

- 34 Coulet H. Le roman jusqu'à la révolution. P., 1967. Vol. 1–2. Последнее на сегодняшний день издание этой книги вышло в 2000 г.
- 35 Fontaine M.-M. Introduction // Aneau B. Alector ou le Coq. Genève, 1996. P. X.
- 36 Денерье Б. Новые забавы и веселые разговоры. Кимвал мира. М., 1995. С. 218.
- 37 Все цитаты из “Алектора” приводятся по: Aneau B. Alector ou le Coq. P., 2003.
- 38 Peletier J. Art poétique // Traites de poétique et de rhétorique de la Renaissance. P., 1990. P. 305.
- 39 Ronsard P. Abrege de l'Art Poétique français // Ibid. P. 474.
- 40 Charpentier F. Dix études sur la *Délie* de Maurice Scève. P., 1987. P. 53.
- 41 Tetel M. Lectures scéviennes. L'emblème et les mots. P., 1983. P. 92.
- 42 Aneau B. Dialogue contre le paradoxe de la Faculté du vinaigre. Lyon, 1549. Электронная версия: [http://www.archive.org/details/8T601INV2243RES\\_P2](http://www.archive.org/details/8T601INV2243RES_P2)
- 43 См. о нем нашу статью: Чекалов К.А. Три “Г”, или Миф и история в “Астрее” // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. М., 1999. С. 28–35.
- 44 Beaulieu J.-Ph. “Perceforest et Amadis de Gaule”: le roman chevaleresque de la Renaissance // Renaissance and Reformation. 1991. XXVII. Vol. 3. P. 193.
- 45 Fontaine M.-M. Antiquités et rites funéraires // Les Funerailles à la Renaissance / Textes édités par J. Balsamo. Genève, 2002. P. 344.
- 46 Cazauran N. Amadis en France en 1540: un nouveau “Roman de chevalerie” // Les Amadis en France au XVI siècle. P., 2000. P. 33.
- 47 В отличие от Рабле, в книге которого влияние Ариосто минимально (Cioranescu A. L'Arioste en France. Des origines à la fin du XVIII siècle. P., 1939. T. 1. P. 18).
- 48 Fontaine M.-M. La contribution de Barthélémy Aneau à l'“illustration” de la langue française // Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance. P. 501.
- 49 Sasu V. La figure d'Ogier, de la chanson de geste au roman chevaleresque // Études françaises. 1996. Vol. 32. N 1. P. 49–56.
- 50 Demerson G. L'esthétique de Rabelais. P., 1996. P. 142.

## РОССИЯ И ЕВРОПА: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

А.Л. Доброхотов

### ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ГЕТЕАНСТВА

ПОХОЖЕ, ЧТО ДЛЯ АНАЛИЗА ЖИЗНИ культурных форм нет более богатого материала, чем феномен классики. С одной стороны, мы имеем дело с предельными достижениями в некоей области культуры (статика), с другой – опыт их бесконечной интерпретации (динамика). К тому же классика обречена на открытость всем мыслимым экспериментам с ее плодами: от благоговейного хранения аутентичности до беспардонной пародии. Поэтому история ее трансляции – это идеальная предметность для наук о культуре. Но если говорить об исследовательской оптике, то надо признать, что опыт ее настройки не так уж велик. Дело в том, что классика – это не просто все “самое выдающееся”, а весьма специфичный и редкий продукт культуры, который живет по особым законам. Высветить их можно в первую очередь наблюдениями над изменчивыми взаимодействиями “текста” классики и его темпоральной духовной среды<sup>1</sup>. Опыт такого наблюдения и предлагается ниже: будут рассмотрены три последовательных эпизода русского гетеанства с их фокусировкой проблем – соответственно – на религиозной идентичности, на понимании формы и на характере “классического” как такового.

\* \* \*

Гетеанство Серебряного века развивалось во многом параллельно со своим западным аналогом. По ряду причин Гете вскоре

после своей смерти не просто вышел из моды, но стал даже до некоторой степени персоной нон грата: в период очередного взлета немецкого патриотизма и национализма 40-х годов. Гете казался подозрительным космополитом; литературе натурализма и психологизма были непонятны его утонченные аллегории; наступившей позитивистской эпохе Гете вообще был глубоко чужд. Гете изучают педанты-филологи, о нем пишут объемистые книги, в основном посвященные сбору эмпирического материала и комментированию, но в актуальной культуре Гете чуть ли не забыт до 80-х, 90-х годов. (Не случайным образом такова же участь славы Пушкина в нашем XIX в.)

Затем набирает силу вторая волна славы Гете: в Европе начинается символистская эпоха, критика позитивизма, борьба с приземленным эмпиризмом, поиск альтернативных путей мышления, культуры; Гете оказывается важнейшим союзником в этом культуркампе. Немаловажно, что Германия к этому времени объединилась, а всякому объединенному государству (тем более – империи) нужны свои классики, авторитеты, “иконы”. Гете понадобился эпохе Бисмарка как культовый национальный гений; передовые интеллектуалы, со своей стороны, справедливо усмотрели в Гете своего предтечу, отца философского и литературного символизма. (И опять-таки заметим: пушкиномания Серебряного века – аналогичная “вторая волна”, когда из Пушкина делают национального пророка и союзника нового эстетизма.)

Вполне естественно, что Серебряный век, включаясь в споры о Гете, связал их со своей неизбывной темой обновления религиозного сознания. Попытка ассимилировать религиозный мир Гете была в этом отношении интересным и неоднозначным экспериментом. Не только ориентированные на ортодоксию мыслители, но и представители “нового религиозного сознания” понимали, что просто так присвоить этот мир нельзя, хотя бы потому, что в нем есть культурно-инородные, а возможно и “вирулентные”, составляющие: необходимо было проделать некую культурно-аналитическую работу. В результате получилась довольно сложная “карта” идейных позиций. Для того чтобы изобразить ее хотя бы в общих чертах, удобно избрать точкой отсчета ста-

тью Вячеслава Иванова, одного из главных гетеанцев Серебряного века, “Гете на рубеже веков”<sup>2</sup>. В это большой, тщательно продуманной работе Иванова особо волнует вопрос, возможен ли синтез античности и Нового времени, который Гете пытался системно осуществить. Вячеслав Иванов создает в этот период своего творчества целую философию вскрытия христианских предчувствий в античности, и для него Гете – гений, который наиболее успешно осуществил взыскуемый синтез, обогнав запросы своего времени<sup>3</sup>.

Однако Иванов не упрощает вопрос о конфессиональности Гете: “Что Гете был имманентист, что жизнь природы в его глазах есть жизнь божества – несомненно; но недостаточно разъяснен вопрос, может ли этот имманентизм сочетаться без внутреннего противоречия с верою в Творца, с представлением о личном Боге вне природы. Мы полагаем, что может; по крайней мере, сам Гете постоянно говорит нам о Творце. И, когда Гете настойчиво называет себя христианином, мы видим, что, по его представлению, христианин может быть и имманентист...”<sup>4</sup> Протестуя против наиболее распространенной дефиниции религиозности Гете, Иванов утверждает, что его мирозерцание «не может быть исчерпано его ходячим и ничего, по существу, не выражающим определением, как “пантеизм”»<sup>5</sup>. Решающим основанием для такого суждения является, по Иванову (в полном его согласии с самим немецким гением), идея вечного стремления, которое так или иначе выводит человека из-под власти природы: “Бог для Гете, прежде всего, Некто живой и более живой, чем все живое, что наперерыв стремится многообразнейшими проявлениями, видимыми и невидимыми, поведать о Его жизни своею жизнью, которая есть излучение жизни Его, Некто чистейший и высший, который зовет человеческий дух к непрестанному восхождению [...]. Так, Он вечно перед человеком, к нему стремящимся, стремление же может быть вечным, оно переживает модальность воплощения, ибо человек бессмертен, как энергия, и ему открыты по смерти бесчисленные возможности ее осуществления, каждая из которых, в меру его усилий приблизиться к Богу, представляет собою ступень высшего бытия в иерархии духов”<sup>6</sup>.

Собственно, природа, в свою очередь, выводится из-под власти злых сил на том же основании: в ней сокрыта динамика бесконечного, которая обеспечивает неразрывную связь природного и божественного: “Чтобы найти истинное созерцание природы, по учению Гете, нужно уметь видеть все ее движение, как покой. Старая мысль элеатов о неподвижности истинно-сущего и о прозрачности всякого движения обратилась для Гете в результат внутреннего опыта, и те, кто, называя его пантеистом, считают себя его единоверцами, потому что полагают, что покончили с суеверным представлением о Боге, как о личности, пусть попытаются сначала представить себе божественную природу Гете, бесконечно живую и движущуюся, этот ткацкий станок, ткущий, по его выражению, живую одежду Бога, как абсолютный покой...”<sup>7</sup>

Настаивая на христианском персонализме Гете (с преимущественной опорой на лирический цикл “Бог и мир”), Иванов все же признает, что от новозаветной веры, относящей состояние обожествленности природы в будущее, в спасенный мир, его отделяет недостаточно четкое “чувствование зла в настоящем”. “Учение о зле есть самая неясная часть мирозозерцания Гете; он рассматривает его как антитезу божественно-творческому утверждению бытия, как силу, ищущую прекратить его, вернуть к небытию, к тому безразличию, в каком некогда все, получившее жизнь, покоилось, объятые Матерью-Ночью; но победить злему началу не суждено, а его участие в мировой жизни оказывается, против его воли, продуктивным, потому что побуждает все жизнеутверждающие силы к неутомимому стремлению”<sup>8</sup>. Сам Иванов весьма чувствителен к проблемам зла и теодицеи; два его шедевра – мелопея “Человек” и книга “Достоевский” – в значительной мере посвящены именно философскому осмыслению онтологии зла. Заметное сопротивление вызывало у него рискованное доминирование эстетизма в настроениях Серебряного века. Возможно поэтому он усматривает религиозную уязвимость мироощущения Гете именно в этом – далеко не очевидном – моменте.

Апология Гете, предпринятая Ивановым, была отнюдь не тривиальной, но все же – “ожидаемой”. Гораздо более ориги-

нальной – и даже дерзкой – была его гетеанская по духу идея “внутреннего канона”, связывающая личную религиозность и свободную художественность – вещи заведомо неблизкие. В годы сотрудничества с журналом “Труды и дни” (издававшимся с 1912 по 1916 г.) Вяч. Иванов публикует четыре программные работы, отражающие знаменательную динамику его концепции символизма: “Мысли о символизме”, “Манера, лицо и стиль”, “О существе трагедии” (все три – в 1912 г.), “О границах искусства” (1914).

Изначально позиционирование Иванова в журнале было довольно двусмысленным. Он активно участвует в его формировании, принимает заявленный лозунг “утверждения принципов подлинного символизма” и, собственно, входит в тройку ближайших соратников Э. Метнера: Блок – Белый – Иванов. Но в то же время живо сотрудничает с идейными конкурентами журнала, какими были “Аполлон” и “Путь”. Если Метнера и единомышленников вдохновлял “сумрачный германский гений”, то “Аполлон” прославлял “острый галльский смысл” с его холодным эстетизмом, а из журнала “Путь” всматривалась в тайны славянства “Россия – Сфинкс”. Однако Иванов не видел необходимости делать радикальный выбор между оппонентами; для него “родное” и “вселенское” всегда (и чем дальше, тем глубиннее) осознавались по-гетевски как обязательные взаимодополняющие элементы целого. На практике это оборачивалось конфликтами: появился третий конкурент – интернациональная антропософия, увлекшая Андрея Белого и некоторых других сотрудников. Метнер и – после некоторого колебания – Иванов говорят свое “нет” оккульту, и этот спор оказывается для журнала в конечном счете фатальным. Впрочем, отход Иванова от метнеровского направления в любом случае был неизбежен. Его концептуальные положения, первоначально во многом конгениальные мировоззренческой платформе “Мусагета”, постепенно эволюционировали, вплоть до прямой либо завуалированной полемики с ней. Так, ивановский принцип “верности вещам” (иначе – верности форме), опора на внутренний канон художника вполне сочетались с идейной установкой “Мусагета” и Э.К. Метнера на аристократическое чувство формы и его критикой декадентства, от-

казывающегося от канона. В дальнейшем, особенно в статье “О границах искусства”, Иванов возводит понятие формы уже на качественно иной онтологический уровень, дорастая до которого, форма перестает быть элементом искусства.

Первую границу будущего разделения провел в стане символистов доклад Иванова “Заветы символизма”, прочитанный в Москве и Петербурге и опубликованный в журнале “Аполлон” (1910 г., май-июнь). Протест вызвала идея “внутреннего канона”, которую поняли как клерикальную проповедь подчинения искусства религии. Иванов писал: «“Внутренний канон” означает внутренний подвиг послушания, во имя того, чему поэт сказал “да” [...] Поэт найдет в себе религию, если он найдет в себе связь. И “связь” есть “обязанность”. В терминах эстетики, связь свободного соподчинения значит: “большой стиль”. Родовые, наследственные формы “большого стиля” в поэзии – эпопея, трагедия, мистерия: три формы одной трагической сущности. Если символическая трагедия окажется возможной, это будет значить, что “антитеза” преодолена: эпопея – отрицательное утверждение личности, чрез отречение от личного, и положительное – соборного начала; трагедия – ее воскресение. Трагедия всегда реализм, всегда миф. Мистерия – упразднение символа, как подобия, и мифа, как отраженного, увенчание и торжество чрез прохождение вратами смерти; мистерия – победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия; восстановление символа, как воплощенной реальности, и мифа, как осуществленного “Fiat” – “Да будет!...”»<sup>9</sup> Для оппонентов Иванова – Брюсова, Городецкого и Мережковского, ориентированных на французскую “стихию” символизма, – это выглядело покушением на свободу личного вдохновения поэта. Для гетеанца Иванова анархия вдохновения должна быть иерархически подчинена аристократической идее служения.

Стоит обратить внимание на то, что диалектика символа, мифа и мистерии изображена Ивановым как развитие “большого стиля”. Постулируя внутренний канон, он восстанавливает в правах и внешний канон, что также является совсем не тривиальным тезисом. В свое время идеологи Просвещения развязали войну против культуры рациональных канонов (“риторической” куль-

туры, как ее привыкли сейчас называть) в пользу культуры аффектов, предполагающей непосредственное и искреннее самовыражение. (Гёте развернул против этого движения всю свою эстетическую “артиллерию”). В конце XIX в. маятник качнулся в обратную сторону: идея формы и канона вновь стала видиться (немногим первопроходцам) как условие творческой свободы. Иванов, с его первоинтуицией союза аполлинийского и дионисийского начал, решительно защищает канон, в котором он усматривает способ выявления “realiora” в реальном. Поэтому он с чистой совестью отвергает обвинения в подчинении искусства религии. Он поясняет Городецкому: «Слово “религия” употребляется в статье в смысле внутренней связи, находимой художником в своей личности и символичной в мире своих символов, а не в смысле извне принятого культа; но и в объясненном смысле религия принимается не как закон, сверху наложенный на творчество, а как имманентная искусству вообще, в символизме же еще и определенно выявленная душа художественного творчества»<sup>10</sup>.

В статьях журнала “Труды и дни” Иванов эксплицирует эти идеи и доводит их до программных формулировок. Работа “Мысли о символизме” вместе с экскурсом “О секте и догмате” выстраивает аналогию истинного (т. е. не францужско-декадентского) символизма с ортодоксальной верой и неистинного – с ересями, из коих две главные – ересь общественного утилитаризма (Мережковский) и ересь “искусства для искусства”. Обе ереси суть отклонение от вертикали, связывающей Бога и Человека, уход к горизонтали, к плоскости поверхностного эстетизма и приземленного утилитаризма. В чем же “истина правого эстетического исповедания”? В том, что символизм должен быть утвержден, “как принцип всякого истинного искусства”<sup>11</sup>. Искусство, по Иванову, сбывается в случае отношения художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему; и поэтому от соучаствующего восприятия зависит, символическим ли станет произведение или нет. Символ (состоявшееся искусство) не отъединяет посвященных от профанов, а соединяет творца и захваченную, преображенную им публику: “...символизм – не творческое действие только, но и творческое

взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта”<sup>12</sup>. Иванов подчеркивает именно те духовные силы символизма, которые роднят его с религией: способность создать тип личности, открытый излучениям абсолютного; способность преодолеть как наивную веру в самодостаточность земного мира, так и стремление убежать из него в “башню из слоновой кости”. “Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение. Очевидно, что символист-ремесленник немислим; немислим и символист-эстет”<sup>13</sup>. “Ремесленник” – это выпад в сторону Брюсова и, возможно, в сторону молодого акмеизма. Адресатом “эстета” могли быть слишком многие в раннем символизме. Но не задевает ли этот эпитет и метнерианцев с их стремлением стать такими арьями духа?

В статье “Манера, лицо и стиль” идея внутреннего канона развернута в эстетическую доктрину, что позволяет с ее точки зрения провести диагностику духовных недугов современности. Иванов пользуется введенным Гете различием между: 1) простым подражанием природе, 2) манерой и 3) стилем. В манере проявляется индивидуальность творца, его личное восприятие явлений; в стиле познается объективное существо вещей. Стиль поднимает индивидуальность до точки зрения, доступной целому роду. Как положено в хорошей триаде, 3 является синтезом 1 и 2: безликая имитация природы и субъективный произвол манеры возвышаются до единства в способности стиля индивидуально видеть всеобщее. В то же время 2 является творческой серединой между 1 и 3, обогащаясь их энергиями.

Эту гетевскую концепцию Иванов существенно трансформирует. Он не принимает во внимание простое подражание природе, разбивая 2 и 3 на новую триаду. Первым шагом триады становится манера: нахождение собственного отличительного тона, внешнего своеобразия. Второй шаг – это обретение художественного лица. Здесь уже можно говорить о том, что художник нашел себя и сказал свое слово в искусстве. Но далее начинает действовать таинственная динамика: “Между найденным образом творческого воплощения и принципом формы внутреннего

слова порой вскрывается неожиданная противоположность: морфологический принцип художественного произрастания может вести организм к непонятной ему самому метаморфозе”<sup>14</sup>. Этот импульс может привести к разным исходам: к превращению манеры в маньеризм, разрыву с искусством, переходу в запредельные области, граничащему с безумием. Сила, спасающая художника в его поисках нового морфологического принципа, – это стиль. Иванов подчеркивает, что обретение стиля дается жертвой. Для того чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой; чтобы найти стиль, необходимо, хотя бы отчасти, отказаться и от лица, поскольку стиль – это объективная и опосредствованная форма, которая достигается преодолением тождества между личностью и творцом. Но и попытка напрямую, минуя способность живого лица к самоограничению, прорваться от манеры к стилю приводит к стилизации, так же как попытка остановиться на стадии манеры приводила к маниеризму. Достигнутый уровень стиля выводит художника в измерение объективного и нормативного: “Для художника, обладающего стилем, существуют две данности: внешнего восприятия и внутренней реакции на восприятие; сам же он, поскольку художник, чужд обеим и свободно располагает тою и другою, не отождествляясь с собственным субъективным я. Его деятельность становится нормальной, поскольку он, отвергаясь единоличного произвола и уединяющего своеначалия, свободно подчиняется объективному началу красоты, как общей категории человеческого единения, – и вместе впервые нормативно, поскольку то, что утверждается в его творчестве, вытекая из подчинения общей норме, приобретает характер объективной ценности”<sup>15</sup>.

Но и это еще не предел: своего рода энтелехией всего морфологического движения Иванов делает большой стиль, который “требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, например, истинная народность)”<sup>16</sup>. Неспособность к большому стилю – это, утверждает Иванов, болезнь нашего времени. Его удел – эстетический анархизм, эклектизм, становление без цели. Автор иллюстриру-

ет этот диагноз блестящим и точным пассажем о современной музыке. То же, считает он, можно отнести к ближайшему родственнику музыки – к лирической поэзии. Но – с существенной оговоркой: слово по природе своей не может быть алогично, поэтому здесь болезнь века может проявляться только в скрытой форме. Мы не докажем наличие в лирике явного психологического анархизма и атомизма<sup>17</sup>, но можно выявить в ней “лицемерие бездушного эклектизма”, порожденное все тем же отсутствием внутреннего принципа, стиля. “Чтобы избежать его, мы не знаем другого средства, кроме подчинения внутренней личности единому, верховному, определяющему принципу. Это есть внутренний канон. [...] При этом – пусть хорошо заметит читатель – под религией понимается не какое-либо определенное содержание религиозных верований, но форма самоопределения личности в ее отношении к миру и Богу”<sup>18</sup>. Имплицированные в понятии большого стиля требования народности и соборности получают таким образом окончательную религиозную характеристику. Нетрудно заметить, что намеченная в “Заветах символизма” разделительная линия выглядит здесь неуклонно расширяющейся трещиной между Ивановым, дрейфующим в сторону “Пути”, и “Мусагетом” с его элитаристской эстетикой.

Стоит обратить внимание на опубликованный сравнительно недавно менее заметный, однако любопытный для нашей темы документ, который можно отнести к 1913 г.<sup>19</sup> Иванов попытался ответить на резкий выпад критика, обращенный, видимо, против Андрея Белого и обвиняющий некоторых авторов журнала в «штемпелеванной мистике», застывшей в рациональных схемах». Реагируя на требование Брызгалова сохранить свободу искусства, исключить из поэзии все “догматическое”, Иванов утверждает: «Вся история искусств учит нас, что искусство остается свободным как искусство, когда делается всецело *ancilla religionis*, и легко теряет свою свободу, когда художник ищет какой-то собственной религии, когда он хочет быть “свободным” глашатаем, напр<имер>, религии обществен<ного> равенства и братства, или морали; или других “идей”. [...] Тот, кто окончательно обрел свою веру, или мирозерцание, свой закон, или подчинился всецело <?>, может не бояться за свободу своего ис-

кусства. Он будет постольку свободен, поскольку талантлив. Фидий не ищет своего божества, подобно Ксенофану или Анаксагору. Он находит описание Зевса у Гомера, вдохновляется им, как это было бы невозможно неверующему, и соединение гения с верой делает то чудо, что простой исполнитель заказа из Олимпия, он создает прототип Зевса равно для искусства и для религии. Это ли не свобода искусства? Это нечто большее, нежели свобода: это его самодержавная власть”<sup>20</sup>.

Здесь, пожалуй, более резкие формулы, чем только что приведенные из статьи “Манера...”. Но в то же время мы видим, что и в этом случае Иванов не переступает границу, которая отделяет его аргументацию от клерикального дискурса. И дело не в дипломатической гибкости, которой славился “Вячеслав Великолепный”, а в теоретической последовательности, требующей сохранить собственную территорию для онтологии символа. Далее автор несколько отвлекается от полемики и “обращается к друзьям” с “вполне назревшим” вопросом: уместается ли в символизме символика? Под символикой понимается “запас статич<еских> и как бы кристаллиз<ованных> символов, исторически связанных с известными величинами определ<енной> догматической системы”<sup>21</sup>. Вот его ответ: “Символика относится к свободному мистическ<ому> символизму, как священство к пророчеству. То и другое имеют дело с тайнами, но тогда как первое их хранит, другое надеется <?> овладеть ими; то глядит назад, это вперед. Между ними не мыслимо только восполнитель<ное> соеди<нение>, но и желательно. Об этом свидетельст<вуют> все великие произведения мистико-символ<ического> искусства”<sup>22</sup>.

Брызгалов призывает избегать профанации религиозных символов и разделить сферы искусства и веры. Иванов, как видим, стремится сохранить связку художественной и сакральной сферы, утверждая нераздельность формы и содержания. “Если церковь или данная доктри<на> дают тем или иным художникам догматы и символику, даже, наконец, налагают на них начало догматике-символического авторитета, они могут сочетать эту символику со своим свободным символизмом, не изменяя <?> искусству. Все дело в том, как они это сделают. И фальшь будет

сказываться только в дурном худ<ожественном> выполнении, в неорганич<еском> слия<нии> формы и содержания. [...] Символика не есть фальсификация символа. Фальсификация символа есть его извращение. Фальсифи<кация> в символизме есть кощунство. Черная месса – максимум <?> символической фальсификации. Всякая же мертвенность худож<ественного> созда<ния> не есть фальсификация символа, а просто плохое искусство. [...] Оставим содержание в покое; будем требовать одного: органич<еского> синтеза формы и содержания”<sup>23</sup>. Концепт “внутреннего канона”, построенный Вяч. Ивановым, интересен не только тем, что воспроизводит принципиальные моменты учения Гете о стиле, но и тем, что показывает его инструментальную эффективность для решения проблем весьма отдаленной культурной эпохи.

Статья Мережковского<sup>24</sup> на нашей “карте” отстоит от Вяч. Иванова довольно далеко и по настроению, и по жанру. Это – портретный очерк и газетная публицистика. Но тем более характерна в ней озабоченность типом Гетевой религиозности. «Познавать природу – значит “чувствовать в ней дыхание Божие”; всякое научное открытие есть и откровение религиозное – вот сущность Гете. Разлад, который проходит незаживающей раной по самому сердцу современного человечества – разлад веры и знания, – он преодолел, он – первый и единственный. [...] “Знание и вера существуют не для того, чтобы уничтожать друг друга, а чтобы восполнять”, – сказал он, и не только сказал, но и сделал. Его соединяющее, – как он любил выражаться: “синтетическое”, – знание есть новое, небывалое в религиозном опыте человечества приближение к Богу»<sup>25</sup>.

Если взять в скобки риторические гиперболы автора, то можно оценить зорко отмеченную глубинную особенность мировоззрения Гете – интуицию совсем не по-дарвиновски понимаемой творческой эволюции<sup>26</sup>. Причем акцент делается на личном характере этого научно-мистического опыта – на общеизвестной, но загадочной в своей чрезвычайности концентрации сознания Гете вокруг собственной душевно-духовной эволюции, сквозь призму которой он и рассматривает божественную эволюцию

природы. «В проповеди св. Франциска “сестрам-птицам” брезжит то, что здесь, у Гете, сияет полным светом: “Бог не почил от дел Своих”. Учение об эволюции есть созерцание этого не почившего, делающего, творящего Бога. Тут, повторяю, новое, небывалое в религиозном опыте человечества: чтобы так верить, надо так знать. Познание души человеческой приводит его к тому же, к чему познание природы. Может быть, нигде религиозное чувство его не достигает такой убедительной, *осязательной* подлинности, как в чувстве личного бессмертия»<sup>27</sup>.

Ставя вопрос об отношении религии Гете к христианству, Мережковский не обходит вниманием высказывание поэта о Христе как “существе, в высшей степени значительном, но загадочном” (aber problematisches Wesen). Поклоняясь Христу, замечает он, Гете (как и все современное человечество) проходит мимо Него. “Ясно одно: что религия Гете не совпадает с христианством. В христианстве не понимает он чего-то главного, – не того ли прерывного, катастрофичного, внезапного, непредвидимого, что в религии называется Апокалипсисом, а в общечеловечности – революцией?”<sup>28</sup> Здесь мысль Мережковского перекликается с замечанием Иванова о нечуткости Гете к посяствующему злу: ведь непонимание апокалиптичности христианства, акцент на эволюционной непрерывности природы прочно связаны с “языческой” верой Гете в бытийную добротность земного мира. Правда, финал “Фауста” показывает, что Гете на так просто поддается стилизации, которой грешат оценки его интерпретаторов. Да и вряд ли автор “Фауста” поспешил бы согласиться с гностической фантазией Мережковского о том, что его христианство – “это религия не Отца и не Сына, а Духа”<sup>29</sup>. И все же подмеченный “дефицит апокалиптичности” многое объясняет в устройстве интеллектуального мира Гете, а для Серебряного века нотировать опасность, не замечаемую тогдашними культур-оптимистами.

Завершается очерк Мережковского “веховским” мотивом, звучащим несколько неожиданно в контексте основной темы. Беда России, утверждает автор, в тяготении к Азии и сомнении в европейском просвещении, в порывах “отправить всю европейскую цивилизацию к черту”. Лучшее противоядие от этого “рус-

ского яда” – Гёте, который знает, что просвещение – от Бога и что Европа – Святая Земля. “А мы, не трудящиеся, не стремящиеся, чем спасемся? [...] Бездельники – безбожники, сколько бы ни говорили о Боге. Вот страшный и спасительный урок, который дает нам Гёте. Л. Толстой и Гёте – два сторожевых изваяния в преддверии двух веков, двух миров. Кому из них отдаст человечество сердце свое? За кем пойдет? Во всяком случае, для нас, русских, во Л. Толстом – соблазны бесконечные, и не победит их никто, кроме Гёте”<sup>30</sup>.

Резкую критическую оценку этим гетеанским поискам Серебряного века дает в 1917 г. священник Сергей Михайлович Соловьев (племянник Владимира Соловьева)<sup>31</sup>. Его статья – это тонкая, богатая материалом, объективная работа. Но при всем этом она в каком-то смысле монотонна; главная ее цель – доказательство того, что ничего общего у Гёте и христианства нет. «Христос Гёте – не только не церковный Христос, но Он вообще выходит за рамки самого широкого христианского сознания [...] Христос Гёте – не Богочеловек, а человекобог, Христос не принявший зрак раба, но возвысивший человечество до божества путем естественного развития. Если бы действительно Христос был таким, то непонятно, почему для эллинов, “ищущих премудрости”, евангелие было безумием. Тот искаженный, ущербный Христос, который в мирозерцании Гёте мог ужиться с богами Греции, был решительно отвергнут более смелым эллином Ницше. [...] Но после Ницше вновь будет возобновлена попытка Гёте, попытка создать Христова двойника, не аскетического, не церковного Христа – у Мережковского, Христа-Диониса – у Вячеслава Иванова. Два последних писателя – через Ницше – идут назад к Гёте. Но Христос Гёте, будучи далек от Христа евангельского, далек и от Христа-Диониса. Это скорее – Христос-Аполлон...»<sup>32</sup>

Соловьев доказывает свою мысль достаточно убедительно, справедливо подчеркивая неаутентичность ницшеанского эллинизма Серебряного века, безуспешно пытаясь отнять у оппонентов их предполагаемого союзника – Пушкина. Но дело в том, что он в каком-то смысле ломится в открытую дверь, и, в сущности, с ним во многом сошлись бы Иванов и Мережковский.

Действительно, у Гёте (как и у Ницше на свой лад) есть системная антихристианская установка, которая проходит через все периоды его творчества. Но значит ли это, что его религиозный опыт бесплоден для христианства? Язычество Гёте имплицитно подразумевается в рассмотренных нами “апологиях”, но задача, которая ими поставлена, в том, чтобы увидеть, как оно выходит за собственные пределы и преодолевает само себя. Эксперимент Иванова и Мережковского, предполагающих не ассимиляцию, а транскрипцию гетеанства, – продуктивнее, хотя и намного рискованнее.

На нашей “карте” остались неотмеченными онтологизм Франка, штейнерианство Андрея Белого, “крестовый поход” против него Э. Метнера, культур-критика Бердяева, морфология Флоренского и многое другое, чем была богата фаустовская лаборатория Серебряного века. Но очерченные позиции уже позволяют сравнить дискуссионные темы гетеанства этого времени с искажениями следующего поколения.

\* \* \*

То, что ГАХН (Государственная академия художественных наук) – выдающийся научный проект 20-х годов – стал некоей оболочкой для размышлений о Гёте, отнюдь не случайно. Одной из задач ГАХН было исследование истории эстетических учений, второй важной задачей было создание терминологической системы, третьей – создание философии искусства. И это, и определенный германцентризм ГАХН сделали неизбежным обращение к эстетике Гёте. Ключевым становится понятие формы и ее соотношения как с субъектом творчества, так и с материей. Так же, как и в предыдущем разделе, здесь будут представлены идейные позиции, позволяющие увидеть основные интенции гетеанских поисков.

Рассмотрим ход мысли А.Г. Габричевского – одного из главных теоретиков ГАХН, а также фактического руководителя издания “Юбилейного” 13-томника Гёте – в весьма показательной статье «К поэтике “Западно-восточного дивана” Гёте»



(1922–1923)<sup>33</sup>. Ключом к пониманию работы о “Диване” является концепция “формального содержания” – одна из самых оригинальных новаций Габричевского. Попробуем в ней разобраться.

Прозрачной экспозицией темы может послужить фрагмент лекций, опубликованный в “Морфологии искусства”: “Творчество предполагает как сам творческий акт, так и продукт и мыслится, таким образом, как высшее единство того и другого. Человеческому сознанию в его двойственности и расколотости мир дан двояко: либо в образе вечного, непрерывного, сплошного и неделимого потока, либо в образе совокупности внеположенных друг другу вещей; и то и другое одинаково первично и подлинно, но, в то же время, одинаково половинчато и неполно {...}<sup>34</sup> Однако ни беспредметный порыв становления, ни косная атомистика не исчерпывают элементарной структуры бытия в высшем смысле этого слова, которое является творческим синтезом, высшей онтологической реальностью, доступной человеку лишь в индивидуальном синтетическом акте его творчества, снимающего антитезу бытия и становления. {...} Наука о Духе имеет дело не с вещами, а с продуктами. Субъективная сторона творчества ей недоступна [по причине] своей неповторимости. [Одну и ту же] вещь нельзя создать дважды, поэтому психология творчества – не наука. Продукты же как таковые рассматриваются наукой как организмы, т. е. как самотворящие единицы, так как нашему творческому сознанию организм как раз дает объективную интуицию творчества в смысле равенства между творящим и творимым. Каждый объект, рассматриваемый наукой как продукт, есть форма, т. е. некоторое единство, в котором различимы как динамическое и статическое начала, так и синтез, состоявшийся в известном их соотношении. Итак, онтология искусства как творчества, т. е. формообразования, должна исходить из понятия формы {...}”<sup>35</sup>.

Здесь привлекает внимание решительный перенос теоретического внимания с субъективного творческого акта на его объективированный результат: продукт, или форму. Форма воспроизводит творческий дуализм статики и динамики (если так можно выразиться, фрактально его повторяет), но в то же время поддается рациональному аналитическому изучению, в отли-

чие от уникального акта творчества. Несколько принципиальных формулировок дает нам “Введение в морфологию искусства”. Свою теоретическую задачу автор обозначает как “исследование структуры творчества, поскольку оно дано в продукте, т. е. *общая морфология искусства*”<sup>36</sup>. Продукт он предлагает называть *формой* “за неимением лучшего слова для передачи немецкого Gestalt, Bildung”<sup>37</sup>. Хотя исходным для изучения – утверждает Габричевский – является целостность продукта, исследовать надо в первую очередь дуалистическую природу художественной формы. “Если жизнь в абсолютном смысле есть двоица творчества и формы в их единстве, то и каждый продукт как ее символ есть созерцаемая в данной индивидуации двоица некоего динамического многообразия и статического единства, объединяемая опять-таки живой формой как органическим, синтетическим целым”<sup>38</sup>.

По поводу своей терминологии Габричевский дает в примечании важное разъяснение: «Мы же предпочитаем понимать под формой единство оформляемого и оформляющего в данном продукте и этим освобождаем термин от всего груза отложившихся на нем мировоззренческих и полемических значений: с одной стороны, он определенно окрашен классическим оттенком ориентации на бытие и на статический компонент, с другой стороны [...] он выражает противоположение [термину] “содержание” [...], причем “содержание” берется в смысле Inhalt, т. е. не художественно оформленных элементов, включаемых в продукт искусства, а не в смысле Gehalt, т. е. динамического многообразия как одного из онтологических компонентов “формы” в нашем смысле {...}, наконец, он связан с гносеологическим гипостазированием формы как абстракции от творческой эмпирии в современном формализме. Все это относится лишь к тому, что мы будем называть статическим компонентом живой формы, Gestalt»<sup>39</sup>.

Габричевский предлагает довольно сложный, но нетривиальный инструментарий для понимания “живой формы”. Художественная форма, понимаемая как функция от взаимодействия “формирующего” (Gehalt) и “формируемого” (Inhalt) содержаний, которые могут, в свою очередь, выступать и в динамической, и в

статической роли, – это, конечно, весьма многоуровневый предмет изучения, однако внешняя сложность исследовательской ситуации на самом деле ведет нас к простоте целостности, в которой сняты конфликтные оппозиции. По отрывочным заметкам в конспекте лекций Габричевского<sup>40</sup> видна его надежда на то, что теория “формального содержания” сможет примирить исторически сложившиеся полярные концепции формы в искусстве: абстрактную (постулирующую взаимоисключение жизни и формы) и конкретную (признающую только форму как индивидуальность). Посмотрим, как применяется эта теория к шедевр Гете.

Прежде всего стоит отметить проблемность “Западно-восточного дивана” – жанровую и содержательную – как некоего гетевского “послания”. Восприятие этого произведения как загадки и проблемы характерно именно для современной науки, осознавшей, что этот текст с обманчиво простыми элементами, сложно организованными непонятной “внутренней формой”, представляет какую-то новую для Гете картину мира (скорее даже – онтологию), альтернативную и штюрмерству, и веймарской классике, и – может быть – даже “Фаусту”. Габричевский при помощи своего морфологического инструментария выделяет в тексте Гете те смысловые и композиционные слои, которые обнаруживают новый канон гетеанской поэтики. Он обособляет три типа отношения *Inhalt*'а и *Gehalt*'а в лирическом произведении (уточняя, что каждое произведение имеет свою лирику в той мере, в какой оно включает в себя воспроизведение творческого акта).

1. В символической данности творческого процесса атомы *Inhalt* включаются в поток *Gehalt*, становясь ассимилированными субъективно-творческими символами: они переживаются и воспринимаются как продукты собственного творчества, подчиненные формирующей силе *Gehalt*'а.

2. В мифической данности *Inhalt* и *Gehalt* тождественны; там само это разделение теряет смысл. В музыке это тождество первично и непосредственно, в лирике – вторично и включает в себя преодоленный субъектно-объектный дуализм. Оба эти отношения – подчинения и тождества – Габричевский характери-

зует как “тавтологические”, т. е. как бы выражающие себя через себя.

Но есть еще один случай (3): аллегорическая форма изображения творческого процесса, при которой происходит отделение продуцирования от продукта, результата творчества от процесса и некоторым образом сохраняется их дуализм.

“Поскольку онтологическая природа лирики являет символическое преодоление этого дуализма как космического факта, а символика эта имманентна элементарной структуре всякого художественного продукта, легко представить себе случай, когда онтологическим основанием для возникновения продукта является не столько момент синтетически-символический (вернее, тавтологический), сколько момент аналитически-аллегорический, т. е. дуалистически рефлектирующий, а именно самый творческий процесс, отделенный от своего продукта”<sup>41</sup>. Возникающий таким образом продукт, утверждает автор, может претендовать на органическую художественную полноценность лишь в том случае, если *Inhalt* будет освобожден от непосредственной связанности и будет оживлен до степени *Gehalt* (какая степень и будет критерием художественности). Габричевский подчеркивает: мы имеем дело с аллегорией, а не тавтологией (или символом), т. е. реальный *Gehalt* определяется извне уже оформленным идеальным *Inhalt*. “Художественная аллегория и черпает свою художественность из этой типичной своей связи с онтологическим дуализмом лирики и творчества вообще”<sup>42</sup>.

Если предельно упростить мысль Габричевского, можно сказать, что аллегорический модус имеет дело с неким содержанием – *Inhalt*'ом, которое остается неассимилированным активным полюсом в системе произведения. Гетевский “Диван”, утверждает автор, дает нам величайшие образцы лирической аллегории. «Трансцендентным, подлежащим ассимиляции *Inhalt*'ом является в данном случае некий уже оформленный космос, который в одно и то же время и близок и чужд творцу. Вернее, *Inhalt*'ом является не столько самый этот космос, но, поскольку он уже стал *Gehalt*'ом, как раз это своеобразное биение между чувством соразмерности с ним [...]. Эта связь и непосредственное (поскольку художественное) взаимопроникновение чего-то очень далеко-

го и вместе с тем бесконечно родного и глубинного и составляет по существу романтическое очарование таких образцов этого типа, какими являются “Подражание Корану” и “Западно-восточный Диван”»<sup>43</sup>.

Габричевский дает предварительное описание характера той мутации поэтики Гете, которая произошла в “Западно-восточном диване”. (Это описание интересно еще и выразительным изображением контраста новой и старой – штурмерской поэтики.) “Гетевская метафизика, неразрывно связанная со строением его монады, изменилась не по существу, а лишь в направлении своем, реальность сохранила свою структуру, но она осуществляется не в индивидуальном как воплощении всеобщего, а во всеобщем, несущем в себе возможные индивидуальности. Надо суметь почувствовать, несмотря на кажущееся сходство вольных размеров юноши и старика, ту огромную пропасть, которая отделяет клочущую захлебывающуюся речь 70-х гг., где каждый образ, а иногда и каждое слово срывается, как осколок мрамора из-под долота ваятеля, или вскипает и лопаются как пузырьки кипящего металла, от мудрого и хитрого словесного контрапункта поздней лирики, построенной на некоей таинственной системе органического тяготения и равновесия, всего необозримого богатства, сплетающегося, как ветви мирового древа, лабиринта смыслов, образов и звуков. Прометеическая лирика – преодоление полярности путем бесконечного прорыва и страшного нагнетания, чередования подъемов и срывов, это путь от Polarität (полярность) к Steigerung (потенцирование); лирика Хатема – растворение индивидуальной динамики в божественном ритме вселенского дыхания, от Steigerung к Polarität. *Суперлятивный* стиль сменяется стилем *антитетическим*”<sup>44</sup>.

Уже здесь подход Габричевского позволяет ответить на предъявляемые “Дивану” нередкие упреки во внутренней аморфности, в странном соединении рассудочной риторичности и интимной эмоциональности. Полярности в этом произведении, замечает автор, не преодолеваются и в преодолении не нуждаются: “творческий дух настолько широко обнимает их где-то позади в первичных глубинах, что он как бы свободно играет ими, сопоставляя и уподобляя самое разнородное и отдаленное. Каждый отдельный

образ дан не в меру совершенства его воплощения, а в меру обнаружения им тех бесконечных, для смертного подчас невидимых нитей, связующих его с таинственным Webstuhl der Zeit (ткацким станком времени) и со всеми другими образованиями, как бы они ни были далеки и чужды”<sup>45</sup>. Такую систему нитей автор чуть ниже именуется “сложнейшей и вместе с тем прозрачайшей тканью” и “необозримой сетью”.

Эти метафоры сегодня – неожиданным образом – звучат очень информативно. В самом деле, речь здесь идет о сетевом принципе организации поэтического текста, предполагающем некую неклассическую онтологию. По Габричевскому, перед нами – новый способ преодоления пропасти между рассудком и созерцанием: если тавтологическое искусство построено на преодолении этого дуализма, то аллегорика Гете больше не нуждается в самом преодолении, поскольку дуализм входит в онтологическое строение реальности, не подрывая ее абсолютной целостности. Если задача тавтологической лирики в том, чтобы Inhalt без остатка преобразовать в Gehalt, т. е. в динамику субъективного творческого духа, то в аллегорике Inhalt и Gehalt не сливаются, их взаимоуподобляемость (Gleichnis) обеспечена их первоисточником, “из недр которого их созерцает старец Гете, медленно выступающий из царства явлений. Гете созерцает свое собственное творчество как подобие и символ мирового творчества”<sup>46</sup>.

Габричевский не останавливается на фиксации “ сетевого характера” поэтической онтологии позднего Гете. Он идет глубже, к ключевым моментам этой новой для гения картины мира. Было бы ошибкой, полагает он, искать истоки этой картины в особенностях восточной фантазии. Связь двух образов “подобием” вытекает у Гете из единого синтетического акта созерцания, из идеи формирующего образа, Gestalt’a, которая была и осталось основой его “гносеологии”. Однако теперь этот образ приобретает новый смысл. “Раньше Gestalt была исчерпанностью процесса, его венцом и завершением, теперь она некое средоточие, равновесие, Mitte и отражение, вечно юная и вечно заново возникающая на пересечении тех сил, что исходят от мировых полюсов, на середине между прошлым и настоящим, единым и мно-

гообразным, юным и старым, эмпирическим и абстрактным. Истинное творческое созерцание есть уловление этой середины и той Gestalt, которая в ней возникает [...] Раньше Gestalt – продукт борьбы основной двойцы: Я – не Я, теперь Gestalt, насколько не утрачивая своего абсолютного единства, все же как бы призрачна и отражает, являясь поэтому мировым средоточием, все бесконечное множество тех двойц, на которые некогда распался мир. Но это может осуществиться лишь в творческом интуитивном акте, когда подлинно совершается эротическое воссоединение противоположностей, в области поэзии: когда слово-понятие сливается со словом-образом, когда Логос нисходит на плоть звука [...] Иначе мы будем иметь либо пестрый восточный базар, ослепляющий и утомительный, т. е. игру случайных сопоставлений, либо игру логических зеркал, переливающихся в дурной бесконечности”<sup>47</sup>.

Габричевский обозначает таким образом некую онтологию Середины, которая провоцирует историко-философские ассоциации. Возможно, не слишком большим риском будет вспомнить Аристотелеву идею середины, с ее многообразными бытийными смыслами, и середину как диалектический момент в построениях немецкого трансцендентального идеализма. Пожалуй, больше всего гетевская “сеть” из парных элементов, центрированных вокруг несколько призрачного “Mitte”, напоминает мир “Сущности” в гегелевской Логике. Но с серьезной коррективой: у Гегеля двоящийся мир Сущности должен дорасти до Понятия и “исполниться” в нем; у Гете “сетевой” мир самодостаточен и больше похож на Понятие, которое по каким-то причинам решилось на то, что сейчас называют дауншифтингом, – на игру с возможностями мира Сущности, которая куплена ценой понижения онтологического статуса.

Еще один важный момент созданной “Диваном” картины мира – гетевская версия мусульманского рая с его гуриями. В “учении” Гете о гуриях Габричевский выделяет два мотива: мотив “невоплощаемости и неисчерпанности der schöne Augenblick в единичной индивидуации” и мотив символического “образца” (Muster). “Мотивы объединяются в идее вечности как символической подоснове всех явлений, связующих их в единое целое в

меру их взаимной отраженности и образцовости их эротическо-го притяжения и сродства”<sup>48</sup>. Гурия – символ того, что вечное может быть усмотрено лишь индивидуально, но в меру его образцовости, причастности вечному. Как таковая, гурия есть преодоление трагедии Фауста и Вертера с их стремлением овладеть бесконечностью в едином schöner Augenblick, приводящем либо к уничтожению образа, либо к преодолению индивидуализма через типизацию.

Для разгадки тайны гурии Габричевский различает три гетевские концепции Эроса как космической силы. Первая – это утверждение космичности индивидуума, для которого эротический акт есть бесконечное включение космоса в себя, стремление к овладению, приводящее к уничтожению либо субъекта (Вертер), либо объекта (Гретхен). “Чем богаче, сильнее, космичнее индивидуум, тем скорее он гибнет, тем скорее уничтожается его предел (Schranke) изнутри или снаружи. Первая концепция трагична по преимуществу”<sup>49</sup>. Во второй концепции (очевидно соотносимой Габричевским с эпохой веймарской классики) индивидуум становится носителем закона, представителем целого. Эрос титанический сменяется эросом эстетическим, любовь становится созерцанием красоты. “Индивидуация спасает от гибели, поскольку она носитель и выразитель родового. Субъективно здесь уже есть отказ, самоограничение, Entsagung. Вместо мировладения – нахождение своего места в мире, стабилизация субъекта. [...] Гетевская эротика, если можно говорить об эротике, в этой своей стадии эпична по преимуществу”<sup>50</sup>. В третьей концепции (поздний Гете) любовь – «усмотрение метафизического и космического типа Эроса как единства в двойце и двойцы в единстве. Вечность любви в ее неисчерпанности, в символичности каждой данной пары, в космической значимости влечения как такового, поэтому-то рай и гурии имманентны эмпирической любви, но не в смысле, что гурии суть повторение земных красавиц или даже конкретный биологический тип, а в том, что Гете – Мариана, Хатем – Зулейка уже в меру своей Musterhaftigkeit суть пары райские. [...] Центр тяжести смещается от субъекта в его абсолютности (концепция Sturm und Drang) и от объекта в смысле “красоты” (концепция классицизма) и переносится – и в этом

опять типичный для старого Гете трансцендентализм – на некую метафизическую сферу их взаимодействия, взаимоотражаемости и взаимного тяготения»<sup>51</sup>.

Рай в целом, отмечает автор, – не тотальность космоса, составленного из единичностей, а тотальность живого общения и взаимодействия, в котором связь идей определяется динамической любовной сцепленностью и взаимным тяготением. “Гурия не представительница рода и не воплощение какой-либо одной черты или добродетели, а вечно подвижная и вечно изменчивая потенция связи, возможность любовной пары, постоянно, однако, указующая и предполагающая все остальные”. Важно, что в этом мире нет зависти: гурии как идеи “лишены той замкнутости, которой отличаются как универсалии, так и эмпирическая индивидуация, гордящаяся своими пределами. Ведь совершенное бытие завидовать не может, будучи отражением всего и вечно незавершенным, но вечно завершающимся совершенством, будучи эротичным не в смысле обладания или самоотдачи, а в смысле вечной игры и вечной смены одного и того же мирового тяготения, каждую минуту вновь возникающего”<sup>52</sup>.

Книгу Рая Габричевский понимает как “космическую поэму”, которая перерастает эротическую тематику и становится образом абсолюта, сотканного из межличностных связей. Но парадокс и историческая проблема “Западно-восточного дивана” в том, что эта картина требовала новаторских жанровых и поэтических решений, которые скорее скрыли, чем выявили масштаб гетевского шедевра. Причем уникальность модели изолировала ее и в контексте эпохи, и в контексте творчества самого Гете. «“Диван”, пожалуй, единственное в творчестве Гете, а может быть, единственное вообще преодоление всех полярностей жизни как двоицы не путем их сведения к безразличному единству, а путем утверждения через включение их как взаимоотражающихся модусов бытия в творческую огненную динамику жизни как целого. Процесс этого творческого включения, доступный человеку, поскольку он есть та плодотворная середина, т. е. вечно движущееся вперед средоточие, где пересекаются мировые полярности, этот процесс вечного самоуничтожения, самопреодоления и возрождения единства из двоицы – и есть Эрос»<sup>53</sup>.

Более или менее очевидны возможности, открытые данной работой Габричевского. Выявленная морфология “Западно-восточного дивана” позволяет переосмыслить тектонику тех творений молодого XIX в., которые порой вызывают недоумения своим отходом от ранее найденных гармонических форм, своей кажущейся – страшно сказать – “хаотичностью”. Таковы “Евгений Онегин”, “Фауст”, последние работы Гойи, последние квартеты Бетховена. Габричевский показывает, как нужно искать ключи к новому типу гармонии, которые, надо полагать, были у создателей этих загадочных шедевров.

Гетеанские темы А.Ф. Лосева – одного из самых активных деятелей Академии – не так очевидны, как в работах А.Г. Габричевского: мы можем исследовать только вершину айсберга – опубликованные фрагменты задуманной им книги по новоевропейской эстетике. Коренится замысел, видимо, в “Диалектике художественной формы”, напрямую связанной с программами Академии. В первую очередь в Примечаниях, где дана сжатая история западной эстетической мысли от греков до XIX в. В веймарском классицизме, рассмотренном в соответствующем разделе, Лосев выделяет две составляющие: “Гете-Шиллеровский платонизм с кантианскими привнесениями” и “Гетевский мистический спинозизм”.

Толкование гетеанского классицизма, в свою очередь, позволяет Лосеву осуществить сопоставление классического и романтического как типов мировоззрения: “[Романтизм] – это субъективистически индивидуалистическая, потенциальная бесконечность пантеизма. Классицизм же есть соборно-космическая, актуальная бесконечность идеи. Таким образом, романтическое и классическое мироощущение, искусство, философия, романтическая и классическая эстетика противоположны друг другу до полной полярности”. Лосеву эта полярность нужна для того, чтобы заложить исторический фундамент своей теоретической конструкции: “...насколько яркой представляется мне противоположность этих типов с точки зрения опытно мифологической, настолько категорически выставляю я тезис о существенном тождестве конструктивно логической системы этих

двух опытов и двух мифологий”<sup>54</sup>. Классицистская эстетика как мифология – это концепт, важный для понимания лосевского подхода к наследию Гете, который можно, к сожалению, лишь косвенно реконструировать.

С этой целью полезно было бы вначале обратиться к фрагменту замысла Лосева об истории эстетических учений<sup>55</sup>. У этого текста есть ценные особенности: рассмотренная в нем типология Нового времени, с одной стороны, провоцирует культур-критику, с другой – генетически содержит близкие Лосеву идеи символизма и трансцендентализма и, наконец, требует соотношения с предшествующими эпохами. В частности, Лосев в этом тексте показывает, как в исторических судьбах классицизма и неоклассицизма проявлена великая когнитивная драма чувственности и рассудка, как она трансформируется в плодотворный диалог романтизма и трансцендентализма, как этот диалог становится разрушительным и как эта “относительная мифология” обеспечена личностным ресурсом культуры. Сосредоточимся на лосевской формуле XVIII в. – в той мере, в какой она следует из соответствующих разделов указанного текста.

Ключевым тезисом является характеристика эстетики этой эпохи как синтеза рационализма и эмпиризма. Обычно эта схема применяется к истории философии, причем роль создателя такого синтеза отводится Канту. Лосев, однако, сместив точку синтеза к концу XVII – началу XVIII в., высвечивает процессы поиска, которые зачастую ускользают от взгляда историков. “Эстетика уже не понимала рассудок и чувственность в таком разрыве. Субъект здесь мыслился как живая объединенность того и другого, часто даже прямо как цельное живое существо, которое, будучи перенесенным на объективный мир, создавало одушевленную вселенную”<sup>56</sup>.

Действительно, здесь одной фразой очерчен стержневой мотив века: поиск живой посюсторонней индивидуализированной целостности. Лосеву удалось выделить в своей формуле морфологический остов мира Просвещения. Поскольку эстетика интересна еще и тем, что она позволяет высветить самосознание эпохи, Лосев не упускает из поля внимания ее “культур-программную” сущность. “Цельное живое существо” – это своего

рода энтелехия, которая, как дает понять автор, идеально воплощена в творчестве Гете. Но эта “программа” существует в окружении альтернативных версий. Так, анализируя французскую эстетику века, Лосев обращает специальное внимание на “программу” Дидро, у которого стержнем теории, с точки зрения Лосева, является категория *соотношения*. Это замечание далеко не тривиально, поскольку процесс перехода от концепта субстанции к концепту функции (если воспользоваться терминологией Кассирера) и к логике отношений принято описывать скорее на материале конца XIX в., тогда как Лосев обнаруживает этот процесс в сердцевине просвещенческой мысли. В то же время Лосев отмечает некую неслучайную (возможно – системную) противоречивость Дидро: “...историка эстетики удивляет у Дидро трудно обозримое разнообразие и противоречие выдвигаемых им эстетических принципов”<sup>57</sup>.

Еще один лосевский тезис-ключ к морфологии века – понятие “середина”. Анализируя английскую эмпирико-психологическую эстетику и немецкую штюрмерскую эстетику, которые – каждая по-своему – уклонялись от принципа прекрасного как посредника между способностями человека, Лосев подчеркивает, что наиболее гармоничным воплощением этого принципа стали теории Винкельмана, Лессинга, Гете и Шиллера. Особенно наглядным становится понимание Лосевым функциональной роли “середины”, когда он дистанцирует от означенной группы мыслителей Гердера, не сумевшего освоить эту великую интуицию<sup>58</sup>. Гете же рассматривается как мыслитель, воплотивший этот принцип с предельной силой. Характеристика Гете в этом контексте, пожалуй, принадлежит к числу лучших лосевских портретов-дефиниций: “Остро и тонко очерченная форма вещи, которая в то же самое время является и жизненно действующей, пульсирующей органической ее сущностью, или, другими словами, *резко очерченная и жизненно пульсирующая морфология всего бытия*, – вот то углубление и расширение эстетического миропонимания Винкельмана, которое мы и должны считать естественным завершением всей винкельмановской эстетики у Гете”<sup>59</sup>.

Нетрудно заметить, что этот очерк “рифмуется” с лосевской характеристикой античной классики, которая дана в его трудах

рядом родственных дефиниций. Это позволяет сообщить привычному образу Гете-аллиниста дополнительное измерение: показать античный элемент его эстетики как звено в исторической непрерывности, но отнюдь не как реставрацию почтенного прошлого. Почему в этом случае мы сталкиваемся с “углублением и расширением” эстетики Винкельмана? Видимо, потому, что пресловутые “благородная простота” и “спокойное величие” остаются характеристикой классики, но – в случае Гете – собираются вокруг “пульсирующей морфологии бытия”, не такой уж простой и спокойной, поскольку форма появляется в результате победы над остро и лично пережитым хаосом. Даже Шиллер является отклонением от этого абсолютного центра. В пассаже, посвященном Шиллеру, выделяется формула “эстетический историзм”<sup>60</sup>, которая глубоко и точно позиционирует эстетику и культурологию Шиллера по отношению ко всем направлениям просветительской мысли. Этот тип историзма тоже дает нам “пульсирующее бытие”, однако этот пульс представляет собой не морфологию личности, а синтаксис истории; не идеал, а характер. Такой путь не ведет ни к индивидуализму, ни к брутальному национализму, но Гете уже видит в этой тенденции некую угрозу и развивает (также – в полемике со штюрмерством и ранним романтизмом) контрмотив: рассуждения о “мировой литературе” и “мировой культуре”.

В книге “Проблема художественного стиля”<sup>61</sup>, материалы которой также восходят к наработкам 1920–1930-х годов, Лосев рассматривает хрестоматийную статью Гете “Простое подражание природе, манера, стиль” (1788) и констатирует, что “Гете характеризует в ней стиль не столько с художественной, сколько с общежитической и, вообще говоря, онтологической точки зрения”<sup>62</sup>. Лосева как автора “Диалектики художественной формы” и “Философии имени” весьма интересуется такой поворот в истории понимания стиля. Не чинясь, он критикует то, как реализован гетевский концепт: “то единственное, что нам представляется здесь основным и центральным, – это учение о соединении объективного и субъективного метода. Однако нельзя сказать, что это соединение обрисовано у Гете в категориальном смысле слова убедительно. Ведь нужно найти такое бытие или такую

жизнь, где субъект и объект уже не противостояли бы друг другу, но объединялись бы в одно органическое целое.

Что же это за органическое целое? Нам представляется, что у великого Гете здесь имеется большая неясность. Ведь выйти из сферы субъекта, не впадая опять в отвлеченную сферу объекта, это значит войти в пределы такого бытия, где действительно уже по самому существу невозможно разделять субъект от объекта”<sup>63</sup>. Неясность или недоговоренность, с которой мы действительно сталкиваемся здесь у Гете, Лосев предлагает преодолеть следующей конъектурой: “Нам представляется, что таковым является общественное бытие, или, говоря шире, социально-историческое бытие, или, говоря еще шире, космическое бытие. Насколько можно предполагать, Гете признавал стиль только за такими художниками, которые умеют отразить именно социально-историческое или космическое бытие с теми или другими его ступенями, с тем или другим его обобщением, в тех или иных его проявлениях. Другими словами, – обладает ли данное художественное произведение стилем или им не обладает, это определяется у Гете не просто его какой-нибудь структурой, но именно достаточно широкой социально-исторической моделью”<sup>64</sup>.

То, как Лосев “достроил” мысль Гете, может вызвать возражения педантов, но нельзя не признать, что с этой точки зрения становится понятным “стиль” такого шокирующего своей внешней хаотичностью произведения, как “Фауст”. То есть мы имеем дело со стилиевой формой, которая изоморфна высвеченной в произведении реальности. “Чтобы данное художественное произведение обладало стилем, для этого, по Гете, вероятно, необходимо и соответствующее содержание, а именно содержание достаточно обобщенное и широкое, достаточно внушительное по своей глубине и по своему богатству. [...] Стиль, по Гете, это есть достаточно глубокая содержательность художественного произведения, т. е. такая, которая уже выходила бы за пределы и субъекта, и объекта, но изображала бы собою такую жизнь и такое бытие, которое не только выше всякого отдельного субъекта и всякого отдельного объекта, но даже лежит в их основе, их осмысливает и их оформляет в их раздельности, как и в их единстве”<sup>65</sup>. Мы узнаем в этой характеристике столь важную для Ло-

сева онтологическую категорию, как миф. Истинный миф Гёте, таким образом, это не аллегория и символы, а Стиль.

\* \* \*

Следующая эпоха гетеанства в нашем обзоре представлена работой С.С. Аверинцева “Гёте и Пушкин”<sup>66</sup>. Перед нами одна из самых интеллектуально напряженных статей Сергея Сергеевича. Да и тема эта для него наполнена внутренним драматизмом и значительной идейной проблематикой. С ней связана у Аверинцева не только статья “Гёте и Пушкин”, но и целый ряд работ: “Два рождения европейского рационализма”, “Ритм как теодицея”, “Пушкин – другой”, цикл трудов о греческой словесности и ее восприятии разными эпохами европейской культуры. Для этих текстов типична интенсивная перекличка с работами Вяч. Иванова, которые содержат тему “Гёте и Пушкин” примерно в таком же аспекте, который здесь предполагается обсудить.

Речь пойдет о загадочном феномене классики. Слово “классика” имеет два значения: одно более распространенное – это образцы, которые, единожды исторически сложившись, стали парадигмой для той или иной сферы деятельности. Такое значение непроблемно, хотя и здесь есть о чем поговорить. Второе значение – это указание на определенный историко-культурный феномен вершинных достижений, который включен в циклическую динамику своей исторической эпохи. Прафеномен – это, конечно, античная классика. Но мы можем говорить по крайней мере о трех случаях такого целиком пройденного культурного цикла (античность, Средневековье, Новое время), в котором обнаруживается некое акме, точка высшего подъема культуры, где она сама себя полностью выражает, воплощается как “энтелехия” данной эпохи. Эта точка и обозначается как “классика”. (Античное значение этого слова стало нормативным и для других эпох: это не случайно, потому что классика всех классик – античная классическая эпоха.) Второе значение термина “классика” уже проблемно. Классическая эпоха, с одной стороны, дает нам безусловные общепризнанные образцы, а с другой стороны, эти образцы

невоспроизводимы, неповторимы. Им можно подражать, но их нельзя сделать основой транслируемой традицией творческой техники, нельзя сделать долго живущим модусом культурной жизни. Это само по себе загадочно, и, кроме того, это плохо, потому что главное достижение эпохи, ее особый специфический синтез, который выражает смысл достигнутого, оказывается недоступным. Поэтому трудно ответить, в чем секрет данного синтеза, но все же ответ на этот вопрос искать нужно, чтобы не обесмыслилась историческая связь культурных миров.

В статье Аверинцева речь идет именно об этом. «Почему, – спрашивает автор, – время для “классиков” как немецкой, так и русской словесной культуры пришло именно тогда – ни раньше, ни позже?»<sup>67</sup> Имеется в виду один из трех означенных типов классики: классика эпохи позднего Просвещения. Хронология этой эпохи – вторая половина XVIII в. и первые 15 или – максимум – 30 лет XIX в. Эпоха невероятно насыщенная, довольно хорошо нам известная по своим документам и артефактам, но, как считают некоторые (немногие) исследователи, эпоха загадочная. Увидеть здесь проблемность – это одна из заслуг гуманитарного интеллектуального зрения. И Аверинцев принадлежит к тем, кто видит за прекрасным фасадом этого храма культуры очень сложный, запутанный и, главное, драматичный мир.

Статья Аверинцева написана, как большинство его лучших статей, в особом модусе, и несколько слов о нем я скажу. Во-первых, это определенным образом эстетически и исторически выстроенное рассуждение, обращенное к читателю так, чтобы построить его умственную оптику на возможность увидеть проблему. Второй элемент модуса – это конкретное и очень наглядное описание некоторых единичных феноменов культуры. Но описание это – многостороннее, и таких избранных для внимания феноменов, как правило, бывает в работах Аверинцева несколько: они довольно затейливо выстроены так, чтобы между ними создавалось определенное поле, в котором мы можем увидеть и проблему, и ее возможное решение. Описания сделаны, если говорить на языке неокантианцев, не номотетически, а идиографически, т. е. это описание характерной особенности того или другого явления. Однако они сделаны так, что после этого



необходимость строить обобщающую универсалию по сути дела отпадает. Этот специфический прием Аверинцева – “экземпляризм” своего рода; описание таких явлений, которые могут, оставаясь единичными, создавать определенное смысловое поле, кажется, никем у нас больше не был освоен. Так же и в данной статье мы не встречаем прямого ответа на вопрос, что такое “классика”, но зато можем попасть в некое семантическое поле, дающее больше возможностей, чем точная дефиниция.

Рассматривая творчество Гете и Пушкина как вершину Просвещения, Аверинцев выделяет основные признаки классического, которые и позволяют обнаружить историческую точку акме. Первый (весьма парадоксальный) признак – это двойственное отношение к традиции. С одной стороны, Просвещение антитрадиционно: оно ломает механизмы безличной трансляции отшлифованных и упорядоченных ценностей культуры. С другой стороны, оно постулирует новую традицию, которая в себе содержит антитрадиционный потенциал. Демонтируется то, что Аверинцев называет идеалом рассудочно-риторического дискурса.

Тема риторики как продукта рационализма специально разрабатывалась и Аверинцевым, и Ал.В. Михайловым. Это целая теория, в которой речь идет о том, что предшествующая Просвещению культура построила особый способ раскрытия своих тем таким образом, чтобы можно было комбинировать по определенным правилам готовые смысловые “блоки” и далее, основываясь уже на этом каноне, являть индивидуальные особенности автора. Это была “риторическая” эпоха, “когда идея нормы определенным образом формировала даже самые эксцентрические явления и ставила свои задачи рефлексии”<sup>68</sup>. Пушкин и Гете находятся как раз в точке слома риторической традиции. Но с другой стороны, они же ее сохраняют, каким-то образом придавая ей этот антитрадиционный смысл. Такой канон рассудочно-риторического дискурса как бы противопоставляется и старому, и новому: и статике традиции, как говорит Аверинцев, и динамике нового. Старому – потому что этот новый рационалистический дискурс является строго авторским, нетранслируемым. Это каждый раз – конструкция личностного мира. Но с другой сто-

роны, современному и будущему романтическому дискурсу здесь противопоставляется признание объективных канонов и то, что Аверинцев называет творческими ценностями этого стиля: точность, отстраненность, нарочитый холод, определенный специфический юмор, который позволяет автору выстроить некоторую ироническую стратегию по отношению к традиции. Как выражается Аверинцев, используя эстетическую лексику Шиллера, такое отношение одновременно и наивно, и сентиментально, т. е. оно предполагает и растворение в рационалистической традиции, и рефлексии по поводу нее, причем каждый раз – личную.

Второй признак классического модуса – это то, что позже, в эпоху Достоевского, назвали “всечеловечность”. В XIX в. рождается представление о мировой культуре, и Гете был одним из первых, кто употреблял это словосочетание. (Во всяком случае, изобретение выражения “всемирная литература” обычно приписывается именно Гете.) Но дело, разумеется, не в лексике, а в том, что появился концепт, предполагающий несводимость культур друг к другу, характерную их индивидуальность, и в то же время – их постоянный диалог и взаимодополнительность. Как отмечает Аверинцев, такого не было *до* и не будет *после*, потому что уже в эпоху Гейне говорить о такого рода единстве невозможно: легче представить себе неповторимую пестроту культур, где у каждой есть нечто сугубо свое, невыразимое. В этом случае побеждает более привычный и естественный для нас шпенглеровский мотив самоценности любой культуры. Но и Гете, и Пушкин видели другую возможность: они усматривали в индивидуальной характерности предпосылку именно всеобщности. Всечеловеческая вертикаль, как пишет Аверинцев, и наличие нередуцируемых ни к чему общечеловеческих ценностей при таком подходе – безусловная аксиома.

Еще один признак классического – так называемая *гармония*. (Вспомним, что слово “гармония” изначально обозначает скобу, которая объединяет два бревна или две доски: то, что схватывает разнородное; связывает само по себе не связывающееся.) С.С. Аверинцев подчеркивает три момента гармонии классики: 1) гармония между формой и содержанием; 2) гармония миро-

воззренческая, т. е. предполагающая позитивное мышление о мире, определенную позитивную картину мира; 3) гармония нравственная, т. е. способность вынести достаточно однозначные нравственные суждения, разделить добро и зло. Аверинцев высказывается о каждом из этих типов гармонии и показывает, что классика – это весьма нетривиальное решение, которое мы не можем свести – ни в случае Гете, ни в случае Пушкина – к какой-то формуле.

О гармонии формы и содержания емко сказано Аверинцевым в статье “Ритм как теодицея”, которая вся посвящена рассказу о том, каким образом непосредственное содержание произведения дополняется явно и неявно (в том числе суггестивно) его формально-эстетическими сообщениями: «“Форма” контрапунктически спорит с “содержанием”, дает ему противовес, в самом своем принципе содержательный; ибо “содержание” – это каждый раз человеческая жизнь, а “форма” – напоминание обо “всём”, об “универсуме”, о “Божьем мире”; “содержание” – это человеческий голос, а “форма” – наличный органичный фон для этого голоса, “музыка сфер”»<sup>69</sup>. В качестве примера Аверинцев приводит строфику “Евгения Онегина”: «Содержание той или иной строфы “Евгения Онегина” говорит о бессмысленности жизни героев и через это – о бессмысленности жизни автора, то есть каждый раз о своем, о частном; но архитектоника онегинской строфы говорит о целом, внушая убедительнее любого Гегеля, что *das Wahre* – это *das Ganze*»<sup>70</sup>. Это очень хороший пример, потому что он работает и в случае Пушкина, и в случае Гете.

Пушкинские иллюстрации можно продолжить “Медным всадником”, где личная трагедия Евгения сопоставлена с гармонией Петербурга, причем не так, что одно искупается другим, а так, что мы попадаем в два параллельных мира, каждый из которых имеет свою правду, причем правду *целого* представляют взаимно форсирующиеся энергии гармоничного стиха и образа столицы. Композиционно эффект “последнего слова”, оставшегося за *целым*, усилен тем, что гимн Петербургу дан в начале произведения как безусловная точка отсчета, а не в конце, что имело бы характер сомнительного утешения. В сущности, легко усмотреть

этот прием классики и у Гете, и особенно в таких классических, но далеко не “классицистских” произведениях, как “Западно-восточный диван” или “Фауст”, где эстетическая форма, строфика, ритм и динамика несут сообщения – вроде бы вторичные, но на самом деле, когда мы понимаем общий план произведения, не менее важные, чем повествовательная материя, – о том, что в принципе гармония онтологически существует и частные катастрофы культуры или личности всегда происходят на фоне этого по-настоящему универсального, не боящегося хаоса гармонического мира.

Вопрос, который косвенно, но активно ставит Аверинцев, заключается в том, как в принципе возможно свидетельствовать о гармонии; кто дает право автору выступать от имени этой гармонии. Конечно, если бы не художественное, в том числе техническое, совершенство произведения, аргумент от формы был бы не убедительным. Здесь, по сути, круг классиков такого типа можно было расширить для всех трех эпох, о которых шла речь. Скажем, по такой же формуле, видимо, строится творчество Моцарта и Данте, творчество Канта и Платона, хотя содержательно это совершенно разные явления культуры. Определяя специфическое именно для “постпросвещенческой” классики отношение гения и гармонии, Аверинцев обращает внимание на особый творческий прием Гете и Пушкина, который сохраняет эстетику риторической эпохи: отдельные модули, являющиеся готовым словом или готовым “топосом”, оставляют в силе ориентацию на право распоряжения этими элементами, но в то же время образы, которые строятся из этих элементов, оказываются “открытыми”, не подчиненными каноническим форматам. Аверинцев показывает, что ни у Гете, ни у Пушкина открытость образов не является ни романтической, ни реалистической поэтиками, предполагающими – каждая на своих основаниях – разомкнутость, размытость образов.

У классиков свободу от риторического канона обеспечивает заданный фон абсолюта, нам не доступного, но присутствующего, по выражению Аверинцева, как каталог альтернатив, “каждая из которых формулируется в манере, достаточно близкой к риторической конвенции, – но так, что все они в совокупности вза-

имно оспаривают друг друга”<sup>71</sup>. Риторическая формула в таком случае “остаётся легитимным инструментом творчества, но смена этих инструментов небывало свободна. Готовое слово у них обоих – объект игровой манипуляции. Оно берется в руки, но, так сказать, к рукам не прилипает. Отношение к нему автора конструктивно, однако дистанцировано, оно оставляет за собой право стремительно отходить от одного регистра к другому”<sup>72</sup>. (Императив дистанции, исключительно важный для духа классики вообще и “классицизма” в частности, специально привлекает внимание Аверинцева в статье “Пушкин – другой”<sup>73</sup>.) Другими словами, классику “разрешено” играть риторическими модулями при наличии его собственных правил, и в результате игры, которая на самом деле – игра достаточно серьезная, готовое слово, как пишет Аверинцев, становится ее объектом. Ясно, что это не игра романтическая, декадентская, постмодернистская и т. п. Это игра, которая предполагает объективные критерии: ту небесную или божественную гармонию, с точки зрения которой игра может быть удачной или неудачной. Тогда как постмодернистскую игру нельзя судить по экстермальным критериям. Вот эти волевым образом присвоенные себе классикой права на свободное обращение с элементами культуры дают, как пишет Аверинцев, равновесие старых возможностей и новой свободы.

Мы не можем здесь, конечно, говорить, что это – формула классики, но перед нами – важные выводы. Важные прежде всего потому, что классика – это *акме*, вершина и сердцевина своей эпохи. У эпохи есть свой проект, *энтелехия*, которую она пытается осуществить. В каком-то отношении – безуспешно, поскольку, как все органическое, эпоха умирает. Но есть уникальная историческая точка, в которой, образно говоря, небеса приоткрывают для этой культуры какие-то перспективы, видимые только с этой темпоральной точки зрения, и она входит в вечность со своей найденной формулой. Аверинцев пытается обратить наше внимание на возможный инвариант этой формулы, присутствующий во всех возможных классиках. Наблюдения за классическими *акме* позволяют предположить, что таким инвариантом является способ решения ключевого конфликта своей эпохи. Греко-римская классика была исторически первым опы-

том такого решения. Характер этого решения выразительно сформулирован Г.С. Кнабе: «И что такое “классический”? Тип искусства, характеризуемый этим прилагательным, предполагает прежде всего равное удаление как от чистой субъективности, освобождающей художника от ответственности перед канонем, перед традицией, перед гражданским коллективом, так и от чистой объективности, которая исчерпывает творчество канонем. Норма классического – равновесие, неуклонное изживание крайностей и их преодоление. В этом главном смысле “классический” есть характеристика не только искусства античного мира, но и самого этого мира в целом, его нравственного идеала и типа культуры, итог его исторического бытия и суть его наследия»<sup>74</sup>.

Отсюда ясно, почему перед нами именно первый казус классики. В основу классического равновесия в качестве центра либрации заложен личностный разум – феномен, рожденный исключительно благодаря появлению античного гражданского общества. И дальнейшие повторения классического синтеза связаны с той исторически окрашенной интерпретацией личности как носителя разума, которую дает эпоха.

Век Гете и Пушкина – это “век разума”, у которого свой специфический конфликт. Как и положено “веку разума”, он делает главным субъектом своей истории индивидуальность, при помощи разума преобразующую природу. Историческая эволюция этой парадигмы по сути оказалась конфликтом безличной объективности, постулированной абсолютистским и научным дискурсом раннего Нового времени (XVII – первая половина XVIII в.), и беспочвенной субъективности, рожденной романтической революцией и позитивистским гуманизмом (конец XVIII в. и далее “со всеми остановками”). Беспочвенная субъективность и безличная объективность – это два полюса одного и того же идеала. Но с точки зрения Гете, любая живая сущность должна состоять из двух полярностей и центра, в котором осуществляется то, что Гете назвал “штайгерунг”, т. е. возвышение, вознесение. Полюса должны стать элементом какого-то живого целого. Классика как таковая, собственно, осуществляет этот короткий момент равновесия. “Время Пушкина – это недолгий и

неповторимый исторический час равновесия между непосредственностью и опосредованием, когда историзм еще не разрушает мудрой наивности, а обогащает ее и впервые делает по-настоящему мудрой; а Пушкин, в этом схожий со столь несхожим Гете, – совершенное воплощение равновесия, которого нельзя вернуть, но о котором необходимо помнить, помнить умом, и не только умом, чтобы мы не потеряли последней связи с наследием древности, либо преувеличивая дистанцию, либо сию же минуту, искусственно впадая в детство”<sup>75</sup>.

Мы видим, что классика, как показано в статье Аверинцева, это не набор формул или технологий: это определенное событие, в котором содержится элемент чуда, элемент тайны, но также и элемент авторитета, потому что сделать такое могут Гете, Пушкин, Моцарт, немногие равные им и, увы, больше никто. В этом трагедия классики, поскольку она не может транслировать свои достижения. Она непередаваема, ненаучаема, она – *horribile dictu* – бесплодна. Но в этом и ее величие: ведь опыт такого рода не подчиняется культурно-историческому релятивизму именно в силу творческого преодоления исторически обусловленных антиномий культуры.

В работе Аверинцева осуществлена попытка избежать редуцирования классики к содержательным результатам и вместо этого настроить нас на всматривание в саму ее загадку, поскольку классика не является ни набором риторических инструментов, ни описанием индивидуальных переживаний, но определенным событием и переживанием абсолютного через личностное. С этой точки зрения адекватным сопереживанием классики будет рациональное вдумчивое освоение этого мира, без попытки его присвоить<sup>76</sup>, сделать нашим инструментальным достоянием. Возможно, сегодняшнего читателя как раз это и разочарует. Аверинцев не дает формулы или твердого критерия классики, позволяющего уверенно титуловать тех или иных творцов, и трагедия пушкинского Сальери, восставшего против беззакония гениальности (усугубленная трагедия, если эта гениальность – классическая), никак не снимается и не разрешается нашим знанием о природе классики. Аверинцев скорее предлагает нам изучить и понять особое пространство классики, которая смотрит на буду-

щее и концентрирует в себе прошлое. Предлагает, если угодно, научиться правильно входить в этот мир и выходить из него, но не присваивать его, не пристраивать к своим целям, оставляя ему статус абсолютной точки отсчета в выстраивании универсума ценностей.

\* \* \*

В тех трех гетеанских мирах русского XX в., в которых мы последовательно побывали, теоретический дискурс строился вокруг разных тем и по разным правилам. Дискутировалась религиозная ментальность Гете, исследовалась формальная структура его эстетической вселенной, разгадывалась тайна “классического” как культурного феномена. При этом константой были модусы взаимодействия образа гения и актуальной духовной среды, которая его интерпретирует. Мы видели поучительную картину того, как классика осуществляет свою “перезагрузку” в ходе исторических изменений, и могли сделать вывод, что сама эта способность сохранять некую нуклеарную идентичность и в то же время реагировать на злобу дня составляет суть классического.

Исследование осуществлено в рамках Программы “Научный фонд НИУ ВШЭ” в 2012–2013 гг. Номер гранта – 11-01-0101.

- 1 Заслуживает особой рефлексии то, что сегодня проблема “классики” вновь стала дискутируемой. В качестве примера острой актуализации темы см.: Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М., 2009; *Савельева И.М., Полетаев А.В.* Классическое наследие. М., 2010.
- 2 *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 111–157. Статья написана в 1912 г. для первого тома “Истории западной литературы”, изданной в том же году товариществом “Мир”.
- 3 Гете “ставил вопросы, самый смысл которых современность еще не вполне понимала, и отчасти уже давал ответы на еще не поставленные временем вопросы” (Там же. С. 113).
- 4 Там же. С. 137–138.
- 5 Там же. С. 138.

- 6 Там же. С. 139.  
 7 Там же. С. 140–141.  
 8 Там же. С. 138–139.  
 9 *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 601–602.  
 10 Цит. по примечаниям Г.В. Обатнина к работе Вяч. Иванова «Ответ на статью <Н. Брызгалова> “Символизм и фальсификация”» (Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 170).  
 11 *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Т. 2. С. 613.  
 12 Там же. С. 610.  
 13 Там же. С. 609.  
 14 Там же. С. 617.  
 15 Там же. С. 617–618.  
 16 Там же. С. 618.  
 17 Напомню, что статья написана в 1912 г. Захотел бы Иванов повторить этот тезис через 10 лет – вопрос нетривиальный.  
 18 *Иванов Вяч.И.* Собр. соч. Т. 2. С. 620.  
 19 *Иванов В.И.* Ответ на статью <Н. Брызгалова> “Символизм и фальсификация” (Предисловие Г.В. Обатнина и К.Ю. Постоутенко) / Публ. и коммент. Г.В. Обатнина // Новое литературное обозрение. 1994. № 10.  
 20 Там же. С. 167.  
 21 Там же. С. 168.  
 22 Там же.  
 23 Там же.  
 24 *Мережковский Д.С.* Гёте // Мережковский Д.С. Вечные спутники. СПб., 2007. Впервые статья была опубликована в газете “Русское слово” в 1913 г. и включена затем во второе издание “Вечных спутников” в 1914 г.  
 25 Там же. С. 319.  
 26 Мережковский не случайно кивает в сторону Бергсона. Новая версия эволюционизма, ее переключка с натурфилософией Гёте весьма занимала философов того времени. Также знаменательно перекликались объективистская установка Гёте и вошедший в моду онтологический реализм. Об этом написал в своей небольшой статье “Гносеология Гёте” С.Л. Франк. Статья впервые появилась в журнале “Русская мысль” в 1910 г. и, как можно предположить, повлияла на Мережковского. Современное переизд.: *Франк С.Л.* Гносеология Гёте // Историко-философский ежегодник – 2000. М., 2002.  
 27 Там же. С. 320.  
 28 Там же. С. 323.  
 29 Там же.  
 30 Там же. С. 324.  
 31 *Соловьев С.М.* Гёте и христианство // Богословский вестник. 1917. Т. 1. № 2/3, 4/5.  
 32 Там же. № 4/5. С. 506.  
 33 В кн.: *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М., 2002.

- 34 Здесь и далее в цитатах фигурные скобки с многоточием означают мои изъятия. Квадратные скобки принадлежат издателю.  
 35 *Габричевский А.Г.* Указ. соч. С. 817–818.  
 36 Там же. С. 103.  
 37 Там же.  
 38 Там же. С. 104.  
 39 Там же. С. 103–104.  
 40 Там же. С. 195.  
 41 Там же. С. 732.  
 42 Там же. С. 733.  
 43 Там же. С. 733–734.  
 44 Там же. С. 736–737.  
 45 Там же. С. 737–738.  
 46 Там же. С. 739.  
 47 Там же. С. 749–750.  
 48 Там же. С. 752.  
 49 Там же. С. 754.  
 50 Там же.  
 51 Там же. С. 755.  
 52 Там же. С. 758, 759.  
 53 Там же. С. 762.  
 54 *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 251, 252.  
 55 *Лосев А.Ф.* Конспект лекций по истории эстетики Нового времени // Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель: К 110-летию со дня рождения. М., 2003.  
 56 Там же. С. 353.  
 57 Там же. С. 354.  
 58 Там же. С. 360–361.  
 59 Там же. С. 364.  
 60 Там же. С. 366.  
 61 *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.  
 62 Там же. С. 41.  
 63 Там же. С. 40–41.  
 64 Там же. С. 41.  
 65 Там же.  
 66 Первая публикация: Новый мир. 1999. № 6.  
 67 *Аверинцев С.С.* Гёте и Пушкин // С. Аверинцев. Собрание сочинений: Связь времен. Киев, 2005. С. 268.  
 68 *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 12.  
 69 *Аверинцев С.С.* Ритм как теодицея // С. Аверинцев. Собрание сочинений: Связь времен. С. 410.  
 70 Там же.

- 71 *Аверинцев С.С.* Гёте и Пушкин. С. 279.
- 72 Там же. С. 281.
- 73 *Аверинцев С.С.* Пушкин – другой // С. Аверинцев. Собрание сочинений: Связь времен. С. 285–290.
- 74 *Кнабе Г.С.* Европа, Рим и мир // Кнабе Г.С. Древо познания и древо жизни. М., 2006. С. 579–580.
- 75 Из ответов на вопросы “Литературной газеты”. Интервью озаглавлено “Живое наследие”. К сожалению, мне был доступен текст без датировки.
- 76 В статье “Пушкин – другой” Аверинцев полемизирует с известным лозунгом “Пушкин – наше всё”, подчеркивая, что Пушкин никогда не “всё”, но обязательно – некое конкретное “это”. Еще парадоксальней мотив статьи, подводящий к мысли, что если и “всё”, то не наше. Как историческая, так и эстетическая дистанция между нами и классикой принципиально непреодолимы для культурного амикошества.

## ПЕРЕВОДЫ