁰ *Лессинг Г. Мысли о гернгутерах. С. 10.*
- ³¹ Цит по: *Gemtnier Г. История всеобщей литературы XVIII века. Т. 3. Кн. 2. С. 288.*
- ³² *Zimmermann R. C. Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. I. S. 307.*
- ³³ *Der junge Goethe. Bd. I. S. 329.*
- ³⁴ См. об этом: *Schubert H. Goethes religiöse Jugendentwicklung. 1925, a. a. O. Anm. 51, 62.*

- 35 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. М., 1976. Т. 3. С. 296—297.
- 36 Там же. С. 296.
- 37 См. *Munari F.* Ovid im Mittelalter. Zürich, 1960.
- 38 *Panajotis Kondylis.* Die Aufklärung im Ramen des neuzeitlichen Rationalismus. S. 576.
- 39 Александр Койре пишет: «Жизнь и Природа — вот две великие темы философии Парацельса, как и всей философии Возрождения; жизнь и природа или, скорее, жизнь-природа, ибо природа есть жизнь, а жизнь является глубочайшей сущностью природы» (*Койре А.* Мистики, спиритуалисты, алхимики Германии XVI века. М., 1994. С. 48).
- 40 *Paracelse.* Sämtliche Werke. Hrsg. K. Sudhoff. 14 Bde. Verlag R. Oldenburg, München und Berlin, 1929—1933. Bd. X. S. 16, 448.
- 41 См. об этом: *Jost L. S.* Die Auffassung der Sprache als Energie, Bern, 1960. Автор связывает появление понятия «энергейи» с влиянием английских теорий языка (в частности, Джеймса Харриса). Французский исследователь Роланд Кребс возводит их к французскому влиянию «второй волны просвещения» (secondes Lumières), прежде всего сочинений Дени Дидро. См. *Krebs R.* Herder, Goethe und die ästhetische Diskussion um 1770 // *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995). S. 84—96.
- 42 *Herder J. G.* Werke. Hrsg. W. Pross. Bd. 1: Herder und Sturm und Drang, 1764—1774. München, Wien, 1984. S. 109.
- 43 См. об этом: *Voisine J.* Von den «Bonnen des Gefühls» zum «Bildungsroman». Der Einfluss der «Neuen Heloise» auf die Generation des «Werthers» // *Goethes «Werther».* Kritik und Forschung. Hrsg. H. P. Herrman. Darmstadt, 1994. S. 174—192. Автор подробно анализирует параллельные места «Новой Элоизы» и «Вертера».
- 44 *Herder J.* Sämtliche Werke. Hrsg. Suphan. Bd. 32. S. 185.
- 45 *Herder J.* Werke in 5 Bde. Berlin, Weimar, 1982. Bd. 2. S. 7—71.
- 46 *Herder J.* Sämtliche Werke. Bd. 13. S. 120.
- 47 См. об этом: *Dreike B. M.* Herders Naturauffassung in ihrer Beeinflussung durch Leibniz' Philosophie // *Studia Leibniziana. Supplementa* 10. Wiesbaden, 1973. Особенно: S. 72—85; *Nisbet H. B.* Herders Anthropologische Anschauungen in den «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» // *Antropologie und Literatur um 1800.* Hrsg. J. Berkhof u. E. Sagarra. München, 1992. S. 1—24. Особенно: S. 7—8.
- 48 *Goethes Werke* in 12 Bde. Bd. 11. S. 17.
- 49 *Goethes Werke.* Bd. 11. S. 11.
- 50 Ibid. S. 12.
- 51 Ibid. S. 44.
- 52 Ibid. S. 45.

- 53 Возможно, это связано с многочисленными «переводами» термина: Лейбниц «перевел» Парацельса, Вольф — Лейбница, и «магия» слова затерялась.
- 54 *Paracelse.* Sämtliche Werke. Bd. X. S. 474—475. О «магическом» воображении в эпоху Возрождения см. также: Yates Frances A. The Art of Memory. London and Chicago, 1966. Рус. пер.: *Йейтс Ф. А.* Искусство памяти. СПб., 1998; *Koyré A.* Philosophie de J. Boehme. Paris, 1929. P. 295.
- 55 *Wolfgang Albrecht.* Schönheit, Natur, Wahrheit // *Goethe-Jahrbuch* 100 (1993). S. 163—170. Hier: S. 164.
- 56 *Nivelle Armand.* Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin, 1960. S. 57, 134.
- 57 *Винкельман И. И.* История искусства древности. М., 1933. С. 132.
- 58 *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. М., 1996. С. 137.
- 59 *Винкельман И. И.* История искусства древности. С. 133.
- 60 См об этом: *Albrecht Wolfgang.* Schönheit, Natur, Wahrheit. S. 163—170.
- 61 *Der junge Goethe.* Bd. I. S. 275.
- 62 *Der junge Goethe.* Bd. I. S. 271.
- 63 *Der junge Goethe.* Bd. 2. S. 8.
- 64 См. об этом: *Фишер К.* Лейбниц. С. 630.
- 65 *Лейбниц Г. В.* Новые опыты о человеческом разуме. Кн. 2. Гл. 9. § 1.
- 66 *Лейбниц Г. В.* Новые опыты о человеческом разуме. Кн. 4. Гл. 11. § 14.
- 67 Там же.
- 68 *Фишер К.* Лейбниц. С. 630.
- 69 *Fick M.* Verworrene Perzeptionen // *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 37 (1993). S. 139—163. Hier: S. 145. О важности понятия «темное познание» для эпохи позднего Просвещения см. *Adler H.* Fundus Animae — der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung // *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988). S. 197—220.
- 70 См. об этом: *Кожевников В. А.* Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии. М., 1897. Это блестящее исследование философских истоков немецкого сентиментализма не устарело до сего дня.
- 71 *Müller-Salget K.* Zur Struktur von Goethes «Werther» // *Goethes «Werther».* Kritik und Forschung. S. 317—337. Hier: S. 321.
- 72 *Lange V.* Die Sprache als Erzählform in Goethes «Werther» // *Goethes «Werther».* Kritik und Forschung. S. 193—205. Hier: S. 205.
- 73 *Müller-Salget K.* Zur Struktur von Goethes «Werther». S. 317.

- ⁷⁴ *Geme И. В.* Собр. соч. в 10 тт. М., 1975. Т. 6. С. 8, 47, 83. В немецком оригинале это стремление Вертера выражено еще более резко: *ich weg bin; ich muss fort; ich ginge: Goethes Werke. Bd. 5. S. 8, 58, 105.*
- ⁷⁵ *Lange V.* Die Sprache als Erzählform in Goethes «Werther». Hier: S. 205.
- ⁷⁶ См. об этом: *Grathoff D.* Der Pflug, die Nussbäume und der Bauerbur-sche: Natur im thematischen Gefüge des «Werther»-Romans // *Goethe-Jahrbuch* 102 (1985). S. 184—197.
- ⁷⁷ *Schlaffer H.* Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen // *Goethe-Jahrbuch* 95 (1978). S. 212—226. Hier: S. 215.
- ⁷⁸ *Geme И. В.* Собр. соч. в 10 тт. М., 1976. Т. 6. С. 24. Имеется в виду ода популярного немецкого поэта-пиетиста XVIII века Фридриха Гот-либа Клопштока «Весеннее празднество» (1768).
- ⁷⁹ Ср. интерпретацию этого эпизода как «единения чувств Лотты и Вертера перед властью природы»: *Joachim von der Thüsen.* Das be-grenzte Leben. Über das Idyllische in Goethes «Werther» // *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994). S. 462—488. Hier: S. 477.
- ⁸⁰ *Herder J. G.* Werke. Hrsg. *W. Pross.* Bd. 1: Herder und Sturm und Drang, 1764—1774. S. 109.
- ⁸¹ *Herder J. G.* Werke. Hrsg. *W. Pross.* Bd. 1: Herder und Sturm und Drang, 1764—1774. S. 478f.
- ⁸² В работе: *Michéa R.* «Die Begriff «Herz» und «Seele» im «Werther». Über Beziehungen zwischen assoziativem und artikuliertem Denken // *Goethes «Werther». Kritik und Forschung.* S. 207—222. подсчитано, что слово «Herz» встречается в романе 111 раз, т. е. один раз на 340 слов (S. 213).
- ⁸³ *Kaum И.* Сочинения. М., 1994. Т. 1: Трактаты и статьи (1784—1796). С. 127.
- ⁸⁴ *Michéa R.* «Die Begriff «Herz» und «Seele» im «Werther». S. 118—119.
- ⁸⁵ *Schäffler H.* Die Leiden des jungen Werther. Ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund // *Herbert Schäffler.* Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte. Göttingen, 1956. S. 155—181.
- ⁸⁶ *Ibid.* S. 17.
- ⁸⁷ *Ibid.* S. 167.
- ⁸⁸ *Ibid.* S. 16.
- ⁸⁹ *Ibid.* S. 181.
- ⁹⁰ *Zimmerman R. C.* Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. 2. S. 181.
- ⁹¹ *Ibid.* S. 180. См. дискуссию по этому поводу: *Zabel Hermann.* Goethes «Werther» — eine weltliche Passionsgeschichte? Anmerkungen zur Inter-pretation in literarischer Kunstwerke in ihrem Verhältnis zur biblisch-

- christlichen Tradition // *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 24 (1972). S. 57—69. В нашу задачу не входит охват всех многочис-ленных интерпретаций «страданий» героя — от лежащего в их осно-ве социального конфликта (*Hirsch A.* Die Leiden des jungen Werthers. Ein bürgerliches Schicksahl im absolutistischen Staat. S. 233; *Nolan E.* Goethes «Die Leiden des jungen Werthers». Absicht und Methode // *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 28 (1984). S. 191—222.) до психоана-литического «влечения к смерти» (*Schmidt G.* Die Krankheit zum Tode. Goethes Todesneurose. Stuttgart, 1968; *Faber M. D.* The Suicide of Young Werther // *Psychoanalytic Review* 60 (1973). Vol. 6. № 1. S. 120—136). По крайней мере уже Томас Манн в начале нашего сто-летия не считал любовь единственным «движущим мотивом» этого романа (*Mann T.* Goethes Werther // *Goethe im XX Jahrhundert.* Hrsg. *H. Mayer.* Hamburg, 1967. S. 12.
- ⁹² См. об этом: *Koÿpe A.* Мистики, спиритуалисты, алхимики Германии 16 века. С. 135.
- ⁹³ *Goethes Werke. Bd. 5. S. 131.*
- ⁹⁴ См. анализ этой терминологии в статье: *Sauder G.* Der junge Goethe und die religiöse Denken des 18. Jahrhunderts // *Goethe-Jahrbuch* 112 (1995). S. 97—110. Hier: S. 109.
- ⁹⁵ *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV, 116—148. К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 147—148.
- ⁹⁶ См. *Басин И. В.* Образ Небесного Иерусалима в «Откровенных рас-сказах странника духовному своему отцу» // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 219—223.
- ⁹⁷ *Gottfrid Arnolds* Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie von An-fang des Neuen Testaments bis auf das Jahr Christie. Franckfurt am Mayn, 1699—1715. Поскольку ни одно издание книги Арнольда нам было недоступно, мы используем ее отрывки, приведенные Р. Мейн-хольдом: *Meinhold P.* Goethe zur Geschichte des Christentums. Freiburg i. Br., München, 1958. S. 8.
- ⁹⁸ Цит. по: *Meinhold P.* Goethe zur Geschichte des Christentums. S. 18.
- ⁹⁹ *Müller-Salget K.* Zur Struktur von Goethes «Werther». S. 327; *Zimmer-man R. C.* Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. 2. S. 208—210. Этот христианский мотив непосредственно введен в оперу французского композитора Жюля Массне «Вертер» (1892).
- ¹⁰⁰ *Geme И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 50.
- ¹⁰¹ Ср. *Langen A.* Der Wortschatz des Pietismus. Tübingen, 1954; *Lappe C.* Studien zum Wortschatz empfindsamer Prosa (Особенно: S. 302—305); *Atkins S. J. C.* Lavater und Goethe: psychologische und theologische Probleme in «Die Leiden des jungen Werthers» // *Goethes «Werther». Kritik und Forschung.* S. 158—162.

- 102 Цит по: *Кожневников В. А.* Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму 18 века и к критической философии. С. 157.
- 103 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 29.
- 104 Мы перевели слово «Weltweisheit» (букв: светская мудрость) как «философия», поскольку Гердер пользуется здесь просветительской терминологией, созданной Христианом Вольфом при популяризации идей Лейбница. Слово «философия» понимается в данном контексте в духе немецкого просвещения как «светская мудрость» (или философская «метафизика»), противопоставленная «Божьей мудрости» (Gottes Weisheit) — религии.
- 105 *Herder J. G.* Sämtliche Werke. Bd. 8. S. 250.
- 106 *WA II.* Bd. 7. S. 217—224.
- 107 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. М., 1964. С. 274.
- 108 Циммерман анализирует сходные по стилю и содержанию места из переписки Гете с Лафатером, сравнивая их с письмами Вертера (*Zimmerman R. C.* Das Weltbild des jungen Goethe. Bd. 2. S. 173—174).
- 109 Как убедительно показано в исследовании К. Эттингера, современные Гете, вплоть до Лессинга, воспринимали самоубийство Вертера как патологический случай. См. *Oettinger K.* Eine Krankheit zum Tode. Zum Skandal um Werthers Selbstmord // *Der Deutschunterricht* 28 (1979). Н. 2. Интересное обоснование самоубийства Вертера дает В. Раиш, используя собственное выражение Гете о «самопомощнике» (Selbsthelfer). Он отмечает, что в гетевской концепции человеческих отношений «самопомощник» является фундаментальной и вариативной фигурой, которая всегда воплощается в его творчестве — в образах Пра-фауста, Геца фон Берлихенгена, Прометея, Ифигении и Вертера (мы видим, что исследователь связывает «самопомощника» с представлениями молодого Гете): «Вертера также можно интерпретировать как «самопомощника», который кончает жизнь самоубийством по собственному решению, когда уже никто не способен помочь ему в его сомнениях. Он осуществляет экстремальную форму автономии <...> выступая против запрета церкви, а не только людей, распоряжаться собственной жизнью» (*Rasch W.* Goethes «Iphigenie auf Tauris» als Drama der Autonomie. München, 1979. S. 33.)
- 110 Цит по: *Flaschka H.* Goethes «Werther». Werkkontextuelle Diskription und Analyse. München, 1987. S. 151.
- 111 *Goethes Werke* in 12 Bde. Berlin und Weimar, 1974. Bd. 12. S. 7—10.
- 112 *Goethe I. W.* Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Hrsg. E. Trunz. 9 Aufl. München, 1978 (Далее: НА). Bd. 11. S. 324.
- 113 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 197—198.

- 114 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 206—207.
- 115 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 285—286.
- 116 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 23.
- 117 *Steiner R.* Goethe gegen den Atomismus // *Steiner R.* Gesamtausgabe. Bd. I. S. 312.
- 118 См. об этом: *Cassirer E.* Goethe und die mathematische Physik // *Idee und Gestalt.* Berlin, 1921. S. 27—76.
- 119 *Böhme H.* Lebendige Natur — Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe // *Deutsche Vierteljahrschrift* 60 (1986). S. 263, 264.
- 120 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 267.
- 121 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 197—201.
- 122 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. С. 359.
- 123 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 12, 13.
- 124 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 112—212.
- 125 *WA II.* Bd. 8. S. 61—89.
- 126 *Ibid.*
- 127 *WA II.* Bd. 7. S. 217—224.
- 128 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 12—13.
- 129 *Ibid.* S. 35.
- 130 *Ibid.* S. 37.
- 131 *Ibid.*
- 132 *Ibid.* S. 38.
- 133 *Grimm J., Grimm W.* Deutsches Wörterbuch. Leipzig, 1897. Bd. IV. Abt. I. Th. 2. S. 2623. Волевое (творческое) начало немецкого понятия «дух» еще более проявляется в слове «Gemüt», испытывающего словно второе рождение в романтическую эпоху. «Gemüt» — это не только дух, но и характер, индивидуальность как запечатленный, отпечатанный во вне дух, т. е. принцип «человечности» (индивидуальности) — как в человеке, так и в мире. «Gemüt» в мистической традиции, переосмысленной в романтическую эпоху, — не только «душа/дух» человека, но и «душа» мира.
- 134 *WA II.* Bd. 6. S. 300—304.
- 135 *WA II.* Bd. 9. S. 268—285.
- 136 *WA II.* Bd. 6.
- 137 *Goethes Werke.* Bd. 12. S. 197.
- 138 *WA II.* Bd. 6. S. 300—304.
- 139 *Ibid.*
- 140 *Goethes Werke.* Bd. 11. S. 86.
- 141 *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете. Ереван, 1988. С. 106—108.
- 142 *Goethe.* Die Schriften zur Naturwissenschaft. Hrsg. im Auftrag der Deu-

- tschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Weimar, 1947. Abt. 1. Bd. 10. S. 374.
- 143 Ibid. Abt. 1. Bd. 5. S. 12.
- 144 Ibid. Abt. 1. Bd. 6. S. 154. Ср. НА. Bd. X, S. 90.
- 145 *Goethes Werke*. Bd. 12. S. 267.
- 146 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. С. 158.
- 147 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 3. С. 577—578.
В книге А. Щёне, посвященной гетевской теологии цвета, связь психического «пробуждения» и «антиципации» освещается на основе первых опытов Гете с призмой и светом в начале 1790 гг. (*Schöne A. Goethes Farbentheologie*. München, 1987. S. 15, 19f., 109).
- 148 Интересно отметить, что романтические медики, последователи «животного магнетизма» А. Месмера, в основе которого лежала натурфилософская идея о внутренней связи всего «живого» (а значит, и пациента — посредством контакта с врачом — с «духовной» силой мира), использовали для «замыкания» «живой» цепи именно область сердца больного.
- 149 *И. В. Гете. Фр. Шиллер*. Переписка. В 2-х тт. М., 1988. Т. 2. С. 106.
- 150 *Heinroth Chr.* Lehrbuch der Anthropologie. Leipzig, 1822. S. 387—388.
- 151 WA I. Bd. 21. S. 27.
- 152 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. С. 106.
- 153 WA II. Bd. 5. S. 130.
- 154 WA I. Bd. 21. S. 26.
- 155 *Андрей Белый*. История становления самосознующей души. С. 69.
- 156 Сама идея «солнцеподобия» глаза по своему происхождению очень древняя. См об этом: *Вавилов С. И.* Глаз и солнце (О свете, Солнце и зрении). М., 1976. Что касается четверостишия Гете, то Рудольф Штейнер, возводит его к учению немецкого мистика Якоба Беме: «Место, на которое ссылается здесь Гете, находится в книге «Авро-ра, или утренняя заря в восхождении»; оно гласит: «Подобно тому как глаз человека видит вплоть до того светила, откуда он имеет свое первоначальное происхождение, так и душа видит до того Божественное существо, в котором она живет» (*Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*. Bd. 3. S. 88). Современные исследователи, в том числе и русский германист А. В. Михайлов считают, что эти стихи являются переложением одного места из книги Плотина «О прекрасном» (1-я «Эннеада», кн. 6, гл. 9). См. об этом: *Михайлов А. В.* Глаз художника (художественное видение Гете) // *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 644.
- 157 *Гете И. В.* Избранные работы по естествознанию. М., 1963. С. 271—272.
- 158 Там же. С. 291.

- 159 *Steiner R.* Goethe gegen den Atomismus // *Steiner R.* Gesamtausgabe. Bd. I. S. 313.
- 160 О символичности радуги у Шопенгауэра см.: *Эллис*. Русские символисты, М., 1910. С. 12—13.
- 161 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. С. 139.
- 162 Там же. С. 80. Рецензия на книгу Ж. Воше «Физиологическая история европейских растений» (1831).
- 163 «Annalen» Paralipomena. Ferneres in Bezug auf mein Verhältnis zu Schiller. S. 392—393.
- 164 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. С. 357.
- 165 WA II. Bd. 7. S. 37—42.
- 166 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. С. 125.
- 167 Там же. С. 132.
- 168 *Goethes Werke*. Bd. 11. S. 87.
- 169 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 10. С. 429.
- 170 НА. Bd. 11. S. 395.
- 171 *Schädel H. Ch.* Metamorphose und Erscheinungsformen des Menschens in «Wilhelm Meisters Wanderjahren». Zur geistigen und künstlerischen Einheit des Goethesches Romans. Marburg, 1969. S. 4.
- 172 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. С. 331—332.
- 173 НА. Bd. 12. S. 467; См. также: НА. Bd. 8. S. 229.
- 174 Пример такой буквально понятой «открытой тайны» Гете приводит в статье «Изобретения и открытия»: «Чтобы сохранить за собой приоритет одного открытия, Галилей, не желая предавать его гласности, прибегнул к такому остроумному средству. Он зарифмовал в виде анаграммы на латинском языке свое открытие, и тотчас опубликовал свою анаграмму, чтобы в случае необходимости воспользоваться этой обнародованной тайной».
- 175 НА. Bd. 12. S. 467.
- 176 *Goethes Werke*. Bd. 11. S. 73.
- 177 *Гете И. В.* Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. С. 71.
- 178 Там же.
- 179 *Goethes Werke*. Bd. 11. S. 84.
- 180 Ibid. S. 97.
- 181 Ibid. S. 146.
- 182 Ibid. S. 84.
- 183 WA II. Bd. 6. S. 215.
- 184 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. С. 330.
- 185 WA I. Bd. 36. S. 269.
- 186 *Гете И. В.* Избранные философские произведения. С. 360.
- 187 Вот как об этом рассуждает Гете во Введении к «Учению о цвете»: «Так говорит природа. <...> Как бы тихо склоняя то одну, то другую

- чашу весов, колеблется природа туда и сюда, и так возникает некое здесь и там, верх и низ, прежде и после, чем обуславливаются все явления, встречающиеся нам в пространстве и во времени. Эти общие движения и действия мы замечаем самым различным образом, то как простое отталкивание и притяжение, то как вспыхивающий и исчезающий свет, как движение воздуха, как сотрясение тела, как окисление и раскисление; однако всегда как соединение и разделение, вносящее движение в бытие, побуждающее что-либо к жизни. Поскольку, однако, эти противоречивые явления казались неуравновешенными между собой, то старались и это отношение как-нибудь обозначить. Повсюду подмечали и называли нечто большее и меньшее, воздействие и сопротивление, активность и пассивность, наступательное и сдерживающее начало, страстное и умеренное, мужское и женское; и так возникает язык, род *символики*, которой можно пользоваться, применяя в сходных случаях в качестве *уподобления*, близкого выражения, непосредственно подходящего слова».
- 188 НА. Bd. XIII. S. 305.
- 189 НА. Bd. 12. S. 470. См. также: Goethes Werke. Bd. 7. S. 522.
- 190 Интересно наблюдение Андрея Белого, который в трактате «История становления самосознающей души» также, как и Гете, рассматривает «научное» «познание» как символическое «созерцание»: «*познание есть конструкция <...>*, и в этом его смысл; это смысл эстетический, а не рассудочно-теоретический; идея в этом смысле Эйдея: образование <...>; и в этой значимости своей познание фигурно, имажинативно; понятие «образ» не имеет здесь уже ни первично-мифического смысла, ни позднейшего чувственного, <...>, образ в первично-логическом смысле — первично данная мне *фигура смысловой целостности*» (С. 671).
- 191 Кант И. Критика чистого разума. М., 1990. С. 486.
- 192 Андрей Белый. Световая градация Гете в градации доктора Штейнера. ОР РГБ. Ф. 25. К. 36. Ед. хр. 4. Л. 23.
- 193 Ср. афоризм Гете: «Понятие есть сумма, идея — результат опыта; чтобы подытожить первую — требуется рассудок, чтобы схватить последнюю — разум» (Гете И. В. Избранные философские произведения. С. 349)
- 194 Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 121.
- 195 Solger K. W. F. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur». Hrsg. W. Henckmann. München, 1970. S. 502; Рус. пер. Золь-

- гер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978.
- 196 См. Solger K. W. F. Über Wahlverwandtschaften // Solger K. W. F. Nachlassende Schriften und Briefwechsel. Hrsg. L. Tick und Fr. v. Raumer. 2 Bde. Leipzig, 1826 (Faksimiledruck. Hrsg. K. Stackmann, E. Trunz u. a. Heidelberg, 1973. Bd. 1. S. 175—185. См. также: Зольгер К. В. Ф. О романе «Избирательное сродство (пер. И. Н. Лагутиной) // Гетевские чтения 1997. М., 1997.
- 197 Трубецкой Е. Сочинения. М., 1994. С. 75.
- 198 Гете И. В. Избранные философские произведения. С. 352.
- 199 Goethes Werke. Bd. 12. S. 35.
- 200 Ibid. S. 36.
- 201 Goethes Werke. Bd. 11. S. 40.
- 202 Ср. также слова Мистического Хора заключительной сцены трагедии Гете «Фауст»: «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss*» (Все преходящее только подобие). Русский символист Эллис называет их «классической формулой Гете» и дает свой перевод «Все преходящее лишь символ» (Эллис. Русские символисты. С. 16).
- 203 НА. Bd. XII. S. 757. См. также: WA IV. Bd. 29. S. 122.
- 204 НА. Bd. 12. S. 471.
- 205 НА. Bd. 10. S. 540—541.
- 206 Отличие кантовского символа от схемы блестяще проанализировал Гадамер, связав схематическое «представление» с аллегорией (Гадамер Г. Г. Истина и метод. С. 119—120).
- 207 Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 226.
- 208 Там же.
- 209 Там же. С. 227.
- 210 Кант И. Критика способности суждения. С. 187, 188, 190.
- 211 Schiller Fr. Sämtliche Werke. Bd. 11, S. 204.
- 212 Schiller Fr. Sämtliche Werke. Bd. 16. S. 257- 258.
- 213 Schiller Fr. Sämtliche Werke. Bd. 12. S. 176.
- 214 Ibid. S. 251.
- 215 Ibid. S. 183.
- 216 Ibid. S. 193.
- 217 Цит. по: Шиллер Фр. Собр. соч. Т. 6. С. 719.
- 218 Цит. по: Шиллер Фр. Собр. соч. Т. 6. С. 722.
- 219 Kreuzer Fr. Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Leipzig und Darmstadt, 1819. Zweite völlig umgearbeitete Ausgabe. 4 Bde. Hier: Bd. 1. S. 59.
- 220 Schlegel Fr. Kritische Ausgabe. Bd. II. S. 45 f.
- 221 Ibid. S. 46.
- 222 Pfotenhauer H. Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizis-

- mus. Begründungen des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant // Anthropologie und Literatur um 1800. Hrsg. J. Berkhoff und E. Sagarra. München, 1992. S. 72—98. Hier: S. 79.
- 223 *Kreuzer Fr.* Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Bd. 1. S. 63.
- 224 *Шеллинг Фр.* Философия искусства. СПб., 1996. С. 115.
- 225 Там же. С. 89.
- 226 Там же. С. 90, 97.
- 227 Там же. С. 99.
- 228 Там же. С. 106.
- 229 Там же. С. 110.
- 230 Там же. С. 116.
- 231 Там же. С. 116.
- 232 Там же. С. 119. См. также цитированный выше отрывок Гете из «Введения в Пропилеи».
- 233 *Solger K. W. F.* Vorlesungen über Ästhetik. Hrsg. K. W. L. Heyse. Leipzig, 1829. (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969). S. 127, 130—131.
- 234 *Solger K. W. F.* Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd. 1. S. 175.
- 235 *Solger K. W. F.* Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd. 1. S. 177.
- 236 *Goethes Werke.* Bd. 11. S. 46—47.
- 237 *Goethes Werke.* Bd. 11. S. 48.
- 238 WA II. Bd. 33. S. 253.
- 239 *Schlegel Fr.* Kritische Ausgabe. Bd. II. S.
- 240 *Шеллинг Фр.* Философия искусства. С. 177.
- 241 Там же. С. 177—178.
- 242 *Goethes Werke.* Bd. 11. S. 177.

Часть вторая

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ГЕТЕ



СИМВОЛ КАК ПРАФЕНОМЕН: ГОДЫ УЧЕНИЯ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА

К началу 90-х годов XVIII века у Гете постепенно складывается интересная и, пожалуй, несколько необычная для нового времени концепция Бытия, синтезировавшая «метафизические» интуиции предшественников и его собственное непосредственное изучение «физики». В ее основе, подчеркнем еще раз, лежит представление о тотальной феноменальности мира, т. е. Гете рассматривает явление и его сущность как двухслойную реальность — актуальную «реальность» и «прареальность» (Urrealtät), которая может быть названа символической.

На основании этого он создает и художественную модель Бытия, имеющую также как бы два слоя — это образ и смысловой образ, т. е. символ.

Впервые подобный метод «моделирования» мира Гете-художник пробует в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796), который сразу и несомненно становится для немецкой литературы явлением первого порядка (своеобразным «пра-явлением»!). Более того, восторженный отклик романтического «пророка» Фридриха Шлегеля, назвавшего роман среди «трех величайших тенденций» современной эпохи (Французская революция, «Наукоучение» Фихте и «Вильгельм Мейстер» Гете)¹ — независимо от положительного или отрицательного пафоса по поводу именно этой революции и именно этой философии, справедливо придаст данному литературному факту значение важнейшего феномена культуры, определившего целое мировоззрение последующей эпохи.

Двухсотлетняя же история толкования «Годов учения Вильгельма Мейстера» [далее «Годы учения...»], которая началась с благожелательных советов Шиллера своему гениальному корреспонденту и уничижительной, впрочем иногда переходящей в восхищение критики Новалиса еще на исходе XVIII столетия, вводит нас в круг многочисленных, разнообразных и неутихающих до сего дня споров о «смысле» романа и его героя. Заметим, что «Годы учения...» обычно выпадают из поля зрения исследователей, изучающих так называемый «символизм позднего Гете», хотя, думается, разговор о специфике символической поэтики этого художника следует начинать именно с вершины его зрелого творчества — с романа о Мейстере.

«Годы учения...» можно читать буквально, не отрываясь от осмысления конкретной исторической действительности, от театральные увлечений эпохи рубежа XVIII—XIX вв., от идеи «воспитания» гражданина и члена общества, полезного Германии. Этот крут проблем исследован вполне убедительно. Но тогда два странных создания, сопровождающих Вильгельма в его «годах учения» — Арфист и Миньон², представляются «лишними», «ненужными», а их странность проистекает «из теоретически чудовищного, из ублюдочных порождений рассудка», из «лона тупого суеверия», «ханжеской тупости» и т. д.³

Таково было мнение первого критика романа Фридриха Шиллера, которое основательно повлияло на дальнейшую оценку этих образов — часто исходя из критерия соответствия или несоответствия объективной действительности (правда, справедливости ради, следует отметить, что «поэтичность» этих натур, где «поэтичность» понималась по-разному, признавалась всегда). Мы же попытаемся их рассмотреть как элементы «перво-реальности», имеющей в системе Гете семантику «смысла», но форму и структуру пластически-видимую, и тогда увидим, что их появление в романе закономерно.

Поскольку этот роман — один из первых и наиболее значительных романов воспитания (в его специфически немецкой форме *Bildungsroman*), здесь речь идет об «ученических годах», т. е. о «воспитании» Мастера. Гете в художественных образах осмысляет важнейшую интуицию эпохи — понимание воспита-

ния как «культуры» (*Bildung*) — в духе В. Гумбольдта, И. Г. Гердера, Г. Э. Лессинга.

В этой связи, особое значение для Гете имеет теория человека (*Menschenkenntniss*) Вильгельма фон Гумбольдта, который, если рассматривать его «гуманитарные» труды в совокупности, анализирует, в сущности, проблему секуляризации современной культуры, предупреждая о ее опасности⁴. Подобный взгляд на культуру имел немаловажное значение для немецкого самосознания «эпохи рубежа», поскольку религиозные вопросы в силу специфики немецкого Просвещения занимали здесь одно из ведущих мест. Гумбольдт считал, что человек, охваченный процессом секуляризации «культуры», целиком отдается служению миру, что приводит его к «отчуждению» (*Entfremdung*) от своей «духовной» сущности, т. е. к потере себя — он излишне развивает одни способности и «теряет» другие. «*Bildung*» является попыткой избежать «отчуждения», не теряя связей с миром. «Культивированный» (образованный) человек способен, сохраняя свою сущность, переводить свою энергию в мир. Это и есть, считает Гумбольдт, «высшая цель человека». Но речь не идет о многознающем «скептике-аристократе» или интеллектуале, это не «просвещенный» буржуа, но «целостный» человек в его «человечности» (*Menschlichkeit*), раскрывший, «развернувший» все свои «силы». Таким образом, *Bildung* — это культивирование собственной природы, своеобразная «огранка» скрытых «бриллиантов» своей природы, своеобразная «возгонка» духа как некоего Образа (*Bild*), Образа, восхождение к собственному Смыслу и одновременно к Смыслу Бытия⁵.

Гете этот процесс характеризует как путь «изнутри наружу», «путь духа». Он пишет: «Все, что мы называем изобретением или открытием в высшем смысле, есть из ряда вон выходящее проявление, осуществление оригинального чувства истины, которое, давно развившись в тиши, неожиданно, с быстротой молнии ведет к плодотворному познанию. Это на внешних вещах изнутри развивающееся откровение, которое дает человеку предчувствие его богоподобности. Это — синтез мира и духа, дающий самую блаженную уверенность в вечной гармонии Бытия»⁶. Эту же идею в «Годах учения» (кн. I, гл. 17) пытаются внушить Вильгельму Мейстеру члены «разумного» (образован-

ного) Общества Башни: «Весь мир лежит перед нами, как огромная каменоломня перед архитектором, который заслуживает этого звания только тогда, когда из случайных глыб мертвой природы воссоздает прообраз, возникший в его душе, с величайшей экономией, целесообразностью и уверенностью. Все, что вне нас, и я сказал бы, что внутри нас, это лишь стихия, но глубоко в нас заложена та творческая сила, которая способна создавать то, что быть должно, и которая не дает нам отдыха и покоя, пока мы вне или внутри себя тем или иным образом ее не выявим»⁷.

Интересную параллель к этим словам можно найти в «Фаусте», где Дух Земли в монологе, который был уже написан Гете ко времени создания романа (1796), называет «дух» (Geist) отдельного человека «первообразом» (Urbild) Бытия, т. е. для познания «смысла» природы (Духа Земли) Фаусту необходимо самопознание⁸.

В тексте романа не раз говорится о сущности понятий «ученические годы» и «мастерство». Фридрих Шиллер обобщил эти отдельные высказывания Гете, и мы для краткости воспользуемся его определением: «Под первым Вы понимаете только заблуждение, состоящее в том, что человек ищет вне себя то, что должно быть создано им самим в его внутреннем мире; под вторым — убеждение в ошибочности таких исканий, в необходимости сознательного созидания и т. д. (письмо Шиллера Гете от 8 июля 1796 г.)»⁹.

Таким образом, «воспитание» Вильгельма Мейстера — это путь к внутреннему «самостоятельному созиданию» — путь Художника, способного к Творчеству, и Мастера, «во-образившего», «образовавшего» Высшую Истину. Это путь к себе, к своей сущности — к тому, что уже в качестве «прообраза» заключено в его фамилии и имени, т. е. уже «означено»: Meister (рус: «мастер»), Вильгельм (имя Шекспира, творчество которого, как мы увидим, станет необходимой составной частью его воспитания). Этот духовный путь Мейстера пластически воплощается как путь в «сад», а важнейшие стороны его духовного мира «явлены» как Арфист и Миньон.

«Загадку» Миньон пытались разгадать много раз. «Воплощенное томление»¹⁰, «реализовавшееся в действительности ви-

дение» (eine wirkliche Vision) — «реальное и зыбкое, как греза»¹¹, «манит Вильгельма потеряться в полноте чувства»¹². Немецкий гетевед Х. Аммерлан один из первых высказал мнение, что необходимо рассматривать Миньон такой, какова она есть, т. е. как символ в структуре романа, но при этом ее фигура была истолкована аллегорически — как воплощение одного из полюсов процесса образования и развития Вильгельма¹³.

Действительно, ее роль в романе о воспитании Мейстера необычайно велика. Совершенно уникальны по своей важности два замечания Гете, приведенные его близким другом канцлером Фридрихом фон Мюллером в книге «Беседы с Гете». Канцлер фон Мюллер записывает: «Гете сегодня агрессивен. Его недовольство госпожой фон Сталь и ее суждениями о его сочинениях. Он считает, что она оценила Миньон как эпизодическую фигуру, между тем, все произведение написано ради этого характера» (29 мая 1814 г.)¹⁴. Вторая запись сделана много позже после завершения нового романа о Мейстере («Годы странствий Вильгельма Мейстера»), когда Гете перечитал «Годы учения...»: «Ему доставило радость и удовлетворение обнаружить, что весь роман абсолютно символичен и что за неясными фигурами глубоко спрятано нечто всеобщее, высшее» (22 января 1821 г.)¹⁵.

Миньон — настоящий гетевский «живой» символ творческого дара художника, влекомого к своей отчизне — в Италию. Даже ее «больное сердце» — это чувствительное сердце поэта. Любое душевное движение Вильгельма сразу же передается песней Миньон. Она постоянно в движении; она не ходит, а танцует; она бежит «подскакивая» (springend). И уже этим напоминает сказочную девочку Алерту (нем: бодрая, подвижная) из автобиографии «Поэзия и правда», которая, как мы увидим далее, воплощает в себе творческую силу и фантазию художника. Гете называет Миньон «дух», «гений» Вильгельма, характеризует это дитя как «мальчика-девочку», дополняя ее странность необычным именем: Миньон — женское или мужское имя? По своей сути — это андрогинное существо, своеобразная «живая» мифологема, «живой» прафеномен, символ целостности, «синтетичности» художественной натуры, но по форме — женское начало. В этом образе отразилось распространенное в

Германии рубежа XVIII—XIX веков понимание целостности идеала как соединения двуполюсного начала «муже-женственности», андрогинности (достаточно упомянуть алхимическую традицию и популярное в ту эпоху учение Якоба Беме об андрогине, без которых не могли возникнуть и современные Гете концепции природы и искусства Вильгельма фон Гумбольдта или Франца Баадера, где идеал муже-женственности играл важную роль).

Арфист не имеет имени, он определен по функции — «означивать» внутреннюю музыкальную гармонию Бытия и души художника, ведь звуки арфы символизируют Высшую Поэзию, Гармонию, музыкальную «тайну» мира. А его судьба — символ еще одной стороны духовного мира художника-творца, его дара провидца, способного «узреть» Истину. Этот дар связан в сознании культуры со священством (чистая жизнь духа), преступлением (нарушением запретов), инцестом (соединение в единое целое близко родственных, но и противоположных — по полу — натур). Бывший священник и дважды «преступник» Арфист, как постоянно намекает автор читателю, является отцом Миньон — творчество и провидение генетически обусловлены друг другом и окружены жуткой, чудесной, мистически-болезненной атмосферой.

«Сад» как некая «цель» странствий Мейстера, которую он отчетливо не осознает, — символ высшей точки развития героя, результат его воспитания. Попутно заметим, что сад вообще играет в жизни Гете совершенно особую роль — это место любовного изучения природы, культивирование ее, «открытие» в природе культуры, ведь гетевское учение о природе не есть теоретическое гуманитарно-философское знание, некая феноменология в духе XX века, но реальная работа внутри природы. А поскольку культура в понимании современников Гете — это прежде всего культура духовная, то «сад» в своей функции «живой» и «органической» мифологемы, о которой уже шла речь в первой части, как бы выявляет мир духовно-идеальный в мире реальном. Сквозь «садовую» терминологию время Гете «пропускает» философские системы, эстетику, литературу, не говоря уже о живописи и архитектуре¹⁶. Садово-парковое искусство эпохи Просвещения осмысливается как программное во-

площение ее особенностей — синтез природно-духовного начала¹⁷. Гете идет еще дальше: он актуализирует в своем творчестве мифопоэтический уровень этого понятия: «по своему происхождению (элемент культуры) и семантике (сакральная ценность, требующая охраны) сад представляет собой замкнутое, огражденное (что и отразилось в его этимологии) пространство с контролируемым входом и выходом»¹⁸. «Сад» в художественном творчестве Гете часто выступает как форма описания духовно-природного синтеза, идеала, становится элементом поэтики (говоря семиотическим языком — это «садовый» код «не-садового» сообщения). Именно такой «сад»-символ — цель «годов учения» Мейстера; такой «сад»-символ организует все пространство романа «Избирательное сродство»; в «Сказке для мальчиков» из автобиографии «Поэзия и правда» он особенно тщательно структурируется. И наконец, финал творческой жизни старого Гете — создание сада таким же старым Фаустом в 5 акте одноименной трагедии, которое становится поистине последним актом трагедии человека в этом мире.

В романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» «сад» совершенно не конкретизируется, но лишь обозначается — *Garten*, т. е. это просто «сад» как таковой.

Рассмотрим его структурное расположение в тексте романа. Все три появления сада связаны с этапами «годов учения» главного героя: «театральные странствования» (Сад I), Общество Башни (Сад II), дом Натали (Сад III). Мы вступаем в пространство сада лишь во второй половине романа: Сад I — 5 кн. (13 глава), Сад II — 7 кн. (1 глава), Сад III — 8 кн. (самое начало 1 главы). Таким образом, в каждой из книг, следующих за «театральными годами учения» (14 кн.) появляется «сад». Исключение составляет 6 кн. — вставная новелла «Признания прекрасной души». Более того, практически все действие 8 книги, последней точки движения Вильгельма, происходит в «саду Натали», а эта книга в целом становится идейным и структурным центром романа.

Итак, Вильгельм начинает свой путь воспитания с «театральных странствий», когда он, покинув родительский дом с его бюргерски-размеренной жизнью, совершает путешествие по широкому топографически-разомкнутому пространству

Германии (дороги, леса, горы) в качестве члена актерской труппы. Финал его творческой карьеры — осуществление постановки «Гамлета», после которой он покидает театр. Конечно, в этих событиях можно усмотреть их внешний, социальный слой — авторскую переоценку юношеских идей о театре как средстве воспитания нации¹⁹, ведь с небольшими изменениями в роман включен ранний вариант текста — «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» (1777—1785). Но первоначальный замысел Гете, переосмысленный в контексте 90-х годов XVIII века, получает дополнительный смысл. К этому времени Гете уже познакомился с эстетическим учением кантианца Шиллера и с восторгом изучил «Критику способности суждения» самого «кенигсбергского старца», у него уже возникло собственное мнение о сходстве «органической природы» и произведений искусства, построенного также по законам «органического царства», синтеза, «живого целого» (*das lebendige Ganze*), и он подошел к идее о всеобщей символизации природы. Теперь в «театральных книгах» романа важен не внешний событийный пласт, а изначальная установка — Гете отчетливо реализует тезис Канта/Шиллера о том, что искусство — это игра²⁰.

Согласно знаменитой формуле Шиллера, выведенной им в «Письмах об эстетическом воспитании человека» («Человек играет только тогда, когда он в полном смысле слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»²¹), искусство — незаинтересованная эстетическая игра — тесно связано с проявлением сущности «человечности», «гуманности», т. е. жизни. Но если искусство и жизнь построены по одинаковым (органическим) законам смыслополагания, значит, как бы перевертывает формулу Гете, жизнь — это также игра, и учиться жизни (получать воспитание) следует играя. Поэтому Вильгельм как герой романа воспитания должен стать актером.

Мотив переплетения жизни и искусства подчеркнут уже первой фразой романа «Спектакль очень затянулся» и первым эпизодом, где читатель знакомится с актрисой Марианной, вернувшейся домой со спектакля в костюме офицера со шпагой на боку. Для сравнения приведем первую фразу «Театрального призвания Вильгельма Мейстера»: «За несколько дней до со-

чельника 174..., около восьми часов вечера, Бенедикт Мейстер, купец и бюргер небольшого имперского города М., шел по улице, возвращаясь домой из компании постоянных приятелей»²². Роман о театральном увлечении героя, для которого логично предположить «театральное» начало, начинается совершенно обычно, в духе эпических произведений XVIII века, а роман о «разбитых» театральных иллюзиях Вильгельма сразу вводит нас в театральную атмосферу.

Исполнение роли Гамлета и постановка одноименной пьесы Шекспира является, с нашей точки зрения, вершиной ученичества будущего Мастера, особенно если мы вспомним о параллели между актерством (игра), жизнью и искусством, которую Гете создает в своем романе. Успех спектакля и актерская удача Мейстера объясняются тем, что тот, по словам одного из героев, «играл самого себя»²³; он изучил себя настолько хорошо, что смог объективировать собственную сущность — это уже знакомый нам путь «изнутри наружу», путь творчества и мастерства, как его понимал Гете, цель «ученичества» Вильгельма.

Именно так, пишет Гете в 1782 году, творит «совершенная» природа в своей «мастерской»²⁴; а в 1792 году подчеркивает, что «определенная форма является как бы внутренним ядром, которое различно образуется под детерминирующим воздействием внешней стихии»²⁵. Описанием спектакля открывается 5 книга, начинается вторая половина романа (всего 8 книг), где для Вильгельма наступает другая жизнь. Спектакль завершается пожаром, и сгорает не только «театр», но вся «театральная жизнь» главного героя. Если же мы вспомним гетевскую параллель жизни и игры (здесь — это «театр»), то станет ясно, что «сгорела» жизнь как таковая, и мы имеем дело с символической смертью Мейстера-ученика. Пожар — некая граница, структурно выделенная Гете; он происходит в 13 главе. Попутно отметим, что в следующем романе «Избирательное сродство» также структурно выделена 13 глава, в которой мы подходим к такому же важному, «пограничному» событию — омовению в воде и гибели искусственного, а значит, нежизнеспособного существа — ребенка Шарлотты. Пожар (как и вода) в мифопоэтической традиции — знак очищения и духовного преображения.

Гете, несомненно, хорошо знакома подобная символика огня из его занятий алхимией и натурфилософской мистикой. Смерть и Воскресение в преображенном состоянии, понимаемая здесь в духовном смысле — это та же самая гетевская идея метаморфозы всего живого, как бы пропущенная через натурфилософские символы. Их можно дополнить современным толкованием: «огонь» как архетип явлений в себе (Г. Башляр) и прохождение через «огонь» как символ выхода за пределы человеческих «натуральных» возможностей (М. Элиаде). Тогда «актерство» Мейстера легко интерпретировать как путь к себе, к своей сверх-природной частице, к своему духу. И «сад», который впервые появляется после пожара и который примыкает к театру; «сад», путь в который идет только через пожар, — представляет собой символический знак «духовного мира», сущности Вильгельма, его индивидуальности — это та сакральная ценность, отгороженная от посторонних, которая скрыта в мифологеме «Garten».

Вестником пожара была Миньон: «Meister! Rette das Haus! Es brennt!» (Мейстер! Спасай дом! Пожар!), Заметим, что здесь она впервые называет Вильгельма «мастер» — таково значение его фамилии, и с тех пор, как отмечает Гете, обращается к нему только так²⁶. Загадочно звучит ее фраза: «Спасай дом!», ведь они живут в гостинице при театре. Но Вильгельм ее сразу понимает, он подхватывает Миньон, сына Феликса, старика Арфиста и убегает с ними вместе в «сад». Ясно, что «дом» в данном контексте не является чем-то реальным — в нем закодирован «духовный» смысл, потому что Миньон и арфист — выражение и олицетворение духовной ипостаси Мейстера, а Феликс — воплощение его натуры (их связывают отношения отца и сына). Значит, здесь имеется в виду весь человек в совокупности как духовно-природное единство, сам Мейстер, который теперь хорошо понимает, что представляет собой его «дом».

И этот путь к себе самому — в «сад», к духовно-природному синтезу ведет через пожар, который способен очистить и преобразовать Мейстера, указать ему собственный дом. Причем автор особо подчеркивает, что кроме Вильгельма с детьми и стариком больше никто не смог спастись в саду, потому что загорелась пристройка, соединяющая театр и сад: «In den Garten

hatte sich niemand retten können wegen des Brandes im Gartengewölbe»²⁷. Итак, Мейстер (теперь уже не ученик, но мастер!) вступает в сферу культуры (сад), что означает одновременно его приближение к сакральному центру Бытия, которым становится «садовый дом» с «живым» индивидуумом внутри — это и есть та самая сакральная ценность «сада», которая требует охраны и которая «одухотворяет» (оживляет) природу, являя собой некую тайну — недоступную человеческому разумению сущность синтеза природы и духа.

Мифологема «сад», как мы отмечали, первоначально имела сакральное значение центра-оси мира — точки, соединяющей земную жизнь с небесной сферой и подземным царством. Немецкий концепт, наряду с этим сохранившимся в немецкой культурной традиции смыслом «сада», получает дополнительную спецификацию, поскольку по своему происхождению «Garten» — это не «сад», но «ограда» — «дом, жилище, крепость, город». Таким образом, мы имеем дело не просто с «огражденным» местом, но обжитым, «одомашненным» пространством, которое могло локализоваться даже до горизонта, а могло и сокращаться до размеров «дома», или до центральной точки в нем, главное — оно «свое» и ограждено от чужого²⁸. Подобное мифопоэтическое значение «Garten» сохранилось в памяти культуры вплоть до XVIII века, и могло легко всплывать в описании даже обычного сада, как, например, у Фр. Шиллера, который подчеркивает, что «здесь (в саду. — И. Л.) возвышенное впечатление особенно усиливает круговая форма горизонта, столь легко обозримая, что воображение не может удержаться от соблазна завершить окружность»²⁹. Если же мы вернемся к роману Гете, то увидим, что «сад» как символ сущности Вильгельма актуализирует еще одно значение — это «дом», освоенное пространство, окультуренная природа, т. е. сама Культура, как ее понимал XVIII век.

Идеальное пространство Сада I концентрируется в садовом домике, в котором спасаются Вильгельм, дети и Арфист. Сад II из сновидения главного героя, являющийся уже сам по себе частью духовного мира, также имеет Gartenhaus, откуда Мейстер наблюдает происходящие в саду события. И, наконец, Сад III — идеальный сад сновидения, воплощенный в действи-

тельной жизни, как бы реальный символ,— абсолютизирует свою сакральную сущность в Зале Прошедшего (Saal der Vergangenheit).

Обратимся к семантике Сада II, который Гете вводит в повествование непосредственно перед встречей Мастера с членами Общества Башни, «осуществляющим» воспитание главного героя.

Вильгельм видит сон, который начинается следующей фразой: «Он находился в саду, где часто бывал мальчиком и с радостью узнавал знакомые аллеи, изгороди и цветники»³⁰. Эта «духовная» модель сада-грезы повторится со всеми своими характерными признаками в «реальном» художественном пространстве как Сад III, Сад Натали, и далее через десятилетие будет осмыслена в автобиографии «Поэзия и правда». Здесь — это сон, там — детская сказка (Knabenmärchen). Подобный идеальный сад (сон и сказка) тем не менее имеет реальный прототип («пра-сад»). В переписке Гете упоминает о саде вокруг дедушкиного дома во Франкфурте-на-Майне, в котором он часто бывал ребенком. Здесь мы приближаемся к интересной проблеме — символизации Гете собственной жизни, которая будет рассмотрена нами на материале автобиографии «Поэзия и правда».

Итак, в Саду II Вильгельм встречает всех участников своих прошедших «театральных странствий», и новую фигуру, пока еще неясную, в которой сливаются поэтический образ Клоринды из поэмы «Освобожденный Иерусалим», незнакомка на коне, спасшая Вильгельма, и его будущая невеста Натали.

Мотив амазонки проходит красной нитью через весь роман. Поскольку этот мотив в литературе о Мейстере основательно изучен³¹, заметим лишь, что «образ» амазонки представляет собой, как можно предположить, предчувствие, прозрение «реального» идеала-первообраза, который позже воплотится в Натали и который окончательно формируется в душе Вильгельма в этом сновидении — ту самую антиципацию (arēpsi), которая, с точки зрения Гете, является основным методом познания «истины» в науке и искусстве. Мы имеем дело с новой своеобразной ступенью «воспитания» — пробой Мастера, необходимостью «образно» прочувствовать свой идеал. Именно на этой сту-

пени становятся важны объективность, разум и ирония членов Общества Башни.

Качество амазонки, как представляется, актуализирует ту же самую функцию, что и андрогинизм Миньон. Обе олицетворяют «живой» синтез муже-женственного начала, который в сознании эпохи был связан с целостностью истины, идеалом. «Андрогинная» сущность творческой души Мастера Вильгельма, которую символизирует Миньон, находит свой отчужденный, как бы «про-явленный» «образ» в амазонке (Сад II) и свое реальное подобие (символ-праобраз) в Натали (Сад III).

Будущие события, которые произойдут в Саду Натали (8 книга), предвараются в сновидении Вильгельма (7 книга) целым рядом магико-алхимических действий, символизирующих превращения «натуры» главного героя. Как было отмечено, символом такой «натуры»-природы является Феликс, его сын (подобно тому, как Миньон, его «духовное» дитя — символ духа). Заметим, что далее при описании этих детей в доме Натали автор использует следующее сравнение: «она была точно бесплотный дух, а мальчик — воплощенная жизнь, казалось,— это земля в объятиях небес»³².

Таким образом, Феликс вместо Вильгельма претерпевает «алхимические» превращения: плывет по пруду (проходит через «воду»), по нему стекают огненные капли (через «огонь»), и наконец, накрытый плащом амазонки, раздваивается и появляется как пара близнецов³³. Близнецы, насколько можно предположить, означают то же, что андрогин в мифопоэтической традиции или амазонка в художественной системе Гете — они символизируют целостность истины, ведь близнецная пара возникает из расщепления единого целого. Путь к такой целостной гармонии состоит из двух этапов: во-первых, приобретение интуитивной «природной» мудрости (символическая смерть и воскресение жизни-натуры), и во-вторых, сознательное познание (символическая смерть и Воскресение духа). В данном контексте эти этапы коррелируют с «водой» и «огнем»; в системе образов романа — с Феликсом (его фальшивое «отравление») и Миньон (ее смерть и Воскресение в конце 8 книги); в структуре романа — с театром-жизнью и Обществом Башни.

Итак, скрытое во внешних событиях «очищение духа» Мастера в Саду I (путь через пожар), «является» в символических превращениях Сада II и далее уже открыто разворачивает свой смысл в Саду III как «вознесение» Миньон, в котором Гете подчеркивает — наряду с христианским — художественно-творческое значение.

Сад III примыкает к дому Натали, как Сад I — к театру, а Сад II — к Башне. В этой прекрасной девушке Вильгельм «вдруг» узнает амазонку, а в ее усадьбе — сад сновидения, но «отпечатанный» в реальности, т. е. «прафеномен» и «пра-образ», который, по мнению Гете, и есть настоящий символ, воплощающий идеальную целостность.

Восьмая книга романа начинается фразой: «Феликс побежал в сад, Вильгельм с великой радостью пошел за ним»³⁴. К этому времени прояснилось, что Феликс — сын Вильгельма, и в данном эпизоде ярко проступает новый слой сада-символа. Наблюдая, как Феликс бежит по саду, Мейстер вспоминает о собственном отрочестве и собственном отце, и одновременно осознает свои обязанности отца по отношению к сыну. «Сад» не утрачивает функции сакрального пространства «дома», но теперь это не просто дом, но дом «родовой». Теперь он становится своеобразным средоточием времени — «своего» (закрытого и огражденного) времени, т. е. истории. Здесь вызревают плоды, которые, являясь символом движения проявленного физического времени (его метаморфозы), превращаются в «живую» связь поколений. А сам сад как источник довольства и благоденствия (ср. последний роман Гете «Годы странствий Вильгельма Мейстера») есть некий символ благополучия человеческого бытия — включенность человека в историю и культуру.

Модель сада как «пространства» и «времени» культуры-традиции скрыта в самой мифологеме «сад» (он принципиально культурен и является идеальным синтезом природно-духовного начала). Гете подчеркивает: «Отныне он (Вильгельм. — И. Л.) не смотрел на мир глазами перелетной птицы, в жилище уже не видел наскоро сложенный из веток шалаш, который засохнет, прежде чем его покинут. Все, что он замыслил насадить, должно произрасти для мальчика, а все, что он восстановит, должно быть рассчитано на много поколений. В этом смысле годы его

учения подошли к концу, и с чувством отцовства он обрел и все достоинства гражданина (Bürger)»³⁵.

Слово «Bürger», которое в данном контексте передано как «гражданин», имеет и другое значение: во-первых, это «горожанин», человек, имеющий свой «дом» внутри городской ограды; во-вторых, это «бюргер» как обозначение социальной принадлежности — человек, имеющий свой «дом» внутри «рода». Значит, Мейстер становится и гражданином, и горожанином, и бюргером-буржуа, человеком «внутри» определенного сообщества, где каждый имеет свое, отведенное только ему место, т. е. человеком культуры; так создается гармония «сада».

Особенно важную функцию выполняет сад-символ в главе, которую, вероятно, можно считать кульминационным местом всего романа, ведь именно здесь сосредоточены все те ценности, ради которых Вильгельм в качестве героя романа воспитания (Bildungsroman) предпринимал свои поиски Bild (первообраза-идеала).

В этой связи необходимо упомянуть вставную новеллу «Признания Прекрасной Души», которая несет большую функциональную нагрузку, хотя напрямую и не связана с текстом. Это автобиографические заметки одной пиетистки, близкой гернгутерскому кругу графа Цинцендорфа, в которых повествуется о «воспитании» героини, только не светском, а духовном. Прекрасная Душа воплощает в данном контексте религиозно-нравственный идеал Богопознания. Но ведь понятие Bildung, которое стараниями пиетистов вошло в светский обиход в результате общей секуляризации культуры XVIII века, начиная с эпохи средневековой мистики обозначало именно такой процесс восхождения души к Богу, проявление в ней Божественного Образа (Bild). Само слово «Bild» связано с древнегерманским корнем *-bil-, имеющем, вероятно, магическое значение³⁶.

Мейстер Экхарт, который впервые придает слову «Bildung» строго религиозный смысл, весьма красноречиво говорит о процессе Богопознания: «В одном монастыре я как-то говорил: душа имеет собственную форму (Bild), и то, что входит в нее (Einbildung) и выходит из нее (Ausbildung), есть ни что иное, как Бог. Душа имеет два ока — внутреннее и внешнее. Внут-

ренное око души — то, которое созерцает Бытие [Бога] (Sein) и воспринимает Его сущность непосредственно [т. е. совершает «образование», «во-ображает» Бога. — И. Л.]. Внешнее око души обращено на каждую тварь и ощущает ее в образной форме (bildhaft)»³⁷. Современные немецкие словари средневекового немецкого (средневерхненемецкого) языка передают слово «Bildung» как «Einbildung», «воображение».

Если же учитывать, что в любом явлении реального мира Гете искал «первообраз», символ, то воспитание «Прекрасной Души» (восхождение души к Богу, или к изначальной Сущности Бытия) можно трактовать как «первообраз» — символ воспитания вообще, а сама вставная новелла задает как бы символическую схему событиям романа — это текст, который читает Вильгельм (явление духовного порядка), но текст автобиографии, основанной на реальных событиях жизни. Более того, Прекрасная Душа является тетушкой Натали, в доме которой Натали получила воспитание, а это означает, что между ними существует природное и духовное родство, придающее фигуре Натали идеальные черты Прекрасной Души.

Итак, Вильгельм, узревший воочию свой идеал — Натали, в фигуре которой символически сфокусированы эстетическая целостность (амазонка) и религиозно-нравственная идея (Прекрасная Душа), наконец-то приближается к гармонии, к Образу (Bild), вступает в сад Натали, Сад III. Чтобы подчеркнуть важность этого пространства, Гете также кодирует его расположение в тексте: восьмая (последняя) книга и пятая из десяти — центральная — глава. «Образ», найденный Мастером — это «первообраз» как таковой, сакральная основа Бытия. Значит, пространство Сада III, как оно раскрывается в 5 главе, также должно стать сакральным центром мира. В этой главе Мейстер, ставший Мастером, впервые входит в Залу Прошедшего, сопровождаемый Натали, т. е. в третий раз попадает в «садовый дом» — центральную точку сада. Здесь он окончательно понимает, что любит только Натали, здесь происходит ряд узнаваний, он видит коллекцию произведений искусства, собранную когда-то дедом и проданную отцом, а главное — в этом месте умирает Миньон, чьи похороны в 8 главе станут завершением всей многосмысловой конструкции Символа и ин-

туиций Гете о «телесной» форме духа (в контексте данного романа — об искусстве как символе духовного мира, ведь Миньон — духовно-творческая сущность Мастера).

Пятая глава, как и вся последняя книга романа, начинается с описания сада. Гете как бы отсылает читателя к изображению Сада II из сновидения Вильгельма, подчеркивая и обнажая символический смысл сада Натали: «Во время этого разговора они бродили взад и вперед по саду, и Натали срывала необыкновенного вида цветы, которые были совершенно неизвестны Вильгельму, и он спрашивал их названия»³⁸. Во сне Мейстер пересек сад, казавшийся ему неизвестным, вместе с амазонкой, здесь ее замещает Натали, в которой, как замечает Гете, герой узнал «свою амазонку».

Мы вновь вступаем в символическое пространство, где действия героев получают символический смысл. Так, Натали общается Мейстеру названия неизвестных цветов и собирает их, чтобы отнести в Залу Прошедшего к саркофагу своего дяди, сохранившему коллекцию произведений искусства, которую ищет главный герой. Оба действия — собирание и узнавание цветов и посещение Залы Прошедшего, рассмотренные в связи друг с другом, взаимно усиливают свое символическое значение.

Цветок, традиционный герметический символ, знак Центра, Тайны³⁹ и одновременно — элемент сада, предваряет появление другого Центра — топографически локализованного как вариант садового дома — Залы Прошедшего. Кроме того, «назидательная» прогулка по саду уже в античной культуре являлась символом познания, «пути к истине», подчеркивала педагогический оттенок процесса — от учителя к ученику и актуализировала смысл познания-образования как традиции, но не природно-родовой (как в 1 главе этой книги), а духовной, «духовной культуры».

Чтобы яснее понять структуру и семантику Сада III, необходимо сказать несколько слов о смерти и погребении Миньон. Она умирает в Зале Прошедшего — в сакральном центре Бытия, той структурной точке, где пересекаются мир бессмертных богов, мир живых и мир мертвых, по сути — будущее, настоящее и прошлое. Символом их сконцентрированного единства

Гете называет Залу Прошедшего, определяя ее одновременно как Залу Настоящего и Залу Грядущего (Saal der Vergangenheit, Saal der Gegenwart und Zukunft)⁴⁰. Но ведь одно-временность, одномоментность — черта, характеризующая вечность. Пожалуй, этот же круг времени от мгновения до вечности Гете вновь актуализирует в трагедии «Фауст», где остановка мгновения означает для Фауста смерть — переход в вечный мир духовно-идеальных сущностей, к которому он стремился всю жизнь.

Итак, Зала Прошедшего раскрывается как символ вечности. Но поскольку сакральность центра в мифопоэтическом сознании распространяется на все замкнутое вокруг него пространство, то и «сад» приобретает оттенок «вечности» (или «мгновения» как «свернутой» вечности). В нем сосредоточено не только «свое» пространство (дом), не только «свое» время (традиция, история, родовая жизнь), но и «свой» вечный синтез пространства-времени — Золотой Век, Идеал, христианский Райский Сад. Но Золотой Век остался в прошлом (отсюда — Зала Прошедшего), а для Гете символом такого прошлого Золотого Века-идеала становится, как известно, античное искусство. Поэтому в Зале Прошедшего «хранится» коллекция античной скульптуры, и в ее центре помещен античный саркофаг. Поэтому Миньон стремится в Италию, на родину античного искусства, куда были направлены взоры многих современников той эпохи и куда Гете в 1786 году совершил свой знаменитый «побег» (по его собственному выражению) из рутины придворной веймарской жизни.

Но ведь Миньон была в детстве крещена, она католичка, а Арфист — бывший католический священник. В этой связи особенно показательно погребение Миньон в костюме рождественского ангела и вознесение ее духа на небеса, сопровождаемое пением незримого хора.

Довольно любопытную параллель мы находим в «Венецианских эпиграммах», созданных, как и роман о Мейстере в 1790-е годы. В эпиграмме № 36 Гете размышляет о сходстве черт уличной комедиантки и одного из ангелов, изображенных на фресках Венеции, что говорит о неслучайности появления андрогинного образа Миньон, соединения мотивов театральной игры (лицедейства), искусства, христианства, Италии:

«Фрески, картины везде! До чего же меня утомили
Перлы искусства, что здесь в каждом хранятся дворце.
И средь таких наслаждений порой нужна передышка,
Ищет живой красоты мой притупившийся взгляд.
Комедиантка! В тебе я узнал мальчуганов прообраз
Тех, что Беллини писал с крыльями, радуя взор».

(Пер. С. Ошерова)⁴¹

Пожалуй, можно даже утверждать (и это доказывают некоторые другие примеры — «Фауст», «Избирательное сродство»), что в философско-эстетической системе Гете складывается представление об идеальном мире как антично-христианском синтезе, а точнее как об античности, актуализированной в христианской культуре.

Миньон, символ творческого духа Мастера, умирает в центре «сада», здесь, в вечном мире, она находит свое пристанище. Но сущность творчества представляет собой принципиальную бесприютность духа, которую романтики назовут вечным «томлением». Пока Мейстер странствовал по Германии, а Миньон сочиняла вместо него песни, он был действительно бесприютен. Теперь же он обретает «дом» (сад) — Натали, коллекцию пластических форм, а значит, должна найти приют и Миньон. Она его обретает в «вечности», и ей предназначено место в заранее приготовленном пустом саркофаге, который стоит в центре Залы Прошедшего.

Идея Гете выражена ясно: Миньон, не знающая родины, но стремящаяся в Италию (здесь это символ «реальной» античности) — на родину «пра-образов» искусства — к своей тождественности, потому что именно там предчувствует свой «дом», в результате и находит его в Италии, только не реальной, а «духовной» — в античном саркофаге. Взгляд автора максимально сфокусирован: Миньон похоронена внутри саркофага, саркофаг стоит в центре Залы Прошедшего, т. е. в центре «Сада». Таким образом, умершая Миньон становится абсолютным центром Бытия, в котором сконцентрированы все сакральные ценности — символом вечно живой культуры, античной формы, внутри которой «живет» неумирающий творческий дух, оплодотворенный (крещеный) христианством.

Причину нежизнеспособности Миньон можно увидеть не

только в ее «больном сердце», но и в ее андрогинной сущности — идеальная, абсолютная целостность в реальном мире невозможна. Она может жить лишь в символическом мире «первофеноменов» и «пра-образов», т. е. в Саду Натали. Здесь ее андрогинность превращается в ангелоподобность — бесполость — бестелесность — чистую духовность.

Интересно отметить, что погребение Миньон обозначено и в структуре текста: оно происходит в 8 главе 8 книги, что также, вероятно, не случайно. Цифра восемь, восьмеричность, в герметической традиции считалась символом регенерации как опосредующая форма между квадратом (земным порядком) и кругом (вечным порядком)⁴². В одном из главных источников герметической традиции — сборнике философских диалогов «Герметический свод» (Corpus Hermeticum, ок. 100—300), тринадцатый диалог посвящен рассказу о том, как душа восходит сквозь планетные сферы в восьмую божественную область, где сбрасывает земные цепи и обретает силу и могущество Бога. Тогда этот расшифрованный цифровой код имеет глубокий смысл: физическая смерть Миньон означает воскресение ее духовной сущности и переход в новое состояние чистой духовности. Она воскресает и «живет» в преображенном состоянии как «живой» дух Мастера (его индивидуальность художника, гений, фантазия, творческая сила), который будет вечно одухотворять пластическую форму (здесь античный монумент) — об этом, в сущности, поют «незримые хоры» во время погребальной церемонии.

Итак, воспитание (Bildung) Вильгельма Мейстера завершается созданием грандиозного символа — произведения искусства, в которое как бы перетекает его «образованный» дух и становится средоточием гармонии — синтезом пустой пластической формы и чистой бестелесной духовности, центром «сада». Сад же раскрывает свой смысл как символ в целом, Символ как таковой — «Пра-символ» в гетевском понимании слова.

СИМВОЛ КАК ЦЕЛОСТНОСТЬ: «ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»

«Das Ewige regt sich fort in allen
Denn alles muss in Nichts zerfallen
Wenn es im Sein beharren will»

(Eins und Alles, 1821)*

1 сентября 1809 года в газете «Утренний листок» появляется аннотация Гете к собственному роману «Избирательное сродство», где он пишет: «в данном случае, поскольку речь идет о нравственных конфликтах, автор <...> отважился прибегнуть к сравнению из области химической науки, тем самым вернув его к духовным первоисточкам (geistigen Ursprünge), тем более, что природа всюду едина (eine Natur), и даже в царстве радостной свободы разума непрерывно тянутся следы скорбной, страстной необходимости, каковые под силу полностью уничтожить только высшему существу, и то, пожалуй, лишь в ином мире»⁴³.

Таким образом, Гете сам обозначил законы построения художественного бытия этого романа, которое включает в себя три сферы: физическую, духовную и их единую первооснову, названную здесь «Природа». Прежде чем рассмотреть особое соотношение физического и духовно-нравственного мира, не-

* Повсюду вечность шевелится,
И все к небытию стремится,
Чтоб бытию причастным быть.
(Одно и всё. 1821. Пер. Н. Вильмонта).

обходимо, хотя бы в общих чертах, раскрыть онтологические основания («духовные первоисток») гетевского понимания «Природы», а для этого — суть идеи «избирательного сродства». Решение этой задачи позволило бы нам приблизиться к осмыслению того основного принципа-символа, который скрепляет в целое все художественное пространство романа, придает единство его обеим частям — совершенно разнородным на первый взгляд.

Название произведения отсылает нас к одной из химических теорий XVIII века, и образованные современники хорошо понимали значение химического термина «избирательное сродство».

История понятия «избирательного сродства» в связи с романом Гете изучена довольно подробно. Сам термин Гете заимствует, вероятнее всего, из химической теории шведского естествоиспытателя Тоберна Бергмана, сочинение которого «*De atelectivis*» (1775) было переведено на немецкий язык Хайном Табером как «избирательное сродство» (1792). Формулировку химического закона «сродства» в 4 главе романа (1 часть) Гете «переписывает» из «Физического словаря» Й. С. Т. Гелера (1787—1795): «Это расхождение и соединение как бы крест-накрест, когда четыре вещества, доселе соединенные попарно, будучи приведены в соприкосновение, расторгают свою первоначальную связь и сочетаются по-новому»⁴⁴. Кроме того, Гете, как мы уже отмечали в связи с его натурфилософскими интересами 1770-х годов, слушал лекции Я. Р. Шпильмана по химии в Страсбургском университете в 1770—1771 гг. и, несомненно, знал его сочинение «*Institutiones Chemiae*», где также используется понятие «избирательного сродства»⁴⁵.

Рецензенты романа и критики «художественного вкуса» замечали особую роль химии в романе. Немецкий исследователь У. Ритценхоф собрал многочисленные отклики современников, среди которых можно встретить совершенно противоположные оценки химическим аллюзиям в романе. Явное обыгрывание естественнонаучного понятия в произведении искусства часто вызывало недоумение. Если один из критиков с одобрением относился к тому, что химия «пронизывает собой весь роман», то другой писал о «причудливом и почти непонятном названии». Современники Гете видели в нем «повод к получасовой бесе-

де», «совершенно особенную сенсацию» — роман находился в центре внимания всех «образованных кругов»⁴⁶.

Гетеведение также рассматривает саму идею «избирательного сродства» как «сердцевину проблематики»⁴⁷ (с нашей точки зрения — и сердцевину структуры романа), хотя понимает ее не просто как химический термин, но в широком контексте гетевского подхода к природе. Особое внимание при этом уделяется «учению» о цвете, над которым Гете работал одновременно с сочинением «Избирательного сродства».

В основе гетевского учения о природе лежит принцип «полярности» и закон «перемещения полярностей». В частности, он пишет: «Как бы тихо склоняя то одну, то другую чашу весов, колеблется природа туда и сюда, и так возникает некое здесь и там, верх и низ, прежде и после, чем обуславливаются все явления, встречающиеся нам в пространстве и времени». Таким образом возникает некий знак, «язык» природы, который Гете называет «чем-то вроде символика», которой можно пользоваться, применяя в сходных случаях в качестве уподобления, близкого выражения, непосредственно подходящего слова⁴⁸. Те же идеи образуют основу и его учения о свете (хроматики), в котором «цветовой круг» — это лишь разная пропорциональность соединения «света» и «тьмы», или в терминах Гете, — прохождение света сквозь различную по интенсивности «мутную среду».

Большинство исследователей используют хроматику Гете как аналогию, а проблематику романа рассматривают как «проверку» действия «закона полярности» (закона природы) в нравственной сфере. Сама идея полярности сближается ими с идеей «избирательного сродства»⁴⁹, и вопрос формулируется так: действительно ли природой и нравственностью управляет один и тот же закон, является ли человек «*la machine de la nature*»⁵⁰, или каковы «границы естественнонаучного познания»⁵¹, или каким образом мысли Гете о полярности природы помогают ему как художнику в изучении противоречий общественных отношений⁵².

В этой связи хотелось бы выделить исследование немецкого литературоведа Беды Аллемана, который показывает, что действие романа нельзя комментировать — как предлагает назва-

ние — в узком смысле — как функцию или экспликацию сравнения (перенос некоего закона природы на человеческие отношения). Он замечает, что ход событий обусловлен феноменом «притяжения», который назван «избирательное сродство». Сущность этого «феномена» остается прежней, даже тогда, когда, по словам исследователя, происходит «сдвиг ситуации», и автор как будто отказывается от разработки темы романа⁵³.

Не вполне соглашаясь с конкретной трактовкой текста произведения, тем не менее отметим, что это наблюдение Б. Аллемана открывает новый ракурс исследования художественной структуры романа и его проблематики: если термин «избирательное сродство» толковать узко (как аналогию), то вторая часть романа, в которой отношения героев уже не «испытываются» этим законом, остается не вполне органичной, но при его широком понимании как «всеобщего» закона Бытия вырисовывается целостная мировоззренческая концепция Гете. Если же вновь обратиться к тем словам, с которых мы начали эту главу, — станет очевидным, что для самого Гете закон «избирательного сродства» и был той единой первопричиной Бытия, его «духовными первоистоками».

Как мы установили, гетевская «первопричина» не является «природой» в обычном смысле слова, а выражение «природа всюду едина» вовсе не указывает на приоритет физико-химических законов, которыми оперировала «доромантическая» наука XVIII века. Напомним, что гетевская природа — «творящая, живая Природа», которую оживляет особая творческая сила, «дух».

С точки зрения Гете, мир духовно-нравственный и мир природы (совокупность законов физики и химии) противоположны как радость и скорбь, свобода и необходимость, дух и натура. Объединяет их некий третий мир — Природа (живое, творческое и «духовное» начало). Этот «общий» мир Природы и есть уровень «первофеноменов» или «символов»⁵⁴.

Гете в приведенной выше аннотации использует терминологию Канта, как бы предполагая знание его учения, что для современников Гете не было чем-то необычным. Он «сопрягает» кантовский мир чистого разума с миром природы, а мир практического разума (сферу морали) с миром свободы. Тогда

можно предположить, что третий член этого соотношения, те самые «духовные первоистоки» — это третий член системы Канта — мир органический, подчиняющийся законам телеологии, среднее звено Бытия. Именно здесь возможен выход в сферу трансцендентального всеобщего смысла, символа-первофеномена (Еще раз отметим, что понимание самого термина «символ» у Гете и Канта различно: символ Гете, скорее, близок «организму» и «эстетической идее» Канта).

Известно, что Гете с восторгом отзывался о «Критике способности суждения» Канта, где философ этот мир смыслополагания обосновал как искусство, построенное по законам органического мира, т. е. мира живой природы, подводя, таким образом, единое основание под эстетику и антропологию, как наук, изучающих два типа организмов. Так, в статье «Влияние новейшей философии» (1817) Гете пишет: «Но вот в мои руки попала «Критика способности суждения», и ей я обязан в высшей степени радостной эпохой жизни. Здесь я увидел, что самые мои занятия поставлены рядом; произведения искусства и природы трактуются одинаково; эстетические и телеологические способности суждения взаимно освещают друг друга»⁵⁵.

Как мы установили в первой части книги, уже в конце XVIII века во времена интенсивного общения и споров с кантианцем Шиллером, Гете разрабатывает символическую модель искусства, которая в дальнейшем будет вновь и вновь актуализироваться в его творчестве. Мы также видели на примере романа «Годы учения Вильгельма Мейстера», что художественный образ Гармонии, Красоты, Идеала — «первообраза» часто интерпретируется им как «сад» с его мифопоэтической структурой и семантикой.

В мире природы «одухотворенность», духовность — это есть жизнь как таковая, прежде всего жизнь человека, но также и Жизнь Природы в целом — «живой» органический синтез (не просто сумма) материального и духовного⁵⁶.

Тогда, вероятно, закон «избирательного сродства» в одноименном романе, имеющий гораздо более глубокий смысл, чем просто закон химии, или рассмотренный по аналогии, закон нравственности, — это закон, управляющий «живой» Природой — во-первых, человеком, но не индивидуумом, а родом, и

во-вторых, искусством. Поскольку же, как мы выяснили, закон, «скрепляющий» в единое целое разрозненные явления природы, Гете называет прафеноменом, то, вероятно, и в данном случае мы имеем дело с его еще одним вариантом, и, значит, вновь, речь идет о создании символической реальности.

Рассмотрим подробнее, как этот закон организует структуру романа, проявляясь в первой части как закон природы, и во второй части — как закон Искусства.

В 4 главе первой части Гете приводит обычную формулировку его химического варианта, приведенную нами выше. И далее в ряде ситуаций первой части он как бы «проверяет» его действие в «нравственном» варианте: расхождение и соединение двух пар людей в новом любовном чувстве: Шарлотты, Эдуарда, Оттилии, Капитана. Причем, на первый взгляд кажется, что этот закон «работает» и здесь: пары, как и химические элементы, соединяются по-новому. Вместо пар Шарлотта/Эдуард и Оттилия/Капитан составляются пары Оттилия/Эдуард и Шарлотта/Капитан. Более того, фантастическим образом оказывается, что ребенок (высший «природный» смысл любви), рожденный от супружеской четы Шарлотты и Эдуарда, воплотил в себе черты Оттилии и Капитана, о которых мечтал каждый из супругов в момент зачатия.

Но тогда почему роман заканчивается трагически, несчастна Шарлотта, гибнут Оттилия и Эдуард, тонет в озере ребенок, — хотя, казалось, избранно «родственное» сочетание? Вероятно потому, что человеческое существо не принадлежит лишь миру природы или миру свободы, но есть их «синтез». Сущность этого «синтеза», этого высшего Закона Избирательного сродства нам неведома, но форма его проявления — «живое целое» или Жизнь или, что в данном случае одно и то же, Символ.

Сформулировав «химический» закон, Гете продолжает: «...они друг друга ищут, притягивают, охватывают, разрушают, истребляют, поглощают, а затем, по-иному слившись водино, выступают в обновленной, неожиданной форме. Вот тогда мы готовы признать в них вечную жизнь, чувства и рас-судок, ибо наши собственные чувства кажутся нам недостаточ-

ными, чтобы как следует наблюдать за ними, а разум едва ли не бессильным, чтобы их постичь»⁵⁷. Этот закон «вечной жизни» в своем конкретном проявлении как жизнь отдельного человека может осуществляться как «разрушение» и «гибель», как распад материи. Ведь человек живет на зыбкой границе необходимости и свободы, балансирует на «лезвии бритвы», одна сторона которой материя («мертвая» косная природа, подчиняющаяся «химическим» законам), а другая — бесплотный дух, где царят законы нравственно-духовного мира. Включенность человека в процесс «вечной жизни» не отменяет, а предполагает его постоянное вторжение в природу и экспериментирование в нравственной сфере. Правда, в реальной жизни «синтез» идеально и полностью не осуществим, а возможен лишь в родовой жизни, жизни человечества, в том числе и в искусстве.

Будучи философом, Гете хорошо понимает, что человеку, в силу ограниченности своей натуры не дано постигнуть сущность этого синтеза, он видит лишь дискретные элементы мира, особенно если он опирается на ньютоновскую науку изучения «мертвой» природы. Герои же романа, не знающие другого подхода к природе, кроме ньютоновского, слепы, не понимают ее «языка». Даже Оттилия, наиболее «зрячая» из всех, — из ее глаз лучится «внутренний свет», как это подчеркивает Гете, — Оттилия, которую «избирает» «родственная» ей природа во второй части романа и которая ее чувствует изнутри, не может правильно расшифровать внешние знаки. Тео Эльм, один из современных исследователей романа, пишет, что герои «видят лишь то, что подбрасывают им Гете, Ньютон и точные науки — материальные частности мира, но не его смысловую связь. Они видят лишь материю мира, а не его символы»⁵⁸.

Автор же не принимает ньютоновской «физики» — это хорошо заметно в «учении о цвете», где Гете открыто критикует теорию света Ньютона — а значит, покушается на самое основание науки Про-свещения — и где излагает собственное понимание света и возникновение «цветности». Гете-«физик» интерпретирует именно сущность, «смысл» мира⁵⁹, поэтому Гете-художник и приходит к тому методу создания художественной реальности, который он называет «символизацией». Ведь прорыв че-

ловека в мир, построенный по законам телеологии, смыслополагания, как мы отмеча́ли выше, осуществим в символе, потому что здесь главным становится его целостность; каждое отдельное значение «не работает» само по себе, но подчиняется некоей неведомой высшей истине, которая рационально непостижима до конца, высшему смыслу, и лишь «целое» отдельных смыслов и составляет Смысл.

Значит, закон «избирательного сродства» — это закон построения «анти-ньютонической» природы. И постижение этого Закона методом искусства, созданием художественного бытия есть в определенной мере символизация самой природы. По сути, Гете здесь приближается к романтической концепции искусства, правда, исходя из иной посылки. Во-первых, Гете считает, что сущность Жизни постижима искусством — и то, и другое есть «синтез», «организм». Во-вторых, Жизнь есть видимое проявление (символ) Природы — обе они «живые». Поэтому Искусство — символ природы. Поэтому зрелый Гете свой художественный мир, художественную «природу» понимает откровенно символически. И в этом романе их тождество доказывается структурой двух его частей.

Действие романа происходит внутри имения с обширными садово-парковыми угодьями (ср. рус: у-садьба). И снова «сад» организует все художественное пространство романа. Здесь живет счастливая супружеская чета, соединившаяся после долгих лет ожидания. Уже в самом начале романа автор сообщает читателям, что Эдуард, богатый барон, занимается в своем питомнике «прививкой черенков молодым дичкам», а Шарлотта, его жена, «заканчивает дерновую хижину на скале»⁶⁰.

Работа в саду как бы изначально задается как параллель к созданию собственного дома⁶¹, хижина на скале, как можно предположить, будет тем самым «садовым домом» — центром, в котором сконцентрированы сакральные ценности сада.

Но символический «сад», о котором идет речь в романе, принципиально ущербен, в нем уже изначально нарушена семантика. Подобный «сад» должен обязательно иметь ограду, защищающую его от проникновения чужого, враждебного начала. Гете же изображает так называемый «открытый парк»,

один из видов пейзажных, романтических садов, популярных в эпоху начала XIX века, главной особенностью которых было отсутствие границы⁶². Гете, воспроизводящий параллель мира природы и нравственности, делает, таким образом, принципиальную установку на романтический «открытый» дом — что, впрочем, также не характерно для «дома» как мифопоэтической модели. «Дом», как и «сад» — это средоточие интимного, «своего», проникновение же в него «чужого» ощущается как угроза его существования.

Подобный смысл «садовой модели» закодирован даже в отдельных оттенках, штрихах, намеках автора. В частности, работа Эдуарда в питомнике подводит нас к проблеме, которая гетеведом О. Конради была сформулирована так: «всегда ли прибавление чего-то нового дает положительный толчок развитию?»⁶³ Ведь даже удачные прививки на молодом деревце еще не означают успешной работы — важны плоды окультуренной природы. Этот мотив вновь всплывает в 17 главе первой части, когда Садовник дает оценку «нынешним садоводам»: «как вырастишь дерево и дождешься плодов, то оказывается, что его в саду и держать не стоило»⁶⁴. Конечно, в определенной мере здесь действительно проявляется ирония Гете по отношению к садоводам-любителям или богатым дилетантам, к которым принадлежал Эдуард⁶⁵. И хотя, как верно отметил О. Конради, садоводство Эдуарда есть характеристика его жизни и социального статуса⁶⁶, взгляд Гете проникает и гораздо глубже, ведь Шарлотта и Эдуард решили разграничить свой «дом» — «привить» к нему Капитана — друга Эдуарда и Оттилию — племянницу Шарлотты. И далее: вторгаясь в природу при создании культуры, нужно действовать максимально внимательно и осторожно, чтобы не создать искусственных «монстров», потому что они окажутся нежизнеспособными. Так были выращены «кислые» плоды Эдуарда⁶⁷. Так был рожден ребенок Шарлотты, нарушающий все природные законы и разрушающий «родовую» традицию, потому что он имел черты Оттилии и Капитана — людей, совершенно чуждых друг другу.

Пристального внимания заслуживает не только садоводство Эдуарда, но и работа в саду Шарлотты — второй вариант окультуривания природы. Ее сад — такая же параллель внут-

ренного несовершенства семейного «дома», изображенного здесь, и шире — несовершенства современной Гете культуры.

Задача Шарлотты глобальнее — она занимается преобразованием и украшением всего паркового пейзажа, создает современный эпохе, «романтический» садово-парковый ансамбль с изысканной перспективой, прудами, многочисленными холмами, дорожками и лесенками. Кажется, что ее работа более профессиональна — она не «прививает» природе ничего искусственного, но любовно работает с ее материалом, лишь чуть-чуть «улучшая» естественный пейзаж, как бы облагораживая его, привнося в него собственный особый ракурс, «одухотворяет» природу собственной индивидуальностью.

Важным элементом садовой «концепции» Шарлотты является строительство хижины. Но ее хижина так и не смогла стать настоящим центром дома-сада, уже только потому, что для нее невозможно найти истинного места в саду, «сакрального» центра, ведь ее «сад» — не огороженный сад — Garten, но сад «без границ» — Anlage. Дерновая хижина расположена на скале, как бы локально приподнята, и это можно интерпретировать как особую приподнятость, выделенность потенциального центра, как его предполагаемую сакральную ценность, ведь пространственная высота в мифопоэтической традиции есть высота духовная.

Вновь, как и в других художественных текстах Гете, центром сада должен стать некий «садовый дом», но тогда этот «дом» должен иметь центр, который сузит сакральное пространство сада до особой точки. В «Избирательном сродстве» такая точка тоже есть, она прямо обозначена как сакральное место — это стол в центре хижины, который Гете называет «домашний алтарь», а значит, домашние ценности приобретают сакральную функцию.

Поэтому, когда Шарлотта кладет на стол своего малыша и смотрит на него с надеждой на возрождение семейного счастья, он становится как бы абсолютным «живым» центром гармонии сада, должен им стать, как Миньон в центре Залы Прошедшего, как «три сифиды» в центре садового павильона в «Сказке для мальчиков» из «Поэзии и правды». Кроме того, ребенок Шарлотты — это как бы живой «дух»; он рожден как результат

духовного (волевого) «деяния», как олицетворение движения мысли.

Алтарь по происхождению является местом жертвоприношений. И тогда маленький Отто, принесенный и положенный на алтарь, должен сыграть роль жертвы. Но сакральная жертва — всегда самая большая ценность. В романе подобной ценностью оказывается, по сути, искусственное существо, «монстр», которое не способно продолжить «род», а именно в этом и заключается сакральное предназначение «дома». Поэтому жертва неестественного (вне-природного) существа, принесенного на алтарь неестественного разграниченного «дома», не принимается Высшим Законом — Природой или Богом, которые «избирают» только «родственные» себе существа. Значит, семейное благо этого дома не восстановится.

Возможная сакральность хижины подчеркивается Гете не только ее пространственной приподнятостью, но и рядом дополнительных признаков, которые выделяет Садовник, функция которого также сакральна: в мифопоэтической традиции первосад — это небо, а первосадовник — Бог. Так, Садовник отмечает прекрасный вид из хижины и добавляет: «немного правее церковь, так что глядишь чуть ли не поверх шпиля», а к хижине ведут ступеньки, которые «высечены как нельзя лучше»⁶⁸.

Попутно заметим, что сад Шарлотты Гете повсюду называется словом «Anlage» (рус.: насаждения), которое подчеркивает его искусственное происхождение. Например, в данном контексте «ступеньки» также «за-ложены» (angelegt). Или далее, дом Отtilии также лишь «заложено», но не достроено (angelegt). Мы можем это словоупотребление трактовать как созидательное сближение автором «постройки» обоих домов (Шарлотты и Отtilии) и «разбивки» сада, т. е. на уровне языка подтверждается концептуальная близость понятий «сад» и «дом» в немецкой ментальности.

Итак, мы видим церковь и лестницу, которые несут на себе символическую функцию соединять земную и небесную сферы — объекты словно умножают святость этого места, как бы подчеркивают сакральность хижины.

Впрочем, дело обстоит не так просто. Хорошо ли, что хижина расположена выше церкви, ведь происходит смещение ис-

тинного центра мира? Далее Капитан профессионально объяснит Эдуарду, что ступеньки лестницы также можно было бы сделать более удобными⁶⁹. Причем Капитан в тех случаях, когда речь идет о саде Шарлотты, оказывается мудрее Садовника. К причине этого мы еще вернемся, а пока обратимся к самой хижине.

Эта постройка внутри украшена искусственными цветами⁷⁰. Природа как бы «умертвляется», лишь имитируется, теряет свою «природную» живую основу, превращаясь в стерильную культуру⁷¹. Тот же мотив стерилизации природы, еще более усиленный, вновь всплывает через столетие — в произведении другого классика немецкоязычной литературы, Германа Гессе, в творчестве которого явно ощутимы аллюзии и сознательные переключки с Гете. В Касталии, где происходит действие знаменитого романа «Игра в бисер» (1943), природа сохраняется как «цветки в горшочках», и вероятнее всего, недостаток «натуры» при преобладании «чистой» духовности окажется причиной неблагополучия в этой «провинции».

Гете взамен «искусственных цветов» и «цветов в горшочках» предлагает свой вариант окультуривания природы — это «сад». Кроме упомянутых романов ярким примером может стать его небольшое стихотворение «Нашел» (Gefunden, 1813), весьма выразительно подтверждающее наши наблюдения. Приведем его полностью:

Бродил я лесом...
В глуши его
Найти не чаял
Я ничего.

Смотрю цветочек
в тени ветвей
Всех глаз прекрасней,
всех звезд светлей.

Простер я руку,
Но молвил он:
«Ужель погибнуть
Я осужден?»

Я взял с корнями
Питомца рос

И в сад прохладный
К себе отнес.

В тиши местечко
Ему отвел.
Цветет он снова,
как прежде цвел.

(Пер. И. Миримского)

Искусственное убранство хижины подчеркивает искусственную атмосферу благополучия и счастья, причина которой в том, что герои хотят жить лишь по законам свободы, духа. Не только сад, по замыслу Шарлотты, раздвигает свои границы, но и его центр — хижина, изначальная функция которой «защищать, охранять» (ср. нем: *Hütte* — *hüten*). Эта хижина предназначена не для двоих, а для четверых человек⁷², т. е. она теряет и значение «дома», и значение «центра» сада. И это закономерно: размыкание границ «сада» неизбежно приводит к размыканию его центра.

Таких центральных точек в саду оказывается две, хотя, в сущности, их может быть и больше. Это «хижина», построенная Шарлоттой, и «каменный дом», который Эдуард строит для Оттилии. Но и в нравственной сфере мы имеем дело с созданием двух «семей», двух «домов», в центре которых соответственно Шарлотта и Оттилия. Оба реальных «дома» строятся на холме, и дом Оттилии автор прямо называет «новым центром» (*einen neuen Mittelpunkt*) сада⁷³. В остальном же они противоположны: по материалу (дерево и камень), по размеру и долговечности (хижина и дом), по способу строительства (Шарлотта строит собственными руками, для Оттилии строят нанятые рабочие). «Дом» Шарлотты максимально приближен к природе, «дом» Оттилии — к культуре. И уже в этом заключается противоречие, ведь Шарлотта из четверых главных героев наиболее «свободная» натура, а Оттилия, как замечает Гете, наиболее близка природе.

Строительство «каменного дома» было задумано как создание некоего родового гнезда, функцией которого является сохранение традиции. Но уже тот факт, что в «саду» Шарлотты и Эдуарда строится «дом» для Оттилии, указывает на ущербность замысла: именно Оттилия при его закладке опускает

в фундамент свою самую большую ценность — медальон с портретом отца, подменяя, таким образом, одну родовую традицию на другую.

Возникает закономерный вопрос: чей «дом» истинный? или если подойти к проблеме с другой стороны — что предпочтительнее для человека, который есть одновременно и природное, и нравственное существо — природа или культура (духовность)?

Оба «дома» претендуют на замещение единого центра, но оба они сами по себе несовершенны. Кроме того, с точки зрения традиционной культуры, центров не может быть два, иначе не сложится гармония «сада» — гармония культурного синтеза. В данном случае разрушение синтеза подчеркнуто существованием двух центров — природы (хижина) и культуры (каменный дом), ни один из которых не способен стать сакральной точкой, самостоятельно «воплотить» синтез «сада». Но, как мы увидим, Шарлотта ориентируется не на «традиционную» культуру XVIII века. Ее «сад» как бы «воспроизводит» романтический мир. А в романтической модели Бытия это возможно: не гармония круга с единым центром, но гармония эллипса с двумя центрами, или даже гармония хаоса со множеством центров⁷⁴.

Система персонажей также раскрывает важную для Гете идею, что в современную эпоху начала XIX века, в которую происходит действие романа, начинается разрушение традиционной культуры. Два пространственных центра, оба «дома», подчеркнем еще раз, напрямую связаны с женскими образами — Шарлоттой и Оттилией.

Рассмотрим их место в создании символической реальности, в создании природно-духовного синтеза. Оттилия, как показывают «магнетические» опыты, тонко чувствует силы природы, их взаимосвязь, а значит, более других героев может быть подвержена закону «избирательного сродства» в его «химическом» варианте (с ее приездом началась перегруппировка «элементов»).

Шарлотта является во всем противоположностью Оттилии. Она более личность, индивидуальность, «духовность» — неже-

ли, чем природа. Она более разумна, способна совершить «свободный выбор». Именно она больше других сопротивляется закону «мертвой» природы, но, напротив, подвластна закону «избирательного сродства» в «духовной» ипостаси, в нравственно-свободном мире. Пример тому — рожденный ею ребенок, нежизнеспособный плод «духовной» перегруппировки «элементов». Появление подобного существа, возможно, связано с художественным переосмыслением Гете ряда натурфилософских идей, в частности, — идеи Парацельса о сотворении природного мира Богом (Духом). Мир, согласно Парацельсу, это «органическая сигнатура» Духа. Тогда рождение ребенка в романе как бы повторяет творение «жизни» в его натурфилософском смысле: духовное стремление (дух, наделенный «магической» творческой силой) способно актуализироваться в реальности. Несовершенный дух, подобный человеческому существу, наделенный волей к воплощению, способен породить лишь несовершенную «натуру», т. е. нежизнеспособное существо.

Если творческий дух, помещенный в центр «сада» в «Годах учения», по настоящему «одухотворяет» его гармонию, то в «Избирательном сродстве», напротив, неестественное творческое усилие (любовь, потерявшая ориентиры) и его плод (ребенок Шарлотты и Эдуарда) несет разрушение и гибель. Значит, «дом» Шарлотты не «одухотворен», но ведь и «дом» Оттилии не достроен. Таким образом, ни природная «сердцевина» Оттилии, ни «свободная» сердцевина Шарлотты, взятые отдельно, сами по себе, не создадут гармонию «сада» с единым сакральным центром — традиционную модель Бытия, модель культуры, модель человеческого «дома». Они воплощают собой разрушение синтеза, разделение «натуры» и «духовности», природы и свободы, необходимости и свободы. Поэтому в своей реальной жизни они обе несчастны.

Интересно, что связующим звеном между ними является Эдуард — необходимая составная часть подобного синтеза. Без него невозможно проявление любви как творческой силы. Гете особо подчеркивает (устаами Эдуарда), что в имени Оттилии заключено второе имя Эдуарда — Отто⁷⁵. Но важно другое. Имя Отто (некая скрытая, «тайная» отметина этого героя) — составной элемент обеих женских имен: Шарл-отта и Отти-лия.

Можно предположить, что лишь синтез Шарлотта-Оттилия, скрепленный любовью Эдуарда, — или свобода-необходимость в союзе с творческой силой, — есть настоящее проявление закона Бытия, закона «избирательного сродства», т. е. закона, скрепляющего символическую реальность. Лишь подобное единство способно образовать «фундамент» идеального «дома», стать истинной гармонией, ограниченной и завершенной.

В реальной действительности эта гармония осуществима в единственном виде как «живая» Природа, «вечная Жизнь», предполагающая чередование жизни и смерти. Только в человеческом существе как таковом, а не отдельно в Шарлотте, Оттилии или Эдуарде, возможен синтез трех начал (духа, природы, любви) — важнейший творческий (=жизненный) импульс.

Общность всех главных героев романа, скрытая за их внешними различиями, проявляется только для посвященных, а именно, в их именах (Вспомним, что и в романе «Годы учения...» имя Вильгельма Мейстера тоже было «знаком» героя и определяло его судьбу). Мы уже подчеркивали, что имя Отто (второе, скрываемое им, имя Эдуарда) составляет часть имени Оттилии и Шарлотты. Но ведь и Капитана зовут Отто, и ребенок Шарлотты окрещен Отто. Таким образом, тайное единство персонажей раскрывается на символическом уровне: это имя есть знак единой сущности героев, которая скрыта за их «видимым» проявлением. Имена героев и имя «Отто» соотносятся как «феномены» и «прафеномен», выражающий идею их общего родового качества.

Предваряя наш анализ второй части романа, где речь пойдет об искусстве и его связи с «пространством» смерти, подчеркнем, что имя «Отто» и там выполняет важную функцию: это знак, «аннаграмма» смерти (греч: Танатос)⁷⁶.

Формулировку закона «избирательного сродства» Гете вкладывает в уста Капитана, который становится, таким образом, важной персоной. Он некий «резонер», необходимый для общей концепции произведения. Он имеет такую же «отметину», что и остальные главные герои. Его настоящее имя Отто. Причем Гете не дает Капитану, этому «тайному» Отто, другое имя, как Эдуарду, не зашифровывает его, как в случае с Шар-

лоттой и Оттилией, а подчеркивает его функциональное значение в романе, называя его просто «Капитан» (нем: Hauptmann), зашифровывая «семантику» образа в семантике слова: Hauptmann (букв.: «главный человек», «глава»).

Именно его приглашает Эдуард для настоящей работы в саду. Его замечания зачастую подчеркивают символику того или иного события, он знает «план» идеального сада. А главное, Капитан становится четвертым членом оппозиции, без которого закон «избирательного сродства» не начнет действовать ни на физическом, ни на нравственном уровне⁷⁷.

Мы видим, что обозначения персонажей в романе выполняют особую функцию. Имена и фамилии, как правило, или фальшивы; или прячут/зашифровывают другое, истинное имя; или называют прямо противоположное качество характера. О значении имен Шарлотты, Оттилии и Эдуарда мы говорили выше, вспомним также фамилию Mittler (нем: посредник), причем это именно фамилия, но не функция героя романа, который на самом деле — лже-посредник. Имя дочери Шарлотты — Luciane (лат: lux «свет»), но в ее образе жизни и характере нет ничего «светлого», она несет окружающим не сияющий свет, а лишь внешний блеск.

Напротив, как только автор хочет отметить истинность «знака», символическую идентичность имени, т. е. видимости и сущности, он определяет героев по их функции, превращая в откровенные символы-первофеномены. Например, наиболее прозорливыми строителями «сада», организаторами символического пространства, становятся отнюдь не главные герои, а персонажи-функции — Садовник, Капитан, Английский Лорд со своим Спутником. Причем взгляд автора постепенно фокусируется. Сначала (буквально на первой странице) появляется Садовник с его изначально заданной Пре-мудростью, даже Божественностью. «Сад» здесь раскрывает свое значение модели Бытия, а Садовник — Божественного Творца.

Затем в действие вступает Капитан, «хозяин» («глава») человеческого сада. Ведь наследницей эдемского райского сада, созданного Богом, утверждается в европейской культуре после Мильтона дикая природа, т. е. природа как таковая. В этом случае, Божий сад противопоставлен человеческому, реально-

му саду. Фигурой первого значения становится именно Капитан в своей функции «главного человека». Он более прозорлив, чем Садовник, точнее знает «план» земного «сада». Значит, «сад» можно интерпретировать не только как модель Бытия, но и как модель культуры.

В конце романа в имение Шарлотты приезжает Английский Лорд вместе со своим другом. Эти персонажи, несмотря на эпизодичность (их присутствие ограничено 10—11 главами II книги), занимают необходимое место в развитии действия. Лорд — образ современного, возможно, «романтического» садовника. Он англичанин, а ведь пейзажные парки (парк Шарлотты — из их числа) возникли в Англии. Поэтому он лучше кого-либо другого знаком с законами современного садового искусства. Даже тот факт, что он лорд — богатый и знатный англичанин, наверняка имеющий свою усадьбу — важно для его функции в романе. Гете замечает, что именно благодаря ему, «парк словно рос и обогащался. Он уже сейчас указал на то, что обещают дать со временем новые, подрастающие посадки. От него не ускользнуло ни одно место, где можно было оттенить или заново вызвать какой-либо живописный эффект»⁷⁸. Он постоянно путешествует, чувствует себя «везде как дома»⁷⁹. Таким образом, возникает мотив принципиально «без-домного» странника-садовода, а современный «сад» (его мифопоэтическая модель) окончательно теряет свое значение «дома», становится символом современной романтической культуры.

Интересную роль выполняет малозначительная, на первый взгляд, фигура — Спутник (Begleiter) Английского Лорда, в которой один из гетеведов очень точно увидел образ рассказчика⁸⁰. Впрочем, сам Гете также был «с-путником», «со-временником» романтических путешественников-странников, романтической эпохи. Характерные черты этого героя уже прямо автобиографичны. Это ироничность, некая внутренняя отстраненность, сближающая его подход с позицией научного исследователя природы, интерес к психологии («магнетические» опыты над Оттилией), создание «архива» из правдивых историй, которые он превращает в художественные сюжеты. Показательный пример — вставная новелла «Соседские дети», в которой Шарлотта узнала обстоятельства жизни Капитана. В ис-

тории семьи Эдуарда Спутник-автор также увидел один из «необычных случаев, возникающих на почве естественных или искусственных отношений, вызванных столкновением закона и произвола, рассудка и разума, страсти и предубеждения»⁸¹, с которым он подробно познакомился. Но тогда начало романа: «Эдуард — так мы будем звать богатого барона...» (Eduard — so nennen wir einen reichen Baron)⁸², вводит читателя в одну из подобных историй, как бы заимствованных из «портфеля» Спутника лорда, как и новелла «Соседские дети». А это уже напоминает творческий метод самого Гете, который из правды сублимирует миф (Dichtung), превращая его в «поэзию» (ср. «Поэзия и правда»), из явления выделяет первофеномен. Вставная новелла становится еще одним вариантом «избирательного сродства», теперь уже угодного Природе. Правда, здесь есть небольшое отличие. Действие новеллы происходит подчеркнуто в сфере искусства, не в реальном, но в дважды художественном пространстве. Автор почти внушает читателю возможный выбор Природы для современной ему культуры — не жизнь, но искусство. Оттилия во второй части будет «избрана» Природой, чтобы после смерти сохраниться в вечности как «образ» искусства, она осуществляет «сродство» между миром реальным и миром искусства. Именно в таком, расширенном варианте, закон «избирательного сродства» формулирует Спутник лорда (сам рассказчик-автор). Это — «формы сродства между веществами неорганическими, между ними и веществами органическими и, наконец, этих последних между собой»⁸³. Таким образом, опираясь на свою теорию символизма, Гете воплощает идеальную модель Бытия, культурной традиции в целом и современной культуры, раскрывая «смысл» этих понятий через структуру и семантику «сада».

Садовая модель выступает в романе не только в своей символической функции, Гете создает яркий художественный образ сада. Он весьма подробно, ссылаясь на книги по садоводству, называя приборы, описывая карты и планы, с умением и любовью знатока и ценителя садово-паркового искусства, дает характеристику садового пространства. И наоборот, приметы паркового пейзажа — отдельные виды деревьев, цветов,

холмы, пруды, садовые строения — несут собственно символическую нагрузку, оттеняя и подчеркивая значение основного «садового» кода, который оформляет структуру художественного пространства романа. Остановимся подробнее на некоторых из них.

Гете выделяет группу тополей и платанов — деревьев, посаженных в дни юности Эдуарда, и, как оказывается, в день и год рождения Оттилии. Случайность это или закон необходимости, которым Судьба связала отдельные судьбы Эдуарда и Оттилии? Эдуард видит в этом счастливый знак. Но все оказывается наоборот, как в случае и с маленьким Отто, положенным на стол-алтарь хижины, где мысли матери о счастье обернулись неосознанным жертвоприношением. Такова ирония закона «избирательного сродства», который не является ни случайностью (в сфере свободы), ни необходимостью (в сфере природы), а тем и другим одновременно.

Большинство исследователей связывают символику тополей и платанов как со стихией смерти, так и с образом Оттилии⁸⁴.

Тополя и платаны сажают в память об умерших, т. е. рождение Оттилии, действительно, отмечено природой, но знаком смерти. И этот знак — один из элементов «сада» Эдуарда.

Символика платана имеет античное происхождение. Во-первых, это элемент античных культурных обрядов и нравов: платаны сажали в местах захоронения. Платан, таким образом, является одним из символов органического синтеза — единства жизни и смерти, «соединение Эроса и Танатоса»⁸⁵. И действительно, именно под платанами происходит объяснение в любви Шарлотты и Капитана, здесь же — неудачная попытка фейерверка в честь дня рождения Оттилии, с этим местом связана гибель ребенка.

Во-вторых, образ платана неразрывно связан с античной мифологией. Согласно психоаналитической трактовке, этот «пространственный символ обозначает перевернутый мотив Дафны, разоблачение любви Эдуарда как нарциссизма, а именно, любви как укоренения»⁸⁶. Подобный подход имеет свое основание, поскольку Эдуард сам называл человека Нарциссом.

В-третьих, символика платана входит в немецкую культуру эпохи Гете из античной философии. Так, в диалоге Платона

«Федр», весьма популярном в романтической литературе Германии, беседа Сократа и Федра о душе происходит в тени платана, который здесь как бы связывает земной и потусторонний мир⁸⁷.

Таким образом, «семантика» платана включает в себя неременный элемент античности (нравы, мифология, философия). А поскольку он становится также символом Оттилии, то и на нее падает отблеск античной духовности — культуры, которая олицетворяет собой «первообраз» европейской традиции. Ее смерть, к которой приводит любовь, — путь к новому рождению, ведь платаны посажены в день ее рождения, но это — акт рождения в ином мире. Оттилия должна возродиться как «образ»-первофеномен, как «дух» античной культуры. Идея «тайной» близости Оттилии к античности, выраженная в романе опосредованно, подтверждается ее сходством с Миньон. Несомненно, они обе являются абсолютным центром «сада», но лишь после своей смерти; обе связаны с христианской верой (Миньон католичка, Оттилия похоронена в старинной средневековой капелле); обе выполняют в романе определенную сакральную функцию. Учитывая концепцию классической культуры Гете и тот факт, что Миньон родом из Италии, наследующей античную культуру, можно с полным правом предположить, то Оттилия также воплощает античный идеал. Подтверждение этому можно найти в иллюстрациях современников Гете к роману — Г. Хэлинга (1811) и И. Ламберга (1828), которые в чертах Оттилии увидели античную статую.

Образ и мотив астр (они также связаны с символической функцией Оттилии и указывают на ее отношение к иному миру), как бы дублирует, и тем самым усиливает, символику платанов в романе. Название этого цветка вполне прозрачно. Это цветок-звезда (лат. *aster* «звезда»), символ сияния, как бы цветения духа, свет, сияющий во тьме. «Звездная» символика астр и ее таинственная связь с потусторонним миром была очевидна для современников Гете. В конце XVIII века цветок из-за своей «могильной» семантики входит в моду. В некоторых областях Германии название этого цветка прямо отражает его семантику: «*Sternblume*» (Звездный цветок), «*Totenblume*» (Цветок мертвых), «*Allerseeelenblume*» (Цветок усопших). Некоторые

словари указывают, что в Верхней Баварии астру использовали для борьбы со злыми духами⁸⁸.

Астры были посажены в весеннюю пору — посажены Оттилией вместе с Эдуардом. Но Оттилия в одиночестве ожидает их цветения осенью, ко дню своего рождения. Вновь жизнь цветка — осуществление «органического» природно-духовного синтеза, закона «избирательного сродства» — Гете связывает с проявлением творческой силы любви, с функцией Эдуарда в романе. Казалось бы, в этом символе должно быть скрыто то же значение, что и в модели «сада», ведь цветок — один из его элементов. Но «сад» гармоничен уже в своей основе, а астра — цветок «дисгармоничный». Это осеннее растение, которому почти никогда не удается достигнуть полного расцвета и дать семена (но ведь и платан не плодоносит в Германии). Поэтому астра и является символом Оттилии, умершей в юном возрасте, так и не достигнув зрелости. Впрочем, в отдельной жизни невозможно полное осуществление «звездной» духовности: только расставшись с жизнью, Оттилия «явится» как «образ» и «дух» культуры. Поэтому она была похоронена, увенчанная астрами: «Голову ее украсили венком из астр, таинственно мерцавших, как печальное созвездие, Чтобы украсить гроб, церковь, придел, все сады лишили их убранства. Теперь они стояли опустошенные — словно зима, коснувшись клумб, уничтожила всю их радость»⁸⁹.

Составной частью садово-паркового пейзажа в романе и его символики, но одновременно и самостоятельным символом является образ «пруда». Вода, как стихийно-природное начало вообще, — необходимый элемент «одухотворенной» природы, культуры, гармонии, а значит, «сада». Вальтер Беньямин видит в символике воды амбивалентность жизни-смерти. С одной стороны, в воде — все самое темное и непостижимое, с другой — зеркально-ясное и чистое⁹⁰. Задача человека, созидającego культуру, состоит в том, чтобы овладеть природой, «обуздать» материю. В системе художественного пространства Гете подобную функцию «одомашненной» природы выполняют пруды, каналы, запруды, т. е. огражденные водные массивы. Например, в «Сказке для мальчиков» («Поэзия и правда») юный Парис пересекает «сад», продвигаясь к его центру и при этом переправля-

ясь через «канал». Фауст, созидающий «сад» в V акте одноименной трагедии, стремится «овладеть» «морем» — заключить его в каналы, плотины, запруды. В «Избирательном сродстве» подобные действия произведены с горным озером, которое искусственно разбивают на три пруда. В честь Оттилии Эдуард собирается вновь соединить их в одно искусственное озеро, построив для этого плотину. Мы вновь вступаем в сферу символического смысла.

«Семантика» горного озера прозрачна: это высота, чистота, природная замкнутость и ограниченность как совершенная гармония Природы. Будучи преобразовано в «пруды», озеро становится частью «сада». Эти преобразования символизируют брак Шарлотты и Эдуарда: целостного синтеза не существует, он разрушен, потерян единый центр. Эдуард предпринимает попытку восстановить гармонию — вновь соединить три пруда в один, и эта деятельность совпадает по времени с возникновением у него любовного чувства к Оттилии. Он хотел бы вернуть природе ее первоначальный облик, но теперь это невозможно. Хотя и восстанавливается единое целое, но с маленькой коррективой: было естественное озеро — стал искусственный пруд. И эта корректива принципиально меняет положение вещей, потому что в реальной жизни движение «природа — культура — природа» невозможно, оно губительно для человека, которому предназначено жить в культуре, в «саду», и пруд должен соответствовать типу сада. Здесь же единый пруд, «суммирующий» три маленьких пруда, только копирует «озеро», имитирует природу. Это такой же «монстр», как и «привитые деревья» Эдуарда, как и ребенок, рожденный Шарлоттой.

Возведение искусственного озера завершено сооружением плотины ко дню рождения Оттилии — одновременно закончено строительство стен «каменного дома». Напомним, что и платаны когда-то были посажены тем же Эдуардом ко дню рождения той же Оттилии. Вновь замыкается круг рождения-смерти, ведь вода, как и платаны, — символ связи, «границы» между миром живых и мертвых. Но... в тот же праздничный день плотина рушится — знак того, что и «дом» Оттилии не будет достроен: ведь сооружение стен еще не является «домом» в полном смысле слова.

В этой связи особое значение приобретает гибель в водах искусственного озера ребенка Шарлотты, которого (как бы нечаянно) губит Оттилия — по иронии случайности, но по необходимости закона «избирательного сродства». В мифопоэтической традиции омовение в воде означает смерть «натуры» и ее воскресение в новой преображенной ипостаси. С подобной функцией садового пруда мы уже встречались в романе «Годы учения...», где в «саду», увиденном Мейстером во сне (кн. 7, гл. 1) Феликс, сын главного героя, переплывает пруд со всеми вытекающими отсюда символическими «последствиями». Здесь же сын Эдуарда и Шарлотты не просто окунается в воду — чтобы возродиться преображенным (его роняет и вытаскивает Оттилия, произведя тем самым своеобразный обряд крещения), он гибнет в этой стихии, и его гибель предрешена неумолимым законом природы, умертвляющей все, что выходит за ее рамки. Природа восстанавливает свои права — губит нежизнеспособный, искусственный элемент: искусственное озеро словно создано для того, чтобы «втянуть» в себя искусственное существо. Здесь вновь проявляется таинственный закон «избирательного сродства», осмысленный не просто как химическая или нравственная закономерность, а как Закон Бытия — тот самый Закон вечной Жизни, который сам избирает свое необходимое воплощение. Показательно, что губит его Оттилия, по сравнению с другими героями романа наиболее чуткая к бессознательно-стихийной жизни, а в своей «образной» (символической) ипостаси и посмертной судьбе — «родственная» Вечной Жизни Природы.

Путь Оттилии к смерти (в художественной системе Гете это означает «про-яснение» духовности, путь духа «вовнутрь», преобразование «жизни» в «культуру») подчеркнут многократно. Рассказ о гибели малыша Гете включает в 13 главу II книги и завершает ее словами «Поднимается легкий ветерок и гонит лодку к платанам»⁹¹. В этом эпизоде отражается характерное для германской картины мира представление о том, что смерть связана с переправой на лодке. Мы знаем, что древние германцы хоронили своих мертвецов, пуская их в ладье по реке или в море, что отражает и язык. Например, индоверопейский корень *pau-s (судно, корабль) соотносится с готскими словами

«pau-s» (труп), «ga-pawis-tron» (похоронить, букв. отправить на ладье)⁹².

Добавим, что в лодке находится Оттилия, а действие происходит ночью. Таким образом, в этой сцене сконцентрирован целый ряд символических примет потустороннего мира: ночь, вода, платаны, семантика числа «13»⁹³.

Необходимо отметить, что действие романа, созданного в романтическую эпоху, приурочено к современности, когда само понимание природы имело иной оттенок, чем для предыдущей эпохи Просвещения, сформировавшей мировосприятие Гете. Романтики превращают в гармонию хаос, который теперь выполняет функцию идеала, являясь основанием Космоса. Такой моделью романтического Бытия-Хаоса в романе становится сад Шарлотты, сад «без границ», не имеющий единого «скрепляющего» центра.

Но сам Гете, автор, не может допустить, чтобы хаос был истинной гармонией, замещал ее, хотя он прекрасно чувствует, что приметой современной культуры является разграничение пространства и времени до бесконечности. Герои романа, составные элементы такого «романтического» Бытия, оценивают его, в отличие от автора, положительно. Но это означает, что неизбежен конфликт этих двух моделей мира — просветительской (позиция автора) и романтической (позиция героев романа). Гете считает, что хаос несет разрушение и гибель, потому что Природа (Жизнь, Символ, Искусство) не терпит хаоса.

В художественной системе романа подобная романтическая позиция отчетливо выражена Шарлоттой и ее отношением к «саду» и «дому». Она замечает: «Никому не покажется уютным сад, если он не походит на открытую местность, ничто не должно напоминать о чем-то искусственно насильственном, мы хотим дышать свободно, полной грудью»⁹⁴. Поэтому ее идеалом становится пейзажный парк, который, будучи заимствованным европейской культурой из Англии конца XVII века, осознается как символ общественной и политической свободы вообще.

В данном случае модель сада теряет свою главную «онтологическую» примету — быть огражденным «о-городом» (Garten), превращается в «не-сад» (Anlage). Шарлотта видит в этом

примету приближения Золотого Века⁹⁵. Но Золотой Век не может быть соединен с искусственной свободой, искусственным разграничением. Золотой Век — не имитация свободы, но природное гармоничное состояние.

Для сознания не-романтического, каковым являлось в своей основе сознание Гете, движение «природа-культура-природа» невозможно. На последней ступени можно лишь имитировать природу, что и происходит в пространстве «сада» и «дома» Шарлотты. Но это никогда не станет счастьем свободного Золотого Века. Только культура — «одухотворенная» природа и ее символ старинный «сад» в своей завершенной гармонии — может воплотиться в идеальном «пространстве» и идеальном «времени» — в вечности. Культура сохраняет совокупность «образов», а ее сердцевиной становится «пра-образ» (Urbild) Отtilии. Сакральность посмертного «образа» Отtilии подчеркивается в романе местом его «хранения» — в старинной капелле.

В своей оценке состояния современной культуры Гете не столь пессимистичен, как может показаться на первый взгляд. Его надежда связывается с возвращением «огражденного сада», т. е. возвращением гармоничного состояния Бытия. В романе им является точно определенный «замковый сад» (Schlossgarten). Один из героев говорит Шарлотте: «Легко может случиться, что ваш сын забросит новый парк и удалится за суровые стены под высокие липы своего деда»⁹⁶.

Возникает старинный пейзаж ограда садов, осененного священными липами, который выполнял когда-то сходную функцию в «Страданиях юного Вертера» и затем воплотится в «Поэзии и правде» и «Фаусте»: липы подчеркивают сакральность самого сада, потому что в немецком культурном сознании это дерево всегда священо и с древнейших времен связано с местом жертвоприношений, судилища, ристалища, позже — это необходимое дополнение церковного пейзажа и кладбища. Мартин Лютер по этому поводу пишет: «...мы любим под липами петь, танцевать и радоваться, а не вести серьезные споры, потому что липа для нас — дерево счастья и покоя»⁹⁷. Поэтому, как мы показали в анализе романа о Вертере, сакральный центр такого липового сада, может прямо осмысляться как

церковь с ее ярко выраженной семантикой «мировой оси», «мирового древа», соединяющего Бытие в целостную гармонию, в Космос.

Современное состояние культуры, как оно видится Гете, с ее размытием границ и исчезновением центра Бытия, зеркально отражается и в церковном пейзаже, который также старательно «улучшен» Шарлоттой. Главные перемены коснулись кладбища и маленькой капеллы, которая в конце романа будет превращена в усыпальницу.

Кладбище — место успокоения, где покой, неподвижность в отличие от жизни-движения есть символ потустороннего мира, мира мертвых, прошлого, вечности, — той стабильной точки, которая создает основание нашего изменчивого посюстороннего Бытия. Немецкое кладбище (Friedenhof) — это такое же огражденное сакральное пространство, как «сад» или «дом», граница соединения природного и духовного начала. Разрушая кладбище, Шарлотта разрушает не только горизонтальную, но и вертикальную структуры Бытия, она изменяет не только «земной» сад, но разрушает и сад «подземный», «сад» (Hof) мертвых. Нарушена иерархия. Церковь и кладбище (как ее составная часть) больше не могут служить связующим звеном между мирами, т. е. речь снова идет о потере сакрального центра Бытия.

Приведем описание работы Шарлотты по преобразованию кладбищенского «пейзажа»: «Все надгробные памятники были сняты с мест и расставлены вдоль ограды или цоколя церкви. Остальное пространство выровняли и все, за исключением широкой дороги, которая вела к церкви и мимо нее к калитке на противоположном конце кладбища, засеяли разными сортами клевера, который теперь красиво цвел и зеленел. Новые могилы положено было рыть в определенном порядке, начиная от края кладбища, но тоже сравнивать с землей и засеивать»⁹⁸.

Подобный порядок захоронения — это не выдумка Гете. Он был введен императором Иосифом II, издавшим Уложение об установлении могильных плит на кладбище⁹⁹, которое было хорошо известно Гете как министру Веймарского двора и юристу. Эти преобразования, считает Гете, символ современной разрушительной культуры.

Сам по себе «цветистый ковер» клевера как бы не нарушает священного смысла этого места — христианское сознание осмысливает цветок клевера (трилистник) как знак Троицы. Но это «как бы» важно для общей концепции романа. «Умножение» сакральности, ее внешнее (количественное) усиление и подчеркивание скрывает за собой глубокое непонимание сущности христианства — непонимание Шарлоттой, а значит, по мнению Гете, и современной культурой: вся система «мирового» сада гармонична, а сад замкнут в своей гармонии потому, что каждый «цветок» в нем имеет свое определенное место, которое также сакрально.

Автор продолжает: «Снято обозначение мест, где покоились их (прихожан.— *И. Л.*) предки, и тем самым стерто как бы воспоминание о них: надгробные памятники, хоть и оставшиеся в полной сохранности, указывали только, кто, а не где похоронен, а это «где», по мнению многих, и было самым главным»¹⁰⁰. Уничтожение места захоронения («где»), последнего пристанища, последнего земного «дома», т. е. разрушение гармонии пространства, одновременно уничтожает очень многое. Во-первых, теряется индивидуальность, во-вторых, стираются воспоминания, разрушается память и традиция, а значит, и гармония времени — его круговорот, «ограниченность».

К этой, пожалуй, одной из центральных идей Гете о значимости памяти прошлого мы еще вернемся в связи с функцией пространства капеллы, а здесь подчеркнем, что мысль о связи прошлого, настоящего и будущего, которая осуществляется через воспоминание (память) — мысль, сформировавшая христианское понимание времени — постоянно подчеркивается Гете еще с юности — с эпохи «Страданий юного Вертера» (письмо от 4 мая 1771 года) и «Годов учения» (символика Залы Прошедшего).

По поводу первого следствия своих «улучшений» Шарлотта замечает, что «чистое сознание всеобщего равенства, которое ждет нас всех хотя бы после смерти, представляется мне более успокоительным, нежели это упорное и упрямое стремление продлить существование нашей личности, наших привязанностей и отношений»¹⁰¹. Вероятно, эта идея равенства без сохранения иерархии не признается автором романа и оценивается им

наряду с другими новомодными идеями как причина разрушения гармонии Бытия, что приводит к трагедии современной культуры — к хаосу.

Второй результат «преобразования» пространства и времени — проблема сохранения памяти, традиции — открывает нам еще один важнейший слой «смысла» романа — это функция искусства, в котором «живет» память, а значит — связь времен. Искусство — это само время, превращенное в вечность.

В сущности, Шарлотта пытается кладбище превратить в собрание произведений искусства, как бы повторяя гетевские идеи о коллекции пластических форм в Зале прошедшего в «Годах учения»: память хранит не материя, но «дух», не мертвая «физика», но искусство. В «Избирательном сродстве» эта мысль еще и подчеркивается: «можно переделать природу, можно скрыть могилу, но нельзя так просто уничтожить мраморное, каменное или железное изваяние или саркофаг»¹⁰². Искусство также вечно, как и «вечная жизнь», оно такая же модификация «живой» Природы, воплощенный органический синтез.

Превращая кладбище в «музей» пластических форм, Шарлотта руководствуется идеей равенства, т. е. уничтожает индивидуальность, а значит, и «дух», потому что «духовность» — это всегда признак личности. Если в Зале Прошедшего внутри саркофага был заключен «дух» творческой сущности человека (Миньон), то здесь «пластика» теряет «о-дух-отворенность», принадлежащую ей индивидуальность — не может оставаться настоящей «формой» — не способно стать Символом, произведением, «живым целым». Символически Гете выражает эту идею в образе разрушенного кладбища: сравнение могил с землей и сохранение лишь «пустого» памятника, не связанного с конкретным человеком, как бы «без-духовного».

Церковь принимает преобразования Шарлотты, на первый взгляд, довольно благосклонно: «даже престарелый священник, приверженный ко всему давнему и вначале не особенно довольный таким устройством, теперь радовался ему, когда точно Филемон со своей Бавкидой, он сидел под старыми липами у задней калитки дома и вместо могильных бугров созерцал перед собой красивый цветистый ковер, который к тому же

приносил кое-какую выгоду его хозяйству»¹⁰³. Но не является ли эта положительная оценка иронией автора? Ведь если преобразования кладбища в своем символическом смысле равны преобразованию «дома» Шарлотты, то они явно разрушительны. Более того, если поставить этот эпизод в контекст дальнейшего творчества Гете, в частности, в контекст V акта II части трагедии «Фауст» (эпизод с Филемоном и Бавкидой), то сразу же проявляется скрытый здесь «дьявольский» отблеск — знак разрушения святого места, гармонии «сада» и «дома».

Изображение кладбища — не единственный «образ» смерти во II части романа. Более того, художественное пространство всего романа имеет четкую структуру. Во-первых, это «пространство» жизни, где потусторонний мир дан лишь как отдельные намеки, мотивы и образы (I часть). Во-вторых, это «пространство» смерти, сохраняющейся «внутри» жизни — кладбище, капелла-усыпальница и др. (II часть). В целом, оба эти «пространства» складываются в единство. Чередование жизни и смерти образует понятие Вечной Жизни, Природы.

И в том, и в другом случае мы имеем дело с двумя противоположными концепциями Бытия — героев и автора, с двумя концепциями Закона «избирательного сродства», управляющего Природой. Это — две противоположные точки зрения на мир. В I части противопоставлена точка зрения героев на законы физической и нравственно-духовной жизни, и гетевской интуиции живого — Вечной жизни. Во II части автор спорит с Шарлоттой и ее пониманием смерти; по своему интерпретирует «переживание» смерти Оттилии и Эдуарда — в этом он также выходит за рамки физической и духовной сферы, открывая высший смысл этого «события» — так смерть называет М. Хайдеггер — в «продолжении нашего бытия», в «жизни после смерти»¹⁰⁴.

К смерти самой по себе Гете испытывает чувства скорее отрицательные, чем умиротворенные. Страх? Неприятие? Брезгливость? Известно его отвращение к похоронам, отсутствие на погребении близких ему людей — матери, Шиллера (друг), Кристины Вульпиус (жена), герцог Карл-Август (покровитель), Шарлотта фон Штейн (подруга). А вот в художественных текстах он часто обращается к этой теме, неожиданно для нас пре-

вращая смерть в символ искусства (ср. погребение Миньон, Оттилии, Фауста). В «Дневнике Оттилии», где приводятся, конечно же, авторские «максимы и рефлексии», можно прочесть такой афоризм: «Жизнь после смерти представляется как бы второй жизнью, в которую мы вступаем, став изваянием или надгробной надписью, и в которой мы пребываем дольше, чем в настоящей человеческой жизни»¹⁰⁵.

По мнению Гете, две сферы — смерть и искусство — сближает то, что обе они являются собой два «царства» идеального смысла, мир идей-прообразов. Таким образом, смерть — это не просто переход в по-ту-сторонний мир, но вступление в мир праформ, мир прообразов, где образуются основы всякой метаморфозы, любого изменения. Смерть — это одновременно сфера возможного и сфера необходимого. Именно как возможность бытия и одновременно его неповторимость, необходимость (синтез свободы-необходимости) трактовал искусство Кант. В XX веке М. Хайдеггер тоже определяет феномен смерти как «возможность невозможности бытия»¹⁰⁶: смерть как возможность и смерть как неповторимость.

В «пространство» смерти мы вступаем в начале II части — хотя нас туда вводит фраза, в которой сопоставляется не жизнь/смерть, как можно было бы ожидать, но жизнь/искусство¹⁰⁷. И авторская точка зрения выражается здесь не Садовником или Капитаном, а Архитектором и «Дневником Оттилии» (именно дневником, а не самой Оттилией!), потому что Оттилия в своей возможности (в смерти) является «первообразом» (Urbild), «праформой» (Urform).

Гете особенно подчеркивает онтологическое значение искусства: «Зодчий и скульптор в высшей степени заинтересованы в том, чтобы от них, от их искусства, от их рук человек ждал продолжения своего бытия»¹⁰⁸. Тогда мир искусства, который понимается в романе прежде всего как мир пластических форм, становится тем миром, на который, по замечанию автора, «большинство людей взирает, как на безвозвратно исчезнувший Золотой Век, как на потерянный рай»¹⁰⁹. Разница между авторским пониманием Золотого Века и представлением о нем героев романа, мнение которых выражает Шарлотта, высказана впол-

не отчетливо. Если для Шарлотты — это прежде всего «свободная» природа, то для Гете — гармония Искусства.

Таким образом, закон «избирательного сродства», создающий основание художественного бытия романа, как бы высвечивает новую грань: его частные случаи в мире природы и в мире свободы (нравственности) сходятся не только в понятии «Жизнь», но и в мире праформ. С точки зрения Гете, искусство, как и смерть (мир праформ, прафеноменов), всегда явлено в действительности, становится одновременно феноменом, т. е. реальная жизнь включает в себе необходимость их обоих.

Особая «органика» искусства — мира, уже напрямую символического, еще более ярко раскрывается во II части романа, где смысловое пространство фокусируется вокруг образа капеллы, постепенно приобретающего то же сакральное значение центра Бытия (оси, Мирового дерева), что и «сад» первой части. «Садовый код», примененный для раскрытия семантики художественного пространства романа, позволяет увидеть смысловую и структурную близость обеих частей.

В I части мы имеем дело с разрушением гармонии Бытия, синтеза духовно-природного начала — разграничением «сада» и раздвоением его центра (садового «дома»). Во II части эта гармония восстанавливается при реставрации капеллы — смыслового центра кладбища, превращении ее в «усыпальницу» (прошлое, сохраненное в настоящем). И здесь, как бы на ином, подчеркнуто символическом уровне, вновь «собирается» модель «сада» с садовым сооружением в центре.

Подобная художественная параллель сада-церкви восходит к общехристианской модели Бытия, воспроизведенной в Библии, образы и идеи которой Гете часто использовал в своем творчестве.

Рассмотрим, хотя бы в общих чертах, некоторые библейские параллели, связанные с мифопоэтической моделью сада, потому что без их невозможно до конца осмыслить глубину смысла романа, который начинается с появления Садовника, а заканчивается описанием капеллы-усыпальницы.

Мифологема «сад» конкретизируется в ветхозаветном образе «райского сада», Эдема, имеющего пространственный центр в виде древа познания и/или древа жизни. Первосадовником

такого сада является Бог. Интересно, что Лютер при переводе Библии обычно вместо слова «рай» употреблял слово «сад» (Garten), т. е. немецкое понятие «Garten» включает в себя и оттенок «рая», идеальной точки Бытия.

Новый Завет осмысляет идеальное будущее (Небесный Иерусалим) как восстановленный Эдем. Это город, образуемый храмами, одновременно город, храм и сад. (ср. нем. «Garten» и рус. «город») ¹¹⁰. Земная церковь и реальный храм представляют собой земной символ Небесного Иерусалима, «сада», средоточие на земле небесной (идеальной) сакральности. Причем Гете, который понимает символ как реальное «пра-явление», украшает в романе пространство храма (капеллы) живыми садовыми цветами, подчеркивая близость мифологем «сада» и «храма». Он особо подчеркивает, что когда реставрация капеллы была завершена, у Архитектора и Оттилии возникло «желание сплести гирлянду из цветов и плодов, которая должна была связать как бы воедино небо и землю. Тут Оттилия почувствовала себя совершенно в своей сфере. Сады являли ей прекрасные образцы...» ¹¹¹. Постепенно автор подводит нас к мысли о тождестве Оттилии и этого сакрального пространства капеллы, тем более, что живые гирлянды были сплетены из астр, символизирующих ее сущность ¹¹².

Символическое сходство «капеллы» и «сада» усиливается тем, что сразу же за описанием капеллы следует характеристика осеннего сада. Этот эпизод еще раз выявляет контраст истинного сакрального Центра и хижины Шарлотты с ее ложной сакральностью (ведь тот «центр» украшают искусственные цветы), с ложным алтарем в этой хижине и ложным жертвоприношением (стол в центре и маленький Отто, помещенный на его середину).

Модель сада-храма II части, как и модель (правда, разрушенная) сада-дома I части, организуют не только пространство, но и время, представленное в романе как жизнь человеческого рода. Подобная «временная» модель сада, сада как символа человеческого времени, истории, пожалуй, также характерна для христианского мировосприятия, и органично воспринята Гете.

Время в христианстве — сакральное огражденное «про-

странство» человеческой истории, имеющее свой смысловой центр — искупительную смерть Христа, которая в мифопоэтической традиции переосмысливается как модель мирового дерева с его функцией соединения трех «царств» Бытия.

Уже Ветхий Завет дает параллель сада и человеческого рода в его развитии: особый вид сада, виноградник, символизирует «избранный народ» и его историю. В пророчестве пророка Исайи возникает образ виноградника, обнесенного оградой, с построенной в центре Башней и точилой-прессом. Этот «пресс» епископ Виссарион интерпретирует как «жертвенник»¹¹³. Мы видим совершенно отчетливую близость мифопоэтической семантики «сада» и библейского образа виноградника, огороженного места. Сакральность же всего библейского «сада» легко фокусируется в его Центре — это «Башня» («дом») и жертвенник-алтарь.

Подобный виноградник-сад, согласно христианским представлениям, — символ «избранного народа», «иудеев»: «Виноградник Господа Саваофа есть дом Израилев, и мужи Иуды — любимое насаждение его» (Ис: 5, 7). Новый Завет понимает «избранный народ» как совокупность всех верующих во Христа, христиан, земную христианскую Церковь-Общину, а описание виноградника в притче Христа почти дословно повторяет ветхозаветное повествование (Мф: 21, 33). Таким образом, для библейской истории характерно понимание виноградника-сада как символа «избранного» человеческого рода (христианского мира). Заметим, что искусствоведы при изучении символики виноградника и виноградной лозы подчеркивают понимание в Библии виноградника-сада как модели Бытия, отождествляют их с «древом Евсеевым», а последнее — с деревом жизни¹¹⁴.

Поскольку Жизнь сама по себе есть выражение сущности срединного третьего (органического и символического) мира, необходимого для «собрания» целого в гармонию, постольку в интерьере церкви необходим растительный орнамент. Обычно это виноградная лоза, основной символический смысл которой Новый Завет отождествляет с Иисусом Христом: «Я есмь Виноградная Лоза, а Отец Мой — Виноградарь» (Инн: 15, 1). Значит, именно Христос становится идеальной концентрацией «человечности», Жизни, сакральным синтезом духовно-матери-

ального начала — «садом», семантика которого, как считает Гете, разрушена современной культурой. Для восстановления целостности Бытия необходима жертва, как была необходима жертва Христа для возрождения Эдема-Иерусалима-сада, ведь уже в Ветхом Завете важнейшим элементом сада-виноградника был пресс-жертвенник.

Таким образом, сад осознается в культуре и христианстве как некий идеал человека (как Виноградная Лоза-Христос — идеал для христианина), высшей точкой развития человеческого рода. Именно поэтому он играет такую важную роль на последнем отрезке жизненного пути Христа. Во-первых, именно в саду происходит предательство Иуды и решение Иисуса принять уготованную ему судьбу, причем лютеровский перевод Библии очень ярко выделяет это место именно как «сад» (Garten). Во-вторых, именно в «саду» был похоронен Христос (Инн: 19, 41), и гроб его был высечен в скале (Мф: 27, 60 и др.). Этот Каменный Гроб Господень, главная святыня христианского мира, «хранится» в Иерусалимской ротонде Вознесения (на месте Гроба Господня построен храм) — превращаясь в центр мира, средоточие символического «сада».

Намеченная нами символика библейского «сада» позволяет более точно истолковать пространство капеллы в романе и ее функцию усыпальницы Оттилии. Вероятно, прообразом любой капеллы является иерусалимская святыня. Таких небольших часовен, с мемориальным сооружением посредине, часто стоящих отдельно от собора, но тесно примыкая к нему, в средневековой Европе было довольно много. Обычно они выполняли ту же функцию, что и иерусалимская ротонда Вознесения — служили мемориальным храмом, мавзолеем, кладбищенской церковью. Тот факт, что капелла в романе о современной Гете эпохе является частью старинного храма, возможно, времени раннего средневековья, подчеркивает ее органичность в роли усыпальницы. Именно в центре этой капеллы воздвигается гробница Оттилии, принимая на себя функцию настоящего смыслового центра художественного пространства (не хижина Шарлотты и не каменный дом Оттилии).

Гете сознательно концентрирует в Оттилии черты святости — только не в реальной Оттилии, а в ее «образе» (Bild). Она

участвует в «живых» картинах (*lebendige Bilder*) в роли «ново-явленной Царицы Небесной» (не явлен ли в данном случае ее истинный символ?). Ее черты Архитектор видит в «ликах» ангелов (*Engelsbilder*) во время росписи стен капеллы¹¹⁵. Постепенно она приближается к тому идеальному «образу» (*Urbild*), который в действительности является лишь в отдельных случаях, когда природа может по счастливой случайности «воплотить» целостность (магнит, радуга, гранит, глаз, сад). Такова Оттилия как «произведение искусства» или как «идентичность» вечности (речь идет о ее «переживании» вечности внутри капеллы).

Данный эпизод повествует о посещении Оттилией капеллы, восстановленной Архитектором, когда «распахнулась дверь», и она вошла в сакральное пространство, в котором остановилось время («вдруг ей почудилось, что она живет и не живет») и наступила вечность¹¹⁶. Закон «избирательного сродства» во II части как бы символически воплощается в «образной» «целостности» Оттилии.

Мы отмечали, что для восстановления гармонии Бытия необходима добровольная жертва во имя любви. Такую жертву, и также во имя любви, берет на себя Оттилия — не Шарлотта, родившая «мертвого» ребенка. Обет молчания и отказ от пищи приводит ее к искупительной смерти.

В результате постепенно прорисовываются «христоподобные» черты Оттилии, а ее посмертная святость подчеркивается целым рядом деталей: усыпальница Оттилии устанавливается в центре капеллы-мавзолея; виноградная лоза заменяется на гирлянду из астр в убранстве церкви, а терновый венок Христа — на венок из астр на голове усопшей девушки; ее образ постепенно сакрализуется среди верующих прихожан. И совсем не случайно Гете упоминает в «Поэзии и правде», что имя своей героини он заимствует у слепой (!) Святой Одилии.

Таким образом, Святая Оттилия, согласно замыслу Гете, становится высшей сакральной точкой Бытия, но не посреди реального «сада», потому что этот сад и его «реальная» гармония разрушены, но посреди «сада» символического, храма. Эта модель повторяет библейскую модель разрушенного и восстановленного как Новый Эдем Иерусалима. Святость Оттилии

проявляется в полной мере лишь после ее смерти, в по-ту-стороннем мире — мире пра-образов. Поскольку же пра-образы в концепции Гете сакральны не сами по себе, но потому, что именно искусство, создающее их, выполняет сакральную функцию, — то и Оттилия в конце романа становится именно символом искусства¹¹⁷, — святыней, благодаря которой в вечности сохраняется идеальная снова бытия. Но если учесть античную «сердцевину» символики Оттилии, скрытую от посторонних, — можно, пожалуй, утверждать, что Гете имеет в виду античное искусство, сохраненное в христианском «храме».

Как нам уже стало ясно, сущность искусства, по мнению Гете, представляет собой синтез духовно-материальных элементов, «живое целое». Оттилия же, героиня I части романа, выказывает лишь свою «натуру», природную основу. Значит, чтобы раскрыться как синтез (стать символом искусства), она должна проявить свою вторую ипостась — «духовную», сохранив при этом свой «природный» смысл. Поэтому во II части Гете в ее образе максимально концентрирует «духовность», отсюда — ее святость, подчеркнутая очень ярко. Обе «основы» Оттилии (природа и дух) синтезируются затем в мире праформ, праобразов, в искусстве.

Сам храм превращается в своеобразный каменный саркофаг, каменный «дом», который в реальной жизни не удалось достроить Оттилии — в каменное «произведение искусства» (пластическую форму, способную сохраниться в веках). И теперь уже в «Дневнике Оттилии» Гете называет Зодчего и Архитектора «высшими творцами». Поэтому во II части романа образ Архитектора играет столь же важную роль, что и образ Садовника в I части. Они делают одно дело — создают гармонию Бытия, являются «субъектами» закона «избирательного сродства». Следует отметить, что и Садовник, и Архитектор (Зодчий) выполняют сходные функции в мифопоэтической культурной традиции, а садоводство (искусство, преобразующее пространство) нередко сравнивается с архитектурой. В христианском же сознании Бог-Творец — это не только Садовник, но и Архитектор. Именно поэтому в романе не имеют значения имена этих героев, ведь важна их функция Творцов гармонии Бытия.

Таким образом, в романе «Избирательное сродство» Гете в художественных образах-символах изображает свое понимание первооснов Бытия, представленных здесь как Закон «избирательного сродства», Вечной Жизни, который воплощается в двух «органических» формах: «жизнь» человеческого рода и «искусство», сохраненное в культурной традиции.

Важнейшей проблемой романа, вокруг которой организуется художественное пространство, — становится проблема распада в современной культуре гармонии, природно-духовного синтеза, воплощенного в мифопоэтической модели «сада». Разрушение «сада» и «дома» Шарлотты и Эдуарда, которое автор связывает с утратой в современную эпоху понятия истинной «гармонии», приводит к потере себя, любви, родовой традиции и вообще «смысла» Жизни. Лишь искусство (мир первообразов-первофеноменов), считает Гете, способно «реставрировать» целостность Бытия — восстановить сакральную функцию «сада». Идеал такого искусства — старинные образцы, сохраненные как пластическая форма: старинный христианский храм (символический сад) как каменная форма, «оживленная» античным «духом» Оттили.



СИМВОЛ КАК СТИЛЬ: ГОДЫ СТРАНСТВИЙ ВИЛЬГЕЛЬМА МЕЙСТЕРА

После публикации «Годов учения Вильгельма Мейстера» прошло 25 лет, и Гете вновь возвратился к своему герою. Первое издание романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или отрекающиеся» было осуществлено в 1821 году, второе (переработанное и расширенное) — еще через 8 лет (в 1829 году).

Почему Гете, создавая абсолютно иное произведение с совершенно другими задачами и проблемами, как бы «вкладывает» его в старую форму? От чего отрекается главный герой романа?

Не пытаясь сравнивать три текста о Мейстере («Годы учения Вильгельма Мейстера», «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и третий — вернее первый — незавершенный вариант: «Театральное призвание Вильгельма Мейстера»), все же подчеркнем, что, вероятно, имя героя заключает в себе какой-то важный для Гете смысл, более того, становится для него символом — конкретной «формой»-структурой, сущность которой раскрывается лишь в бесконечных проявлениях.

Вероятно, первое, что сразу же возникает в сознании читателя всех трех романов — это мысль о том, что жизненный путь Вильгельма Мейстера всегда совпадает в его реальном продвижении в пространстве, на первый взгляд бесцельным. Мейстер «Годов учения», как мы выяснили, неосознанно приближался к целостной гармонии творчества и мастерства — культурно-природному синтезу «сада». Бесцельность пути но-

вого Мастера прямо обозначена в названии романа. Мейстер — странник, путник (Wandeger).

Наметим путь главного героя и посмотрим, какова все-таки была, по замыслу Гете, неосознаваемая им цель путешествия, символически совпадающая с конечным пунктом в пространстве.

Свое письмо Натали он начинает словами: «Вот, наконец, и достиг я вершины хребта, что отныне разделит нас более неодолимой преградой, чем доселе вся ширь равнин (букв: Land-raum “пространство земли”)». И здесь же: «Моя жизнь должна стать странствием. Я должен исполнить необычные обязанности странника и пройти совершенно особые испытания»¹¹⁸. Самое первое испытание Вильгельма — это выполнение заповеди (Gebot), предписывающей не задерживаться на одном месте больше, чем три дня, и ограждающей его от «малейшего соблазна оседлости»¹¹⁹. Не правда ли, тот же самый импульс лежит в основе жизни Фауста, которому запрещается пытаться остановить мгновение. Разница заключается в том, то здесь речь идет о пространстве, а там о времени, здесь отчетливо видна библейская «перспектива» (уже первая глава называется «Бегство в Египет», в которой Вильгельм встречает «Святое семейство» Иосифа — управляющего одним из монастырей и т. д.), в «Фаусте» же — люциферовский отблеск.

Итак, в первой книге романа Вильгельм со своим сыном Феликсом, совершая трудный путь через горы, делает три остановки.

Первая остановка — монастырь, расположенный «за перевалом», в долине, замкнутой в кольцо холмов. Перед спуском он сообщает Натали: «Мы спускаемся в мрачные глубины, но скоро над нашими головами прояснится (букв: наступит просветление, озарение, осияние “sich erhellen wird”)»¹²⁰. Выявляется символический смысл сцены, как и всего романа: трудный подъем к чистой (монастырской) духовности означает спуск в глубины своего духа, замкнутые в два «каменных» кольца — природное (горы) и культурное (монастырские стены).

Жизнь реального «Святого семейства» в почти полностью разрушенном монастыре протекает в соответствии с новозаветными событиями. Причем, насколько можно судить, речь не

идет о параллели, или аллегории, но полном «природном» совпадении-тождестве историй двух Иосифов — библейского и «нового», т. е. о создании символической реальности. Гете и не скрывает своей символической «установки»: «Вас, конечно, удивляет соответствие между этой постройкой и ее обитателями <...>, — сообщает хозяин Вильгельму, — Соответствие это даже более странно, чем можно вообразить: ведь именно постройка создала своих обитателей такими. Ибо если безжизненное живо (leblose lebendig ist), оно конечно же может произвести на свет нечто живое»¹²¹.

Гете воспроизводит свою излюбленную идею о том, что «живая» форма творит подобающее ей, «живое» содержание (семья живет в единственной сохранившейся часовне, посвященной Святому Иосифу). Главный храм монастыря, посвященный Богоматери, давно превратился в развалины (время разрушает настоящее, превращая его в прошлое). Но в виде часовни Святого Иосифа сохранился как бы «генетический» импульс духовности (в лице земных родителей Христа), дающий начало новому, но все тому же, возрождению. Символ здесь вновь являет себя как прафеномен. В качестве параллели можно привести пример из трагедии «Фауст» (2 часть), когда Фауст спускается (как и здесь!) в глубины земли и встречается с Матерями — прафеноменами всех вещей. Гете вполне сознательно создает «новую» мифологию, соединяющую старое (идеальное) содержание и индивидуализированную временем форму: Новый Иосиф и Новая Мелузина в «Годах странствий...», Новый Парис в «Поэзии и правде» — «новая» Библия, «новая» античность, «новое» средневековье. Всегда новый и все тот же миф превращается в символ.

Повторяется и конкретизируется символ Залы Прошедшего из «Годов учения...» — сакрального места, заполненного пластическими формами — изваяниями и скульптурами. Возникает парадокс: время, спрессованное в камень, обретает «форму» пространства. Время само по себе разрушительно, но время, сохраненное как пространство, становится вечным и вечно новым символом. Именно поэтому роман начинается с описания горного (каменного) массива, в который вступает Мейстер. Мастер, прошедший годы учения и достигший первофеноме-

нальной реальности «сада» Натали, начинает по этому миру «странствия».

Весь мир «по ту сторону гор» (вспомним Вертера, уже давным-давно мечтающего об этом пространстве!) — одухотворенная «живая», становящаяся форма, символ. От вопроса о воспитании отдельного человека Гете в этом романе обращается к проблемам становления Бытия и культуры¹²²: «Мне было бы странно, — размышляет Вильгельм, — если бы дух, с такой мощью действующий в этих пустынных горах много веков назад, столь могуче воплотившийся в «форме» (Körper) построек, угодий, прав и тем самым распространивший в округе разнообразную культуру (Bildung), — мне было бы странно, если бы он из этих развалин (монастыря. — И. Л.) не явил еще раз на живом существе своей животворящей силы»¹²³.

Гранитные горы, по которым странствуют отец с сыном, являются, с точки зрения Гете, самым древним образованием земли, но и самым трудным для познания.

В рецензии «Геогнозия Д'Обюисона из Вуасен» Гете замечает, что «в познании человек связан с чем-то средним. Середина, если принять за нее то место, где мы находимся, позволяет нам видеть и действовать во всех направлениях, лишь начало и конец недостижимы для нас ни в мыслях, ни в действиях <...> То же самое и в геогнозии: средний этап мира мы видим довольно ясно и в какой-то мере воспринимаем его; однако начало и конец, одно заключенное в гранит, другое — в базальт, вечно останутся для нас проблематичными»¹²⁴.

Уже в 1784 году в статье «О граните» Гете назвал этот камень «самым древним и прочным, самым глубинным (tiefste) и непоколебимым сыном природы», родственником «самой юной, разнообразной, самой непостоянной и изменчивой» вещи мира — человеческого сердца. Таким образом, Гете утверждает, что сердцевина человека аналогична сердцевине мира вообще.

В сущности, гранит может быть назван точно таким же прафеноменом, как магнит или радуга, потому что в нем «застыл» весь «генетический код» земли (разнообразие отдельных частей соединилось в целостность). В год выхода в свет второй редакции романа Гете размышляет об этом в статье «Догматизм и

скептицизм» (1829): «От наносов и намоин шли к горным пластам и далее к основаниям, и так как, наконец, пришли к граниту и одновременно нашли его на высочайших горах, то и стали считать его основой и костяком Земли, и на этом построили учение...»¹²⁵.

В своей интерпретации II части «Фауста», основу которой составляет его понимание искусства как второй природы, Эмрих называет гранит «центральным символом» Гете¹²⁶. Весьма выразительно он пишет, что в граните для Гете проявляется не только начало всякого камня (Gesteins), перво-ядро всякого горного массива, но и пра-образ любого образа вообще. Его первоисток отпечатывается внутри настоящего, ведь он непрерывно рождается, «образуется» (gebildet) в самой середине времени, т. е. источник происхождения находится не только в начале бытия, но и в центре бытия, вне всякого времени и над ним, «до всякой жизни и сверх всякой жизни», поэтому он всегда «современен» (gegenwärtig). Эмрих считает, что в граните «перекрещивается» гетевское понимание развития и «истока» (Ursprung), и тогда каждая метаморфоза парадоксально содержит в себе свое собственное происхождение, и каждый «исток» проявляется как метаморфоза.

Подобное понимание происхождения-истока не имеет ничего общего с теорией Ч. Дарвина. Эмрих указывает на «онтологически-трансцендентальную основу» гетевского образа мыслей и творчества. Только потому, что «древнейшее» бытие является одновременно «истинным», т. е. потому, что физическое качество времени «обернуто» (umschlagen) в онтологическое, и наоборот, «самое истинное» вызывает чувство «первичного», «древнейшего», «самого глубинного» — только поэтому, считает Эмрих, совпадают «исток» и «метаморфоза». Поэтому понятие происхождения у Гете — это не природный генезис, но и не «чистое» становление вне времени, но их абсолютная целостность. Гранит, считает исследователь, как бы намекает на кантовское «условие возможности» появления образа как такового — на трансцендентальную перво-схему (Urschema) всякого искусства, в котором бытие и метаморфоза, косность и изменчивость, время и над-временность (Überzeit) явлены в абсолютном слиянии.

Итак, задача Гете усложняется: вместо вольно растущего «сада» — твердый «гранит», вместо синтеза природы и культуры — синтез времени и пространства, становления и ставшего, вместо откровенно живого организма в его метаморфозе — скрытая «жизнь» камня в его становлении.

Следующая остановка героев романа — поместье дядюшки Натали. Это барский дом, окруженный садом — но не старинным садом (Garten), как в «Годах учения Вильгельма Мейстера», и не прекрасным парком (Anlage), как в «Избирательном сродстве», а садом, посвященным Плодородию: «высаженные рядами плодовые деревья, овощные гряды, лужайки, засеянные целебными травами,— словом, только то, что может быть сочтено полезным»¹²⁷.

Появление подобного образа в сознании Гете не противоречит, а скорее дополняет его прежние интуиции о саде. Девиз хозяина этого сада звучит так: «От полезного (т. е. необходимого) через истинное (Wahre) к прекрасному»¹²⁸. Таким образом, возникает тот же «садовый» синтез — символ природы и искусства (идеи истинного и прекрасного), источник которого осмысливается как закон необходимости, т. е. символ раскрывается как энтелехия.

Мы уже отмечали при анализе «Годов учения...», что образ подобного сада, где вызревают плоды, можно считать символом проявленного физического времени, метаморфозы, которое в романе «Годы странствий...» «обернуто», если воспользоваться определением Эмриха, временем онтологическим, «гранитным». Выделим еще одну важную деталь: весь дом изнутри завешан географическими картами, чертежами государств, городов, схематичными рисунками примечательных ландшафтов. Мы словно обозреваем все пространство земли, вернее, некую сетку, схему земли, явленной с внеземной высоты, из «космоса». Таким образом, если раньше взор читателя (и Вильгельма) был устремлен с горных вершин в необъятную Вселенную, то теперь — опущен из космоса к земле. Подчеркнем пока, без комментариев, эту важную деталь, чтобы позднее вернуться к ее истолкованию.

Макария, к дому которой, наконец, приближается Вильгельм вместе с Феликсом,— третья остановка героев и третий

недостающий элемент символа, поскольку мы рассматриваем пространство романа как формирование символической реальности. В этом пункте происходит таинственное «сцепление» (не «тождество», а нечто иное) небесной и земной сфер, мифологии и жизни, идеального и реального, онтологического и земного времени, бытия и человека, ведь Макария, престарелая дама, уже давно неразрывно связана с солнечной системой, с космосом. Почувствовав какое-то чудесное соединение с движением планет, она «на протяжении многих лет сравнивала и сопоставляла то, что происходило у ней в душе, с тем, что воспринимала вовне, но никогда не видела, чтобы одно согласовывалось с другим»¹²⁹.

Макария не носит в себе всю солнечную систему, но скорее духовно движется в ней как неотъемлемая ее часть»¹³⁰. Таким образом, связь Макарии с небом не является логической «связкой» третьего члена, и, пожалуй, не совпадением микрокосма и макрокосма, но неким «встраиванием» человека в космический порядок, осмыслением земной жизни как элемента звездной жизни бытия. И «чудеса звездного неба», которые с восхищением созерцает Вильгельм именно здесь, приводят его к нравственным выводам о «высоких помыслах и чистом сердце, которые мы молим у Бога»¹³¹. Несомненная аллюзия на широко известный афоризм Иммануила Канта о важнейших ценностях человека — «звездном небе над нами и нравственном законе внутри нас». Картина «развертывается» в сознании главного героя, изумленного неизмеримым и возвышенным величием звезд: «Что я такое по сравнению со Вселенной (das All: букв: «все»)? Как я могу противопоставлять себя ей или ставить себя в ее средоточие? <...> Может ли человек противопоставлять себя бесконечному, иначе как собрав в глубочайших глубинах своего существа все духовные силы <...> Какое право ты имеешь хотя бы помыслить себя в середине этого вечно живого порядка, если в тебе самом не возникает тотчас же нечто непрестанно-подвижное, вращающееся вокруг некоего чистого средоточия»¹³².

Таким образом, не тождество человека и Вселенной (микрокосма и макрокосма), но совпадение сущности особенного и всеобщего — необходимый закон космического порядка Все-

ленной: натурфилософский символ Гете превращается в чисто философский принцип, лежащий в основе «вечно живого порядка» Бытия¹³³.

Во второй книге романа символическая реальность как некая подвижная «структура», основу которой составляет «влечение к оформлению» (Bildungstrieb) являет свою другую сторону. Если в первой книге речь шла об общем принципе становления Бытия (=символ), то теперь — о Культуре — как становлении, воспитании человечества (=символ).

Итак, перед нами появляется новое «пространство» — Педагогическая провинция, куда Вильгельм отдает на воспитание своего сына Феликса.

Чтобы понять особую роль Педагогической провинции в романе, необходимо рассмотреть некоторые принципы воспитания в ней, ведь для Гете, как мы помним, «становление», образование какой-либо вещи обозначает одновременно и саму эту вещь в ее законченном виде. Значит, можно предположить, что эта часть романа раскроет нам «сущность» символа.

Первое, о чем мы узнаем, «вступив» в «плодородный край»¹³⁴ — это о жестах (знаках!) приветствия учеников этой провинции: младшие поднимали глаза к небу, средние — опускали их к земле, старшие — выстраивались в ряд, и лишь некоторые стояли поодиночке. Если мы вновь обратимся к «системе перспектив» первой части (движение в горы, спуск к дому дядюшки и «встраивание» Макарии в солнечную систему), то ясно увидим, что в знаковую систему «свернуто» прежнее действие и пространство. Но теперь Гете разъясняет «смысл» такого поведения отдельного человека внутри системы, т. е. как бы «внутри» символической реальности. Это — благоговение, вернее благоговейный страх (Ehrfurcht): во-первых, «перед тем, что выше нас», что «над нами есть Бог»; во-вторых, «перед тем, что под нами», что «землю следует воспринимать как благо и радость»; в-третьих, «только в сообществе (букв: в связи «in Verbindung») с подобными себе» можно противостоять миру (Бытию)¹³⁵.

Речь, несомненно, идет о символе как тождестве трех все более конкретизирующихся уровней (Космоса, земли, человечества=истории), потому что Гете дает весьма похожее описа-

ние восприятия прафеномена-символа: «Перед первичными феноменами, если они являются нашим чувствам обнаженными, мы испытываем особого рода жуткое чувство, доходящее до страха. Чувственные люди ищут спасения в изумлении. Но быстро появляется деятельный сводник — рассудок, желая на свой лад связать благородное с самым обыденным»¹³⁶. Благоговейный страх рождается в нас потому, считает Гете, что «мы чувствуем свою неадекватность»¹³⁷. Несовершенство отдельного реального человека не позволяет ему до конца осмыслить то «сокровенное», что вбирает в себя символ, но «встроившись» в систему («жизнь» человечества, «жизнь» земли, «жизнь» Бытия) человек сможет хотя бы прикоснуться к символу в «откровении». Помочь в осознании своего места «внутри» Символа (т. е. внутри космического порядка), воспитать ученика, дать ему образование (Bildung) — в этом и состоит задача Педагогической провинции.

Не только приветственные жесты, но и одежда здесь имеет «формообразовательный» смысл. Она разнообразна по покрою и по цвету, причем «мальчики, приветствовавшие по-разному, одинаково одеты, а приветствовавшие одинаково — одеты весьма разнообразно»¹³⁸. Разгадка заключается в том, что по цвету и покрою платья можно заключить о складе характера человека»¹³⁹, т. е. «физиогномический» принцип отпечатывания внутреннего на внешнем, проявление индивидуальности (характера) во внешней оболочке (платье) лежит также в основе воспитания — управляя вкусами, можно воспитывать необходимый характер, который в символической реальности Педагогической провинции понимается как идеальная значимая «форма», символ.

Третья ступень воспитания — обучение совместному пению (Gesang): «все остальное связано в нем как с опосредующим звеном»¹⁴⁰, и, таким образом, воспитанники учатся тому, что основу всего образует «символическое созвучие»¹⁴¹, гармония.

«Внешнее» воспитание дополняется «внутренним», где манифестируется сокровенная часть символа. Гете раскрывает понятие сокровенного (тайного) как процесс постижения сакральности. Поэтому целью воспитания Гете называет «обучение» вере, религии, вернее единству трех «религий»: этнической, фи-

лософской и христианской. Причем и тут есть уровень «внешнего» (ветхозаветная история и земная жизнь «мудреца» Христа) и «тайное тайных» — Христовы чудеса и притчи.

Но поскольку внутреннее пространство в символической реальности неотделимо от внешнего, то и постижение «смысла» происходит как изучение «образов» — картин на соответствующие сюжеты в картинной галерее. Внутренняя галерея представляет собой «новый мир» — с новым внешним обликом и внутренним смыслом, которого прежде вовсе не было. И этот новый мир открывают зрителю этих картин чудеса и притчи (Gleichnisse — букв: сравнения, уподобления). Чудеса «делают обычное необычным», притчи же «необычайное — обычным»¹⁴². Но история мира в образах доведена только до Тайной вечери, до прощания Учителя с учениками, а смерть и Воскресение Христа — самый-самый «смысл» жизни человечества и его истории — остается скрытым. Значит, принципы воспитания в Педагогической провинции, увиденные в символическом ракурсе, и есть становление самой символической реальности. Символ сам по себе парадоксален как «открытая тайна»: в нем всегда остается непознанным его главный Смысл, сущность Жизни, в этом заключается его притягательность и поэтому мы испытываем перед ним «благоговейный страх».

Итак, посредством гетевского принципа «генетического понимания» в Педагогической провинции раскрываются и обособиваются основные элементы символа, или как Гете его здесь называет «*sinnliches Zeichen*» (чувственный знак)¹⁴³: в одежде — единство внешнего и внутреннего, в жестах — структура символа, в пении — музыкальная гармония уровней структуры, в религиозном воспитании — его сокровенная сущность и тайна.

Третья книга романа — изображение деятельности общества Отрекающихся (под этим названием в романе действует как бы Общество Башни, которое руководило судьбой Вильгельма Мейстера в «Годах учения» и в которое, как мы помним, он был принят).

Прежде чем приступить к анализу этой книги, необходимо сказать несколько слов об особой функции принципа тройственности в этом романе. Напомним, что первая книга раскры-

вает символ как «жизнь» Бытия. Звездное небо и земля соединяются как живая система «человек-космос» в образе Макарии, выступающий, таким образом, третьим важнейшим связующим звеном Бытия.

Вторая книга являет символическую реальность как «жизнь» человеческого сообщества, т. е. становление идеального человечества. Это Педагогическая провинция. Мы узнаем, что Вильгельм выбрал и изучил профессию хирурга, и уже в этом качестве вновь возвращается в Педагогическую провинцию. Мейстер избрал для себя не простую профессию. Она позволяет изучать частности, не нарушая целого, помогает восстанавливать целостность организма. Значит, главная роль хирурга — не допустить разрушения «живого целого», т. е. он также должен выполнять функцию посредника между элементами — более сложную и тонкую, чем у Макарии, хотя, возможно, в космическом строе и менее значимую. Профессия хирурга приобретает трансцендентальный, бытийный смысл, а «учение о связках», которому Вильгельм уделяет особое внимание, потому что «благодаря им и начинают оживать мертвые стучащие кости»¹⁴⁴, становится аналогом связующего звена «живой» вселенной.

Напомним одно наблюдение Гете, сделанное им в статье «Размышления о морфологии вообще» (90-е годы XVIII века): «Природа органических тел. Самые совершенные из них являются нам как обособленное от всех других существ единство; а так как мы сами себя осознаем таким единством, поскольку мы замечаем совершенное состояние здоровья только потому, что чувствуем не части нашего целого, но только само целое»¹⁴⁵.

Таким образом, третий, связующий член соотношения приобретает самую важную функцию в цепи, ведь благодаря ему она «оживает», приобретает свой истинный «смысл». Кроме того, подчеркнем, что связываются вполне определенные, символические, элементы: всеобщее и особенное, Вселенная и земля, внешнее и внутреннее. Но ведь две первые книги также можно рассматривать как изображение всеобщего (Бытие) и особенного (человечество). Значит, можно предположить, что третья книга раскроет тот элемент, который связывает это соотношение, т. е. закончит формирование символической реаль-

ности как таковой. Действительно, Общество отречающихся выступает символом единения, потому что, как гласит надпись в гостинице, принадлежащей обществу: «Ubi homines sunt, modi sunt», что, по замечанию автора, «на нашем языке можно истолковать так: везде, где люди объединяются в общество, тотчас же возникает свой порядок и свой обычай, без которого им вместе не прожить»¹⁴⁶. Более того, оказывается, это общество так и именуется: «Связующее Звено (Band)». И далее постоянно возникает мотив человека как «звена великой цепи»¹⁴⁷ — члена всемирного сообщества¹⁴⁸, мотив жизни как загадочного сцепления событий, загадочного соединения разъединенного¹⁴⁹. И наконец, возникает идея «странничества» как символ человечества (=единенного человечества), символ «жизни» человечества, ведь, замечает Гете, «все, что молодо, немедля движется в путь»¹⁵⁰: ремесленники, художники, солдаты, императоры и простые люди, и именно они составляют некий всемирный союз — общество странников, отречающихся от покоя.

Таким образом, подобное состояние духа Гете признает единственной формой жизни: странствие ради странствия, странствие как «связь», «оживляющая» и «одухотворяющая» отдельные элементы целого человечества. И тогда, роман о странствиях Вильгельма Мейстера — превращается в историю создания символической реальности, невозможной без оформляющего (связующего отдельные элементы) движения. И если в других романах Гете речь шла о символе в его природном воплощении, то теперь Гете занимает историческая сфера, общественное бытие человека. Но тем не менее символический «стиль» (стиль здесь понимается в гетевском смысле, который мы проанализировали в главе о формировании символической поэтики Гете) создает «каркас» и структуры, и смысла текста.

В заключение главы приведем мнение Эмриха, который считает, что «Гете из внутренней необходимости художника именно в этом произведении заостряет до крайности напряжение между смыслом и образом, явлением и сущностью, расширяя пропасть почти до необозримой бездны, и будто забывает про мост. Ни один образ сам по себе отчетливо не проясняется»¹⁵¹. Напомним, что исследователь проницательно нашел в тексте романа символ, который точно отражает намерение автора —

это загадочная шкатулка, ключ от которой то теряется, то находится, но тем не менее до самого конца мы так и не узнаем, что же может быть внутри нее, ни ее смысла и функции в развитии действия, ни ее содержания. Но именно она, считает Эмрих, и образует мост между разрозненными «осколками» событий и новеллами. Именно она, добавим мы, выполняя роль «связки», и воплощает тайный «смысл» символической реальности, созданной Гете. Парадоксальная характеристика символа как «открытой тайны» подкрепляется художественным символом шкатулки и ключа к ней.

СИМВОЛ КАК ИНДИВИДУУМ:
ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

«...все доселе мною опубликованное — не более как разрозненные отрывки единой большой исповеди, восполнить которую я и пытаюсь в этой книге»

(Кн. 7)

9 декабря 1799 года Доротея Шлегель писала Фридриху Шлейермахеру: «Атеней не напечатает «Европу»! Я была против с самого начала, но мой голос звучал в пустыне: ...Гете взяли третейским судьей, и он эту мысль всецело отверг! Виват Гете!»¹⁵². Этот романтический возглас «Виват Гете!» показателен. А ведь Гете отечески «рекомендовал» не публиковать в романтическом журнале «Атеней» блестящее эссе Новалиса «Христианский мир или Европа». Его рекомендация почти на сто лет отсрочила публикацию этого сочинения, и оно только в 1880 года, стараниями издателя И. М. Рейха, который поместил статью в качестве приложения к публикации переписки Новалиса со шлегелевским кружком романтиков, прочно вошло в издания его сочинений.

В эпоху романтизма творчество Гете и сама фигура великого поэта воспринимается как «живой» знак идеала — поэзии, гения, «явленной» гармонии. Сам Гете приобретает черты своеобразного немецкого Зевса, со своего веймарского Олимпа диктующего художественные законы и правила, дающего сове-

ты начинающим художникам и поддерживающего по своему усмотрению молодых немецких «романтических» гениев. Хотя для подобного положения вещей были и объективные обстоятельства, думается, и сам Гете хорошо постарался для поддержания такой легенды, планомерно уничтожая многочисленные свидетельства своей грешной юности — переписку с друзьями, матерью, покровителем — молодым герцогом Карлом-Августом, и одновременно, оглядываясь назад, «творил» (в полном смысле слова) другую легенду — о том, как молодой человек с гениальными творческими задатками, постепенно образовывая себя, претерпевая метаморфозу — превращался из «куколки» в многоцветную «бабочку». Это происходило не только из-за самомнения гения, хотя, конечно же, Гете отдавал себе отчет в собственной значимости для культуры. Такая мифологизация собственной личности была связана с его важнейшей мировоззренческой установкой — тотальной символизацией Бытия.

Среди юношеских заметок Гете за 1767 год можно найти следующую важную запись: «Самообразование посредством превращения пережитого в образ (Selbstbildung durch Verwandlung des Erlebten in ein Bild)». 36-летний поэт напишет в 1785 году Шарлотте фон Штейн — женщине, которую он тогда любил, что он сам себя рассматривает символически (er sich selber symbolisch vorkomme). А 2 мая 1924 года 75-летний поэт, осмысляя свой путь, скажет Эккерману, что всю свою деятельность и творчество он всегда воспринимал символически, и что ему было все равно, обжигал ли он горшки или блюда.

Важное место в подобном символическом «жизнетворчестве» занимают его автобиографические сочинения, составляющие третью часть художественного наследия Гете: знаменитые мемуары «Поэзия и правда» (1811—1831), которые создавались в течение целого десятилетия романтической эпохи — с января 1811 по октябрь 1831; «Итальянское путешествие», написанное в 1813—1817 годах; «Кампания во Франции» — в 1820—1822 годах; и «Дневники и тетради (Tag- und Jahreshften)», собранные в единое целое в 1717—1830 годах.

Какова была цель написания автобиографических заметок? Попробуем восстановить некоторые детали их создания. В предисловии к 3 части «Поэзии и правды», в конце концов не опубли-

ликованной Гете, мы читаем: «О прошлом и своих достижениях охотнее всего говорят в старости». Действительно, в год шестидесятилетия, 11 октября 1809 года Гете записывает в дневнике, что он начал подготовку к созданию истории своей жизни. В этом же году (1809) он создает краткий набросок — «Биографическую схему» (не отмечая в своем календаре ее точную дату), факсимильное издание которой было опубликовано в 1922 году в Лейпциге Георгом Витковски. Тогда же он завершает историческую часть «Учения о цвете» — исследование, в котором поднимается одна из важнейших для Гете проблем о соотношении творчества и эпохи и ставится вопрос: как влияет мысль индивидуума на образ мысли своего времени, своих современников.

В биографической схеме «Общие наблюдения» (*Allgemeine Betrachtungen*) из исторической части «Учения о цвете» Гете, размышляя над смыслом жизни, пишет, что жизнь каждого выдающегося человека можно разделить на три эпохи: 1) начальное образование; 2) самостоятельные стремления; 3) достижение цели, совершенства¹⁵³, а в одном из набросков — во время подготовительной работы над автобиографией — называет собственную жизнь «единым приключением своего бытия»¹⁵⁴. Заметим, что Гете не излагает «это приключение» во временной последовательности, как было бы логично предположить. Во-первых, он практически одновременно работает над несколькими автобиографическими текстами, завершив сначала «Итальянское путешествие», затем «Кампанию во Франции» и «Дневники», наконец завершает начатое ранее других повествование о своем детстве — «Поэзию и правду».

Во-вторых, он применяет «пространственный» принцип классификации: Германия, Италия, Франция. Это действительно, «приключение», которое внутренние переживания подменяет изложением внешних событий, и жизненный «путь» из метафоры превращается в пространственную реальность. Германия — страна, где происходит формирование поэта, Италия — становление «физика»-естествоиспытателя и его основных идей (метаморфоза, тип и т. д.), Франция — проявление общественного деятеля. И наконец, события фокусируются, возвращаясь к своему прямо выраженному смыслу: «Дневники».

«Поэзия и правда», где канва событий доведена до отъезда

26-летнего поэта в Веймар, прекрасно вписываются в контекст символических интуиций Гете.

Название произведения скрывает в себе гораздо более глубокий смысл, чем это может показаться на первый взгляд и который буквально навязывает его русский перевод: «Поэзия и правда». Гете имеет в виду не просто соотношение поэтического и фактического, вымышленного и правдивого, увиденных в автобиографической перспективе, но именно соединение немецких понятий «*Dichtung*» и «*Wahrheit*». Это название было предложено одним из секретарей Гете, филологом Фридрихом Риммером, но в другой последовательности слов «правда и поэзия» (*Wahrheit und Dichtung*). Гете же переставляет последовательность слов, меняя тем самым акценты.

Слово «*Dichtung*» во времена Гете имеет больше семантических оттенков, чем мы знаем сегодня. Это не просто «поэзия» или «вымысел», но и «творчество», и «творение», и, что особенно важно, «миф». Подчеркнем, что «миф», как понимало это слово романтическая эпоха, не есть вымысел, он фокусирует в себе материально-реальную действительность, как вы «уплотняет», «утрамбовывает» ее. И из этой максимально плотной субстанции выделяется ее духовная (идеальная) сущность. Не случайно, Новалис, человек религиозный до экзальтации, в одном из философских «Фрагментов» называет историю Христа «*Dichtung*». Не случайно романтики генетически сближают два глагола-омонима: *dichten* «сочинять» и *dichten* «уплотнять»¹⁵⁵. В XX веке Хайдеггер, обладающий уникальным чувством языка, также находит смысловые связи в словах «*dichten*» (сочинять) и «*dicht*» (плотный, густой)¹⁵⁶.

В «Немецком словаре» братьев Гримм в статье «*Dichtung*» можно прочесть: «Это слово в широком смысле означает возвышение действительности до высшей правды, до духовного бытия (*Dasein*). В этом же смысле, — продолжают авторы, — Гете назвал историю своей жизни «Поэзия и правда»: мы не должны понимать «*Dichtung*» как противопоставление «*Wahrheit*». Слово «*Wahrheit*» обозначает действительность, из которой выступает «*Dichtung*» (миф? поэзия? фантазия? вымысел?), оно как бы обнаруживается и прячется одновременно. Об этом также идет речь в стихотворении Гете:

«empfangen hier was ich dir lang bestimmt,
dem glücklichen kann es an nichts gebrechen,
der dies geschenkt mit stiller Seele nimmt
aus morgenduft bewebt und sonnenklarheit
der dichtung schleier aus der hand der wahrheit».

(Принимай то, что я давно тебе предназначил, // Невозможно разрушить счастье того, // кто умиротворенно принимает этот дар, // струящийся из благоухания утра и прозрачности солнечного света, // кто принимает из рук правды фантазию, спрятанную под покрывалом.)

И только в качестве второго значения Якоб Гримм приводит привычное нам определение: «*Erdichtung im Gegensatz zur Wahrheit*» (вымысел в противоположность правде)¹⁵⁷.

Итак, «*Dichtung*» обозначает одновременно и процесс, и результат «творчества», на что указывает суффикс «-ung». Или, как сказал когда-то Гете, это путь «изнутри наружу». Поскольку же творчество понимается эпохой как некий сакральный акт мифологизации действительности, то слово «*Dichtung*» получает и новый смысловой оттенок, сближается с «мифом».

Что касается слова «*Wahrheit*» в названии автобиографии, то Гете объясняет его значение в письме к королю Людвигу Баварскому (от 11 января 1830 г.)¹⁵⁸ и затем повторяет его характеристику в письме к немецкому композитору и своему другу К. Фр. Целтеру (от 15 февраля 1830 года). Он имеет в виду не обыденную объективную и исторически точно обусловленную правду фактов, но «собственно основную истину», «истину-основу» (*eigentliche Grundwahrheit*)¹⁵⁹. В том же письме Целтеру Гете подчеркивает, что «истина-основа» имеет в автобиографии фундаментальное значение и способна быть реализованной только посредством «вымысла» (*Fiktion*). В исследовании одного из современных литературоведов, гетеведа В. М. Фуэса, слово «*Fiktion*», в связи с этим произведением Гете, понимается как «вымышленность» (*Fiktionalität*), придуманность текста, необходимая для того, чтобы «публика» смогла этот текст понять и оценить¹⁶⁰. Но, с другой стороны, любое автобиографическое повествование, даже претендующее на объективность, всегда включает в себе элемент «вымысла», связанный со способностью нашей психики по-своему отбирать, запоминать и

группировать материал, что и придает особое обаяние, интимность самому, казалось бы, «правдивому» жанру автобиографии. Сложность в понимании слова «*Wahrheit*» заключается в том, что в немецком языке оно передает два понятия — с одной стороны, это «правда», с другой — «истина». Одно значение указывает на связь с действительностью, с правдоподобием, а другое может быть «реализовано» во внутренней, духовной сфере. Мы уже знаем, что для Гете «истина» — это всегда часть духовного мира и всегда постигается посредством символизации реальности. Напомним в этой связи два гетевских рассуждения. Одно приводится им в «Максимах и размышлениях»: «Истинное (*Das Wahre*), совпадая с Божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только как отблеск <...>, символ»¹⁶¹. В статье «Изучение Спинозы» Гете отмечает, что познание природы «истинно» только тогда, когда мы открываем в ее «вещах» «живую» целостность (бытие в самом себе), а значит, ее органичность и символичность. Именно поэтому «впечатление, которое каждая вещь производит на нас, как по одиночке, так и в связи с другими вещами, если только оно вырастает из всецелого их бытия, мы называем истинным (*wahr*)»¹⁶².

Таким образом, гетевское толкование «истины» обязательно включает в себя понятие символического. И творчество, и познание истины, и постижение Божественного, и его собственная жизнь — это все разные названия одного и того же процесса — нашей символизации реальности.

И наконец, в разговоре с Эккерманом 30 марта 1831 года по поводу автобиографии «Поэзия и правда» Гете заметит, что истина, в которой совпадает «факт» и его значение, внешнее и внутреннее, — это и есть символ: «Все это итоги моей жизни, а отдельные факты я приводил, чтобы подтвердить <...> высшую истину (*Wahrheit*). <...> «...факт из жизни только тогда правдив (*wahr ist*), когда он что-то означает». И далее отмечает: «Эта книга вместит в себя некоторые символы человеческой жизни».

Вопрос о символичности этой автобиографии затрагивался, например, в уже упоминавшемся исследовании Фуэса, который пишет: «Если моменты изображенного жизненного пути оценивать как символические, то вымысел (*Fiktionalisierung*) в био-

графии становится не возможным, но необходимым. Только при помощи вымысла (Fiktion) факты биографии могут быть сгруппированы в целое <...> Цель биографии выполняется успешнее, если она жертвует своей историчностью в пользу вымышленному, если она «вымышляет» историчность»¹⁶³. В данной работе «вымысел» (поэзия) в автобиографии рассматривается изолированно от «истины» (правды), противопоставлен ей, и тогда, продолжая рассуждение, мы приходим к такому выводу: целью автобиографии является «вымышление», придумывание событий собственной жизни, даже в ущерб их правдивости, или: чем больше «Dichtung», тем меньше «Wahrheit». Такой подход для Гете совершенно исключен. Оба слова для него имеют общее семантическое поле, оба понятия во многом совпадают и условием их единства является творчество личности. Если мы попытаемся реконструировать подобную логику, то задача Гете при создании автобиографического повествования вполне впишется в целостную картину его творчества: 1) мифологизировать действительность, т. е. в творческом акте (посредством творческой продуктивной силы, воображения) выявить ее духовную сущность — найти то главное, что реальный факт превращает в миф; 2) эта сущность и есть «правда», «истина»; 3) поскольку такая сущность-истина «явлена» в фактах, она есть знак; 4) этот явленный знак — символ. Таким образом, жизне- и правдоподобный на первый взгляд текст «Поэзии и правды» сознательно строился как конструкция, в которой любой факт имеет значение символа.

В уже упоминавшемся неопубликованном Введении к третьей книге «Поэзии и правды» Гете вскользь заметил, что его историко-биографическая схема построена по органическому образцу — как «метаморфоза растений». А однажды он даже назвал третью книгу своей автобиографии «третьей грядкой». Поэтому проблема сопоставления автобиографии и метаморфозы растений поднималась неоднократно, и их параллель вполне убедительно исследована¹⁶⁴.

В начале 1812 года Гете в руки попала небольшая брошюрка¹⁶⁵, которую в письме Кнебелю он назвал в высшей степени замечательной, и даже гениальной¹⁶⁶, особенно потому, что

здесь подтверждались его собственные мысли о природе¹⁶⁷. Ее автор рассуждал о «воле» (Wille) и «душевном волнении» (буквально: «душевное движение», Bewegung) как двух неразрывно друг от друга действующих силах, которые управляют жизнью живых существ.

Гете расширяет сферу действия этих сил, придавая им универсальный характер и называя их «двумя необходимыми составными частями универсума» вообще¹⁶⁸: как дух и материя, душа и тело, мысль и протяженность. В конце 9 главы «Метаморфозы растений» он рассуждает: «От семени до высшего развития листа мы замечаем расширение (Ausdehnung), затем посредством сжатия (Zusammenziehung) образуется чашечка, затем посредством расширения — листья цветка, и снова посредством сжатия — пестики и тычинки. Вскоре мы подходим к величайшему расширению в виде плодов, и к величайшей концентрации в семени». Ю. Фирц соотносит этот принцип «сжатия, концентрации» (Zusammenziehung, Konzentration) с волевым началом, а принцип «расширения, дисперсии» (Ausdehnung, Dispersion) — с эмоциями. И подобным образом находит связь между автобиографией и учением о метаморфозе. Он пишет: «Если в начале «Поэзии и правды» преобладает волюнтаристски данный мир закона, то в конце этого сочинения господствует мир демонического, импрессионистического, подобно тому, как растение из семени, находящегося в состоянии высшей концентрации, развивается в плод — к состоянию высшего расширения. Это — великий ритм всякого становления, как он открывается Гете»¹⁶⁹.

Действительно, органическое начало, понятие «живого целого» в его становлении (метаморфозе) Гете считает основанием природы, искусства и сущностью символа, поскольку в символе динамическое «целое» отдельных значений составляет целостный «смысл». Идея тождества природы, искусства и символической реальности придает своеобразие гетевской автобиографии, как и другим его художественным текстам.

Гете рассматривает человека (в его родовом качестве, т. е. жизнь как таковую, метаморфозу) как идеальный органический синтез, целостное соединение материального и духовного, внешнего и внутреннего, как «предверие» — «Пропилеи», одно-

временное явление естественного и сверхъестественного, материального и духовного. Но поскольку живое существо — это индивидуум, конкретная личность, то, значит, и символ-организм является тоже личностью.

В общем виде такое «символическое» понимание индивидуальности будет позже вполне ясно сформулировано Андреем Белым: «Индивидуальное — целое чего бы то ни было: понятий, идей, чувств, импульсов, или целостностей всего вместе; индивидуальное до понятийного и до-чувственного ограничения целого; целостность жизни понятий есть смысл»¹⁷⁰.

В идеале именно автобиография, т. е. материалы собственной жизни, представляют собой, с точки зрения символиста, произведение максимально художественно целостное: во-первых, само произведение искусства — это организм, индивидуум, символ; во-вторых, символ — это, в свою очередь, индивидуум.

Максимально индивидуален — конкретный человек (а не просто герой произведения искусства); наиболее точно понять и изучить возможно только собственную индивидуальность. Поэтому изображение конкретной индивидуальности (биография), в идеале самого себя (автобиография) могло бы явиться наиболее адекватным воспроизведением символа в искусстве. В статье «Значение индивидуального» (1808) Гете пишет: «Каждый сам по себе только индивидуум и, собственно говоря, может интересоваться только индивидуальным. Всеобщее находится в себе, направлено на себя. Мы его охотно используем, но мы его не любим. Нам нравится только индивидуальное, поэтому мы испытываем огромную радость от признаний, мемуаров, писем и анекдотов даже незначительных людей. Но индивидуальное, тем не менее, имеет ценность только как всеобщее»¹⁷¹.

Основанием целостной индивидуальности, сверхприродным органическим импульсом, считает Гете, является Бог, духовное начало, дух¹⁷². Этот же «духовный» принцип лежит в основе «становящейся» символической реальности.

В символически и романтически ориентированном сознании целостность понимается как идеальное состояние. Но при этом акценты различны: романтизм (например, Новалис) предполагает в качестве целостности идеальное состояние, к которому

стремится природа и история. Гете же ищет целостность, гармонию в истоках природы и истории. Для сравнения приведем два факта.

В историческом эссе Новалиса «Христианский мир или Европа» отчетливо противопоставлена целостная гармония «христианского мира» и раздробленность современной Европы, которая принесла с собой войны, несчастья и чистую рассудочность Просвещения. Исторический пафос Новалиса — возвешение «нового Евангелия»: в будущем времени гармония восстановится как Золотой Век.

В «Поэзии и правде» Гете множество страниц отведено истории немецкого Рейха — целостного государства, управляемого королем. Он не подчеркивает, что в настоящее время Германия является раздробленным государством, как это происходит с «христианским миром» Новалиса. Он фокусирует свое внимание историка на изображении целостности Рейха, которая, как обычно у Гете, легко структурируется: «духовный» импульс (исток) империи сосредоточен в ее центре — во Франкфурте, где избирают и коронуют германского короля. Но здесь же происходит рождение поэта Гете. Тем самым воссоздается не просто аналогия король/король поэтов (ее подчеркивают астрологические знаки, сопровождающие появление Вольфганга на свет: он родился под созвездием Льва, когда солнце находилось в зените). Именно внутри Франкфурта — сердца целостного королевства, рожден максимально индивидуализированный творческий дух, призванный одухотворить эту конструкцию. Не случайно события автобиографии связаны только с империей и имперскими городами Франкфуртом, Лейпцигом, Страсбургом, Вецларом. Гете прерывает свое повествование именно в тот момент, когда его герой перемещается в принципиально иное пространство — в Веймар — частичку более чем трехсотсоставного целого.

«Сказка для мальчиков» — единственная явно художественная часть в повествовании автобиографии, задача которой в сущности заключается в том, чтобы правдиво (насколько это возможно, не нарушив целостность жанра) изложить реальные события реальной жизни. Сказка становится, как это ни пара-

доксально, в своем двуединстве-синтезе вымысла-правды, идейным и структурным центром произведения, сближаясь (но не совпадая) в этой своей функции с мифом романтической эпохи, философская сущность которого наиболее ярко проявляется в «сказке», рассказанной Клингсором в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген».

Заметим, что Новалис также разрабатывает теорию символа, которая связана с натурфилософской традицией, а не является просто эстетическим учением, хотя слово «символ» иногда возникает у него в связи с понятием «изобразительного искусства», «романа», «мифологии». Понятие символа у Новалиса совпадает с понятием Поэзии и Романтического. Он пишет: «Поэзия изображает *«Gemüt»* — внутренний мир в его целостности¹⁷³. Но речь идет не только о художественной сфере. Поэзия в романтическом учении Новалиса, абсолютна, она вбирает в себя весь Универсум, все Бытие, всю природу, и именно поэтому представляет собой целостность. «Поэзия есть истинно абсолютная реальность. Это — ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее», — пишет он¹⁷⁴.

Впрочем, сам синтез (целостность, поэзия, абсолютная реальность), по мнению Новалиса, «никогда не является в конкретной форме» (*nie in konkreter Gestalt*)¹⁷⁵, как конкретное явление — только мистически (вспомним мистически явленное идеальное государство в его цикле афоризмов «Вера и любовь», или затерянную в неясном будущем романтизацию мира в «Генрихе фон Офтердингене»). Значит, изобразить конструкцию, структуру этого синтеза можно только опосредованно, как намек, или попытаться развернуть его в «аллегорический» миф. В этой связи необычайно убедительна эстетическая теория романтика Фр. Кройцера, в которой он как бы «изнутри» осмысляет романтическое понимание символа, мифа и аллегии, которые, — замечает Кройцер, — «в обыденном языковом употреблении часто смешиваются», но которые отличаются друг от друга в зависимости от их отношения к категории времени¹⁷⁶.

Символ — считает Кройцер (как и Гете) — постигается в акте мгновенной интуиции, значит, он обладает «весьма убедительной краткостью»¹⁷⁷. «В одно мгновение раскрывается в символе идея и постигается нашими силами души»¹⁷⁸. В симво-

ле скрыта «моментальная целостность», в аллегории — «постепенное движение ряда отдельных моментов»¹⁷⁹. «Развертывание единого образа» Кройцер называет «врожденной склонностью аллегии» и связывает ее с мифологией¹⁸⁰.

Действительно, в сказке Новалиса в миф развертывается символ («образ»), увиденный как «греза», намек: сказка — это проявленная в сказочном (=идеальном) мире сущность «голубого цветка». В гетевской сказке мы имеем дело не столько с символом как со свернутым мифом (т. е. неким его наполнением, содержанием), сколько с символом как структурой, символом как таковым. Это не «романтизованный» мир Новалиса, осуществление которого возможно только посредством «магического идеализма» и только «мистически», но вполне реальный (в своем высшем значении) мир «пра-форм», особых смысловых структур. Именно поэтому Новалиса интересует временной процесс, Гете же — пространство, которое всегда можно охватить единым взором и которое он всегда отчетливо структурирует.

Можно сказать и по другому: если реальность Новалиса развертывается в сказке в миф, то сказка Гете свертывается в символ. Сказка Новалиса показывает, каким мир был когда-то (одушевленным, связанным в целое) и каким он должен стать в будущем, преобразованный «магическим идеализмом». Сказка Гете не есть изображение прошлой и будущей целостности природы, она конструирует не «время», не является условием «золотого века». Она конструирует идеальное «пространство», она всегда присутствует в нашем мире — как в недрах реальности всегда скрыт вымысел (идеальный, целостный мир). Сказка Гете есть символ, явленная идея — время, сфокусированное в хорошо структурированное пространство, по которому перемещается главный герой автобиографии.

Если по замыслу Гете, предметом изображения в «Поэзии и правде» становится метаморфоза, или, другими словами, становление личности здесь понимается как процесс «жизни» — в том особом смысле, который в это слово вкладывал немецкий поэт, то именно в индивидууме происходит символическое отождествление духовного и «органического», здесь рождается личность.

Становление человека — это временный процесс, его организм как таковой — «пространственная» целостность. Поэтому в индивидууме совпадают не только духовная и органическая сферы, культура и природа, но и происходит парадоксальное отождествление пространства и времени. Подобным образом понятый человек становится средоточием символической реальности, где время «застывает», оно «про-является» и воспринимается как пространство.

Таким образом, романтическая «сказка» и романтический миф в корне отличаются от «классической» сказки и «реального» символа Гете. Для романтиков наш мир абсолютно дисгармоничен и бездуховен, а идеал, или «золотой век», можно прозреть только посредством мистического акта. О «золотом веке» мы знаем только то, что это будет мир, повторяющий потерянную целостность, но его приход теряется в бесконечной веренице веков — вспомним, что сказка, рассказанная Клингсором, прерывается, как остаются незавершенными многие романтические «сказки».

Гетевский «реальный» символ как особый каркас скрепляет земную реальность, он существует вместе с нашим миром, и он имеет вполне четкую структуру, являясь «ПРОобразом» и «ПРАобразом» одновременно. Моделью такой символической реальности для личности, которая существует внутри культуры, а не только как часть природы, может быть назван когда-то существовавший целостный «организм» античности, который задается как образец в сказке о Парисе — каркас, скрепляющий в единое целое «новоевропейскую» христианскую культуру. Поэтому герои здесь напоминают нам об античных мифах, они те же самые — но одновременно и новые. Это Новый Парис, три «новые» богини и «новая» Елена. Подобно тому, как в роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» введены библейский миф о «Новом Иосифе» и средневековая сказка о «Новой Мелузине», которые расширяют «горизонт» повествования — от воспитания отдельной личности до масштабов истории всего человеческого рода, — в «Поэзии и правде» задается античная перспектива: идеал прекрасного уже был в античной культуре.

Образ Елены Прекрасной, который в автобиографии Гете

представлен не столь явно («новая» Елена скрывается под другим именем, но именно ей Парис передает яблоко), в трагедии «Фауст» является одним из центральных знаковых образов — как символ вечно юной и вечно ускользающей красоты. Как убедительно доказал Эмрих в своем уже упоминавшемся выше исследовании трагедии «Фауст», образ античной Елены имеет в эстетической системе Гете значение «пра-формы». Поэтому для нас весьма важен факт, что ко времени создания сказки для своей автобиографии Гете уже закончил (в 1800 г.) тот акт трагедии, который был посвящен Елене Прекрасной. Легко предположить, что в «Поэзии и правде», где рассказывается о воспитании идеального художника, цель жизни которого Гете понимает как стремление к неуловимой красоте (вспомним его юношеское определение «сумеречной» красоты!), символическим центром — точкой, сфокусировавшей всю духовность реальности и реально прожитой жизни, станет античный миф о Парисе и Елене.

Наличие такой праформы, структуры, праобраза, прафеномена, «связки» (еще один синоним этого понятия из «Годов странствий...») есть необходимое условие для функционирования целостного организма — природы, культуры, личности, произведения искусства и всего универсума. Именно здесь, связывая все «слои» и элементы реальности воедино, рождается символ: идеальное, духовное, является (не разворачивается, а именно мгновенно является) как реальное, «смысл» становится видимым. Для символиста, подобного Гете, речь идет не о непонятном, научно-познавательном смысле, но об особой связи отдельных значений, о смысле как «метаморфозе». Подобным образом понятый «смысл» не имеет одного конкретного образа, он мерцает разными оттенками значений, только в совокупности представляя собой Смысл — как особую, парадоксальным образом явленную семантическую структуру, символ.

Сказка о Новом Парисе и ее герои выполняет для всего «пространства автобиографии» функцию праформы, ее структура символически являет «смысл» целого, и таким образом, истина (правда) может быть выражена посредством вымысла.

Герой сказки — тот самый Парис, которому мифологическое сознание доверяет быть высшим судьей, высшим ценителем

красоты. Но здесь его зовут Новый Парис, и он в «сказочном пространстве» символически повторяет путь героя автобиографии, познающего «истину». Эта истина раскрывается в сказке как эстетическая реальность, идеал, искусство в своей высшей потенции выражать сущность мира. Реальный мир, формирующий молодого поэта в «автобиографическом пространстве», символически воплощен как абсолютный вымысел «сказки», которая тем не менее парадоксально выражает правду — ту самую «основную истину», чье изображение Гете считал главной задачей автобиографии.

Символ, будучи «смысловой целостностью», способен выразить символическую «истину» «познавательной конструкции» (если воспользоваться определением Андрея Белого), стать синтезом пространства-времени, а точнее, в пространстве воплотить «застывшее» время, проявить в своем завершенном образе идеальную модель бытия, или, согласно концепции Гете, Пра-бытия.

В «Поэзии и правде» таким Символом, Пра-бытием, является сказка, а точнее, изображенный и необычайно четко структурированный «сад», к центру которого устремляется юный герой.

Как мы уже неоднократно упоминали, мифопоэтическая семантика «сада» включает в себя значение искусства как целостности, завершенности, сотворенной Гармонии, Красоты (сад прекрасен уже потому, что он сад).

Юный Гете, герой автобиографии, вдруг неожиданно оказавшись в саду, превращается в сказочного Париса и начинает свое сказочное путешествие. Но и сам сад, о котором идет речь в сказке, удивительным образом сливается с реальным садом (ведь место, указанное в сказке, топографически точно очерчено) — его пытаются безуспешно отыскать сверстники юного рассказчика: пейзаж переменился и «идеальное» пространство вновь «закрылось». Прареальность «сада» парадоксально воплощенна в реальности. Но понять структуру символа — пройти сквозь символическую структуру сада — дано не каждому, ведь «сад» всегда предполагает ограду. И более того, прикосновение к Гармонии, узрение Красоты возможно лишь на мгновение, поскольку мы должны каким-то таинственным об-

разом перейти в иной мир изначальных сущностей-праформ-символов.

Рассмотрим структуру этого садового «сказочного пространства» подробнее.

Прежде чем «разомкнуть» замкнутое (завершенное как круг) пространство сказки, открыть калитку в сад, неожиданно увиденную юным Гете (героем автобиографии), умудренный Гете-автор нагнетает атмосферу таинственности, даже некоторого страха, всегда сопровождающего переход в иной мир, и подчеркивает несколькими мастерскими штрихами, что мы вступаем в идеальный символический мир.

Заметим, что «калитка» — предверие, «пропилеи» — знак того, что Парис стоит на пороге между внутренним и внешним: его путь может быть как к Божественному (внутренне-духовному), так и к дьявольскому (внешне-материальному) началу — как к свету, так и во мрак.

Название «Новый Парис» вводит читателя в мифологическое пространство, «сказка» — в пространство, созданное по законам воображения. Даже то, что это детская сказка, имеет значение, ведь детство — это мир той же самой, с точки зрения Гете, «реальной» целостности, что и античный миф, и образы фантазии. В своем знаменитом афоризме о трех этапах жизни человека, Гете напишет, что именно ребенок воспринимает мир наиболее реалистично (целостно-образно). И уже в первой фразе манифестируется то, что читатель стоит на «пороге» иного мира: действие происходит ночью, в канун Троицына дня, когда в мире ощущается присутствие Божественной Троицы (отметим этот факт) и одновременно здесь же концентрируется вся нечисть (вспомним, что шабаши ведьм на Брокене происходит этой же ночью). И далее: «...мне снилось, что я стою перед зеркалом». Сон, мечта, греза (Traum) — еще один вариант «пространства», построенного не по логическим законам, а по законам фантазии.

Даже зеркало, являясь коридором не просто в иной мир, но в мир потусторонний — это еще один штрих к характеристике «новой», открывающейся «реальности» — осуществление символа (познание истины Бытия, его тайны) для человека возможно только в по-ту-стороннем мире — в мире ином, в царст-

ве вечных сущностей, сохраняющем навсегда идеальные формы.

Путь, который должен пройти будущий поэт, прежде чем он попадет в сад, также символичен. Он идет мимо церкви, тюрьмы и вдоль Дурной Стены, где водится всякая нечисть: вера, преступление (где сконцентрирована вся суть запретного поступка, которым может быть не только преступное, но и сакральное действие) и таинственные чудеса сопровождают его. Все три оболочки скрывают в себе Истину — для художника Красоту — от непосвященных, не прошедших по этому пути профанов.

Яблоки, врученные Парису тремя богинями — не одно, как в древнегреческом мифе, а целых три, — он должен передать трем самым прекрасным юношам в городе, чтобы те, в свою очередь, выбрали себе достойных жен — та точка, в которой Гете связывает античную и христианскую культуры. При этом он дополняет античный мотив поиска Красоты библейской идеей познания истины и одновременно нравственного воспитания (познания добра и зла), и таким образом, символическое значение яблока раскрывается в триединстве идеала. Синтез Истины, Добра и Красоты, явится в центре сада как предчувствие триединства Божественной Троицы, ведь все события происходят в «канун Троицына дня». В отличие от проанализированных нами романов «Годы учения...» и «Избирательное сродство», в которых сакральный центр мира создается как «духовность», сохранившаяся после смерти человека (Миньон и Оттилии), здесь эта духовность даже и не предполагает наличие какой-либо индивидуальной оболочки: духовный «источник» мира — три сильфиды, в которые превратились три яблока. Таким образом, Троица, троичность как духовная основа Бытия, сливается с символическим образом «райского яблока» и райского дерева познания — сакральной точки, соединяющей Бытие в единую целостность. Но одновременно яблоко намекает своим присутствием на «сад» — мифологические сакральное пространство в целом и библейский райский сад в частности.

Поскольку для Гете символический смысл «яблока» обязательно включает в себя и античный оттенок, связанный с мифом о Парисе, к этому символическому «яблоку»-центру постепенно

продвигается именно античный герой, Парис. В начале своего пути он уже обладал этими райскими плодами, потерял их (они, превратившись в трех прекрасных девушек, «испарились» из рук мальчика), и должен вновь, пройдя сквозь сад, получить их. Начало и конец пути поэта совпали, круг завершился. Но одновременно с яблоками, он «поймал» и потерял маленькую девочку, танцующую на кончиках пальцев Париса. Это и есть «новая» Елена, которую Гете называет Алерта (нем: alerte «проворная, бодрая»). Ее подвижность, изменчивость, воздушность, неуловимость пластически воплощают «томление» Париса по красоте, увлекшее в поисках романтического «голубого цветка» не одного поэта.

Образы прекрасных девушек, лики которых «явились» из яблока, точно так же, как нежное лицо Матильды выступило из сердцевины «голубого цветка» в романе Новалиса о юном поэте Генрихе фон Офтердингене (причем и в одном, и в другом случае это «видение», «сон», «греза») — их образы указывают на «сад», в котором как бы изначально задана семантика: здесь хранится высшая сакральная ценность — Красота, тождественная Истине, или другими словами, искусство, в основе которого лежит «вымысел», слившийся с «правдой».

Любопытный (или любознательный?) Парис в конце концов проникает в «сад», окруженный орешником, но это происходит лишь один единственный раз. Окружающий сад орешник является развернутой метафорой «in puse» (тайна, открытая лишь посвященным), о которой уже шла речь в связи с романом «Страдания юного Вертера». Когда тайне суждено открыться — появляется калитка в стене, сразу же исчезнувшая после того, как Парис покидает сад, и в реальности (условно говоря) больше не является, друзья юного героя ее напрасно ищут: тайна «внутри ореха» так и осталась тайной.

В этой связи необычайно интересна параллель «сада» в сказке автобиографии «Поэзия и правда» и вергилиевского сада. Рискнем предположить, что хозяином сада, вглубь которого устремляется юный поэт Гете, мог быть Вергилий. Во-первых, как исследовала Цивьян¹⁸¹, Вергилий был первым античным автором, который ввел в европейскую культуру мифопоэтическую

модель «сада» и мифологически интерпретировал параллель сад/ садовник. Во-вторых, античный Вергилий, ставши героем средневековых легенд, магом и чародеем, сам превращается в хозяина волшебного сада, куда нет входа, и откуда нет выхода, где растут чудесные, магические растения¹⁸². В-третьих, образ Вергилия, если это именно он сопровождает Париса по всем кругам «сада», связывает сказку Гете и «Божественную комедию» Данте. И тогда Парис, влекомый своим любопытством и сопровождаемый Вергилием к самому центру концентрически суживающихся кругов, как когда-то Данте, сопровождаемый Вергилием сквозь все круги ада к самому центру Земли, — может стать связующим звеном между поэтом Гете, героем автобиографии, и поэтом Данте, героем «Божественной комедии», создателем совершенного художественного космоса, отражающего законы Бытия. Особенное значение в этой связи имеет тот факт, что Данте впервые в европейской традиции сделал собственную индивидуальность обязательным звеном в цепи, соединяющей земной и небесный порядок, материальность ада и духовность Рая. Эта возможная аллюзия на Данте подчеркивает, что именно Гете, его конкретная индивидуальность, соединяет в целостное единство мир идеальный (сказка) и мир реальный (автобиография), становится Символом как таковым (индивидуальностью как таковой). Духовная автобиография Данте, в которой повествование также ведется от первого лица, рассказывает о духовном «пути» поэта, а их параллель подчеркивает символичность жизненного пути поэта Гете. И наконец, «видение» «Божественной комедии» имеет явное сходство со сновидением, где разворачивается «сказочное пространство». Как мы увидим далее, путь Париса в центр сада структурно повторяет, наполняя его новым смыслом (ведь Гете творит вечно «новый») и все тот же миф, превращая его тем самым в символ) путь Данте в «Божественной комедии», подтверждая уже упоминавшийся афоризм Гете, что «истинное, совпадая с Божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе».

Дантовский герой проходит последовательно семь сужающихся кругов ада, чтобы увидеть концентрацию зла (материи) в единой точке и только затем ему позволено взойти по расши-

ряющемуся конусу — из точки к беспредельной благодати (духовности) неба, к мистической Розе. У Гете же высшая духовность, фокусируясь в центре, одновременно выражает и наивысшую материальность как единство-синтез райского и адского начала, добра (истины, красоты, гармонии) и зла, плюса и минуса, что, характеризует, согласно концепции Гете, истинный символ-прафеномен.

Итак, Вергилий — «человек в странном широком и долгополом одеянии. Густая борода скрывала его подбородок <...>, этот человек <...> осенил себя крестным знаменем, давая мне понять, что он добрый христианин и католик». Благодаря этой фигуре, пространство сада становится, в соответствии со взглядами Гете, средоточием времени: новое время, где происходят события автобиографии, превращается в «сказочную реальность», синтезирующую античность и христианское средневековье. Идея такого синтеза культур подкрепляется образом юного героя сказки. Античный мифологический Парис (или поэт нового времени Гете?), одетый как средневековый рыцарь — это сущность индивидуальности нового времени, конкретно воплощенной в Гете, моделью которой является вечно «новая», никогда не исчезающая, античная гармония.

Здесь будет уместно напомнить о другом гетевском герое — Фаусте, человеке эпохи Реформации, который оживил с помощью магии античную Елену (героиню того же мифа о Парисе), сочетался с ней браком и жил в средневековой христианской Германии. Таким образом, замечание Гете в начале автобиографии о том, что ее задачей является отражение взаимоотношений человека и времени, возводится на символический уровень, и подкрепляется структурой текста сказки.

Но, повторяем, что Гете творит новый миф. Данте в сопровождении Вергилия идет по все сужающейся адской спирали к центру Земли, где сосредоточено максимум материального, плотского, земного, значит, греховного — где в пасти Люцифера находится самая нижняя точка воронки ада. Но для Гете Люцифер представляет собой фигуру двуединого плана, соединяющую в себе как разрушение, так и созидание. Люцифер, падший ангел воплощает в себе ад, адское пламя — огонь, разрушающий и уничтожающий, но само его имя означает «свето-

носец». Поэтому в художественно-философской концепции Гете, о которой он подробно рассказывает на страницах «Поэзии и правды», и которая во многом ориентирована на натурфилософию Парацельса, рассматривающую жизнь как единство огня и света, — Люцифер становится символом, в котором воплощено это скрытое и нерасторжимое единство, синтез греховной материи и высшей Божественной духовности, тождество огня-света, без которого невозможна жизнь — развитие, история, Природа.

Насколько для Гете важно подобное двуединство положительного и отрицательного начал, можно видеть и в образе Мефистофеля из трагедии «Фауст»: «дух зла и отрицания» невольно способствует духовному развитию Фауста, приносит ему «свет» истины¹⁸³.

И как это обычно бывает в творчестве Гете, где создание художественных символов идет рука об руку с научными исследованиями и философскими интуициями, наряду с литературным воплощением синтеза огня-света, единства материального и духовного, появляется его естественнонаучное «учение о цвете» («хроматика»), которому Гете посвятил немало своего времени и сил. Мы выяснили, что Гете в своем «учении о цвете» ориентировался на прежнюю античную и натурфилософскую традиции. В данном случае для нас важно подчеркнуть, что он во многом продолжил аристотелевскую теорию света и цветов, согласно которой свет — это энтелехиальная форма, воплощающаяся в материи. Конкретный свет нашего мира (у Гете — цвет), таким образом, представляет собой единство «формы»-света и материи-тьмы. Гетевская концепция света имеет дело с двумя формами действительности — физической (цвет) и метафизической (свет), потому что свет для него представляет собой изначальную духовную сущность. Духовный свет является нам как красочность, многоцветие мира — но только тогда, когда, вступая во взаимодействие с тьмой, он проходит сквозь «мутную среду». Интенсивность, или качество физического цвета зависит от плотности этой «среды». И наоборот, чтобы лицезреть «дух» необходимо пройти тернистый путь сквозь тьму, средоточие материального, адского. Поэтому символический путь Париса через концентрические круги к адскому центру — а именно на

это указывает фигура его провожатого Вергилия, — превращается в путь к небу, к Гармонии, к Красоте. Пространственный объем Данте как бы сжат в плоскость. И тогда эта дантовская аллюзия придает поискам Красоты трагический оттенок, потому что Рай может обернуться адом. Подобная идея вытекает из всего символического мировосприятия Гете, ведь для него дух обязательно имеет материальную оболочку, плоть: высшее Благо прячется под личиной сконцентрированного зла. В описании четвертого круга сада эта мысль выступает особенно ярко, а в дальнейшем развернется в целую феерию «Фауста», где Мефистофель окажется постоянным сопровождающим Фауста в его познании Истины, в его земном пути к свету Рая.

Вернемся к описанию структуры сада из сказки о Новом Парисе. Первый круг — орешник вокруг каменных стен сада, скрывающий внутри себя тайну, огражденную от непосвященных. Символом ее становится каменная ограда, окружающая сад, как уже было в «Годах странствий...», где Мейстер на своем пути к высшей духовности должен был спуститься к монастырю сквозь два каменных кольца — природное (горы) и искусственное (монастырские стены).

Затем внутри стены — второй круг — липовая аллея, которая, напомним, является в немецком сознании приметой церковного кладбища — сакрального, освященного церковью места. Гете подчеркивает: «<...> тенистое пространство, собственно говоря, большое кольцо, замыкающее в себе другой круг, более значительный и важный»¹⁸⁴. Это уже третий круг — круг воды, водного канала, где плещутся золотые и серебряные рыбки. Важность его опять подчеркивается пластически: этот круг, «внутреннюю часть сада» (*das Innere des Gartens*), с двух сторон окружает золотая решетка из копий и алебард, которая может волшебным образом опускаться, превращаясь в золотой мост, по которому допускается вступить в середину круга. Мост, символизирующий посредничество между двумя мирами, в духовном смысле может обозначать соединение «ясного» и «непостижимого», тайны¹⁸⁵. А золото, из которого он сооружен, прямо указывает на скрытые за ним «сокровища», а в духовном смысле на высшую ступень взлета духа¹⁸⁶.

Для современников Гете мотив «золота» как «скрытого со-

кровища» весьма понятен и актуален. Но в романтической культуре, которая еще помнит его мистический смысл, постепенно добавляется и усиливается отрицательный оттенок — золото, как высший эквивалент материального богатства и власти, приносит с собой и зло, становится символом современной культуры. В знаменитой новелле Людвига Тика «Рунненберг» (1802) двуединство образа скрытого в недрах гор золота (тайны природы) и «томление» по нему находятся пока еще в равновесии: материальное не перевешивает духовное. В романе Адельберта фон Шамиссо «Чудесная история о Петере Шлемеле» (1814), где рассказывается о человеке, потерявшем свою тень, а вместе с ней и место в обществе, мотив золота уже зловеще амбивалентен. Чтобы получить «кошелек с золотом», герой вынужден продать дьяволу свою душу — тень, правда, получая взамен не только богатство, но и «духовные» качества золота — Знание и Жажду Познания. Наиболее же показателен трагически-иронический символ золота в сказке Теодора Амадеуса Гофмана «Золотой горшок» (1814), где, в целом, романтический идеал вполне осуществляется. Герой, студент и «энтузиаст» Ансельм, общается к романтической тайне мира, заслуженно попадает в таинственное волшебное царство, женится на своей возлюбленной «змейке» Серпентине и получает в качестве приданого «золото». Но это не просто золото, и даже не кошелек с золотом, но золотой горшок (нечто вроде современной тифлоновой кастрюли), предназначенный для идеального приготовления еды, которая в таком горшке никогда не подгорает. Духовная пища, таким образом, превращается в материальную, духовное сокровище — в низменный бытовой предмет.

Но вернемся в художественный мир Гете, где золото — символ высшей сакральной духовности и где золотой мост ведет Париса в истинно волшебное царство.

Итак, четвертый круг — это пестрый цветник, видимый лишь тогда, когда опущен золотой мост; между грядками цветов рассыпан синий песок и казалась, что «на земле повторяется небо, только более темное, как небо в воде»¹⁸⁷.

Синий цвет является в герметической традиции символом первозданной тьмы. Гете исследовал вопрос о том, почему мы видим тьму синей, и установил, опираясь на натурфилософские

воззрения предшественников, что синий цвет возникает, когда сквозь «мутную среду» проходит минимальное количество «света» и максимальное «тьмы». Таким образом, синева являет бездонность небесной высоты и одновременно бездну человеческой души — те «пространства», в которых «живет» дух, объединяет в себе как небесно-голубой Рай, так и мрачно-синий ад.

В центре цветника — пятое кольцо кипарисов и тополей, которые по традиции сажают в память умерших, и которые играют такую важную роль в романе «Избирательное сродство».

Парис по золотому мосту входит в иной, потусторонний мир — вступает в небесный райский сад и одновременно приближается к самой сокровенной точке своей души.

Шестой круг — садовый дом, который, как обычно для Гете, олицетворяет место хранения высших сакральных ценностей и имеет в свою очередь свой центр. Но поскольку здесь хранятся высшие ценности, место окружено многими оболочками-оградами и открывается только тому, кто способен пройти по золотому мосту. Функция лип, кипарисов и тополей, указывающих на переход в иной мир, подчеркивается и символикой «воды», соединяющей миры живых и мертвых; переправа через воду всегда означает переход в по-ту-сторонний мир. Поэтому перейдя канал, Парис вступает на голубой песок, теперь он находится в поту-стороннем пространстве — только там, в мире ином, завершатся его поиски Красоты, Гармонии, Истины, только там находится сакральная центральная точка мира и сада.

Мы также не должны забывать, что Парис прогуливается по саду Вергилия — античного поэта, предсказавшего, согласно средневековому толкованию его поэзии, наступление христианства, — по саду, который одновременно символически воплощает синтез исторического времени (античность, средневековье, новое время) и синтез времени вообще (прошлого, настоящего и будущего), — по саду, окружность которого завершает гармонию вечной красоты. Значит, и в этой сказке Гете вновь воплощает свои представления об идеальном праяобразе, который остался далеко в прошлом, в античности, но парадоксальным образом актуализируется в новоевропейской христианской культуре. Подобную же функцию выполняет в «Годах учения» Зала Прошедшего, в центре которой стоит античный саркофаг.

Пройдя сквозь шестой круг, юный поэт попадает в самый центр «садового дома» — это центральный, седьмой круг садового пространства, особая комната, где сидят три прекрасные девушки, в которых когда-то превратились яблоки в его руках, и где ему вновь является «проворная» девочка Алерта, которая когда-то кружилась в танце на кончиках пальцев Париса.

«Три сильфиды» одеты в цвета яблок (красный, желтый и зеленый) и играют на струнных музыкальных инструментах (на арфе, лютне, цитре). Символика этих цветов раскрыта в Гете в «учении о цвете». Желтый цвет — почти чистый явленный свет, который приобретает это качество, проходя сквозь слегка замутненную среду.

Наиболее чистый красный цвет, понимаемый согласно хроматике Гете, как пурпур, включает в себе целостность и полноту всех цветов (целостное «все»). Он также соотносится с Божественной полнотой и с традиционным значением пурпура как символа высшей священной власти. О пурпуре Гете пишет: «Нужно представить себе вполне чистый красный цвет, совершенный, высушенный на белом фарфоровом блюдечке карамин. Мы не раз называли этот цвет, вследствие его высокого достоинства, пурпуром, хотя мы и знаем, что пурпур древних больше склоняется в сторону синего»¹⁸⁸; этот цвет, частью актуально, частью потенциально, содержит в себе все остальные цвета¹⁸⁹.

Гете отмечает, что лютнистка в зеленом платье особо поразила Париса (в мифопоэтической традиции это должна быть Венера), и отводит ее описанию значительно больше места, чем ее подругам.

Вполне вероятно, что Гете, который был хорошо знаком с символикой герметической традиции, в данном контексте действительно имеет в виду один из магических образов «Благой Венеры», сфера которой была связана с зеленым цветом, например, в естественной магии Джордано Бруно: зеленый цвет, цвет Венеры, приносит здоровье и жизнь, и поэтому необходимо бродить по зеленым лугам Венеры и срывать ее цветы — алые розы и золотые крокусы Юпитера. Несомненно, что путешествие Париса по семи кругам сада, имеет и еще один смысл — астрологический. Вспомним, что Гете начинает свою автобиогра-

фию следующими словами: «28 августа 1749 года, в полдень, с двенадцатым ударом колокола я появился на свет во Франк-фурте-на-Майне. Расположение созвездий мне благоприятствовало: Солнце, стоявшее под знаком Девы, было в зените. Юпитер и Венера взирали на него дружелюбно, Меркурий без отращения, Сатурн и Марс ничем себя не проявляли; лишь полная Луна была тем сильнее в своем противостоянии, что настал ее планетный час»¹⁹⁰. Эти астрологические предзнаменования — влияние «благих планет» Сатурна, Юпитера и Венеры — возвести рождение великого поэта. Фичино в своей книге «О жизни» (*Libri de vita*, 1489), посвященной астрологической медицине, называет эти три планеты «Тремя Грациями», связывая сферы их влияния с золотым (Юпитер и Солнце) и зеленым (Венера) цветом. А Джордано Бруно, знавший многие сочинения Фичино наизусть, очень подробно раскрывает значение этих «благих планет» в трактате «О составлении образов, знаков и идей» (*De imaginum, signorum et idearum compositione*, 1591)¹⁹¹. Образы «трех сильфид» созданные Гете в этой сказке, несомненно, коррелируют с «Тремя Грациями» Фичино и Бруно и соотносят «вымысел» сказки, где рассказывается о символическом рождении поэта Гете, и «правду» автобиографии, где речь идет о реальном рождении человека Гете.

Итак, зеленый цвет, с одной стороны, указывает на астрологическое значение образа Венеры (жизнь и здоровье), а с другой стороны, подводит нас к герметическому смыслу гетевского «учения о цвете». Зеленый цвет, смесь желтого и синего цветов, то есть согласно хроматике Гете, — сочетание сияющего (желто-золотого) света и «синей» тьмы, символизирует в данном контексте Природу, Жизнь, произрастание — закон органической жизни, который для Гете сливается с законом творчества. Таким образом, дух, создающий музыкальную гармонию бытия, скрепляющий музыку небесных сфер — это «триединство» света, целостности и творчества. И поскольку Гете изображает в автобиографии именно «жизнь», то «зеленая» девушка особо выделяется и Парисом.

Яблоко, которое в своей мифопоэтической функции является символом Жизни, помещенное в основание гармонии сада (библейский вариант), превращается в символ Красоты (анти-

чный вариант). И такое превращение вполне согласуется с философско-эстетической концепцией Гете, который считал, что идеал прекрасного и жизнь построены по одним и тем же «органическим» законам, а также имеют одну и ту же триединую основу. Это — во-первых, свет, или дух, во-вторых, целостность и в-третьих, творческая сила.

Важную роль в этом новом античном мифе играет не только сам Парис, но и «новая» Елена, его невеста — танцующая девочка Алерта. Поскольку образ Елены Прекрасной в философско-эстетической концепции Гете имеет значение художественного идеала, «праформы» — изначальной формы искусства — значит, подвижность Алерты, ее танец, ее постоянные ритмические движения не случайны, а являются символической характеристикой этой формы. Эти идеи Гете, в сущности, опираются на концепции предшественников, рассматривающих «форму» как «энергию» (энтелехию). Энтелехия (энергия-форма) — это и есть «ритм», который организует гармонию вселенной, превращает ее в единое целое. «Ритм» не может существовать сам по себе, он проявляется только как особенная организация хаотичной материи, как своеобразная форма. В своей исходной точке концепция Гете также близка учению другого античного мыслителя — Гераклита, который считал огонь фундаментальным началом бытия: в соответствии с особым «разумным» ритмом и мерой, Логосом, из него возникают и в него возвращаются все вещи. Таким образом, речь идет о ритме, воплощающем первичный «смысл» бытия. И в этом значении «ритм» представляет собой особую «подвижную» форму, способную объединить материал, про-явить его внутреннюю «идею».

Гете, пытаясь понять законы искусства, видит в ритме художественном его метафизический, философский смысл. Ритмический танец Алерты становится символом «текучей», ритмической «формы» красоты, подобной духовной основе природы. Кроме того, ее танец на кончиках пальцев Париса символизирует творческое «томление» — стремление художника воплотить эту «форму», во-образить ее. И поэтому Алерта в соответствии с символической эстетикой Гете является пластическим образом не только «праформы», но и самого творческого акта, который романтики назовут «томлением» художника, пытаю-

щегося безуспешно удержать — на кончиках пальцев — исчезающий образ.

Наполовину дружеские, наполовину враждебные отношения Париса и Алерты передают зависимость художника от этой влекущей его силы. Дети играют — руководят сражением враждебных игрушечных армий — на золотом мосту, находясь по разные его стороны: девочка со стороны «неба», мальчик — «земли». Здесь Гете символически изображает философско-эстетический тезис И. Канта и Фр. Шиллера, в котором речь идет о том, что искусство — это бесцельная «игра» творческих сил, а создание художественного образа происходит на границе двух миров (природы и духа, рассудка и разума, необходимости и свободы, характеризующей эстетическую реальность): «...божественность, или идеал, проявляется лишь тогда, когда одно связывается с другим — когда воля свободно следует закону необходимости, когда, при всей причудливости фантазии, утверждает свои правила разум», — заключает Шиллер¹⁹². И далее он прямо связывает свободное по своей сути искусство с «детской игрой», потому что только ребенок имеет «безграничную возможность определений», взрослый же находится в «состоянии определенности»¹⁹³. При всей разнице философских установок во взглядах на природу (Гете придерживался натурфилософских воззрений, Шиллер был кантианец), в эстетике их программы имели несомненное сходство, усиленное благодаря активному многолетнему общению друг с другом. Символ Гете (как идея в явлении, образ-организм), если ограничить его понимание лишь эстетической сферой, может быть сближен с понятием эстетического «идеала» Шиллера 90-х годов XVIII века: «идеал» — осуществленная возможность, явленная идея (но лишь в эстетической реальности), «свобода в явлении» (но только как красота)¹⁹⁴, образ как «видимость» (Schein).

Во время работы над своей автобиографией Гете неоднократно вспоминает шиллеровскую теорию игры, более того, он ее не ограничивает «царством» искусства, а расширяет на всю сферу Бытия, включая в собственную концепцию мира и уподобляя понятие «игры» понятию «идеи». В одном из разговоров со своим другом и секретарем — немецким филологом Фридрихом Римером, состоявшемся 20 февраля 1809 года, он

сказал: «Игра открывает духу великую свободу. Игра — это не реальность, это видимость. Видимость близка идее. Она подобна образу, картине, идее. Конечно же, видимость (Schein) и есть сама идея, воплощенная как минимум реальности и в ней открывающаяся»¹⁹⁵.

Итак, войско, которым сражаются дети, и есть подобная эстетическая «видимость» — это игрушечные, но каким-то волшебным образом ожившие всадники и амазонки, которые вполне закономерно являются здесь как символ гетевской идеи об идеальном образе. Солдатики, как и положено в «царстве эстетической видимости», не могут умереть или быть уничтожены (фигурки, когда в них попадало вражеское пушечное ядро, тотчас «срастались»). Главной фигуркой в сражении оказывается царица амазонок, предводительница войска Алерты, в которую Парис стремится попасть из пушки. В конце концов это ему удастся, но она, вновь «ожившая», мчится «под старые липы» и вообще исчезает из «сада», переместившись в иную (нашу) реальность.

Гете не случайно выделяет образ амазонки. Популярное на рубеже XVIII—XIX веков понимание целостности идеала как соединения двуполусного начала «муже-женственности», Гете творчески переосмысливает как образ «амазонки», который, как мы помним, играл важную роль в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера», и который был создан в те же годы, что и эстетическая теория Шиллера. Таким образом, в этом эпизоде сказки Гете особо подчеркивает собственную заслугу в создании оригинального художественного образа для выражения идеи андрогинной целостности в искусстве. Сражение заканчивается тем, что Парис целует Алерту, после чего неведомая сила отбрасывает его к подножию липы — на сакральную линию, соединяющую реальный и идеальный миры, ведь поцелуй, если вспомнить его мифопоэтическое «значение», — это всегда «пробуждение», возвращение в свой родной мир.

Только теперь Парис-Гете осознает свое предназначение творца-художника: он видел «сущность» мира (трех сильфид), он уже однажды создавал «эстетическую видимость» (игра с Алертой), поэтому, не смущаясь, он заявляет своему провожатому, что является «избранныком Богов» и «открыли» ему это

«три яблока, три драгоценных камня». Неожданное сближение «живого» яблока и «мертвого» камня вновь, на символическом уровне, раскрывает свою семантику.

Драгоценный камень (кристалл по своей природе), прозрачный и совершенный, как высшая духовная истина, жизнь Духа, нераздельно слит с жизнью Природы (яблоко — ее символ), и тогда важнейшая идея автобиографии о параллели жизни и искусства (идеального духовного мира), подчеркнутая введением в структуру повествования о реальных событиях явного вымысла сказки, находит свое подтверждение и здесь, в частном эпизоде повествования.

«Поэзию и правду» можно рассматривать как художественное воплощение концепции жизни и творчества поэта. Здесь Гете фокусирует многие отдельные намеки, мотивы, образы и символы, рассыпанные по отдельным произведениям, выстраивает из них единое целое, адекватно отражающее не столько жизненный путь великого поэта, сколько его художественный мир. Поэтому вставная сказка («Knabenmärchen»), занимающая на первый взгляд периферийное место в тексте повествования, и часто интерпретируемая как дань Гете романтическим веяниям эпохи, несет на наш взгляд важнейшую функциональную нагрузку, — в поэтической форме выражает «истину» («правду»), и подчеркивает важный для Гете философско-эстетический принцип — параллель жизни и искусства. Необычность «правдивого» повествования автобиографии подтверждает, что Гете, даже находясь внутри «романтической» эпохи, даже используя в своей художественной системе «романтические» жанры, был для современной ему культуры не «со-ВРЕМенником», а скорее «по-ПУТчиком», как бы перемещаясь не во времени, а в пространстве и раскрываясь не в мифе, а в символе.

Примечания

- ¹ Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. М., 1982. Т. 1. С. 360.
- ² Мы намеренно отступаем от русской традиции именовать эту героиню «Миньона», сохраняя немецкий вариант ее имени — Миньон (Minion), поскольку для нас важно подчеркнуть неопределенность ее пола, играющую важную роль в целостной концепции романа.

- ³ Гете И. В., Шиллер Фр. Переписка. В 2-х тт. М., 1988. Т. 1. С. 200.
- ⁴ См. например: *Humboldt W. Ansichten über Ästhetik und Literatur*. Hrsg. Jonas u. a. Berlin, 1980.
- ⁵ Понятие «Bildungsroman» было впервые сформулировано в 1803 году Карлом Моргенштерном, который писал: «Bildungsroman называется так благодаря своему предмету изображения — Bildung. Здесь показывается Bildung (культура? духовность?) героя в самом начале развития и затем процесс Bildung, вплоть до определенной степени совершенства (см. *Morgenstern K. Über Wilhelm Meisters Lehrjahre // Klaus F. Gille* (Hrsg.). Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre. Königstein, 1979. S. 15). Моргенштерн понимает это слово в духе своей эпохи, и, соответственно, мы скорее бы перевели этот термин как «роман культуры». Но в литературоведении утвердился тот смысл, который ему придал В. Дильтей в своем сочинении о Фр. Гельдерлине, противопоставив гетевский роман романтическим романам: Bildungsroman, согласно Дильтею, «изображает судьбу всякого невинного молодого человека — как он в поисках родственной души вступает в жизнь, встречается дружба и любовь, сражается в трудностями жизни и, обогащаясь жизненным опытом, находит себя и свою цель в мире» (цит. по: *Klaus F. Gille* (Hrsg.). Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre. S. VII). Изменение смысла термина привело к тому, что толкование данного романа Гете пошло по совершенно ошибочному пути.
- ⁶ *Goethe J. W. Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Hrsg. R. Trunz. 9. Aufl. München, 1978 (Далее: HA). Bd. 12. S. 414.
- ⁷ Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. М., 1976. Т. 7. С. 61.
- ⁸ Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 2. С. 25.
- ⁹ Гете И. В., Шиллер Фр. Переписка. Т. 1. С. 219.
- ¹⁰ *Wiese B. v. Johann Wolfgang Goethe. Der Mann von fünfzig Jahren // Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*. Düsseldorf, 1962. S. 50.
- ¹¹ *Gundolf Fr. Goethe*. Darmstadt, 1963. S. 354.
- ¹² *Ammerlahn H. Wilhelm Meisters Minion — ein offenes Rätsel: Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968). S. 89—116. Hier: S. 91.
- ¹³ *Ammerlahn H. Wilhelm Meisters Minion — ein offenes Rätsel: Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden*. S. 113.
- ¹⁴ *Kanzler Fr. v. Müller. Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar, 1982. S. 16.
- ¹⁵ Ibid. S. 51.
- ¹⁶ Фр. Шиллер в статье «О садовом календаре на 1795 год» рассуждает

- о «поэтическом стиле в садоводстве» (английский парк) и «архитектурной правильности» французского парка, о «превращении искусства садоводства в живопись». Он же в «Разрозненных размышлениях о различных эстетических предметах» пишет о своеобразии немецкой литературы, используя «садовый» язык: «Садовое искусство и искусство драматической поэзии имели в новейшие времена, и даже у одних и тех же народов, одинаковую судьбу. Та же тирания правил во французских садах и во французских трагедиях; та же пестрая и дикая беспорядочность в парках у англичан и у их Шекспира; а так как немецкий вкус испокон заимствовал свои правила у иноземцев, то и в этом предмете он колеблется между указанными двумя крайностями» (*Шиллер Фр.* Собр. соч. в 6 тт. Т. 6. С. 247, 649, 650).
- ¹⁷ Из исследований последних лет см.: *Siegmar G. Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Stuttgart, 1981. *Свирида И.* Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения // О Просвещении и романтизме: Советские и польские исследования. М., 1989; *Свирида И.* Поэтика пейзажного парка и культура Просвещения // История культуры и поэтика. М., 1994; *Корзина Н. А.* Сад как мотив литературы немецкого романтизма. Романтизм: эстетика и творчество. Тверь, 1994. С. 35—46.
 - ¹⁸ *Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116—148. К мифологеме сада // Текст: семантика и структура*. М., 1983.
 - ¹⁹ Результат «воспитания» отказавшегося от театральных «иллюзий» героя оценивается в подобных исследованиях прямо противоположно: 1) в работах прошлого и первой половины нынешнего века в основном положительно; сюда относятся и исследования большинства советских гетеведов. Ср.: В. Мейстер «становится нормальным членом гражданского общества» (*Bielschowski A. Goethe. München, 1905. Bd. 2. S. 168*), приходит к «гармонической целостности образования» (*Wundt W. Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals. Berlin, 1912*), к «нравственной деятельности» и «практической жизни» (*Вильмонт Н.* Гете. История его жизни и творчества. М., 1957; *Ашкест А.* Творческий путь Гете. М., 1986); 2) финал «Годов учения» трактуется пессимистически как доказательство «иррациональности жизни» (*Haas H. E. J. W. Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre // Der deutsche Roman. Von Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte. Hrsg. Benno v. Wiese. Bd. I. Düsseldorf, 1965. S. 132*), как тщетность и разрушительность всех стремлений к «воспитанию» человека (*Sicher H. Zur Deutung von «Wilhelm Meisters Lehrjahren» // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. 1966.

- S. 166—197; Gille K. F. «Wilhelm Meisters» im Urteil der Zeitgenossen. Sein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes. Assen, 1971). Вот одна из наиболее характерных оценок подобного рода: «Годы учения Вильгельма Мейстера» показывают негативный этап развития героя, когда скованный оболочкой индивидуализма Вильгельм впадает в неразрешимое противоречие с действительностью и оказывается перед лицом духовного краха» (Джигория О. Творческий путь Гете. Тбилиси, 1984. С. 152).
- 20 В нашу задачу не входит подробный анализ разногласий Канта и Шиллера в их восприятии искусства, которое происходит из их принципиально разной установки на поиски объективного (Шиллер) и субъективного (Кант) критерия прекрасного и, соответственно, объективного и субъективного понятия эстетической игры. См. об этом: Hansen F. P. Die Rezeption von Kants Kritik der Urteilskraft in Schillers Briefen «Über die ästhetische Erziehung des Menschen» // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 33 (1992). S. 165—188. Hier: S. 172; Malter R. Schiller und Kant // Schiller als Historiker. Hrsg. Otto Dann, Norbert Oellers. Erst Osterkompp, Stuttgart, Weimar, 1995. S. 281—291.
- 21 Schiller Fr. Über Kunst und Wirklichkeit. Leipzig, 1975. S. 315.
- 22 Geme И. В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. М., 1984. С. 5.
- 23 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 455.
- 24 Goethes Werke. Bd. 12, S. 7.
- 25 Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. Abt. II (далее: WA II). Bd. 7. S. 217—224.
- 26 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 270, 271.
- 27 Goethes Werke. Bd. 6. S. 338. Рус. пер.: Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 271.
- 28 Интересную интерпретацию «своего» и «чужого» пространства в сознании древних германцев дает Г. Кнабе: «митгарт» — «срединный мир», который может расширяться до горизонта, а может сокращаться даже до какой-либо точки в доме, т. е. четко не локализован, а только «закрыт» от «чужих»; «итгарт» — «внешний мир», который «бесконечен, почти лишен света, там дует ледяной ветер и текут реки, полные яда; повсюду сидят чудовища, полулюди, полузвери, глаза которых излучают противоестественный свет, а дыхание режет, как ножом» (Кнабе Г. Понятие архетипа и архетип внутреннего пространства // Кнабе Г. Материалы к лекциям по общей теории культуры. С. 118—119).
- 29 Шиллер Фр. Собр. соч. в 6 тт. Т. 6. С. 247.
- 30 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 348.

- 31 См. напр., обстоятельную диссертацию: Ammerlahn H. Natalie und Goethes urbildliche Gestalt. Untersuchungen zur Morphologie und Symbolik von Wilhelm Meisters Lehrjahre. Austin/ Texas, 1965, а также исследование, специально посвященное мотиву амазонки в романе: Schings H.-J. Wilhelm Meisters schöne Amazone // Jahrbuch der Schillergesellschaft 29 (1985). S. 141—206.
- 32 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 433.
- 33 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 349.
- 34 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 410.
- 35 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 413.
- 36 Wasserzieher E. Kleines etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, 1978. S. 38.
- 37 Meister Eckhart. Predigten // Deutsche Mystik. Zürich, 1989. S. 153.
- 38 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 412.
- 39 Образ «цветка», который не занимает здесь центрального места, тем не менее является примером того, что даже в таком частном аспекте роман Гете был важной «тенденцией» эпохи. В частности, в ранне-романтической литературе цветок актуализирует свой символический смысл. Так, герой романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбалда» (1798) бережно хранит «засушенный цветок», напоминающий ему детство и встречу с незнакомкой, символизируя потерянный идеал. И конечно же в этом ряду находится знаменитый «голубой цветок» Новалиса, который все больше мистифицируется, превращается в мистическую «тайну» мира, а также конкретизируется, приобретая «сапфирно-голубой» оттенок — цвет тайного («закрытого» для непосвященных) «золотого» цветка гермафродита.
- 40 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 7. С. 444.
- 41 Geme И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 1. С. 204.
- 42 Керлом К. Х. Словарь символов. С. 578.
- 43 НА. Bd. 6. S. 621.
- 44 Gere И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 251. См. об этом: Walzel O. Goethes «Die Wahlverwandtschaften» in Ramen ihrer Zeit // Rosch E. (Hrsg). Goethes Roman «Die Wahlverwandtschaften»: Wege der Forschung. Darmstadt, 1975; François-Poncet A. Goethes «Wahlverwandtschaften». Mainz, 1951.
- 45 См. Lippman E. O. v. En cheiirensis Naturae // Lippmann E. O. v. Anhandlungen und Vorträge zur Geschichte der Naturwissenschaften. 2 Bde. Leipzig, 1906—1913. Bd. 2. S. 439—449. В одной из последних работ на эту тему (Adler J. «Eine fast magische Anziehungskraft». Goethes «Wahlverwandtschaften» und Chemie seiner Zeit. München, 1987), где тщательно изучены химические «источники» романа, а также введены алхимические и натурфилософские понятия, близкие «избира-

- тельному родству», — знакомство Гете с этим явлением ведется к 1768 году, когда юный поэт в кругу Сюзанны фон Клеттенберг изучал алхимию. Здесь же исследованы некоторые натурфилософские теории XVIII века, которыми интересовался Гете во время работы над романом «Избирательное родство» и в связи с созданием «учения о цвете» (с. 37—46).
- 46 *Ritzenhoff U. J. W. Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart, 1982. S. 107, 148, 189.*
- 47 *Purksen U. Goethes Kritik naturwissenschaftlicher Metaphorik und der Roman «Die Wahlverwandtschaften» // Jahrbuch der dt. Schillergesellschaft. 1981. S. 285—315. Hier: S. 304.*
- 48 *HA. Bd. 13. S. 316.*
- 49 *Fancelli M. Die Farbenlehre und die Wahlverwandtschaften // Goethe und die Natur. Fr.a/M., Bern, 1986. S. 177—187; Milfull J. The «Idea» of Goethe's «Wahlverwandtschaften» // Germanic Review. 1972. S. 83—95; Wiertz R. Goethes Wahlverwandtschaften und Wagners «Tristan und Isolde». Fr.a/M., Bern, New York, 1984.*
- 50 *Glaser H. A. Pflanzen, Schnauzenknochen, Phisognomien und Leidenschaften. Goethes Naturbegriff // Goethe und die Natur. S. 189—202.*
- 51 *Steinbiss J. Der «freundliche Augenblick». Versuch über Goethes «Wahlverwandtschaften». Zürich, München. S. 18.*
- 52 *Wild G. Goethes Versöhnungsbilder. Stuttgart, 1991. S. 151.*
- 53 *Alleman B. Zur Funktion der chemischen Gleichnisrede in Goethes «Wahlverwandtschaften» // Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno v. Wiese. Hrsg. V. J. Gunt, 1973. S. 199—218. Hier: S. 216.*
- 54 О «первофеномене» Гете как принципе «примирения» противоположностей и его связи с натурфилософией Шеллинга см.: *Wild G. Goethes Versöhnungsbilder.*
- 55 *Гете И. В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 213—214.*
- 56 Кант находит в немецком языке концепт, прекрасно передающий идею синтеза, соединения трех миров — природы, свободы и смысла. Это — понятие и слово «Sinn», которое постоянно встречается в его трех «Критиках» и перевод которого неоднозначен. В целом, — это основа органичности, «человечности»: человеческая сущность, творческая сила, смысл. Гете же ищет основание для своего синтеза духовно-природного начала в понятии и слове «Geist», понимаемом в натурфилософском смысле (для Канта это слово имело значение, распространенное в светской «школьной» философии того времени — «разум, дух»).
- 57 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 251—252.

- 58 *Elm T. Goethe. Die Wahlverwandtschaften. S. 40.*
- 59 Именно романтики одни из первых оценили метод гетевского изучения природы. Например, Новалис называл Гете «первым физиком своего времени», в лице которого эта наука достигла своей вершины, т. е. выдающимся исследователем «физики», природы.
- 60 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 223.
- 61 «Работа в саду» героев романа как аллегорическое выражение особенностей их внутреннего мира отмечена в исследовании: *Schwan W. Goethes «Wahlverwandtschaften». München, 1983. Автор называет работу в саду «процессом отдаления и отчуждения от природного источника жизни, что проявится позже, в момент воздействия природных сил жизни на героев» (S. 28). О символическом значении мотива преобразования природы см.: Benjamin W. Goethes «Wahlverwandtschaften». Fr.a/M., 1955. S. 14—16; Emrich W. Symbolinterpretation und Mythenforschung // Euphorion 47 (1953). S. 38—67; Stocklein P. Wege zum späten Goethe. S. 69.*
- 62 О социально-историческом аспекте проблемы садово-паркового искусства в романе и особенно о роли ландшафтного сада в эпоху Гете см.: *Siegmar G. Park und Garten in Goethes Roman «Die Wahlverwandtschaften» // Siegmar G. Idealierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart, 1981. S. 145—166. Weinhold U. Ebenbild und Einbildung. Zur Problematik des Garten-Motivs in Goethes «Wahlverwandtschaften» // Neophilologus. 1983. S. 419—431. Об истории развития мотива пейзажного парка внутри жанра романа см. Neumeyer E. M. The Landscape Garden as a Symbol in Rousseau, Goethe und Flobert // Journal of the History of Ideas, 1949. P. 187—217. Автор исследования отмечает, что Гете был хорошо знаком с современными работами по садоводству Шамбера, Рептона и прежде всего знаменитого садовода и теоретика этого искусства Хиришфельда; также упоминает об активной роли Гете в садово-парковом строительстве, особенно в парках Верлица и Веймара. В работах: Düntzer H. Goethes «Wahlverwandtschaften». Leipzig, 1911. S. 111; Rave P. O. Garten der Goethezeit. Leipzig, 1941. S. 59 названы и другие парки, в частности, Долина Вильгельма близ Айзенаха и парк Шарлотты фон Штейн в Гроскохберге. Подобная деятельность Гете и изучение «Теории садового искусства» Хиришфельда являются, по мнению этих авторов, источниками при описании парка Шарлотты и Эдуарда в «Избирательном родстве». См. также: Buschendorf B. Goethes mythische Denkform. Zur Ikonographie der Wahlverwandtschaften. Fr.a/M. 1986, особенно главу: «Традиция пейзажной живописи и современная Аркадия в «Избирательном родстве» (S. 66—123), где*

парк в романе рассматривается в связи с модой на пейзажную живопись.

- 63 Копради К. О. Гете. Жизнь и творчество. Пер. с нем. М., 1987. Т. 2. С. 393.
- 64 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 314.
- 65 Копради К. О. Гете. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 393.
- 66 Там же.
- 67 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 314.
- 68 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 223.
- 69 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 240.
- 70 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 237.
- 71 Значение мотива «искусственных цветов» в романе отмечено в исследовании: *Schwan W. Goethes Wahlverwandschaften*. Эти цветы, — подчеркивает автор, — «разоблачают идиллию дерновой хижины — фальшивую и заимствованную» («erborgt» — как бы «взятую в долг») у природы (S. 24).
- 72 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 237.
- 73 НА. Bd. 6. S. 429.
- 74 Ср. Шлегель Фр. Иден // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 362.
- 75 О сходстве имен Оттилии и Отто см.: *Stocklein P. Wege zum späten Goethe*, где автор указывает и на сходство характеров этих персонажей.
- 76 О связи имени Отто и «влечении» к смерти см.: *Hirsch J. Das Sein der Zeichen und die Zeichen des Seins*. Автор трактует буквы «О» и «Э», выгравированные на бокале Эдуарда, в которых сам герой увидел очередное указание судьбы на связь между собой и Оттилией, как «скрытую правду смерти» (S. 21), «скрещение Эроса и Танатоса» — в последнем слове греческая начальная буква Θ близка по написанию лат. О (S. 20). В исследовании *Wiertz R. Goethes «Wahlverwandschaften» und Wagners «Tristan und Isolde»* в смене имен обыгрывается идея «вытеснения смерти»: взяв иное имя, Эдуард как бы прятается от правды смерти, а с появлением Оттилии он внезапно снова погружается в эту стихию, которая есть «безудержное признание бренности конечного бытия» (S. 59). Х. Шлаффер считает, что сменив имя Отто на новое, Эдуард нарушает порядок Бытия: «Эдуард хотел отменить актом свободного выбора (Wahl-thesei) то, что ему подобает от природы (physei)», т. е. избежать смерти (*Schlaffer H. Namen und Buchstaben in Goethes «Wahlverwandschaften»*. S. 213).
- 77 Ср. совершенно противоположную оценку роли Капитана в романе: он «...всего лишь капитан, некий статист»: «он так незначителен, что даже свои умные остроумия и философские рассуждения произносит

- не из стремления к знанию и не для поучения, а ради красоты. Элегантно завершив подобной шуткой одну фразу, он начинает другую, и тоже с сентенции, посвященной какой-либо социальной проблеме» (*Stocklein P. Wege zum späten Goethe*. S. 12).
- 78 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 382.
- 79 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 383.
- 80 Эта точка зрения убедительно доказана в исследовании: *Stocklein P. Wege zum späten Goethe*. С. 14.
- 81 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 385.
- 82 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 223.
- 83 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 394.
- 84 *Mannack E. Raumdarstellung und Realitätsbezug in Goethes epischer Dichtung*. Fr.a/M., 1972. S. 185. См. также социально-психологическое толкование мотива посадки тополей и платанов без учета его символического смысла: во-первых, как разницы поколений Эдуарда и Оттилии (*Reacock R. The ethics of Goethe's «Die Wahlverwandschaften»* // *The Modern Language Review*. 1976. Bd. 71. S. 330—343.); во-вторых, как указание на то, что Эдуард никогда не сможет вернуться на ту ступень развития, где находится Оттилия, рожденная в момент его зрелости, показатель которой — посадка дерева (*Schwan W. Goethes «Wahlverwandschaften»*. S. 24).
- 85 *Elm. T. J. W. Goethe*. S. 22, 39.
- 86 *Dettmering P. Reglose und entfesselte Natur in Goethes «Wahlverwandschaften»* // *Dettmering P. Dichtung und Psychoanalyse II*. Darmstadt, 1974. S. 33—68. Hier: S. 45.
- 87 Платон. Федр. М. Гносис, 1989. С. 3.
- 88 См. напр.: *Marzell H. Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*. Leipzig, 1943. S. 493.
- 89 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 429.
- 90 См. *Benjamin W. Goethes «Wahlverwandschaften»*. S. 183.
- 91 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 406.
- 92 См.: *Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 2. С. 825.
- 93 Доказательством того, что Гете учитывает числовую семантику, служит не только описание катастрофы в 13 главе, но и формулировка химического закона избирательного сродства в 4 главе (для его действия необходимы 4 элемента).
- 94 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 372.
- 95 Там же.
- 96 Там же.
- 97 Цит. по: *Grimm J., Grimm W. Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2. Leipzig, 1860. S. 1032.

- 98 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 324.
- 99 См. об этом: *Derwein H.* Geschichte des christlichen Friedhofs in Deutschland. Fr.a/M., 1931. S. 129.
- 100 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 324.
- 101 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 325.
- 102 Там же.
- 103 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 324.
- 104 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 326, 331.
- 105 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 331.
- 106 *Heidegger M.* Sein und Zeit. S. 250. Рус. пер. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М., 1997. С. 262.
- 107 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 323.
- 108 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 326.
- 109 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 329.
- 110 В восточнохристианской традиции подобный символический образ города-храма воплощается в архитектуре многокупольной церкви. См. об этом: *Лидов А. М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 15—34.
- 111 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 333.
- 112 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 334.
- 113 *Епископ Виссарион.* Паримии из книги пророка Исаии // Виссарион. Толкование на паримии. СПб., 1894. Т. 2. С. 222.
- 114 *Залеская В. Н.* К интерпретации символики литургических сосудов из собрания государственного Эрмитажа // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 142.
- 115 *HA.* Bd. 6. S. 400, 472.
- 116 Гете И. В. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 334.
- 117 Об образе Оттилии как воплощении художественных интуиций Гете см.: *Benjamin W.* Goethes «Wahlverwandtschaften»; *Tries Th.* Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literarischen Sprachkritik. Tübingen, 1975; *Türk H.* Goethes «Wahlverwandtschaften»: «der doppelte Ehebruch durch Phantasie» // *F. A. Kittler u. H. Türk* (Hrsg). Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Fr.a/M., 1977. S. 202—222; *Wiethölter W.* Legenden. Zur Mythologie von Goethes «Wahlverwandtschaften» // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982). S. 1—64. Эмрих проводит убедительную параллель образов Оттилии и Елены из трагедии «Фауст», рассматривая обеих как первообразы искусства (*Emrich W.* Die Symbolik von Faust II // Sinn und Vorform. Wiesbaden, 1978. S. 315, 319ff.
- 118 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 11—12.

- 119 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 12.
- 120 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 14.
- 121 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 16.
- 122 Вопрос о становлении в этом романе Гете человека как такового детально изучен в работе: *Schädel Ch. H.* Metamorphose und Erscheinungsformen des Menschens in «Wilhelm Meisters Wanderjahre». Zur geistigen und künstlerischen Einheit des Goetheschen Romans. Marburg, 1969. Автор анализирует социально-дидактическую интенцию романа и приводит примеры идеального воспитания в Педагогической провинции, нравственного идеала в образе Макарии, исследует «поворот к материальному миру в мысли и деяниях» Монтана, социально-педагогическую деятельность Леонардо как воплощение идеального типа-метаморфозы. Таким образом, хотя немецкий исследователь прямо и не выходит в сферу символического смысла, обращение к учению Гете о метаморфозе является, в сущности, такой неосуществленной возможностью.
- 123 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 16.
- 124 *WA II.* Bd. 8. S. 234.
- 125 *WA II.* Bd. 11. S. 397.
- 126 *Emrich W.* Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Wiesbaden, 1978. S. 41f.
- 127 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 46, 51.
- 128 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 68.
- 129 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 132.
- 130 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 133.
- 131 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 124.
- 132 *Ibid.*
- 133 См. другое толкование этого эпизода — как изображение чувства «космического ужаса» Вильгельма и его страха затеряться в необъятной Вселенной: *Irmischer H. D.* Wilhelm Meister auf der Sternwarte // *Goethe-Jahrbuch* 110 (1993). S. 275—296.
- 134 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 156.
- 135 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 162.
- 136 *Geme H. B.* Избранные философские произведения. С. 238.
- 137 Там же. С. 356.
- 138 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 173.
- 139 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 173.
- 140 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 159.
- 141 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 165.
- 142 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 169.
- 143 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 165.
- 144 *Goethes Werke.* Bd. 7. S. 313.

- 145 WA II. Bd. 6. S. 292f.
- 146 *Goethes Werke*. Bd. 7. S. 361.
- 147 *Goethes Werke*. Bd. 7. S. 322.
- 148 *Goethes Werke*. Bd. 7. S. 380.
- 149 *Goethes Werke*. Bd. 7. S. 367.
- 150 *Goethes Werke*. Bd. 7. S. 375.
- 151 *Emrich W.* Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes «Wanderjahre» // *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 26 (1952). S. 331—352. Hier: S. 344.
- 152 *Novalis*. Schriften. Stuttgart, 1962—1988. Bd. IV. S. 648—649.
- 153 WA I. Bd. 3. S. 244.
- 154 Цит по: *Heller E.* Goethes biographisches Schema // *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg, 1977. S. 137.
- 155 *Fiese E.* Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik. New York, Hildesheim, 1973. S. 105.
- 156 См. об этом: *Васильева Т. В.* «Стихослагающая» герменевтика М. Хайдеггера как метод историко-философского исследования. С. 199—200.
- 157 *Grimm J., Grimm W.* Deutsches Wörterbuch. Bd. 2. S. 1071.
- 158 WA IV. Bd. 50. S. 60f.
- 159 WA IV. Bd. 46. S. 241.
- 160 *Fues W. M.* Individuum und Geschichte. Beobachtungen an Goethes «Dichtung und Wahrheit» // *Physiognomie und Pathognomie*. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geb. Berlin, New York, 1994. S. 254.
- 161 WA I. Bd. 3. S. 244.
- 162 *Goethes Werke*. Bd. 12. S. 13.
- 163 *Fues W.* Individuum und Geschichte. S. 254.
- 164 См. например, все еще актуальное исследование: *Fierz J.* Goethes Porträtierungskunst in «Dichtung und Wahrheit». Frauenfeld, Leipzig, 1945. Особенно глава: Das Selbstporträt und die Idee der Metamorphose. S. 76—96.
- 165 *Breguet*, «Essay sur la force animale et sur le principe du mouvement volontaire». Paris. 1811.
- 166 WA IV. Bd. 22. S. 321.
- 167 WA IV. Bd. 22. S. 269.
- 168 WA IV. Bd. 22. S. 321.
- 169 *Fierz J.* Goethes Porträtierungskunst in «Dichtung und Wahrheit». S. 81—82.
- 170 *Андрей Белый*. Основы моего мировоззрения // *Литературное обозрение*. 1995, № 4—5. С. 22.
- 171 WA I. Bd. 36. S. 276.
- 172 Ср. также: «Самосознание есть «да будет», сказанное себе <...>»,

- есть внесение творческой воли в сознание и в познание... (*Андрей Белый*. История становления самосознающей души. С. 383, 647—648).
- 173 *Novalis*. Schriften. Bd. 3. S. 650.
- 174 *Novalis*. Schriften. Bd. 2. S. 647.
- 175 *Novalis*. Schriften. Bd. 3. S. 347.
- 176 *Kreuzer Fr.* Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Leipzig und Darmstadt, 1819. 2. völlig umgearbeitete Ausgabe. 4 Bde. Hier: Bd. 1. S. 69.
- 177 *Kreuzer Fr.* Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Bd. 1. S. 60.
- 178 *Kreuzer Fr.* Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Bd. 1. S. 70.
- 179 Ibid.
- 180 *Kreuzer Fr.* Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Bd. 1. S. 71.
- 181 *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV, 116—148. К мифологеме сада. С. 148, 152.
- 182 Там же. С. 146.
- 183 Еще одну любопытную параллель можно найти в оперной мифологии Рихарда Вагнера, где важнейшим персонажем является Логе, герой тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1876). Группа русских символистов, объединенная вокруг московского книгоиздательства «Мусагет» (1910—1917) и ориентированная на немецкую культуру, довольно много занимались исследованием символики этого вагнеровского героя, заметив его сходство с Мефистофелем: без «отрицательной» деятельности Мефистофеля невозможно развитие, без коварства Логе (бога «лжи и огня») невозможен «закат богов» и, значит, дальнейшее развитие истории. Андрей Белый в одном из своих антропософских пассажей выстраивает целый семантический ряд, соединяющий противоположные значения: «Логос — логика — Логэ — Luge» (нем: ложь) и объясняет: «Космическим отношением Логоса к Хаосу, браком их может начаться космофическое возрождение сознания в антропософическом праксисе; иначе логика обернется и явит Логе, а Логе есть «Luge», или ложь» (*Андрей Белый*. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 41). Символическая связь имени Логе со многими корнями немецкого языка была отмечена также Эмилем Карловичем Метнером, который в одной из своих статей связывает образ вагнеровского Логе даже с Люцифером. Он пишет, что имя скандинавского прообраза вагнеровского Логе — бога Локи — «есть укорочение и искажение Лукифера» (*Э. К. Метнер*. Наброски к комментарию // *Труды и дни*. 1913, № 1—2. С. 21—23).

- 184 *Goethes Werke*. Bd. 8. S. 60.
- 185 *Кэрлот Х. Э.* Словарь символов. С. 330.
- 186 Там же. С. 257.
- 187 *Goethes Werke*. Bd. 8. S. 63.
- 188 *Goethes Werke*. Bd. 12. S. 346.
- 189 См. об этом: *Goethes Werke*. Bd. 12. 792, 793.
- 190 *Goethes Werke*. Bd. 8. S. 12.
- 191 См. об этом: *Йейтс Ф. А.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000. Особенно глава XVIII: «Джордано Бруно: последнее изданное произведение». С. 287—298.
- 192 *Шиллер Фр.* Собр. соч. Т. 6. С. 387.
- 193 Там же.
- 194 *Шиллер Фр.* Каллий, или о красоте // Собр. соч. Т. 6. С. 70 — 114.
- 195 *Goethes Gespräche* in 5 Bde. Hrsg. F. Frhr. von Biedermann. Leipzig, 1909. Bd. 2. S. 20.

ГЕТЕ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Два абсолютно противоположных гения — «олимпиец» Гете и вечно мятущийся Андрей Белый — имели в основе своей творческой способности нечто общее, но и основополагающее, — то, что образовывало прафеномен (если воспользоваться термином Гете) их личности, что скрепляло их мировосприятие, непривычную для XVIII века и уже уникальную для XX века форму познания, — наконец, то, что являло их художественное творчество — символизм.

Что касается Андрея Белого, то весь мировоззренческий лабиринт этого художника и мыслителя состоял из множества «тупиков», откуда он с удивительным постоянством выбирается при помощи «ариадновой нити» — символизма. Только символизму, так и не постигнутому во всей своей глубине современниками, зато оказавшемуся необычайно актуальным в конце XX века — актуальным не столько как эстетическая программа, сколько как философская и культурологическая доминанта, он оставался верен на протяжении всей жизни. Но тем не менее, Андрей Белый, всегда существующий на пределе — интеллектуальном и творческом, в атмосфере «скандала», — вынужден был постоянно доказывать свою «целостную» индивидуальность: и в «дряблости» личности (Эллис), и в «эклектичности» философии (Ф. Степун), и в «хаотичности» художественной системы.

Но ведь и великого «олимпийца» Гете друзья называли «хамелеоном», а его личные качества всегда оставляли желать лучшего — но кто об этом помнит сегодня?! Ведь и Гете стремился

к внутреннему синтезу — поэта, ученого и философа, а в нем до сих пор видят лишь гениального художника!

«Всем, что я создал как поэт, я ничуть не горжусь <...>, — сказал он однажды Эккерману, — Но, что в наш век в многотрудной науке, занимающейся проблемами цвета, мне одному известна истина, это преисполняет меня гордости и сознания превосходства над многими»¹.

И тем не менее, неповторимая личность Андрея Белого отразилась в себе, как в фокусе, важнейшую тенденцию культуры нынешнего столетия: при внутренней разорванности и драматизме, — настойчивое, хотя и бесконечно-безнадежное стремление к гармонии, синтезу. Лишь из подвального театра души «только для сумасшедших» путь ведет к небесной цельности Гете и Моцарта, как определил это творческое состояние современник Белого — швейцарский писатель Герман Гессе. Но ведь именно символизм и лежал в основе его цельности.

Все гетевские синонимы символа (и прафеномен, и идея в явлении, и энтелехийная форма, и монада, и органическая форма-Gestalt, и «живое целое», и «стиль») обозначали в сущности одно: тождество противоположностей, явленное каким-то непостижимым образом в Бытии. И эта «открытая загадка», составляющая тайну символа, одновременно была и загадочным «смыслом» «жизни». Именно его Гете искал во всех «царствах» — и в природе, и в познании, и в художественном творчестве. «Смысл» жизни становился «смыслом» собственного существования, осознанием собственной тождественности с миром, Природой, Бытием.

Но ведь и русская культура серебряного века стремилась к самопознанию, к осмыслению собственной идентичности, что, естественно, не могло не затронуть одного из наиболее ярких ее выразителей. Андрей Белый, как и большинство современников, осознавал свое время как целостную эпоху — некий рубеж, своеобразие которого он передал ярким образом: «перевал». Этот рубеж-перевал-переход в новое культурное пространство, т. е. неустойчивое равновесие на самой вершине пути, и создавало особую кризисность, противоречивость, неуравновешенность современной эпохи «на перевале». Белый, как барометр, чутко улавливал, что интеллектуально-художественный рас-

цвет серебряного века «чреват» катастрофами, и этой теме специально посвятил ряд статей («Кризис сознания и Генрих Ибсен», «Кризис культуры», «Кризис жизни» и др.).

Символизм для него стал своеобразным выходом из этой кризисной ситуации, потому что символ как таковой предполагает создание целостности, абсолютного качественно-количественного единства противоположностей, внутри его структуры происходит «снятие» внутренней противоречивости и ее творческое преобразование в гармонию.

Но если в теоретических работах Белого 1900-х годов символ рассматривался прежде всего как философско-эстетическая категория, т. е. его символизм той поры был именно эстетическим импульсом — религии, философии и науки, то постепенно, как и Гете, русского поэта все сильнее начала привлекать идея всеобщей символизации Бытия, а символ больше и больше стал заменять философские категории — «идею», «понятие», «разум», «сознание», превратился в своеобразную (символическую) форму образного «мышления».

Переоценка роли чисто теоретического философского знания, «эмблемой» которого для Белого был «очищенный» неокантианцами Иммануил Кант, началась еще до той поры, когда он увлекся гетевскими натурфилософскими и эстетическими интуициями (в метаниях его мысли от Артура Шопенгауэра к Фридриху Ницше, от Владимира Соловьева к теософии и антропософии).

После встречи Белого с немецким философом и основателем антропософской «духовной науки» Рудольфом Штейнером, который построил свое учение на своеобразной интерпретации гетевской формы познания мира, Белый постепенно пересматривает и развивает свое понимание символа, которое все больше и больше начинает сближаться с интуициями Гете на эту тему.

Гетевское понимание сущности и взаимосвязи символа и Бытия (воспринятое Андреем Белым сквозь призму антропософии) помогло ему четко сформулировать важный для его мировосприятия вопрос о границе познания как такового. К этому вопросу он неоднократно возвращался практически во всех своих философских работах 1910-х и особенно 1920-х годов —

начиная с художественно-философского эссе «Круговое движение» (1912) в символистском журнале «Труды и дни» и кончая огромным незавершенным трактатом «История становления самосознания души», который до сих пор, к сожалению, не опубликован. Если понимать познание — о-смысление знаний — как «рассудочную спекуляцию», то, действительно, считает Белый, Кант прав, и мы не можем познать целый пласт Бытия — сферу «разума», мир идей («вещь в себе»). Но если научно-теоретическую идею рассмотреть как особый «образ» — заменить рассудочное мышление «спекуляцией имажинативной» (образной) — то границы научного познания исчезнут, гносеология превратится в «диалектику образотворчества», и тогда логически непознаваемый (по Канту) мир идей раскроется как сфера постигаемого в творчестве Символа.

Теперь Белый стал понимать познание как «расширение самосознания» в сферу разума (идеи-образа) — деятельное преобразование свой субъективности в субъективность универсальную, когда «Я» (индивидуум) становится представителем человечества, природы, Космоса. «Я» (субъект идеальной сферы), символически воплощая собственный смысл, парадоксальным образом проясняет смысл Природы. Нас не могут ни удивлять совпадения беловской мысли с поздними размышлениями Гете, воплощенными в его романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера», в котором символическая реальность связывала, скрепляла в тождество социум, природу и Бытие, а человек являл собой «живую связь». Таким образом, именно субъективность создавала возможность всеобщего порядка универсума-Космоса.

Еще до активного изучения гетевских естественнонаучных и философско-эстетических работ эта идея уже намечалась в сознании Белого как выведенная посредством логических рассуждений «сумма» (или конструкция) отдельных мировоззренческих установок: неокантианства, исследовавшего законы логики как основные принципы построения Бытия (по излюбленной формулировке Белого, воспроизводящей суждение неокантианца Генриха Риккерта: «бытие как форма суждения»); ницшеанства, открывшего «ритмическую» основу мысли («легконогий плясун»-мыслитель Заратустра); учения Владимира Соловьева

с его идеями Богочеловечества — «абсолютного организма» и Логоса — идеального человечества (Белый понимает Логос как идеальную, возможную в будущем, «образную», а значит, символическую логику, когда-то уже воплощавшуюся в Христе); теософии, предлагающей методы «выхода» за пределы чувственной реальности, и некоторых других учений.

Антропософия в сознании Белого плодотворно соединила «сумму знаний» в синтез, или, поскольку сам Белый понимал слово «синтез» только в смысле «рассудочной» совокупности элементов, — в «символ» как абсолютно целостную и качественно новую структуру. Если раньше он толковал символизм как особую «организацию» знаний, то теперь он перестраивает свою теорию в «органику знаний». «Нерв той органики, — пишет Белый, — антропософия», которая «ключ мне открыла к умению в себе развивать импульс к соединению знания»².

Рудольф Штейнер, создатель антропософии, замыслил создать целую контр-культуру, предлагающую выход из кризисного состояния Европы на рубеже нынешнего столетия. Вероятно, именно в этом — одна из причин необычайной популярности антропософского учения, особенно среди русской интеллектуальной элиты «серебряного века», смутно предчувствующей «вселенскую» катастрофу и в целом ориентированной на поиск религиозного идеала. Одним из самых знаменитых русских антропософов был, несомненно, Андрей Белый — живой пример «кризиса сознания», который он так остро чувствовал. Пытаясь преодолеть собственные внутренние метания, он постоянно дублирует, наслаивает, усиливает бесконечные попытки духовного восхождения из кризиса к гармонии.

Поэтому свой главный путь к целостности личности и современной культуры через художественно-религиозно-символическое жизнетворчество он так легко соединил с антропософским импульсом — «научно-духовным» жизнетворчеством, и воспринял штейнеровское учение не только (вернее, не столько) как «оккультную» науку, но как «закваску импульсов европейской культуры пяти последних столетий», особый «организм культуры».

Для немецкого сознания издавна была характерна «оккультная» идея, что каждый человек способен проникать в «потусто-

ронный» или «идеальный» мир (необходимо лишь развить «зародыш» сверхчувственных органов восприятия), — идея, лежащая в основе и германской средневековой мистики, и учения раннего Лютера, и чисто немецкой формы религиозности — «пиетизма». Эта интуиция оплодотворила сознание даже такого «чистого» теоретика, как Кант, не говоря уже о немецкой романтической традиции.

Привлекательность штейнеровского «окультизма» для многих его сторонников заключалась в том, что для изучения «феноменов» сверхчувственного мира он применял не туманное мистическое озарение, но «научные» методы, обосновывая развитие в себе «высшего» «Я».

Еще в работах доантропософского периода, в которых Штейнер развивает собственную теорию познания, он создает понятие «чистого опыта» — краеугольный камень своей философской системы. Вступая, как и многие его современники, в полемику с Кантом, он полагает, что существует познаваемая объективная действительность, состоящая как бы из двух слоев: чувственного опытного мира, постигаемого рассудком, и сверхчувственного мира «чистого опыта», познаваемого разумом как «идея». Если в традиции немецкого идеализма, которую как бы пытается преодолеть Штейнер, «вне-чувственный» (трансцендентный или трансцендентальный) мир интерпретируется как «царство» религии, философии или искусства, то для Штейнера — это сфера особого «опыта», а значит, и особой точной «науки». Но тогда необходимо совершенно по другому осмысливать и такие категории, как «познание», «разум», «идея», которые должны быть рассмотрены как факты опыта. Объективно говоря, уже Кант в «Критике чистого разума» вывел теоретическую «идею» из сферы рассудка, создающего логические суждения, и поместил ее (правда, как *понятие* разума) в сферу «разума», где происходит недоступная нашему пониманию деятельность волевого творческого начала. Именно благодаря ему стал возможен следующий шаг — вывод о познаваемости философской «идеи» в творческом (уже не просто волевом, но эстетическом) акте.

Этот шаг, правда, очень осторожный, делает сам Кант, когда в «Критике способности суждения» интерпретирует ис-

кусство на основе понятия творческой (эстетической) идеи — как некую целесообразность, подобную (только подобную!) человеческому организму. Гораздо увереннее действует Гете, который принимает не только положение Канта об «органической форме» искусства, но благодаря своим занятиям натурфилософской мистикой и алхимией, принимает также тезис об одухотворенной, «живой» природе как «органической форме». «Живая» (конкретная) идея, «живое целое», организм, символ — это все синонимы каждой из трех сфер Бытия: природы, человеческого существа и «произведения» искусства. Их «органическая форма» имеет, с точки зрения Гете, сверхчувственный «духовный» импульс, который он в статье «Влечение к оформлению» именует «Бог, Вседержитель, Творец». Значит, и «идея» как таковая (не только эстетическая, но и философская) превращается в идею-образ (*imago*), «идею в явлении», «символ». Рассуждая подобным образом, Гете приходит к учению о тотальной символизации Бытия.

Поскольку «теория сознания» (в такой форме для Штейнера существует гносеология), создается им одновременно с изучением естественнонаучного наследия Гете, именно в гетевском учении о природе находит он «подтверждение» собственным интуициям, именно гетевская идея «организма» как «чувственно-сверхчувственного» образования, целостность которого формируется особым «живым» духовным принципом, становится ядром его философии, а затем «тайноведения» (или «духовной науки») — так Штейнер именует антропософию. Антропософский индивидуум (гетевский организм, толкуемый необычайно широко) оказывается синтетическим единством материального и духовного, отдельное существо воплощает, являет «всеобщий», универсальный закон природы, ее духовную основу.

Андрей Белый, для которого в 1900-е годы «символ» про-являет семантику невыразимого, про-ясняет некий высший Смысл, создающий целостность любой конструкции («Эмблематика смысла»), в теоретических работах антропософского периода углубляет и расширяет свою теорию символизма. И теперь в символическом «смысле» ярко проступает индивидуальное (органическое) начало, которое и для Гете лежало в основании символической реальности.

Точку, в которой фокусируется в человеке его индивидуальность, Андрей Белый называл «самосознанием»: «конкретным сверх-чувственным образом «субъективно-объективной» (индивидуальной) действительности. И эта действительность — действительность нашего «Я». Парадокс подобной символической действительности заключается в том, что в ней не просто уничтожается дуализм разума и чувства, Бытия и понятия, «Я» и «не-Я», но возникает новое качество, в котором один элемент одновременно репрезентирует другой (например, «дух» в этом смысле всегда проявляется как «пластическая форма»-образ; «сознание» не отделяется от индивидуального «тела»).

Индивидуум конкретен — символ конкретен также. Но ведь философская «идея» и научный прафеномен у Гете также всегда «явлены» как «конкретные моносы» — нерасчленимые единицы. Именно органический принцип смыслополагания, формирующий мир живых существ, лежащий в основе учений Гете и о художественном символизме, и о философской «идее», и о природном организме — «метаморфозе», скрепляет в целостное единство символическую «реальность» Андрея Белого.

Индивидуальность как таковая ярче всего находит свое выражение в конкретном человеке; а наиболее точно понять и изучить возможно только собственную индивидуальность. В идеале именно автобиография, материалы собственной жизни, представляют собой, с точки зрения «символиста» Гете и антропософа-символиста Андрея Белого, идеальное «произведение», художественную целостность, ведь любая художественная форма — это организм, индивидуум, символ; но и символ — это, в свою очередь, индивидуум. Поэтому изображение конкретной индивидуальности (биография), в идеале, художественное «воплощение» самого себя (автобиография) — является наиболее адекватным воспроизведением символа-организма в искусстве. Одну треть творческого наследия Гете составляют его сочинения автобиографического характера, а его романы повествуют о «воспитании» (Bild-ung) — процессе «образования» индивидуальности человека. Андрея Белого также интересует формирование собственного «самосознания». С середины 1910-х годов он работает над многочисленными само-исследованиями (в художественной прозе, в стихах, в дневниках и до-

кументальной автобиографической прозе), закономерно завершившимися теоретическим трудом «История становления самосознающей души», где отдельные самонаблюдения и рассуждения об индивидууме Андрее Белом обобщены до понимания культуры как индивидуума или, другими словами, «организма»-символа.

Этот новый этап развития символической теории Белого можно, пожалуй, определить как своеобразный «антропософский символизм», когда на первое место выдвигается изучение сущности «органического» (живого) символа-индивидуума. В «Истории становления самосознающей души», касаясь этого времени, Белый пишет: «...уж с 1910 года мне стало отчетливо: символ есть *образ духа* в душе» (выделено мной.— И. Л.)³.

Многие «Воспоминания» Белого (о Блоке, о Штейнере и др.) — та же самая попытка понять себя как «идею в явлении», как символ — ведь другой человек осмысливается им как «конкретно-идеальное» сознание, повторяющее в своих «духовных» основаниях индивидуальность самого Андрея Белого. Раскрывая собственную «духовную» основу, считает Белый, возможно понять «идеальную» сущность Бытия, потому что «дух» и «идея» идентичны, они представляют собой особую «текучую» (подвижную) форму — энергию («образ духа»), которую можно описать в философско-эстетических категориях «ритма», «градации», «контрапункта», «комплекса», «со=знания», «символа», что и делает «теоретик» Белый; можно «увидеть» в образе «капли», «искорки», «ветки», как, например, ее «во-ображает» немецкий средневековый мистик Мейстер Экхарт; можно изучать как «метаморфозу» или органический «тип» — научный «объект» Гете.

Итак, «образ духа» («символ», «самосознание») и представляет собой сущность жизни — ее сверхчувственный, «органический» импульс, который Гете когда-то назвал «стремлением к о-формлению» (Bildungsbetrieb), а Аристотель еще ранее «энтелихией». Задача истинной науки, познающей мир, как ее понимает Гете и Белый, подойти к самым основаниям жизни. Поэтому в своем «семинарии» по вопросам «антропософского гетизма» (так Белый назвал свою книгу «Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (1917), он столь много внимания уделя-

ет именно научно-философским интуициям Штейнера и Гете, считая, что в современной физике, берущей свое начало, позволим себе каламбур, в «Началах» Ньютона и новой философии, критицизм и «неокритицизм» которой основан на учении Канта, потерян самый главный «познавательный» элемент, который единственно способен собрать в целое наш разломанный на «научно-теоретические» осколки мир: понимание Природы как «органической» жизни и «разгляд» Мысли как «живого» образа, метаморфозы, «жизни самой мысли». Антропософия же, считал Андрей Белый с присущим ему эмоциональным запалом, и есть настоящая «созерцающая» философия — не логическое теоретизирование, о-граниченность которого так прекрасно удалось показать Канту, но без-граничная «жизнь» духа, которую скрепляет особая «образная» логика (*связь суждений*) — Логос. Он, в результате, и стал для Белого еще одним символом (соответствием) Символа — и в том значении, как его понимала древнегреческая традиция (гераклитовский «огненный» ритм Бытия), и в смысле христианско-гностического Логоса-Христа.

Основное сочинение Белого о Гете — уже упоминаемая нами книга «Штейнер и Гете в мировоззрении современности» — было им задумано как «ответ» на труд своего бывшего соратника по символистскому движению Эмиля Карловича Метнера «Размышления о Гете», вышедший в свет в 1914 году, где автор подвергает сомнению правомочность штейнеровского подхода к гетевскому научно-философскому наследию.

Метнер, известный в русских интеллектуальных кругах «гетист» — знаток художественного и философского творчества Гете, как и большинство современников, находился под влиянием широко распространенного мнения о дилетантизме Гете-ученого и, значит, о незначительности гетевских сочинений по естествознанию. Хорошо понимая, тем не менее, значение философских работ Гете, Метнер отрывает и здесь философию великого Поэта от его «чистой» поэзии. Более того, будучи приверженцем неокантианства и редактором неокантианского философского журнала «Логос», он интерпретирует гетевскую «идею» как чисто философскую схему, подменяя натурфилософский символизм Гете собственной «критической» установкой. Поэтому метнеровский «гетизм» можно, пожалуй, определить

как типичное гетеведение эпохи рубежа прошлого и нынешнего столетий, которое исследовало художественный символ Гете как чисто эстетическую категорию, а его философскую «эйдю» (идею-образ) как кантианскую или чаще неокантианскую «идею» — в частности, Метнер, постоянно цитирует одного из самых авторитетных гетеведов той эпохи неокантианца Карла Форлендера. Гетевская «органика» (учение о живых организмах — «метаморфозе» растений и животном «типе») и «физика» (учение о цвете) толковались в философско-эстетических трудах рубежа XIX—XX вв. (в книге того же Метнера) как абстрактные схемы, а в естественнонаучных сочинениях как «странность» великого Художника — например, в популярных лекциях знаменитого немецкого физика Г. Гельмгольца, неоднократно переиздававшихся в России⁴.

Штейнер же, будучи доктором философии, начал свою деятельность «гетеведа» с изучения именно научного наследия Гете: он был редактором, комментатором и автором вступительных статей к четырем томам «Естественнонаучных трудов» Гете, изданных в 1884—1897 гг.⁵ Поэтому естественнонаучные взгляды Гете, повлиявшие, как мы уже отмечали, на формирование его собственной научно-философской теории, а затем антропософского понимания интуиции, легли в основу штейнеровского подхода как к философии, так и к эстетике Гете. В этом, думается, было преимущество Штейнера как исследователя, ведь философия, эстетика и поэтика Гете нерасторжимо связаны с его толкованием природы в целом.

Белый, для которого, во-первых, не существовало, как для Метнера, непререкаемых академических авторитетов в вопросах, касающихся Гете, который, во-вторых, уже ко времени выхода в свет книги «Размышления о Гете» принял антропософский импульс и связал штейнеровский «конкретный идеализм» со своей теорией «конкретного символизма» и который, в-третьих, проштудировал в отличие от Метнера все комментарии Штейнера к естественнонаучным сочинениям Гете, — опираясь на свою теорию «антропософского символизма», как это звучит ни парадоксально, постиг натурфилософский символизм Гете и его «физику» гораздо глубже, чем «гетист» Метнер и «гетеанец» Штейнер.

Основная полемика в книге «Штейнер и Гете» разгорается вокруг понятия естествознания, «науки» как таковой. Белый разбирает философские истоки «духовной науки», связывая антропософские ступени «вживания» в духовные миры (имагинацию, инспирацию, интуицию) со штейнеровской до-антропософской категорией «идеи»-организма (конкретной идеей), сущность которой, как упоминалось выше, составляет гетевское представление об органической форме как «живом» и конкретном чувственно-сверхчувственном единстве (или другими словами, метаморфозе).

Но поскольку теперь Белый понимает и собственный символ как «идею»-организм, то «духовная наука» в его книге приобретает функцию своеобразного символического «наукоучения», являясь обоснованием всех будущих точных наук — и символического естествознания, намеченного уже в «органике» Гете (в его ботанике, зоологии и анатомии), и символической математики, — науки о «живых» конкретных комплексах чисел, базой которой послужит «аритмология», разработанная знаменитым математиком Николаем Бугаевым — отцом Белого, и «духовной» физики, — о ней в «Штейнере и Гете» говорится подробнее всего, потому что, по мысли Белого, новое время забыло исконное значение этого слова — «природа в своей целостности».

Белый видит в основании будущей (символической) физики «учение о цвете» Гете, который восстанавливает древнейшее, герметическое понимание «света» как единой и нематериальной субстанции, противоположной тьме, видит в нем «духовный первоисток» реального «цветного» мира.

Оригинальность гетевского подхода заключается в том, что тот открывает совершенно новый исследовательский ракурс — физиологию зрения: его «свет» является внутренним свойством человеческого глаза, а проявление того или иного «цвета» зависит от того, через какую по своей интенсивности преграду — «мутную среду» (тьму) проходит свет. Таким образом, духовное, Божественное, но одновременно и человеческое начало — чистый органический синтез — формирует красочный облик мира.

Гетевская «научная» идея «света», открыто противополо-

ная ньютоновской оптике, дополняет теоретические, символические интуиции Белого.

«Образ духа» (все тот же символ — подвижная «форма» и одновременно явленная «сущность») во многих мистико-оккультных системах осмысливается как «свет». Но лишь неоплатонически-христианская традиция рассматривает свет как «органический» синтез, присущий «идеальному» человеку — Богочеловеку Иисусу Христу и человечеству в целом. Значит, согласно «антропософскому символизму» Белого, Христос и есть настоящий символ, тот самый индивидуум, в котором произошло воплощение «идеи» личности. Поэтому в основание Бытия (пространственно-временного континуума), которое Белый исследует в «Штейнере и Гете», он помещает странную на первый взгляд понятийную конструкцию «Я-Свет».

Сопоставление символизма Гете и Андрея Белого, которое здесь только намечено, позволит не только глубже постигнуть феномен Гете, но и внести существенные коррективы в понимание эстетических и философских установок классика русского символизма.

В завершение книги хотелось бы привести знаменательные слова Андрея Белого⁶, сказанные им по поводу своего великого предшественника:

ГЕТЕ, КАК ФЕНИКС,
ВЫЛЕТЕЛ ИЗ ПЕПЛА ШТАМПОВ
И ОКАЗАЛСЯ ВПЕРЕДИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ,
ПЕРЕЛЕТЕВ СТОЛЕТИЯ!

Примечания

- ¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. С. 297.
- ² Андрей Белый. История становления самосознющей души. С. 725.
- ³ Там же. С. 718.
- ⁴ См. напр. Г. Гельмгольц. Популярныe научные статьи. СПб., 1866.
- ⁵ Goethe J. W. Naturwissenschaftliche Schriften. Hrsg. R. Steiner. Bd. I—IV. Berlin und Stuttgart, o. j.
- ⁶ Андрей Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере (Подготовка тома, послесловие и комментарии И. Н. Лагутиной). М., 2000. С. 267.



Аверинцев С. С. 28
Адлер Й. (Adler) 32
Айслер К. П. (Eissler) 21
Аллеман Б. (Alleman) 169, 170
Аммерлан Х. (Ammerlahn) 151
Андрей Белый 11, 16, 102, 113,
114, 226, 232, 261—265, 267—
273
Аристотель 41, 97, 115, 269
Ард И. 54
Арнольд Г. 47, 82, 83
Аст Ф. 114, 126, 127

Баадер Ф. 152
Байрон Д. Н. Г. 99
Башляр Г. (Bachelard) 156
Беме Н. (Böhme) 92
Беме Я. 29, 53, 96, 152
Беньямин В. (Benjamin) 9, 26, 188
Бергман Т. 168
Блок А. 269
Блюменберг Х. (Blumenberg) 14
Бодкин М. (Bodkin) 21
Бодмер И. Я. 66
Боккаччо Дж. 125
Брейтингер И. Я. 66
Бруно Дж. 242, 243
Бугаев Н. 272
Бушендорф Б. (Buschendorf) 32

Валентин Базилий 59
Веллинг Г. фон 59
Вергилий 80, 235—239, 241
Виетхельтер В. (Wiethölter) 31
Вилд Г. (Wild) 32
Вильмонт Н. 167
Винкельман И. И. 27, 47, 66—68
Витковски Г. (Wietkowski) 220
Витте Б. (Witte) 15
Вольтер Ф.-М. 79, 81
Вольф Х. 56, 69, 79, 119
Вриц Р. (Wriertz) 21
Вульпиус К. 196

Гадамер Г. Г. 10, 11, 27, 28, 29, 30
Гаман И. Г. 45, 46, 54, 69, 84, 87
Гарденберг К. фон 56
Гегель 28, 96, 117, 127
Гейзенберг В. 49
Гелер Й. С. Т. 168
Геллерт Х. 54, 57
Гельмгольц Г. 271
Гельмонт И. Б. ван 59
Гераклит 244
Гердер И. Г. 20, 54, 57, 61—64, 66,
69, 75, 84—87, 108, 121, 126,
149
Гермес Трисмегист 49
Геррес Й. 32

* В Указатель не включены имена, встречающиеся в Примечаниях; в скобках дано оригинальное написание фамилий современных литературоведов, на которых ссылается автор в тексте книги.

Гессе Г. 54, 178, 262
Голдсмит О. 73
Гомер 59, 73—75, 129
Гофман Э. Т. А. 240
Граффен П. (Graffin) 15
Грахам Й (Graham) 31
Гримм Я. 222
Гримм, братья 221
Гумбольдт В. фон 62, 124, 149,
152

Д'Обюисон 208
Данте А. 129, 236—239
Дарвин Ч. 209
Даррида Ж. 24
Декарт Р. 47
Демокрит 102
Джойс Дж. 73
Дильтей В. 8
Дорнхейм А. (Dornheim) 21
Дюрр Ф. (Dürr) 32

Жан-Поль 16

Землер И. С. 43, 45, 46
Зиммель Г. 8
Зольгер К. Ф. 21, 30, 114, 121, 127,
129, 130
Зульцер И. Г. 46

Иванов В. Н. 18
Иоанн, апостол 62, 78
Иона, пророк 85
Иосиф II, император 193

Кант И. 14, 20, 31, 41, 45, 46, 54,
76, 84, 105, 109, 113, 114, 116—
122, 126, 154, 170, 171, 211, 245,
263—267, 270
Карл V, император 42
Карл-Август, герцог 196, 219
Кассирер Э. 9, 28, 91
Кеплер И. 49
Кёрнер К. Г. 122
Клеттенберг С. фон 29, 52, 56, 57
Клопшток Фр. Г. 54, 73, 74

Кнабе Г. К. 12
Кнебель К. Л. фон 224
Кондылис Панайотис (Kondylis
Panajotis) 47, 60
Конради О. (Conrady) 175
Коперник Н. 49
Кройцер Фр. 124, 126, 127, 228,
229
Кэрлот Х. Э. 51

Ламберг И. 187
Ланге В. (Lange) 72
Лангер Э. Т. (Langer) 57
Лафатер И. К. 45, 54, 56, 69, 73,
85, 87
Лейбниц Г. В. 14, 41, 47, 48, 60,
61, 63—66, 69—72, 76, 78—81,
83, 85, 97, 118
Лессинг Г. Э. 44—46, 56, 63, 67,
69, 79, 149
Линней К. 48, 50
Лосев А. Ф. 127
Лотман Ю. М. 13, 19
Лукреция 79
Луман Н. (Luhman) 14
Людвиг Баварский, король 222
Лютер М. 42, 44, 192, 199, 266
Люцифер 58, 59, 78, 238

Мамардашвили М. 19
Мандельков К. Р. (Mandelkow) 24
Маттисон Ф. фон 122
Мейер И. Г. 108, 118, 121, 124,
125, 127
Мейстер Экхарт 112, 161, 269
Мендельсон М. 44, 45, 63
Метнер Э. К. 8, 270—272
Метц И. Ф. 59
Миримский И. 179
Михайлов А. В. 16, 23, 30, 73, 103,
114
Мишеа Р. (Michéa) 77
Моисей, пророк 46
Мориц К. Ф. 21, 27, 30, 108, 121,
125, 127
Моцарт В. А. 262

- Мюленберг Г. М. 55
 Мюллер А. 114
 Мюллер Фр., канцлер, фон 88, 104, 151
 Мюллер-Залгет К. (Müller-Salget) 72

 Нигард Л. (Nygaard) 31
 Ницше Фр. 263
 Николай Х. Ф. 44, 45
 Николай Кузанский 53
 Новалис 32, 46, 54—57, 148, 218, 221, 227—229, 235
 Нойес Й (Noyes) 30
 Ньютон И. 48, 173, 270

 Овидий 60
 Огаард П. (Ohgaard) 21
 Оссиан 73, 74, 75
 Ошеров С. 165

 Парацельс 29, 53, 59, 61, 66, 78, 181, 238
 Платон 28, 53, 67, 106, 115, 186
 Плотин 28, 67, 103, 105

 Райх И. М. 218
 Рикер П. 11, 19
 Риккерт Г. 264
 Ример Фр. 221, 245
 Ритценхоф У. (Ritzenhoff) 168
 Робертс Д. (Roberts) 21
 Руссо Ж.-Ж. 62

 Секст Тарквиний 79
 Серенсен Б. А. (Sørensen) 30
 Соловьев Вл. 263, 264
 Сосюр Ф. де 19
 Спиноза Б. 41, 45, 50, 56, 88, 93, 94, 223
 Сталь Ж. де 151
 Старкей Г. 59
 Степун Ф. 261

 Табер Х. 168
 Тик Л. 56, 240

 Томазиус Х. 47
 Трубецкой Е. Н. 115

 Фик М. (Fick) 31, 69
 Фирц Ю. (Fierz) 225
 Фихте И. Г. 96, 147
 Фичино М. 243
 Фишер Б. (Fischer) 27
 Фишер К. 69
 Флакс Н. М. (Flax) 32
 Флашланд К. 87
 Форлендер К. 171
 Фосс И. Г. 127
 Франке А. Г. 55
 Фуэс В. М. (Fues) 222, 223

 Хабермас Й. (Habermas) 14
 Хайдеггер М. (Heidegger) 10, 13, 25, 51, 196, 197, 221,
 Хейнрот Х. 101
 Хенкеман В. (Henckman) 114
 Хетцлер-младший 69
 Христос Иисус 22, 78, 82, 83, 200, 201, 214, 221, 265, 270, 273
 Хэлинг Г. 187

 Цельтер К. Фр. 222
 Цивьян Т. В. 81, 235
 Циммерман Р. (Zimmerman) 28, 52, 57
 Цинцендорф Н. Д., граф, фон 55, 56, 161

 Шамиссо А. фон 240
 Шатобриан Ф.-Р. 76, 77
 Шван В. (Schwan) 32
 Шедель Х. Х. (Schädel) 107
 Шедер Г. (Schaefer) 21, 22
 Шекспир В. 50, 150, 155
 Шеллинг Ф. 21, 28, 30, 32, 41, 88, 96, 117, 121, 126—129, 131
 Шеффлер Г. (Schäffler) 78
 Шиллер Фр. 29, 30, 54, 56, 93, 101, 108, 117, 121—124, 126—128, 148, 150, 154, 157, 171, 196, 245, 246

- Шлаффер Х. (Schlaffer) 73
 Шлегель Д. 218
 Шлегель Фр. 46, 125—127, 131, 147
 Шлейермахер Фр. 54, 218
 Шопенгауэр А. 104, 263
 Шпенер Ф. Я. 54
 Шпильман Я. Р. 59, 168
 Штайгер Е. (Steiger) 31
 Шталь Г. Э. 59
 Штейн Ш. фон. 196, 219
 Штейнбах Э. фон 64,
 Штейнер Р. 16, 49, 84, 91, 104, 115, 263, 265—269, 270—273
 Шубарт К. Э. 116

 Эзер А. Ф. 67
 Эзер Ф. 57, 68
 Эккерман И. П. 99, 114, 219, 223, 262
 Элиаде М. 156
 Эллис 261
 Элохим 58
 Эльм Т. (Elm) 32, 173
 Эмрих В. (Emrich) 16, 24, 25, 26, 27, 209, 210, 216, 217

 Юнг К. Г. 21, 52, 53
 Юнг-Штиллинг Г. 100

 Якоби Ф. Г. 45, 57, 69, 112

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	7
----------------	---

Часть первая

СИМВОЛ ГЕТЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СТРУКТУРА

<i>Глава первая</i>	Образ мира Гете 70-х годов XVIII века: религиозно-философские и эстетические предпосылки формирования символической поэтики	41
<i>Глава вторая</i>	Страсти по Гете: философия Г. В. Лейбница и роман Гете «Страдания юного Вертера» ..	71
<i>Глава третья</i>	«Открытая тайна» Гете: учение о природе в связи с пониманием искусства	88
	Природа	88
	Искусство	107
	Символ	111

Часть вторая

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ГЕТЕ

<i>Глава первая</i>	Символ как прафеномен: «Годы учения Вильгельма Мейстера»	147
<i>Глава вторая</i>	Символ как целостность: «Избирательное сродство»	167
<i>Глава третья</i>	Символ как стиль: «Годы странствий Вильгельма Мейстера»	205
<i>Глава четвертая</i>	Символ как индивидуум: «Поэзия и правда» ..	218
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. Гете и Андрей Белый		261
Указатель имен		274

I N H A L T

EINLEITUNG	7
------------------	---

Teil I

GOETHE'S SYMBOL: HERKUNFT UND STRUKTUR

Kapitel I	Das Weltbild von Goethe in den 1770 er Jahren: der religiöse, philosophische und ästhetische Hintergrund der symbolischen Poetik	41
Kapitel II	Goethes Passionsgeschichte: die Philosophie von G. W. Leibniz und der Roman <i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	71
Kapitel III	«Heilig öffentlich Geheimniss»: Naturlehre in ihrer Beziehung zur Kunstlehre	88
	Natur	88
	Kunst	107
	Symbol	111

Teil II

SYMBOLISCHE POETIK VON GOETHE

Kapitel I	Symbol als Urphenomen: <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	147
Kapitel II	Symbol als «lebendiges Ganzes»: <i>Die Wahlverwandtschaften</i>	167
Kapitel III	Symbol als Stil: <i>Wilhelm Meisters Wanderjahre</i>	205
Kapitel IV	Symbol als Individuum: <i>Dichtung und Wahrheit</i>	218
SCHLÜßKAPITEL. Goethe und Andrey Bely		261
Index		274

Научное издание

Ирина Николаевна Лагутина

СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ГЕТЕ

Поэтика художественной прозы

Технический редактор *Т.А.Заика*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 10.11.2000.

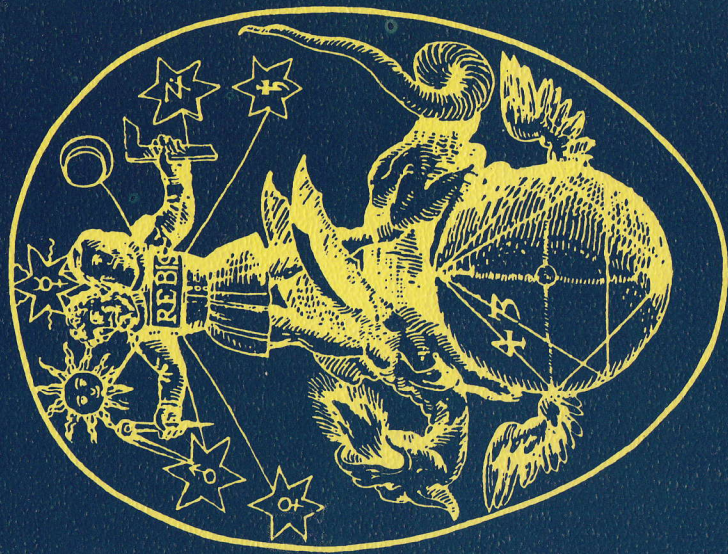
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.

Печать офсетная. Печ. л. 17,5. Тираж 500 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, «Наследие».

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.

Тел.: (095) 202-21-23; 291-23-01.





Ирина Лагутина * СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ГЕТЕ



Ирина ЛАГУТИНА

СИМВОЛИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ГЕТЕ