



ФРИДРИХ
ШЛЕГЕЛЬ

ЭСТЕТИКА
ФИЛОСОФИЯ
КРИТИКА

ФРИДРИХ
ШЛЕГЕЛЬ

ЭСТЕТИКА
ФИЛОСОФИЯ
КРИТИКА

В ДВУХ
ТОМАХ

ФРИДРИХ
ШЛЕГЕЛЬ

ЭСТЕТИКА
ФИЛОСОФИЯ
КРИТИКА

ТОМ II



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1983

ББК 87.8

Ш 68

**Редакционная
коллегия**

**Председатель
М. Ф. ОВСЯННИКОВ**

**А. А. АНИКСТ
К. М. ДОЛГОВ
А. Я. ЗИСЬ
М. А. ЛИФШИЦ
А. Ф. ЛОСЕВ
В. П. ШЕСТАКОВ**

**Вступительная статья,
составление, перевод с немецкого
Ю. Н. ПОПОВА**

**Примечания
Ал. В. МИХАЙЛОВА,
Ю. Н. ПОПОВА**

**Ш 0302060000-100 11-83
25(01)-83**

© Издательство «Искусство», 1983 г.

СОДЕРЖАНИЕ

III

ПАРИЖ—КЕЛЬН

1802—1808

ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ФРАНЦИЮ

9

ЛИТЕРАТУРА

21

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

35

РАЗВИТИЕ ФИЛОСОФИИ В ДВЕНАДЦАТИ КНИГАХ

102

МЫСЛИ И МНЕНИЯ ЛЕССИНГА

191

ОПИСАНИЯ КАРТИН ИЗ ПАРИЖА И НИДЕРЛАНДОВ

227

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ГОТИЧЕСКОГО ЗОДЧЕСТВА

259

О ЯЗЫКЕ И МУДРОСТИ ИНДИЙЦЕВ

261

СОЧИНЕНИЯ ГЕТВ

274

IV

ВЕНА

1808—1829

ИСТОРИЯ ДРЕВНЕЙ И НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

291

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ «РАЗГОВОРА О ПОЭЗИИ»

330

ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ

336

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ

356

ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА И СЛОВА

360

ПРИЛОЖЕНИЕ

О ЛЮБВИ И БРАКЕ В СВЯЗИ С

«ИЗБИРАТЕЛЬНЫМ СРОДСТВОМ» ГЕТВ

387

V

ПИСЬМА

389

ПРИМЕЧАНИЯ

414

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

439



1800

1800

1800

1800

1800

III
ПАРИЖ — КЁЛЬН
1802—1808

ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ФРАНЦИЮ

2. ЗАМЕТКИ

(. . .) Тебе может показаться рискованным, что я после первых же впечатлений или даже просто воспоминаний об этих впечатлениях начал говорить о национальном характере, который самым пронизательным и ревностным наблюдателям доставил немало хлопот. Послушай же, почему я решился на это, точнее, что я об этом думаю. Я не очень верю в искусство характеристики наций как индивидов, если оно должно явиться результатом длительного изучения и как бы эстетического созерцания, и мне недостает также таланта рассматривать живых людей как произведения искусства, без сочувствия и жизни. И если тебе все же будет любопытно, как я надеюсь, узнать о впечатлении, произведенном на меня нацией французов, то только первое впечатление я и смогу предложить, чтобы удовлетворить твое любопытство, если тебе это покажется достойным внимания. Только при первом впечатлении мы действительно вполне свободны и лишены партийных пристрастий, люди предстают нам с такой же чистотой, как и образы искусства, но едва он прошел, этот первый момент свободы и созерцания, как мы сами оказываемся во власти деятельности и намерения, выбираем наши знакомства, руководствуясь определенной целью, и, как бы она ни была велика и всеобъемлюща, все же она ограничит круг нашего созерцания — в моем случае преимущественно сословиями ученых и образованных людей. У нас едва остается время верно осознать в краткие мгновения то, что предлагает нам случай, и — что самое важное — мы выступаем за и против, нам отнюдь не безразлично, каковы наблюдаемые нами вещи и как они изменяются. Мы достигли познания добра и зла, утратили невинность духа, а с нею и право на свободное созерцание. Одним словом; кто знает нацию благодаря дея-

тельной жизни в ней и с нею, тот может воздействовать на нее, может, вероятно, определять ее умонастроения и руководить ею, но, чтобы охарактеризовать ее, нужен иностранец, и, строго говоря, это возможно только в момент первого впечатления. (. . .)

Не сентиментальная, а совершенно конвульсивная страстность составляет примечательнейшую особенность всех серьезных театральных представлений французов и, конечно, заложена глубоко в их характере. Этому учит история с древних времен, а не только со времени Варфоломеевской ночи или революции. Однако эта черта характера может вполне выявиться в реальной жизни лишь при особых обстоятельствах, обычно же она едва заметна, так что непонятно, что было бы с нею без упомянутых свидетельств истории, позволяющих нам быстро распознавать когти льва.

Помимо конвульсивной вспыльчивости столь же всеобщей особенностью французского характера, встречающейся на каждом шагу, является веселый нрав. Он должен пленять иностранца в его приятном путешествии по провинции через плодородные области и в прекраснейшее время года, тем более что он не ограничивается каким-либо сословием, возрастом и полом. Своеобразная вежливость рядового человека довершает это явление и придает известный интерес даже малейшим отклонениям в образе жизни. Можно сказать, что обычный француз доволен и счастлив, имея на день несколько фунтов белого хлеба, вино и воду — сколько захочет и несколько сот раз слово «месье». По чувству настоящего его, бесспорно, следует причислить к самым счастливым обитателям нашей земли. Правда, жизнь его опять-таки теряет в своем интересе в силу того, что все во французской жизни очень точно определено. Каждый мало-мальски образованный француз совершенно точно и определенно знает заранее, как он должен вести себя, думать и даже говорить в любых физических и моральных обстоятельствах и светских ситуациях, так что, кажется, только по доброй воле этих людей они действительно сами живут до конца своей жизнью, а не повторяют ее разом, словно некую роль.

Эта определенность французской жизни коренится в универсальности данной нации, ибо все индивиды удивительно походят друг на друга; в особенности для того, кто привык к совершенно индивидуальной культуре немцев, всякое имеющееся здесь все же различие должно оказаться почти совершенно неприметным. В изумлении всем этим

можно было бы усмотреть здесь проявление той сказывающейся и в чувственном мире склонности природы к расточительности, благодаря которой было создано такое множество одинаковых индивидов, хотя характер, предназначенный, кажется, определенно выражать эту нацию, мог бы быть удовлетворительно представлен, вероятно, в одном-единственном индивиде.

К таким размышлениям приходит дух, сделав однажды объектом своего рассмотрения это чудесно составленное из природы, воли и случая целое, или этот удивительный фрагмент, каковым большей частью является то, что мы называем нацией.

Упомянутая универсальность, или, если угодно, монотонность, есть, несомненно, основная причина того, почему так легко и приятно жить с французами, почему они столь любезны. И если в парижских кружках упомянутая определенность французской жизни часто представляется нашему чувству излишним и мешающим педантизмом, то все же не следует забывать, что во всей своей силе это препятствие может сказаться лишь в узком кругу высших сословий столицы.

Одно из сильнейших впечатлений для иностранца — зрелище французской армии. Отрадное и возвышенное зрелище! Даже и теперь еще, а что же было тогда, когда все эти силы были в действии и живой дух одушевлял целое? Я не знаток военного дела, но приятно видеть, как легко все это идет, как каждый движется, словно из свободного ощущения себя, без какого-либо принуждения. Еще привлекательнее и внушают уважение лица юных воинов; серьезность — господствующая их черта, и почти во всех лицах проглядывает смелое, несколько честолюбивое и упрямое существо. Величественное представление, однако вполне обособленное. Ничто не напоминает нам об этом явлении, если вновь погрузиться в самую гущу французских городов и промыслов. Можно было бы, вероятно, годами вращаться в столичных кругах, даже и не подозревая о возможности одной такой армии, какие во множестве защищали Францию во время революции, если бы случайно на улицах самой столицы не встречались воинские отряды, марширующие во всем своем блеске. И я вполне понимаю, как многие значительные люди в начале революции доказали своим поведением полнейшее неведение своей нации.

Революция в какой-то степени помогла нации познать

себя самое, однако старый принцип все еще налицо. Более того, это игнорирование представляется даже особенностью национального характера, простирающейся от самых крупных до самых незначительных вещей. В жизни, кажется, не знают и не ценят именно тех качеств, которые снискали нации величайшую славу у других народов или принесли ей всеобщую любовь, и, напротив, придают ценность качествам весьма сомнительным. Так же обстоит дело и в искусствах и науках. Веками стремится нация отличиться именно в тех сферах, к которым у нее либо вообще нет таланта, либо талант сравнительно небольшой, как, например, в музыке, живописи, поэзии и т. п.; бессмертные же достижения в области химии и естествознания или же красноречия, кажется, не являются предметами гордости в той мере, в какой ее могло бы оправдать громогласное признание остальных народов Европы. (. . .)

Характерными чертами нации я могу считать лишь оба качества, открывающиеся и в созданиях ее духа как его элементы, — *пламенную страстность, составляющую основной тон целого, и упомянутую остроумную веселость, столь радующую как редкий, но прекраснейший цвет французского гения. Прекрасное сочетание, которое могло бы охватить в себе все великое!* (. . .)

3. РАЗМЫШЛЕНИЯ

Вначале кажется, что различие между обеими нациями не очень заметно. Тем, кто у нас невысоко отзывается о французах, я хотел бы задать встречный вопрос: а разве рядовые немцы намного лучше? О сколь многих предметах можно было бы задать тот же вопрос при печальном положении человеческих дел в современную эпоху! Повсюду мы находим теперь громадную массу пошлости, вполне сложившейся и оформленной, проникшей более или менее во все искусства и науки. Такова толпа; господствующий принцип человеческих дел в настоящее время, всем управляющий и все решающий, — это польза и барыш и опять-таки польза и барыш; сила эта сокрушает в конце концов не только попытки философии, но даже и военные предприятия, проникнутые высшим духом. Перед этим *европейским равенством* исчезают на деле всякие национальные различия, и это размышление необходимо побуждает меня к умеренности

в оценках, которую ты сможешь наблюдать в последующих номерах этого журнала.

Если рассматривать все не в целом, а в деталях, то лишь при первом впечатлении различие обеих наций представится столь незаметным даже во внешнем образе жизни; при более внимательном наблюдении открывается значительное различие. И здесь преимущество в известной мере на стороне французов; все у них вылито из одного куска, они последовательнее, их характер и образ жизни вполне соответствуют гению времени, тогда как у нас сохранилось невероятное множество осколков от образа жизни, мыслей и нравов прошлой, лучшей эпохи немецкой истории. В отчетливом осознании этого, в том, что для чувства вполне определенно обособляются и разделяются гетерогенные элементы прошлого и настоящего, столь удивительно и причудливо смешанные в нашей немецкой жизни, заключается, бесспорно, одно из величайших приобретений, которое немец может получить от путешествия.

И здесь подтверждается то, что я уже замечал нередко: собственно, мы сами *живем в истинном средневековье*, ложно поместив его в прошлое, которое обычно так и называют, излагая его историю под этим названием, ибо эпоха немецкой империи от Карла Великого до Фридриха II отнюдь не была просто переходом из одного состояния в другое, но, несомненно, представляла собой нечто весьма определенное, подобно эпохе древних республик от Фемистокла до Брута¹; нам же, кажется, предназначено быть лишь границей двух весьма различных эпох, и именно этим объясняется ничтожество, присущее нам в известном отношении. Ибо по многим причинам дело у нас не дошло бы так скоро до того мощного хаоса, который составляет характер раннего средневековья от гибели римской республики до образования немецкой империи.

Все только что сказанное мною должно здесь особенно бросаться в глаза. Ибо подобно тому, как новое время находится посредине между веками, ошибочно названными средними, и некими иными столетиями, еще сокрытыми от нас, так и Париж, иногда называемый здесь *la capitale de l'Univers*², лежит собственно посредине, во всяком случае, в середине Европы. Это не юг и не север, тщетно искали бы мы здесь того или другого, это именно середина между ними.

Подобное средоточие и представляет собой как раз место, побуждающее к самым общим размышлениям и отчасти

именно этим вызывающее интерес. Итак, я позволю себе продолжать в том же духе, в каком начал, и выскажу тебе еще несколько идей относительно нашей части света и нашей эпохи, и ты не должен порицать их за их крайне общий характер, ибо только такими они и должны быть.

Дорогой друг, если мне позволено будет судить об истории, о людях, об индивидуальном характере страны, то я придерживаюсь того мнения, что мы, вероятно, неправильно рассматриваем Европу как единство, если речь идет не просто о произвольном, но о естественном, климатическом и органическом единстве и делении.

Теория земли благодаря Вернеру, Риттеру и Стеффенсу должна бы быть разработанной и завершенной в гораздо большей мере, чем это имеет место сейчас, чтобы можно было повсюду предпосылать четкие понятия о строении всей страны, которую, вероятно, правильнее всего нужно рассматривать как еще не вполне завершенный набросок и эмбрион. Но ты, конечно, согласишься со мной в том, что уклад (Bildung) страны представляет собой нечто органическое, так что характер отдельных стран, как ясно учит опыт, нельзя определять математически по градусам южной или северной широты или по уровню, но следует, скорее, выводить из внутреннего организма, рассматривая каждую страну во всей ее индивидуальности как органическое тело.

Северная и южная Европа представляются мне с этой точки зрения двумя вполне различными странами, связанными лишь внешне и насильственно; каждая по своему внутреннему существу выступает как особый индивид сам по себе. Этим я отнюдь не хочу утверждать, что они действительно были некогда разделены; хотя, по-видимому, все страны, прилегающие к Средиземному морю, в некотором отношении являются собой единство. Я отнюдь не хочу также сказать, что эта насильственная связь есть нечто случайное; напротив, такая противоположность (в том числе и климатическая), такой внутренний органический раскол представляются мне существенными для характера Европы как с физической, так и с исторической точек зрения, которые никогда нельзя разделять. То, что на Востоке бьет из источника единой нераздельной силой, здесь должно было многообразно разделиться и развиться искусственно. Дух человека должен был здесь распасться, сила его — раздробиться до бесконечности, и именно потому он стал способным на то, что было бы невозможным для него иначе.

Так, то, что в Азии всегда было действенным в его нераздельной и соединенной силе, в Европе уже с ранних пор и словно по внутренней необходимости расщепилось на поэзию и философию, и разделять то и другое — искусства и науки — это вполне субъективный и чисто европейский взгляд на вещи. Уже классическая древность и современная романтическая эпоха, образующие законченную противоположность более чем в одном смысле, являют нам такое европейское разделение, ибо многое из того, что имеется в них специфически превосходного для развития и расцвета человеческого духа, в Индии предстает соединенным в высшей красоте или существует во всей своеобразной мощи рядом друг с другом, без взаимного исключения. Вот пример, касающийся средоточия внутренних сил: духовное самоуничтожение христиан и крайний безудержный материализм в религии греков, оба находят свой высший прообраз в общей отчизне — в Индии. Если подумать о том возвышенном образе мыслей, который лежит в основе этой подлинно универсальной культуры и, будучи сам божественным, умеет охватить в своей бесконечности все божественное без различия, то все называемое в Европе религией или называвшееся так прежде покажется нам едва заслуживающим этого имени, и подобно тому как отправляются в Италию, чтобы научиться искусству, так и желающему увидеть религию нужно было бы посоветовать отправиться ради этого в Индию, где он сможет найти по крайней мере фрагменты того, что он тщетно будет искать в Европе.

Смутное чувство, что упомянутое европейское разделение классического и романтического, собственно, неестественно и вполне предосудительно, обнаруживается в попытках современной эпохи усвоить себе дух древности. Я не говорю о тех карикатурах на древних героев, которые выстроились в политической сфере в качестве подражаний последним, и о неудачных и бессильных попытках некоторых художников и поэтов, даже не познавших романтического и пожелавших быть античными. Я говорю преимущественно о двух феноменах. Прежде всего католической религии удалось до известной степени усвоить и возродить художественный блеск и очарование, поэтическое многообразие и красоту греческой мифологии и греческих обычаев, насколько это было возможно при полном различии и односторонности принципов. Однако и то небольшое хорошее, что было достигнуто благодаря этому, отчасти осталось лишь в зачаточном

состоянии и не вышло полностью, отчасти же опять исчезло или выродилось и подверглось порче вследствие совершенно ложного политического строя и еще более в силу изначальной климатической неспособности к религии. Второй пример, который можно привести,— это наша философия; она настолько совпадает с философией греческой древности, что представляется лишь ее *продолжением*, хотя до сих пор это происходило без сознательного подражания. Духом этим проникнут не только наш идеализм, но уже и Спиноза, и хотя он сам лично не был поклонником древних философов, все же в его системе обнаруживаются несравненно более многочисленные и тесные связи с их учениями, чем в каком-либо другом создании или принципе современной эпохи. Это не должно нас особенно удивлять, поскольку философы древности были чужды своей эпохе, ее общественной жизни и даже принципам древней религии и более чем в одном отношении явились изолированными предшественниками нового времени, подобно тому как все, что прямо противоположно, опять-таки необходимо должно быть органически связано какими-либо нитями. Нетрудно знать это в общем, но дело заключается именно в том, чтобы верно отыскать эти переходные и связующие нити в частном случае.

В чем же состоит характер классической древности? Помимо классического, то есть органической полноты и счастливой завершенности деталей, это именно данная обособленность. *Разделение* и неизменно продолжающееся разделение единого и целого всех человеческих способностей и мыслей. У людей нового времени этот принцип принял еще более вредное направление; у древних упомянутая эпоха моральной и политической энергии от Фемистокла до Брута охватывает вместе с тем и развитие всего величайшего и прекраснейшего в искусствах и науках. Напротив, наша поэзия, живопись, музыка, критика и, уж конечно, философия и физика — весьма позднего происхождения; за исключением части поэзии они все возникли лишь после того, как Европа была полностью разрушена и погибла морально и политически. Тем самым масса была совсем лишена всякой высшей жизненной силы. Не нужно приводить отдельных примеров этой тенденции из практической жизни или политических отношений. *Разделение* достигло своего предела; характер Европы полностью выявился и завершился, и именно это и составляет сущность нашей эпохи. Отсюда полная неспособность к религии, если мне позволено употребить это слово,

абсолютное отмирание высших органов. *Глубже человек не может пасть*, это невозможно. В искусстве произвольного разделения, или, что то же самое, в механизме дело действительно зашло очень далеко, так что и сам человек почти стал машиной, сохраняя пока еще дух лишь настолько, чтобы при случае можно было продемонстрировать: человек все же и в самом деле в чем-то отличается от животного. Эти повсюду господствующие черты, этот дух стяжательства, сентиментальность и мошенничество, утонченное обхождение и нищета, это абсолютное незнание своего предназначения, эта бесконечная графомания и болтливость и притом глупое самомнение и абсолютная нечувствительность ко всему великому, действительно бывшему на земле, — все это вместе должно наполнить мыслящего человека презрением к своему веку, которое опять обращается в равнодушие.

Из того, что дело зашло так далеко, никак не следует, что скоро должно стать лучше. Мы далеки от того, чтобы делать такие поспешные заключения. Напротив, мы не будем иметь ничего против, если какой-нибудь философ истории по зрелом размышлении найдет наиболее вероятным, что род людей в Европе не будет изменяться к лучшему, но после нескольких бесплодных попыток будет все более ухудшаться в силу внутренней испорченности и, наконец, и внешне погрузится в состояние немощи и нищеты, которое не может преобразиться, в котором он, возможно, будет пребывать затем века и лишь только внешнее воздействие сможет извлечь его оттуда.

И если революция — нечто действительно серьезное, а не плод неудачной фантазии, то она должна бы прийти скорее из Азии, тогда как мы в своих химерических мечтаниях пытаем духовно руководить людьми на всем земном шаре. Истинная революция может произойти только из средоточия соединенных способностей, а органа такой соединенной силы нет у большинства европейцев. На Востоке же, как мы думаем, возможность энтузиазма не могла быть истреблена полностью, ибо исконный и неиссякаемый источник его был заложен там самой природой.

Со времен Александра все попытки (будь то римляне или же немцы эпохи крестовых походов) овладеть Азией, дать ей новую форму и как бы европеизировать ее ~~окончились~~ полной неудачей. Правда, только отдельные волны последней великой революции в Азии, поднятой арабами и Магометом и распространившейся по всему земному шару, до-

стигли Европы, проникнув в нее не очень глубоко. Однако мы не можем забыть того, откуда до сих пор приходили к нам религии и все мифологии, то есть начала жизни, основы понятий, хотя бы все и уставлялось здесь по-новому, часто искажаясь до неузнаваемости. Итак, перевес и подлинность оставались до сих пор на стороне Азии.

Так что не следует сетовать на то, что и в Европе, а именно у французов делались попытки революции; правда, нельзя предсказать успешного исхода этого предприятия, однако ничто позитивное не погибло тем самым для человечества, и в настоящее время нужно довольствоваться хотя бы устремлениями и тенденциями. Нынешнее поколение самой своей неопределенностью приглашает к таким всевозможным опытам, как говорили древние — *ωσπερ εν Καρτι*³. Интерес к эксперименту повышается, естественно, тем больше, чем более неспособным и неподатливым оказывается испытуемый материал: часто именно здесь кроется причина того, что в конце концов вопреки ожиданиям отсюда действительно выходит нечто значительное.

Но разве Европа представляет собой теперь такую совсем заброшенную и забытую природой, жалкую часть света, какой, по мнению некоторых философов географов, является, например, Америка? Нет, разумеется, нет, и ни один историк, ни один физик не согласился бы с таким мнением.

В самой испорченности Европы видны зачатки высшего назначения. Но и оно оказалось бы весьма скромным и условным, если бы мы захотели определить его научно; во всяком случае мы поступили бы разумно, полностью отбросив от себя общераспространенные глупые фантазии о величии и превосходстве нашей земли, равно как и ложные детские представления о неслыханной высоте нашего столетия.

Некогда великое и прекрасное разрушено сейчас настолько, что я не знаю, как в этом смысле можно было бы просто утверждать, что Европа существует как целое, скорее это пока лишь задержавшиеся результаты, к которым необходимо должна была привести в конце концов упомянутая тенденция к разделению. Она может считаться завершенной, ибо дошла до самоуничтожения. Открывается, следовательно, место для чего-то нового, и именно потому, что все разрушено, находятся средства и материал для всего; нет у нас недостатка и в решимости построить и основать новый мир вместо разрушенного, если мы примем во внимание, что согласно органическому порядку теллурических сил⁴

именно здесь подлинное местонахождение спора, здесь доброе начало земли ожесточеннее всего борется со злым, так что здесь должна решаться в конечном итоге судьба человечества. По крайней мере это интересная страна, хотя она и уступает другим по возвышенности и привлекательности, и у нас нет причин бранить судьбу за то, что она поставила нас именно сюда. Было бы также несправедливо, если бы мы стали судить об универсуме и соотношении в нем доброго и злого начала по впечатлению нашего ограниченного положения, ибо тогда могла бы выступить физическая астрономия и показать нам, что планета, на которой мы обитаем, не столь уж исключительно благоприятна, как того хотелось бы человеческому тщеславию, но, вероятно, является как раз одной из тех менее значительных планет, первичный характер которых составляет определенная слабость, в слабости же — всеобщая посредственность и наряду с этим глубоко укорененная своеобразная недостаточность.

Но довольно об этом и, пожалуй, даже слишком много о материи, которой следует касаться лишь с большой осторожностью!

Возвратимся к прежнему предмету и несколько расширим свой взгляд на него. Если те части земли, которые мы осмысленно называем Востоком и Севером, означают зримые полюсы доброго начала на ней, тогда как все остальное предстает лишь как пустое пространство, сырой первозданный материал, определенная слабость и неспособность или же как противоборствующее препятствие, то точка, в которой, собственно, заключается все дело, должна соединить то и другое, и это едва ли могло бы произойти где-либо еще, кроме как в данной, по видимости не очень благоприятной части света. И в этом смысле можно было бы сказать: подлинная Европа должна еще только возникнуть, все, что мы до сих пор знаем о ней, упомянутый феномен разделения, — это только первое явление, в котором именно потому обнаруживается еще очень слабая тенденция к соединению противоположного. И мы должны не пассивно наблюдать за развитием, но сами принимать в нем деятельнейшее участие, мы сами должны содействовать единству и гармонии теллурических сил, мы должны повсюду распространять вокруг себя могучими потоками железную силу Севера и световой пламень Востока, морально или физически — все равно; здесь это малое различие уже не имеет значения, и мы смеем надеяться на то, что нам незримо будут сопутствовать счастье,

удача, далеко превосходящая границы всего, чего, строго говоря, можно было ожидать.

Дальнейшее развитие этой идеи останется уделом другой эпохи. Здесь я хочу напомнить лишь о том, что прогресс и приближение к этой цели мы должны измерять не веками, а тысячелетиями, если хотим понять то, чему нас учат жизнь и история. И в этом отношении обычно совсем забывают и упускают из виду природу человека и земных отношений, предаваясь самым тщеславным надеждам и фантазиям. Более глубокое проникновение в сущность вещей и с этой стороны должно учить нас скромности. Вечное совершенствование не подлежит сомнению, но только мы должны все это мыслить в более крупных временных измерениях, нежели в привычных малых масштабах. Признать это необычайно важно, ибо нет ничего лучше, чтобы вызвать у нас то настроение, с каким все мы, кто к этому призван, должны работать над формированием людей для нынешнего и будущего времени.

ЛИТЕРАТУРА

Важнейшие литературные явления в области как науки, так и искусства составляют теперь в Германии столь многообразно переплетающееся, согласующееся и одновременно всеохватывающее целое, что напрасно мы стали бы искать не только в новейшие времена, но даже в древности примера подобной неустанной деятельности и универсального взаимодействия всех искусств и наук, ставящих своей единственной или преимущественной целью приблизить человека к его божественной природе и назначению или сделать его более достойным их.

Необычайная свобода мышления не только пробуждена некоторым образом, но и провозглашена и организована, так что нам следует позаботиться лишь о всеобщем распространении и более тщательном развитии однажды достигнутого достояния, которому нельзя дать исчезнуть вновь. Поэзия, сама ставшая серьезной наукой, одушевляет все другие искусства духом и силой своего высшего цвета; художественное чувство и строгая научная пронциательность сопровождают основательную и богатую ученость, и свет духовного созерцания простирается все более и более на все искусства и отрасли познания.

Не завершено и не получило всеобщего распространения самое превосходное; но даже если смотреть с такой внешней точки зрения, был достигнут большой прогресс за короткий срок. В то время как благодаря лекциям Фихте и А.-В. Шлегеля в одном из самых знаменитых городов Германии¹ наука и понимание искусства успешно распространяются даже среди таких сословий, которые не посвящают себя исключительно занятиям, в Йенском университете главным образом благодаря усилиям Шеллинга молодых людей при-

водят в процессе основательного обучения к трансцендентальной точке зрения, облегчающей им впоследствии, когда они позабудут границы системы, доступ ко всему превосходному. Язык и стихосложение усовершенствовались в то же время до такой степени, что почти соответствуют глубоко-мыслию поэтических творений, оставляя мало чего желать. И в то время как Гете дал в немецком языке пример ясности и грации, редкий в каких-либо языках вообще, Тик стремится с необычайным успехом возратить немецкий язык к его истокам и вновь сообщить ему то богатство и ту силу, которыми он обладал в древние времена. До сих пор в немецком театре господствовали проза и плоская обыденность, актеры почти разучились декламировать стихи. Теперь же исполнение шекспировского «Гамлета»² в соответствии с оригиналом, шиллеровских трагедий, «Ифигении»³ Гете, «Иона»⁴ и «Аларкоса»⁵ (к этому можно прибавить еще «Братьев»⁶ Теренция), равно как и множество других метрических переводов, дает целый ряд опытов поэтических представлений в театре, которые не только благодаря своему успеху по сравнению с прежней нищетой должны отвечать желаниям любителей искусства, но и позволяют надеяться, что скоро образуется достаточный фундамент для основания театра, который, будучи управляем так же, как в Веймаре, существовал бы исключительно в сфере изящного искусства. Тем более что точный и метрический перевод Шекспира, если бы только поэтическая способность зрителей и актеров была достаточно развита, дал бы подобному театру достаточный запас пьес, которые для этой цели могли бы считаться почти отечественными.

Люди, явившиеся собственно основоположниками немецкой литературы в этом столетии, — это главным образом Клопшток, Винкельман и Лессинг. Все трое, хотя и разным образом, достойны величайшей похвалы и славы, и все трое оказали решающее влияние на нашу нацию. Клопшток первым предпринял великое дело очищения языка по крайней мере от грубейших наслоений господствовавшего варварства, не допуская затопления его культивированным иностранным достоянием, и одновременно он приблизил его к древним единственно подлинным источникам. В самой поэзии он уже тем наметил единственно правильный путь, что желал *мифической* поэзии и со всей серьезностью стремился к высшему, хотя его трактовку северной или христианской мифологии мы никак не могли бы признать лучшей

или даже просто правильной; что касается последней, то его протестантизм, доведенный до нечувствительности к противоположному, сделал невозможным для его образа мыслей поэтический взгляд на христианство.

Энтузиазм, с каким Винкельман относился к древности и искусству и который отразился в его бессмертном произведении⁷, возвышающемся в качестве мощного массива высокой культуры посреди испорченности и скудости литературного мира, — энтузиазм этот стал среди нас основой всего лучшего и благородного. Его история, философская как никакая другая, ибо в ясной простоте она предстает тем, чем должна быть всякая история, — естественной историей, физикой, раскрывающей внутренний организм формирования, — его история именно поэтому должна рассматриваться как бессознательная поэзия, а сам он в известном смысле как предшественник Гете. Дух Лессинга, его диалектическая проницательность и полемическое остроумие, вся его литературная самобытность и многосторонность останутся для нас достойным подражания примером до тех пор, пока будет длиться современное состояние литературы, пока еще существуют и должны будут существовать журналы и брошюры. Творческий путь Гете — это поучительное введение к новой эпохе и к изучению поэзии вообще; его нужно рассматривать как основу нашей культуры. Он оказывал мощное воздействие в каждый период своей жизни, однако часто не в тот же самый момент, а лишь известное время спустя. Особенно его превосходные произведения из собрания, появившегося в конце 80-х годов⁸, были признаны во всей их ценности лишь много позднее, и это признание их явилось большей частью следствием света, исходившего от философии, идеализма, этого величайшего феномена новой литературы, благодаря которому научно утвердилось и упрочилось то, что характеризует ее сущность, универсальность и прогрессивный дух свободы.

Идеализм — это средоточие и основа немецкой литературы; без него невозможна физика, охватывающая целое природы, а высшая поэзия, будучи лишь иным выражением того же трансцендентального взгляда на вещи, отличается от него только формой. И даже ученость была бы не в состоянии действовать по строгому методу без принципов философии, причем этот метод, уверенно пользуясь тонким художественным чутьем, мог бы возвыситься до историчес-

кой критики, которой обычно именно там недостает чутья, где ей не хватает способности к философии, как, например, у большинства других наций теперешней Европы, исключая немцев.

Кажется нецелесообразным начинать современную эпоху немецкой литературы с появления или распространения кантовской философии. Ибо хотя богатство мысленных комбинаций, присущее этому одаренному и глубокомысленному уму, является весьма полезным и даже необходимым как средство всеобщего пробуждения самостоятельной мысли и хотя, несомненно, в его сочинениях встречаются отдельные зародыши идеализма, однако результаты его философии слишком удалили бы нас от истины. В спекулятивной сфере Кант кончает утверждением, что как раз единственно достоверного и отчетливого, сущности божества, мы совершенно не в состоянии знать; в морали же он хочет отдать первенство форме перед материей, что не может прийти в голову никому, кто обрел высшую реальность. Потомки, вероятно, оценят духовное величие этого замечательного человека главным образом по его физическим сочинениям, «Теории неба» и «Началам естествознания»⁹, его же философские сочинения с неизбежностью ждет забвение. С большей уверенностью можно начать эту эпоху с Фихте; не только потому, что он со всей строгостью и определенностью научно утвердил *принципы свободы* в более чем одном смысле и более чем одной потенции этого слова и со всей силой искоренил противоречащие этому предрассудки, но и преимущественно потому, что он совершенно один впервые открыл и выдвинул *правильный метод* в философии и сделал самостоятельное свободное мышление искусством, — одной этой заслуги было бы уже достаточно, чтобы обеспечить ему бессмертие. Поэтому у него и нет учеников в обычном смысле слова, а только друзья; кантианская же философия тотчас же стала эпидемией и выродилась в секту, худшую и более бедную духовно, чем какая-либо из предшествующих. С тех пор как этот замечательный человек столь мощно пробудил гений свободы и потряс сознание в его внутренней творческой глубине, появились важнейшие изменения и революции и во всех других сферах человеческого мышления и творчества, и едва ли есть еще искусство или наука, которые, будучи озарены светом интеллектуального созерцания, не начали бы уже испытывать на себе благодетельные последствия идеализма.

Философия, физика, поэзия и ученость в могучем и действенном союзе обещают нам успешное развитие открытий и культуры в непрерывном ряду подлинно новых и превосходных мыслей и произведений. И живя в этом великом целом и участвуя в нем, мы хотим время от времени сопоставлять важнейшие явления литературы и кратко определять смысл каждого из них с нашей точки зрения.

Поэзия будет средоточием и целью наших размышлений. Ибо, как мы думаем, она занимает именно это место в упомянутом целом искусства и науки. Сама философия — это только органон, метод, конституция правильного, то есть божественного, образа мыслей, составляющего именно существо истинной поэзии; следовательно, она является только образовательным учреждением, орудием и средством к тому, что есть сама поэзия. Физика же, если бы только из идеализма вышла новая завершенная физика, — чем бы она была, как не материальным его выражением, чувственным и живым изображением этой высшей истины? Только тогда, когда будет завершена эта философская физика, определенные контуры которой существуют уже теперь, только тогда мы сможем надеяться на то, что божественный принцип будет господствовать и победит повсюду, ибо он будет ясно зрим каждому и станет почти невозможным не признать его. И подобно тому как только на этом пути можно решительно воздействовать на мир, ибо все слова, ограниченные лишь небольшим кругом, не оказывают большей частью широкого влияния, так история и ученость составляют необходимое образовательное средство для каждого художника и мыслителя, неотъемлемую пищу его духа. Следовательно, поэзию мы рассматриваем как первую и высшую среди всех искусств и наук, ибо она также и *наука* в полном смысле этого слова, то, что Платон называл диалектикой, а Якоб Бёме теософией, наука о том, что единственно и подлинно действительно. И у философии не может быть иного предмета, но ее отличает то, что она лишь отрицательным образом и косвенным изображением приближается к этой цели; всякое же позитивное изображение целого неизбежно становится поэзией.

Но подобно тому как поэзию следует рассматривать как конечную цель и высшее завершение целого, так идеализм — как существенное условие *sine qua non*¹⁰, как средство сохранения и основу нашей новой литературы.

Прогресс его, вероятно, удобнее всего сопоставить,

если мы разделим эту науку по образцу математики на *чистый* и *прикладной* идеализм. Для внутреннего завершения и развития философии нет ничего более необходимого, чем совершенствование синтетического метода. Однако это только негативное условие, существенное же — это свобода духа, сохранение которой — ибо без нее высшая истина никогда не может быть высказана вполне адекватно — требует существования самобытных взглядов на принципы и своеобразных форм их изложения, так как иначе мысль станет схоластичной и неизбежно окостенеет. В области метода со времен Фихте не произошло значительного прогресса, и в том, что касается самобытных принципов, прибыток не был столь велик, как можно было бы ожидать. Со времени «Речей о религии» Шлейермахера (которые, собственно, не относятся сюда прямо, ибо хотя они и предполагают с полной определенностью особую точку зрения идеализма, но лишь косвенно дают распознать ее и не изображают ее специально и подробно) самое важное — это «Изложение моей системы» Шеллинга в «Журнале спекулятивной физики». Последовательность и ясность изложения первоначал весьма похвальна, и реализм (который мы считаем хотя и не всей философией, но необходимым ее элементом), проведенный в качестве теоретической системы, не мог бы быть представлен иначе, чем как это здесь изложено.

То же, что мы заметили об авторе «Речей о религии», касается и глубокомысленного натурфилософа Баадера и фон Хюльзена, более, видимо, приближающегося к области поэзии, ибо он постоянно находится на такой точке зрения, где видно исключительно высшее в его ясной чистоте, все же разделения и обособления, в том числе сделанные наукой и искусством, исчезают. Когда такие люди оставляют литературу, это утрата для философии.

Тем большим был прибыток за короткий срок в *прикладном* идеализме. «Естественное право» Фихте общеизвестно по своему содержанию, и у всех, кто его понимает, всегда вызывало восхищение как шедевр синтетического метода. Его сочинение «Замкнутое торговое государство» может считаться образцом того, как должен писать философ для публики, прежде всего интересующейся политикой; вообще редко писали с такой ясностью и вместе с тем краткостью. Ни в одной другой области, за исключением наукоучения, Фихте не предстает в такой мере оригинальным мыслите-

лем и — что особенно относится к вышеназванному сочинению — пронизательным наблюдателем, как в этой.

Натурфилософия Шеллинга должна во многом противоречить грубой эмпирии, уничтожить которую она была призвана. Однако победы ненаучности и невежества в этой области следует опасаться тем менее, что Риттер в это же время показал пример физики, являющейся чистой эмпирией и вместе с тем ригоризмом метода удовлетворяющей самым строгим требованиям научной формы¹¹. Если бы этот дух господствовал повсеместно, то больше не стало бы случайных открытий, а были бы только преднамеренные изобретения по методу, продвигающемуся с полной уверенностью.

Основу *исторического* изображения природы заложил Стеффенс в «Очерках теории земли». Выдвинутая здесь историческая точка зрения — высшая, согласно нашему убеждению; следовало бы лишь пожелать, чтобы Стеффенс изменил свой метод: часто дело не доходит до настоящего синтеза эмпирии и высшего созерцания целого, но чистая натурфилософия и голые факты стоят обособленно рядом друг с другом. Произведение это помимо собственной его ценности приобретает более важное значение и потому, что содержит геогностическую теорию Вернера.

Уже упоминавшиеся однажды «Речи о религии» постольку могут быть причислены сюда, что благодаря им свет интеллектуального созерцания распространяется, или, скорее, возвращается в сферу, которая должна рассматриваться как родная его почва и отчизна, хотя как раз здесь с известного времени оно менее всего оказывало свое благотворное воздействие, чему едва ли поверят в дальнейшем. Никто, разумеется, из обращавшихся к этому произведению не сможет более представить себе такого разделения философии и религии, которое делало их чуть ли не противоположными партиями, ибо они различны только по букве и форме, по духу же и существу совершенно тождественны.

Однако дух идеализма распространился и на многие другие сферы и предметы, такие взгляды широко проникли на страницы даже повсеместно читаемых журналов, среди которых здесь заслуживают особого упоминания «Атеней» и «Пропилей»¹². Последние не выходят уже в их прежней форме, и это тем более достойно сожаления, что об обстоятельном развитии совершенно новой классификации античного — по эпохам (о чем впервые было сообщено

в «Орах»¹³⁾ — мечтал бы каждый любитель древности, а превосходное и общедоступное изображение некоторых надежных и испытанных художественных принципов должно радовать каждого знатока, равно как и воззрения на искусство столь великого и художественно образованного поэта должны вызывать у него исторический интерес. В этом журнале, как нам кажется, был найден подлинный тон изложения, уместный в этом жанре, — думать и писать в универсальном духе, с предельной ясностью и отчетливостью, в остальном, однако, непринужденно и непритязательно. «Атеней» оказал мощное содействие разделению превосходного и плохого в искусстве и литературе; этот журнал в силу своей универсальности и свободного духа может послужить введением в новую эпоху немецкой литературы вообще для тех, кто хотел бы понять ее в ее существе. В начале преобладающей ее целью были критика и универсальность, позднее самое существенное в ней — дух мистицизма. Не надо бояться этого слова; оно означает соединение мистерий искусства и науки, которые не заслуживали бы своего имени без подобных мистерий; прежде же всего оно означает энергичную защиту символических форм и их необходимости против обыденного взгляда. С удовлетворением мы отмечаем, что многие воззрения этого рода, впервые изложенные в «Идеях» (в № 5 этого журнала), были приняты многими философами, вошли в образ мысли лучших людей. Наряду с журналами *переводы и полемические сочинения* следует главным образом причислить к этой общей ниве, которую именно потому лучше всего обозначить неопределенным¹⁴⁾ названием *литература*. Как переводчик Фосс дал пример ритмической верности, не имеющей себе равных¹⁵⁾. Шекспир благодаря переводу А.-В. Шлегеля стал своим для немцев, и благотворные последствия этого будут становиться все более ощутимыми. Полемика также разрабатывалась с большим успехом; «Цербино»¹⁶⁾ Тика остается в этом отношении классическим произведением, где образ мысли, противоположный поэтическому, преследуется с аристофановским остроумием, но вместе с тем прекрасно обрисованы романтическая поэзия и пиетет пред ней; сонеты, письма, романсы и некоторые песни в «Триумфальной арке Коцебу»¹⁷⁾ могут быть поставлены рядом с лучшими бурлесками итальянцев и испанцев, хотя драма менее искусна и удачна. Поучительнейшее же произведение этого рода — это, вероятно, «Жизнь Никф-

лаи»¹⁸ Фихте, так как здесь с неподражаемым остроумием показаны принципы и происхождение плоского образа мыслей; следовало бы лишь пожелать, чтобы автор в последний раз прошелся по этому произведению и законченностью внешней формы вполне сделал его достоянием искусства, сфере которого оно ведь и принадлежит. Видно, что среди различных форм, в которых может выражаться полемика, преобладала до сих пор поэтическая форма. К полемическим сочинениям в диалектической форме я отнес бы одно небольшое произведение, если только я имею право говорить о нем, ибо оно относится главным образом ко мне. Это «Письма о «Люцинде»¹⁹ (1800 у Фридр. Бона). Однако мне кажется, что защита этого романа — только внешний повод для книги, подлинную цель которой составляет чистая полемика с многочисленными общепризнанными моральными принципами, и в этом отношении она весьма достойна похвалы. Образованный писатель виден по стилю и облачению. Не хватает еще всеобъемлющей философской теории борьбы между добрым и злым принципом в человеческом духе применительно к нашему времени. Подступы к ней мы нашли в «Ясном, как солнце, сообщении»²⁰ Фихте, прекрасном образце полемики. Ни в одном другом из сочинений этого рода мы не нашли определения границ доброго и дурного, сделанного с такой уверенностью и пронизательностью и изложенного с такой ясностью и отчетливостью. Вообще каждое из новейших сочинений Фихте, лишь относительно отличаясь от прежних по своему содержанию, необычайно интересно по форме. Теперь он, собственно, писатель. Если сначала он выступал просто как основоположник наукоучения, во второй период своей деятельности был занят приложением его к естественному праву, морали и религии, то теперь его, кажется, более всего интересует литературная форма, а вместе с ней — популярность.

В области собственно *критики* со времен бессмертного исследования Вольфом гомеровских поэм²¹ не случилось ничего значительного. Однако после такого прогресса наука может известное время и отдыхать. О моей критике Платона будет сообщено в ближайшем номере.

Мы возвращаемся к поэзии, которую ради оценки новейших достижений мы разделим, как древние философию, на *эзотерическую* и *экзотерическую*, ибо всякий беспристрастный читатель легко может обнаружить в процессе наблюдения или размышления, что обе эти тенденции или цели

существенно различны. *Экзотерической* поэзией, понятной всякому мало-мальски разбирающемуся человеку, мы назовем такую, которая изображает идеал прекрасного в отношениях человеческой жизни, ограничиваясь ее сферой, то есть драматическую. *Эзотерической* же мы назовем такую поэзию, которая выходит за пределы человека и стремится охватить мир и природу, вследствие чего она более или менее переходит в сферу науки, предъявляя и к воспринимающему ее гораздо более высокие или сложные требования. К этому роду мы отнесли бы не только широкие по охвату дидактические поэмы, целью которых может являться лишь устранение неестественного и порочного разделения поэзии и науки и установление посредствующих звеньев между ними, или такие произведения, подлинной целью которых было бы возвратить поэзию к ее истокам, возродить мифологию и вернуть древним легендам их естественный смысл, но и поэзию, исходящую из стремления опозитизировать противостоящую ей стихию обыденной жизни и победить ее противоборство; при этом нередко может казаться, что она желает принять форму и костюм этой жизни,— я имею в виду роман. Сказав, что всякий роман должен конструироваться по типу сказки, всякая же подлинная мифология непогрешима, я, вероятно, был бы неправильно понят, ибо применение этого утверждения потребовало бы множества модификаций. К счастью, мне приходит на помощь пример, который каждому, желающему изучить его, поможет уяснить мое утверждение и показать переход от романа к мифологии. Это оставшийся незавершенным «Генрих фон Офтердинген» Новалиса. Если бы он смог завершить цикл романов, который был набросан, чтобы изобразить мир и жизнь с важнейших различных точек зрения человеческого духа, то мы обладали бы произведением, с которым ничто не могло бы сравниться по его значению для культуры фантазии и для ее пробуждения и которое уменьшило бы нашу зависть древним, обладавшим множеством философских диалогов. Ибо и этот жанр мы можем отнести только сюда и должны отдать его поэзии, правда, эзотерической, которая одновременно должна быть и философией. Поэтому мы намеренно упоминаем в этом месте «Бруно»²² Шеллинга, заслуживающего высокой похвалы как первый опыт этого рода на нашем языке; он заслуживал бы еще большей похвалы, если бы вместо простого воспоминания о Джордано Бруно этот замечательный итальянец был изображен сам, в окруже-

нии той прекрасной эпохи, когда возрождение древней философии в лице произведений древнего искусства соединило гениальных людей интеллектуальной дружбой и еще сохранялись частично великие формы мистики древнехристианских времен. Что касается содержания, то хотелось бы пожелать, чтобы четыре философских взгляда, которые обозначаются и изображаются здесь как четыре стороны истины, были представлены с равной силой, каждый выражен с предельным блеском и чтобы три других в этом отношении не очень уступали реализму. Ибо произведение искусства может стать интересным и поучительным либо диалектическим сцеплением (как в большинстве случаев у Платона), либо универсальностью взгляда.

Мы не можем еще назвать собственно дидактических произведений большого охвата, стремящихся представить целое идеализма в символической форме. Можно указать лишь на некоторые значительные опыты, позволяющие соотносить их с целью и с понятием этого жанра, например, аллегорическую «Элегию»²³ Шиллера, появившуюся сначала в «Орах», «Прометее» и «Союз церкви»²⁴ А.-В. Шлегеля наряду с множеством других его стихотворений.

Что касается понятия мифической поэзии вообще, то здесь нужно назвать Тика. Подобно тому как Гете сделал поэзию искусством, так Тик, напротив, стремится повсюду вернуть ее к первоначальным истокам древней легенды. «Геновеа»²⁵ остается в этом отношении божественным явлением. Если бы живописное несколько более выделялось в первой части, а музыкальное — во второй части этого произведения, то и драматическая действенность его имела бы право стать зримой, сейчас же она исчезает перед всеобъемлющим величием и благодаря отдельным случаям.

Прием, оказанный альманаху Тика и А.-В. Шлегеля²⁶, доказывает, что хотя в целом публика и не лишена поэтического чувства, однако ей недостает верных понятий о поэзии, даже первичных основных понятий. Кажется, люди настолько мало знают, что высшая поэзия и мифология едины, что даже немногочисленные весьма скромные и лишь предварительные мифические опыты стали камнем преткновения. Следовательно, те, кто занимается распространением теории искусства, должны удвоить свои усилия и по возможности свою известность, чтобы ввести в оборот первичные элементарные понятия.

«Чудесные образы»²⁷ Софии Бернхарди обнаруживают явный талант к поэзии и версификации; нежная чувствительность и грусть, наполняющая целое, повсюду сочетается с детским, становясь от этого еще прекраснее. Проза менее отделана, чем стихи, и целое, вероятно, нуждалось бы еще в обработке, чтобы предстать в совершенстве, соответствующем своему замыслу.

Седьмая часть «Новых сочинений» Гете²⁸ помимо нескольких до сих пор не известных песен (жанр, в котором мастеру всегда сопутствует большая удача) особенно интересна тем, что здесь элегии, эпиграммы, идиллии являются объединенными в целое, как они и должны рассматриваться, чтобы быть понятыми. Об успехах эзотерической, или драматической, поэзии уже упоминалось. Радует воздействие, произведенное «Орлеанской девой» Шиллера, ибо оно доказывает способность чувствовать божественную красоту сюжета. Выбор его составляет заслугу, ибо требовалась смелость, чтобы его разработать. Изменения, которые автор внес в историю, необходимо обоснованы в его манере и не должны поэтому порицаться. У этого поэта повсюду интерес драмы замкнут между двумя противоположными состояниями: так, в «Валленштейне», где герой никак не может прийти к решению, в «Марии Стюарт», где Лейстер постоянно колеблется между королевой Шотландии и королевой Англии. В соответствии с этим если не для поэта и зрителя, то по крайней мере в самой драме должно представляться сомнительным, одержима ли Иоанна добрым или злым духом, святая она или волшебница; отсюда обвинение отца в духе Шекспира и неисторически партийных традиций англичан, самообвинение Иоанны и ее любовь к Лионелю, ахилловская жестокость по отношению к Монтьюмери, явление черного рыцаря и т. д.

Тенденция «Иона» А.-В. Шлегеля восходит к античной трагедии как по материалу, духу, так и по строгой форме. Такой трагедии у нас еще не было. Она, разумеется, совершенно выходит за пределы эзотерической и драматической поэзии (ибо для этой сферы драма из античной жизни, отличной от нашей по своим внутренним принципам, предстает либо плоской и общей, либо, если она истинна, основательна и глубока, мотивы ее остаются непонятыми, несмотря на обманчивую видимость понятности), но составляет немалое приобретение для мифической.

Цель «Аларкоса» ни для кого не может быть неясной;

это должна быть трагедия в античном смысле слова *, но в романтическом материале и костюме. Насколько удалась эта цель поэту, предоставляем судить другим.

О французской литературе нельзя вести речь в том же духе, как о немецкой, по причине, что она не является целым. Физические науки, художественная литература и ученость — все это стоит совершенно обособленно и не проникает взаимно друг друга. Однако некоторые общие размышления об этом предмете не будут здесь неуместными.

Французскую литературу рассматривают в Германии совсем иначе, чем здесь. За рубежом, кажется, считают, что нет ничего приятнее и интереснее *созданий остроумия*, в которых изначальная веселость французского характера предстает как высший цвет вдохновенной культуры. Небольшие романы Вольтера, остроумные произведения или мысли Дидро и Шамфора, комедии Бомарше, а среди романов «Фоблас»²⁹, например, кажутся нам самым лучшим, что есть во французской литературе, а если бы мы захотели обратиться к их философии, то решительный *материализм* некоторых французских философов самой плодотворной их эпохи скорее привлек бы наш интерес и наше участие как пылкое юношеское заблуждение, нежели сухой аналитический разум *идеологии*³⁰. Если же мы сами захотим вступить в философские взаимоотношения с этой нацией, то мы можем придерживаться лишь того, что они сами признают в качестве философии, и в этом отношении нам пришлось бы отдать преимущество идеологии. Писатели этой сферы в большинстве своем очень расплывчаты и потому трудно читаемы. Произведение сенатора Дестюта Траси («Набросок элементов идеологии») — единственное, что мы можем рекомендовать из-за его краткости и, принимая во внимание его точку зрения, из-за его точности и научного духа. Идеология должна быть и теорией сознания, и, строго оставаясь в этих границах, она так же не может вступить в спор с идеализмом, как невозможен спор между высшей алгеброй и практической арифметикой четырех действий. То, что сознание берется и изображается в этой науке в несравненно более низкой потенции, само по себе не может порицаться, и, даже если можно было бы (в чем мы, впрочем, сомневаемся) постигнуть сознание на еще более низкой степени, это в качестве исторического документа скорее

* Идеалом ее преимущественно был Эсхил.

оказалось бы полезным для идеализма и введения в него, чем противостоящим ему.

Точно так же *французская трагедия* сохраняет для наблюдателя важное значение, которого у нее в противном случае не было бы, благодаря тому громадному неизмеримому влиянию, которое она оказывает на культуру, красноречие и образ мыслей французов и которое вполне можно увидеть только в Париже. Упомянутые уже оригинальные создания остроумия как раз менее всего признаются и ценятся самими французами. Вступить в полемику с трагедиями Корнеля и Расина было бы для нас, как я думаю, столь же превратно и беспочвенно, как и спорить с идеологией. Интереснее было бы постичь и объяснить феномен во всем его окружении и живом влиянии.

Как уже сказано, не может быть и речи о целом французской литературы; однако мы можем обещать читателю удовлетворительные сведения об отдельных частях ее под соответствующими рубриками. И большей частью эти сведения будут заключаться, вероятно, в апологии, то есть в просвещении, направленном против недооценки французской литературы в Германии, недооценки, не вытекающей из должного знания дела. Однако эти рубрики — остроумие и материализм, идеология и театр — все же слишком субъективны, выражают точку зрения немца, для которого поэзия и философия составляют полюсы всякой литературы и который, следовательно, повсюду стремится отыскать хотя бы аналоги их.

Независимо от этого было бы правильнее рассматривать в качестве двух основных ветвей французской литературы *химию* и *красноречие*. В обеих сферах французская нация может выступить с равной славой, и достигнутое ею тем скорее поддается теперь учету, что французская химия после вступления в ее сферу гальванизма вполне может рассматриваться как законченное целое, красноречие же французов имеет ясный и общепонятный центр в лице Руссо — из этого источника в большей или меньшей степени черпали лучшие ораторы революции, время которых теперь прошло.

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Безграничная способность к развитию составляет преимущество человека и его подлинное существо. Особенно это касается его высших духовных сил. Поэтому, как бы ни судили о назначении человека, все согласны в том, что без различия сословий и специального предназначения развитие и формирование высших сил и способностей необходимо принадлежит к всеобщему назначению человека.

Как соотносится между собой то, что греки и новые народы понимали до сих пор под культурой (*Bildung*)? У греков от культуры требовались: гимнастика — для внешней телесной культуры, музыка — для внутренней культуры, культуры чувства, в меньшей степени грамматика — для культуры духа. Ранее эта грамматическая культура заключалась просто в преподавании языка, преимущественно с расчетом на поэзию; позднее она распространилась, к общему вреду, на софистику, риторику и диалектику. В целом греческая культура чересчур была рассчитана на низшие способности. Поскольку дух как самое благородное в человеке, отличающее его от всех других созданий, должен быть развит прежде всех других способностей, греческую культуру с полным основанием можно назвать неполной и односторонней.

Понятие культуры, господствующее у новых народов, весьма неясно и основано на случайности. Ему недостает единства и научности. Полагают, что путешествия, легкость общения на иностранных языках, обходительность в общении с так называемым высшим светом суть истинные элементы культуры. Результат, к которому все это приводит, — тот же, что и везде: всеобщая отшлифованность и поверхностность.

К собственно *истинной культуре*, которая должна быть направлена главным образом на развитие высших способностей разума, фантазии и чувства, принадлежит знание *литературы*, знакомство с лучшими произведениями поэзии, философии и истории. Ничто так не подходит для того, чтобы пробуждать и сохранять в движении ту бесконечную способность к развитию и формированию, которая заложена в организме самого человека. Ибо наилучшая и самая богатая пища духа — это создания самого духа. Великие поэты, философы и государственные деятели прошлого составляют подлинно великий мир и образованнейшее общество. Духовное общение с ними — истинное общение; благодаря ему мы переносимся из этого дурного и падшего мира в возвышенный и обретаем силы переносить вульгарное, печальное окружение.

Объем литературы был весьма велик уже у греков, где все ограничивалось только собственной национальной литературой. Насколько больше и протяженнее он стал теперь для нас! Греческая и римская литература, правда, утеряли в своем объеме вследствие гибели множества произведений; это затрудняет наше дело, вместо того чтобы облегчать его. И если здесь изучение затрудняется вследствие неполноты и малого числа оставшихся произведений, то в новой литературе это происходит от необычайного изобилия.

Полная история литературы необходимо включает в себя и историю литературы новых наций. Нельзя обойти молчанием все то великое, что они попытались создать. Живые языки, правда, изучить легче, чем древние, однако у нас, людей нового времени, немалое препятствие составляет обширность существующего материала. Приходится тратить много времени на изучение малозначительного, имеющего, однако, хождение. Множество нового часто вытесняет важное старое. (...)

Этот необычайный объем делает необходимой *идею целого*, которое в противном случае представлялось бы нам лишь хаосом, где мы совершенно терялись бы и блуждали, не имея определенного упорядочивающего понятия. Необходимость общего взгляда вытекает уже из характера самой литературы. Европейская литература образует связанное целое, где все ветви тесно сплетены между собой, одно основывается на другом, объясняется и дополняется им. Это проходит через все века и народы вплоть до наших дней. Новое не понятно без древнего. Однако изучение европей-

ской литературы находит свое продолжение лишь в изучении греческой. Последняя является для нас первоисточником, за которым наши исследования теряются в предположениях, не относящихся к понятию литературы. (...)

Прежде чем начать наше историческое изложение, необходимо предпослать ему понятие литературы, указать объем и границы целого. Понятие это может быть только предварительным, ибо законченным понятием является сама история литературы. Такое предварительное определение границ может лишь указать основные части целого, удалить все инородное и выделить те основные пункты, на которые должно быть обращено наше внимание. Мы определим это понятие так, как оно распространено у всех наций.

К литературе обычно относят все науки и искусства, действующие в сфере языка: поэзию, красноречие, историю, поскольку в изложении она может считаться красноречием — искусством истории, далее создания моралистики (поскольку они могут относиться к красноречию или иметь общее влияние, подобно сократовскому учению), ученость и, наконец, философию. (...)

Поскольку философия как дух учености и всех наук вообще охватывает по форме все науки, выражающие себя с помощью знаков, а поэзия охватывает и все искусства, действующие в иной, неязыковой сфере, — подобно тому как математика, химия и физика лишь частично, но точнее, то есть более специально, показывают то, что уже содержится в философии, а живопись, пластика и музыка порознь выражают живее и лучше то, что в совокупности осуществляется поэзией, — постольку литература охватывает *все науки и искусства* и является *энциклопедией*. Нам не нужно напоминать о приложении формы математики, физики и химии к философии, а музыки, живописи и пластики — к поэзии, как это успешно делалось особенно в последнее время, чтобы отчетливее уяснить внутреннюю связь философии со всеми науками, а поэзии со всеми искусствами и представить философию как самую общую науку — науку наук, а поэзию — как самое общее искусство, искусство искусств.

Ясно, что наука и искусство отличаются от других, обычных жизненных занятий прежде всего тем, что они ищут всеобщего, высшего. Это стремление к чему-то высшему, чем низшие потребности и жизненные наслаждения,

чувствует в себе каждый настоящий человек. Предположим теперь, что существует нечто высшее, безусловное благо; очевидно также, что это высшее бесконечно и по своей природе не может быть заключено в понятие. Если существует наука о человеке и познание человека, то ясно, что они никогда не могут быть вполне завершены. Каждый, кто размышлял о я божественного существа, рано или поздно делал признание, что совершенное познание этого бесконечного предмета недостижимо. Недостаточность познания ведет к изображению. То, чего нельзя познать во всем объеме, можно все же познать отчасти. То, что невыразимо в понятиях, вероятно, может быть представлено в образе. И точно так же стремление изобразить бесконечное приводит к его познанию. Одно обусловлено другим, необходимо приводит к нему, объясняется и дополняется им.

У всех наук и искусств, направленных на высшее, а не просто на потребности и низшую жизнь, в основе лишь *один* предмет — бесконечное, абсолютно чистое благо и прекрасное, божество, мир, природа, человечество. У всех лишь одна эта тенденция. Они отличаются, во-первых, *сферой*, ограничиваясь лишь какой-то определенной сферой бесконечного, обращая свое внимание преимущественно лишь на какую-то одну его сторону, обособляемую от целого, во-вторых, *средством*, одновременным или последовательным, — языком, звучанием, цветом, объемом; и, наконец, *различием точки зрения*, из которой исходят и которая направлена на объяснение или изображение высшего.

Мы должны рассмотреть всю систему человеческой деятельности, чтобы найти место, подобающее высшим наукам и искусствам. Упомянутым наукам и искусствам, направленным на высшее, противостоит практическая деятельность, направленная на удовлетворение потребностей и целей обыденной жизни, — возделывание и переработку всего того, что дает нам природа для удовлетворения наших потребностей и украшения нашей жизни, наконец, преодоление всех препятствий, поставленных природой на нашем пути. Все отрасли этой деятельности можно было бы объединить в понятие *хозяйства*.

Но не только природа ставит человеку препятствия на пути, ведущем к удовлетворению его потребностей и свободному употреблению всех необходимых для этого вспомогательных средств, но и люди препятствуют себе сами

и ограничивают друг друга. Деятельность, которая направлена на то, чтобы устранить эти препятствия и упрочить обладание земными благами и свободное употребление всех вспомогательных средств,— деятельность эта может быть объединена в понятии *политики*.

Цель этой практической деятельности чисто *негативна*; она лишь средство к цели, которая опять-таки только средство. Она лишь предохраняет от помех, которые воспрепятствовали бы человеку достичь своего предназначения. То же, что должно *позитивно* способствовать достижению человеком своего высшего назначения,— это *религия*. Последняя не средство, а сама цель, и из нее истекают все науки и искусства. {...}

У истинной религии, независимо от особых мнений, нет иной цели, кроме *воссоединения падшего человека с божеством*. Лежащая в основе этого вера в божественное происхождение не вполне угасла, но подавлена и приглушена. Это вызывает потребность в философии как стремление вновь обрести познание Бога. Если хотят обрести отчасти уже утраченное благо, то, естественно, возникает потребность в более близком знакомстве с ним. Но так как всякое познание бесконечного, равно как и предмет его, неизменно бесконечно и неисследимо и, следовательно, может быть лишь косвенным, то возникает необходимость в символическом изображении, чтобы хоть отчасти познать то, что не может быть познано вполне. То, чего нельзя заключить в понятии, вероятно, можно представить в образе, и так потребность в познании приводит к изображению, философия — к поэзии.

Состояние же неясности относительно нашего происхождения, поскольку человечество больше уже не являет собой *res integra*¹, и, во-вторых, потребность извлечь опыт из прошлого, избежать его ошибок и использовать его познания и достижения приводят нас к *истории*. Даже для совершенствования всех наук и искусств, всех общественных и гражданских установлений нам необходимо обращаться за советом к древности.

Познание доброго, прекрасного и истинного, если оно не является чистым умозрением, должно стать прикладным. Это ведет к *риторике*. Так, следовательно, мы вывели основные формы и виды искусства и науки из природы человеческой деятельности вообще и стремления к достижению высшего назначения. Обе последние формы в качестве

промежуточных видов располагаются между поэзией и философией. Поскольку история направлена на познание и истину, она приближается к науке, поскольку же она является изложением и повествованием (*Sage*), она соотносится с искусством. Так же обстоит дело и с риторикой. В качестве поучения и сообщения философских идей и принципов она является наукой, в качестве средства проведения их в жизнь и образного украшения с целью успешного воздействия она является искусством.

Рассмотрим вкратце еще раз отношение философии и поэзии к остальным искусствам и наукам. Хотя стремление к высшему, бесконечному видно во всех искусствах и науках, ни в одном из них оно не преобладает настолько, как в философии и поэзии. Их отличает прежде всего безусловность и чистая идеальность абсолютной цели. Отсюда и здесь всеобщность интереса. Поэзия и философия — самые всеобщие среди всех наук и искусств. Поэзия соединяет все искусства, философия — это наука всех наук. Поэзия — это музыка, это живопись в словах; философия соединяет дух, форму и метод всех других наук. Подобно тому, например, как химик расчленяет вещество, философ разлагает мысли и понятия на их праэлементы и с математической чистотой определяет чистого человека. Философия и поэзия — это, так сказать, подлинная мировая душа всех наук и искусств и общее средоточие их. Они связаны неразрывно, это дерево, корни которого — философия, а прекрасный плод — поэзия. Поэзия без философии становится пустой и поверхностной, философия без поэзии остается бездейственной и становится варварской.

Эта универсальность философии и поэзии усиливается еще и тем, что обе они действуют в речи, общем органе всех людей, вследствие чего они находятся в тесной связи с жизнью. Обе имеют важнейшим предметом *человека*, и притом *человека в целом*, в его нераздельном единстве, тогда как другие виды не останавливаются на созерцании целого и теряются в отдельных частностях и целях. Поэтому и изучение поэзии и философии было названо *studia humaniora*.

Если мы даже остановимся просто на поэзии и философии как самом общем, то найдем там, исходя из существующих произведений, такое обширное количество литературы, что *обзор целого* станет совершенно необходимым, если мы не захотим потеряться в этом хаосе. Этот обзор может быть дан только исторически и философски. Нельзя

ограничиться только литературой определенного времени или отдельной нации, ибо одна литература неизменно ведет к другой и вся литература не только последовательно, но и рядом друг с другом образует одно великое, тесно связанное целое. Мы необходимо приходим к истории литературы вообще. Ибо литература вполне может быть понята только в целом.

Все роды и виды созданий, предлагаемых нам литературой, подпадают под понятие науки и искусства. Но они не что иное, как определенное применение наших духовных сил! Если существует философия и наука сознания, если мы можем познать природу нашего духа и его сил и способностей из нас самих, то из этого познания природы нашего сознания и его законов могут быть выведены законы и формы всех видов науки и искусства. Можно было бы, следовательно, спросить, не следует ли предпочесть философский обзор литературы, то есть ее теорию. Ясно, что подобная теория возможна. Можно вообще *конструировать* все роды и виды поэзии и философии из знания нашего собственного, то есть человеческого, сознания. Нужно бы теоретически установить и свести воедино всю систему отдельных наук и искусств со всеми их ветвями и подразделениями в их взаимном соотношении. Тому, однако, кто подошел бы к такой теории без исторических познаний, она даст лишь неполную картину литературы, мало понятную без исторических включений.

Можно было бы эпизодически вставлять этот исторический материал; однако тем самым историческая картина стала бы спутанной и раздробленной. Если бы а priori были установлены в систематической последовательности различные формы и роды науки и искусства, а исторический материал включался бы эпизодически как объяснение, то в случае, например, драматической или эпической поэзии поэты этого рода брались бы из всех эпох и народов, и мы получили бы тогда лишь отдельные фрагменты и упустили бы основную цель — обзор. Исторический метод более надежно ведет к этому. Он дает нам живую наглядную картину целого в его возникновении и развитии. Он представляет нам состояние науки и искусства, их возникновение и постепенное развитие в каждую эпоху и у каждой нации во всем их объеме и связи. Так например, нельзя было бы судить о драматическом искусстве греков, не принимая во внимание эпического.

Исторический метод может включать в себя и философский. Это не наносит ущерба историческому изложению, если после каждой основной эпохи устанавливаются философские результаты, философски оценивается то, что излагалось исторически, каждое примечательное явление сопровождается философской рефлексией. И историческое изложение литературы помимо того, что оно более многосторонне, всеобщее и понятно, является не только орудием изучения, но и составной частью истории вообще. В качестве исторической и характерной истории всех свидетельств человеческого духа оно представляет собой внутреннюю сторону истории, тогда как история в обычном смысле слова представляет лишь внешнюю телесную сторону. Оно показывает нам дух человечества всех времен и народов, результат их действительности, их идеи и склонности. Через знакомство с литературой народа мы учимся постигать его дух, умонастроения, образ мыслей, степень его культуры — одним словом, самобытное его бытие и существо; мы получаем характеристику, которой не могли бы найти иным путем. Она показывает нам народ как бы в его сокровенной внутренней жизни, мы видим, как он думает, действует и говорит перед нашим взором. Литература различных веков и народов — это самая живая часть истории, из ее воздействий и созданий мы учимся познавать высшую и благороднейшую способность человеческого духа.

Подобно тому как подлинная история или изложение внешних действий, событий и судеб народа будут крайне неполными и малопонятными, если не проникнуть во внутренний дух, характер и образ мыслей, так и история литературы народа будет неполной и недостаточной без знания его политической истории. Обе связаны между собой, взаимно объясняют и обосновывают друг друга. Духовная сторона не может быть понята без внешней политической стороны, и, наоборот, последняя без первой. Поэтому обзору литературы каждой нации мы будем предпосылать характеристику нации, изложение ее внешних событий, политического устройства, климатического положения. (...)

Уже благодаря хронологическому порядку, делению на эпохи и века, проистекающему из исторического метода, последний дает известный простор для философского метода. Он позволяет добавлять к каждому разделу практические замечания и рассуждения о достижениях каждого века и принимать во внимание философское деление на роды и

виды, теорию литературы. Таким образом, наш обзор литературы будет *характерным* в отношении наций, авторов и произведений, *хронологическим* в отношении духа литературы в его развитии по эпохам и как бы *географическим* в отношении очерка, теории различных форм и видов поэзии и философии — в известном смысле шкала человеческого духа, вечно указывающая каждому его место в великом царстве сознания.

Если мы излагаем поэзию подробнее, чем философию, отдаем ей вообще преимущество в нашем рассмотрении, то это происходит оттого, что, оказывая более общепонятное и живое воздействие, она вместе с тем развита более богато. Однако из-за этого преимущественного положения поэзии не следует пренебрегать философией. Связь между ними не только по внутреннему их существу, но и *исторически* очень тесна. Философский и поэтический дух эпохи находятся в точном соотношении. Там, где господствует материалистически-эмпирическая философия, всегда можно с полной определенностью заключить о поэзии, рассчитанной на грубое чувственное наслаждение и пошлую обыденную жизнь. И влияние философии на теорию искусства и создания поэзии можно повсюду видеть и принимать в расчет. Кроме того, для оценки различных литературных произведений нужна критика, а последняя невозможна без философских познаний и различий. Итак, поэзия и философия в качестве критики — основные элементы нашей истории литературы. Кроме того, спутниками философии в силу присущей ей абстрактной формы и многообразной терминологии являются непонятность, недоразумения, и вследствие различия ее воззрений она проникнута полемикой. Поэзия же несравненно более объективна и ясна. Ни в науке, ни в одном из других искусств нет такого множества шедевров, как в ней, — ни в красноречии и истории, ни в философии. Последняя, впрочем, до сих пор более занималась своим обоснованием, нежели изложением, либо вообще изложение здесь более трудно. Утверждение, согласно которому философия, будучи направлена на высшие предметы человеческого познания, имеет более высокое достоинство, чем поэзия, и должна более всякой другой деятельности интересовать человека, не имеет оснований, ибо поэзия, как было сказано, являясь в своем истинном облике, имеет тот же предмет и то же достоинство, что и философия. Правда, поэзия часто, особенно в новое время, трактовалась весьма

недостойно и, казалось, в качестве пустой игры могла занимать лишь совершенно подчиненное место. Но здесь речь идет не об этой дурной и ложной поэзии. Причина, позволяющая до известной степени отдать поэзии преимущество перед философией, заключается в том, что по крайней мере для *Европы* поэзия была древнейшим и общим корнем всех наук и искусств. Древнейшая поэзия — это собственно *мифология*, а последняя является поэзией, философией и историей одновременно. Она содержит, с одной стороны, множество исторических сказаний, затем аллегорические образы и изображения, которые, будучи взяты в их обособленности, следует рассматривать как род натурфилософии.

Мифология собственно также принадлежит еще литературе, однако находится уже на грани, на заднем плане, как и весь Восток. Европа — это единственный замкнутый круг и почва нашей истории. Мы можем идти здесь только до греческой истории, являющейся для нас первоисточником, от которого можно проследить целое вплоть до наших времен. Начиная с Гомера идет непрерывный ряд, в котором каждая нация и эпоха примыкает к последующей. Весьма похвальна неустанная деятельность европейских ученых по распространению своих исследований на область азиатской литературы. Весьма обоснованно предположение, что источник греческой мифологии следует искать в индийской. Между тем мы знаем еще очень мало относительно частных и деталей. Все открытия дают нам весьма правдоподобные предположения и множество результатов, достойных включения в это изображение. И все, что стало известно о восточной литературе, делает зримым для нас непосредственное явное влияние ее на европейскую литературу, которая образует сама по себе замкнутое целое и неразрывную цепь, начиная с истоков греческой и вплоть до новейшей литературы нашего времени.

Общие замечания о Европе

Европейская литература, как старая, так и новая, характеризуется определенными особенными качествами и совершенно отличается от азиатской. Отмечалось вообще, что Европу отличает от Азии известная пластичность, изменчивость, большое стремление к нововведениям и вообще высокая степень совершенства. Теперь нужно конк-

ретье исследовать причину этого, насколько она заключена в положении, климате и т. д. Европы. (...)

Как дело дошло до того, что небольшая Европа, наделенная от природы гораздо меньшими преимуществами, чем Азия, столь часто господствовала над упомянутыми странами, а в науке и искусстве идет впереди почти всех? Этому, вероятно, более всего способствовал характер материка. В сравнении с Азией Европа — это лишь полуостров с большим побережьем. По сравнению с большими равнинами, далеко отстоящими реками и горными цепями Азии Европа являет лишь небольшие связанные между собой ландшафты, многообразно прорезанные горами и реками. Побережье ее необычайно изрезано и обильно окружено островами. В Азии существует лишь обширный массив стран, Европа разделена на гораздо меньшие страны, многообразно разделенные и опять-таки связанные между собой. В Азии мы находим большей частью лишь великие нации и монархии, почти не имеющие связи с другими странами. В Европе уже с древних времен мы встречаем множество небольших государств, которые, как уже говорилось, многообразно разделены и связаны между собой. Многообразие разделений и связей естественно должно было породить столь же большое многообразие в культуре.

Что еще кроме потребности побуждает человека к деятельности, великим предприятиям и изменениям, что еще кроме этого побуждает его искать иных связей и завязывать их? Именно богатство великих азиатских стран естественно порождает ту самодостаточность, которая ограничивается сама собой. Потребность только не должна преступать известной меры. Ибо там, где существование человека чрезмерно обременено, ему не достанет духа и сил стремиться к чему-то большему, чем удовлетворение насущных нужд. Европа как раз представляет собой материк, где нужды имеют требуемую меру; достаточно большие, чтобы побудить индивида к продолжительной деятельности, а народы — к соединению и взаимной поддержке, они все же не лишены полностью внешних средств, которые в качестве неустанной деятельности составляют условие искусственного развития. Подобно тому как в Европе почти нельзя существовать без усилий и напряжения, прилежанием и деятельностью можно создать себе не только беззаботную, но и прекрасную жизнь.

Там, где люди, наслаждаясь жизнью, не отвлекаясь

никакой нуждой, довольны своим положением, как это имеет место в Азии, там не проявится живого стремления к дальнейшему развитию и совершенствованию; там ограничатся первоначальными изобретениями, а искусства и науки надолго застынут на одной и той же точке. Азия, страна природного изобилия, благословения, открытия и вдохновения, согласно всем традициям место рождения лучшего человека и колыбель всякой высшей культуры, языка, религии, искусств и наук, Азия со своими большими, однообразными, замкнутыми массивами стран и народов является именно потому страной мира и беззаботного покоя. Европа же, страна нужды, не имевшая, кажется, первоначально обитателей (как это можно из физических оснований предполагать относительно других частей света помимо Азии, в особенности относительно Южной Африки), но, согласно всему, что мы знаем, заселенная из Азии, Европа со своей обусловленной климатическими и географическими особенностями разделенностью и расколотостью на множество небольших государств и народностей, встречаемых нами уже в древние времена,— Европа является страной многообразия и изменчивости, пластичной формируемости и искусственности.

Естественно, что это своеобразие каждой из обеих частей света простирается и на их политическое устройство, нравы, обычаи, религию и литературу. Если способность Европы к совершенствованию проявляется часто как стремление к нововведениям, то спокойствие и самодостаточность Азии выступают нередко как косность. Европа подходит для самых многообразных разделений и связей и каждый момент подвигается к ним всем своим характером. Она ведет вечную войну, движимая нуждой и потребностью, и именно эти причины побуждают ее господствовать над другими частями света. Азия же от избытка погружается в сонный покой и становится добычей фанатичных воителей и жадных и коварных торговцев или же застывает под гнетом деспотической политики.

ГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Все, что мы говорили здесь о Европе вообще, относится в высшей степени и к грекам в частности. Их характер в отношении образности, быстрой изменчивости и многообразного внутреннего деления положительно европейский и

предельно далекий от азиатского, тогда как немецкий характер предельно близок примитивному азиатскому характеру. Нелегко найти страну, которая столь многообразно была бы разделена, разбросана и вместе с тем связана горами, островами, реками, бухтами и побережьем, как Греция. Это неизбежно вело к раздробленности не только государств, но и самого народа, особенно при появлении первых колонистов, прибывавших и осваивавшихся поодиночке, друг за другом, а не все вместе. Разделение и различие и опять-таки смешение простирались на *политический строй, культ, мифологию, язык, нравы, обычаи и литературу*. Повсюду видна самая определенная и явная тенденция к полной индивидуализации. Вечно подвижный и меняющийся дух образованности и культуры, вообще свойственный Европе, проявился и в Греции в многообразнейших формах и обликах. (. . .)

Разделение, обособление и индивидуализация, которые мы наряду с многообразным смешением находим в политическом строе, языке и племенах греков, еще более явно обнаруживаются в мифологии. Их язык при всем различии сохранял все же единство, это был *один единый язык*, лишь модифицированный по-разному. Нельзя сказать этого об их мифологии. Она отличается от всех других своим безмерным разнообразием и многосторонностью и смешением разнородных вещей. Северная мифология, напротив, совершенно проста, и такой же была древнеримская до ее соединения с греческой. Однако нередко мы видим в греческой мифологии, как один и тот же сюжет противоречиво выступает в самых разнообразных обликах и вариациях. Помимо того что греческая мифология в своих изначальных составных элементах представляет собой смешение фригийских, египетских, финикийских и других источников, мы находим ее, насколько это можно проследить, совершенно *фрагментарной*. Этому еще более способствовало обособление и рассеяние нации. Возникший из этого местный патриотизм привел к тому, что почитались только определенные божества, другие же не почитались вовсе. Это происходило с тем большей легкостью и неизбежностью, что политизм с антропоморфизмом без монотеизма (какова, например, греческая мифология) уже сам по себе ведет к индивидуализации и обособлению. Ибо только человек *in concreto*, а не *in abstracto* может воплощать человеческую жизнь или стать образом, только человек *in concreto* может быть человеком.

Мифология греков была источником и корнем не только их поэзии, но косвенно и философии, а от истории она отделена лишь едва заметным переходом. Она всегда остается средоточием поэзии, составляет постоянное содержание всех греческих поэтических созданий, является общим творением всех поэтов; все стремились развить дальше и представить на свой лад это великое сплетение легенды и поэзии. И так обстоит дело с мифологией вообще. Это величайшее поэтическое создание, лежащее в основе всех других поэтических созданий *какой-либо нации и эпохи* и охватывающее всегда весь мир. Поскольку все греческие поэты стремились изобразить этот единый предмет, поскольку эти герои и боги, предлагаемые нам мифологией, являются общей родиной греческой мифологии и поскольку особенности греческих поэтов, их достоинства и даже известная их ограниченность могли сказаться лишь относительно этого предмета, постольку будет крайне необходимо сказать несколько слов о греческой мифологии вообще.

Греческая мифология

Она распадается на две эпохи: первая охватывает гомеровскую эпоху, древнейшую из известных нам, источников которой нельзя указать; вторая заключает в себе историю введения чужих божеств с их легендами и мифами. Уже характер их введения — посредством тайных сообществ, так сказать, миссий — свидетельствует об их чужеродности и неисконном происхождении. Сюда относятся, например, культ Вакха, привнесенный в более позднюю эпоху из Фригии, и культ Исиды, заимствованный еще позже из Египта, а также мистерии Деметры в Элевсине. Говоря об этой эпохе, нужно было бы упомянуть вместе с тем об отношении философов к мифологии, которую они либо полностью отвергали, либо пытались сообщить ей более высокий смысл. Точная характеристика греческой мифологии в деталях не может явиться здесь нашей целью, здесь уместна лишь общая характеристика, испытание и оценка в соответствии с понятием мифологии вообще.

Общее понятие мифологии, в чем все согласны, — это смешение истории, устных сказаний, символичности и произвольно прибавленного поэтического вымысла. Лишь относительно происхождения мифологии и способа ее объяснения придерживаются разных мнений. Одни хотят объяс-

нить ее всецело исторически, другие — всецело аллегорически; уже у древних встречаются оба различных взгляда. Если принять только один из этих взглядов, это приведет к величайшей односторонности. Несомненно, что в древней мифологии содержатся намеки на силы природы и, например, на планетную систему, столь же несомненно, что в ней обнаруживаются подлинные древние традиции, восходящие к раннему состоянию человека, к чудесным деяниям великих героев, к переселению многочисленных народов, к учреждению и гибели великих могучих царств. Однако совершенно недостаточно соединить оба взгляда; к этому должен прибавиться еще третий, философский взгляд: мифология должна быть объяснена из самой истины, из истинной простой религии, которую мы с уверенностью можем допустить у древнейших людей.

Предположим, что существо бесконечного духа изначально открыто человеку, но так, как оно может быть открыто простым, детски наивным людям, мыслящим в образах, — в качестве всепорождающего и управляющего отца и царя. Сама философия не может отвергнуть этого представления, она нередко сама обращалась к нему за помощью, желая высказать все свои убеждения об этом предмете и будучи вынуждена оставить ради этого абстрактные понятия школы. Если допустить все это, то будет нетрудно от этого простого символического представления найти переход ко всей мифологии. Божеству в качестве отца придаются дети, в качестве царя — слуги, числа, персонифицированные природные силы, и здесь сразу же открывается простор для фантазии. Сами собой следуют многообразнейшие мифологические изображения, комбинации и вымыслы; все, даже случайности, способствует обогащению мифологии. Подобное случайное увеличение числа божеств можно, например, объяснить древним состоянием языков, когда подобающие божеству эпитеты, понимание которых было утрачено или которые можно было услышать у чужих народов во время тех или иных культовых действий и празднеств, — когда эти эпитеты становились самостоятельными новыми божествами.

Исторический взгляд на мифологию, сводящий все к фактам, и психологический взгляд, сводящий все к вымыслам фантазии, хотя и могут объяснить многое, но недостаточны ни для одной мифологии. Ибо вряд ли найдется хоть одна мифология, в которой не было бы следов истинного понятия о божестве, хотя бы и искаженного инородными при-

месями. Конечно, без какой-либо символики, то есть без соотнесенности с бесконечной сущностью, природными силами и т. д., мифологии не существует. Впрочем, политеизм и все вымыслы, содержащиеся в различных мифологиях, не противостоят основному понятию истинной религии, монотеизму, и совместимы с ним. Помимо философского обоснования этого, поскольку *единство* Бога можно правильно мыслить только как целокупность, последнюю же опять-таки только как единство, — помимо этого явное историческое доказательство того же мы имеем в *индийской мифологии*. Последняя содержит в себе больше вымыслов, чем греческая мифология, огромное множество низших божеств, удивительнейших легенд и символических изображений — больше, вероятно, чем в любой иной мифологии. И все же ни в одной другой мифологии нет столь ясного и отчетливого понятия о высшем существе как бесконечном духе. Понятие о единстве Бога господствует здесь от начала до конца, различные вымыслы и легенды предстают лишь символическим облачением *подчиненных* природных сил, воздействий и фигур. И это единство является не только всеобщим понятием о единстве, но здесь явно и определенно высказывается и особое, истинное и для философа представление о божественном единстве как триединстве и наряду с этой главной идеей истинной религии также множество других — идея вочеловечения и т. д. Следовательно, в известном смысле, поскольку различные символически изображенные природные силы рассматриваются как существа, подчиненные *Единому бесконечному*, монотеизм вполне соединим с политеизмом. Совершенно иначе, однако, обстояло дело в древнегреческой мифологии, и, вероятно, в этом отношении ни одна другая мифология не отличалась так от индийской. Гомеровская мифология — это политеизм без какого-либо монотеизма и голый антропоморфизм без какой-либо символики универсума и природы. Антропоморфизм доведен здесь до предела, боги — это просто люди, почти без всякой символичности и соотнесенности с бесконечным. У Гомера есть лишь два единственных намека на высший принцип в именах богов, многие из которых можно объяснить, другие — нельзя, вероятно, в силу чужеземного их происхождения. Оба имени, заключающие в себе более высокий смысл, — это Зевс, *Живой и Дарующий жизнь*, и Аполлон, *Губитель*, то есть как бы *жизнь и смерть*. Поэтому и люди у Гомера предстают в известной мере иррелигиозными. Эту иррелигиозность, однако, нужно

рассматривать не как противостояние религии и не как неспособность к религии, но, скорее, как отсутствие ее, как детское неведение. Да и как может идти речь о неспособности там, где вообще не проповедуется какая-либо религия! Гомеровские люди иррелигиозны, подобно детям, зато, как и они, они являют такую подвижность, нежность, восприимчивость, непринужденность и наивность чувства, которую можно было бы назвать религиозной.

Иначе обстоит дело с греческой мифологией второй эпохи. Боги ее, действительно, более возвышенны и осмысленны, чем гомеровские. Во всех учениях, поэтических созданиях и установлениях мистерий видна определенная соотнесенность с природными силами и постольку соотнесенность с бесконечным. Ошибка, однако, заключалась в том, что здесь остановились на голой силе природы, бесконечное существо понималось исключительно и односторонне лишь как бесконечная природа и жизненная сила, а не как ее дух, бесконечное я. Это с необходимостью должно было привести к почитанию абсолютной чувственности, и, действительно, впоследствии греки впали в самую что ни на есть явную и безудержную чувственность, считая эту крайнюю, необузданную свободу и радость, господствовавшую при подобном культе, лучшим воплощением и почитанием бесконечной жизни природы. Эта чувственность, которая не ограничилась только культом и празднествами, но вскоре, естественно, распространилась на весь характер нации, легко объясняет большую безнравственность, как бы санкционированную у поздних греков и римлян. (. . .)

Итак, результат нашего рассмотрения заключается в том, что греческая мифология никогда не была удовлетворяющим и гармоничным целым, а всегда оставалась лишь хаосом прекрасных мифических фрагментов и элементов, получивших, правда, в мистериях начатки более высокого взгляда, чем в гомеровских поэмах, однако имевших совершенно одностороннюю материалистическую тенденцию. Мифология же прежде всего должна быть универсальной, подобно индийской мифологии, соединяющей чувственное начало, свойственное греческим воззрениям, с духовным началом философии. Эта тенденция к материализму у греков, — выражаясь абстрактно-философски, можно ли иначе назвать это исключительное признание и почитание продуктивной силы природы при отрицании или незнании высшего бесконечного духа? — эта тенденция, встречающаяся уже у Геснода

и продолжающаяся во всех их космогониях и теогониях, переходящая из мистерий в жизнь и литературу, имела вредное влияние на всю их культуру, сообщив ей большую односторонность и ограниченность при всем ее богатом и многообразном развитии и высоком совершенстве. (. . .)

После того как мы представили греческую нацию в отношении ее происхождения, страны, политического строя, языка и мифологии в качестве нации, совершеннее всего воплощающей всеобщий европейский характер свободы и подвижности духа и неизменно прогрессирующего, непрерывного стремления к развитию, равно как и многообразного разделения и раздвоения, — после всего этого, рассмотрев, наконец, мифологию греков, мы переходим к истории самой греческой литературы.

Хронология различных эпох греческой литературы

Подобно тому как политическая история Греции делится на три основные эпохи — героическую, республиканскую, начиная с эпохи республики вплоть до ее падения, и, наконец, эпоху полного упадка государства при македонской деспотии и римском владычестве, — так и греческая литература делится на три основные эпохи. Первая, *мифическая*, соответствует *героической*, вторая, *лирико-драматическая*, — *республиканской* и третья, *критически-ученая*, — *македонско-римской*. (. . .)

В первую эпоху у греческой литературы была только одна форма, все было поэзией, и вся поэзия была эпической. Здесь сливались история, мифология и философия... (. . .)

ЭПИЧЕСКАЯ ЭПОХА

Поэмы Гомера и Геснода не только для нас, но и для греков были древнейшими памятниками этого времени и, следовательно, всей греческой литературы вообще. Это лучшие источники для познания языка, мифологии и истории, — короче говоря, всей жизни и культуры греков этого времени. Язык, который мы находим здесь *уже весьма развитым*, следует рассматривать собственно как основу греческого языка вообще. Мифология, правда, не вполне свободна от чужеземных сказаний, но они совершенно эллинизированы. Так же обстоит дело и с политическим устройством. Оно хотя и монархическое, но благодаря раздробленности на множество

небольших государств, совместно действующих в великих предприятиях, уже приближается в зародыше к республиканскому.

(. . .) Рассмотрев гомеровские поэмы с филологически-критической точки зрения, перейдем к поэтической их оценке. Из предшествующего ясно, что гомеровские поэмы нельзя сравнивать с эпическими поэмами ученой, развитой эпохи, какова, например, «Энеида» и т. п., их можно сравнивать с древними героическими песнями, как они сохранились для нас — хотя и скудно — в северных сказаниях. Древние художники не хотели создавать произведений искусства, для них речь шла только о содержании, о фабуле. Они подчиняли себя материалу, единственной их целью было наглядное его изображение, и при их детской наивности и превосходном даре изображения они совершенно бессознательно создавали великолепные произведения искусства. Из всего цикла сказаний они взяли для разработки только одно событие, отсюда отсутствие единства в «Илиаде» и «Одиссее» и своеобразный фрагментарный вид гомеровской поэзии. Так обстояло дело с изображением и трактовкой в этих поэмах. Гомеровские поэмы отличает от всех других точная характеристика древнегреческой жизни героической эпохи вплоть до мельчайших ее черт. Это искусство постигать нравы — этос, как их называли греки, — и своеобразие человека вплоть до незначительных черт повседневной жизни и подробно, с тончайшими нюансами изображать их — это искусство ни в одной другой поэзии не достигло столь высокой степени совершенства. По героической силе гомеровские поэмы могут быть сопоставлены с другими, некоторые древние песни даже превосходят их в этом, ибо они более фантастичны, грандиозны и сказочны. Но жизненность и полнота изображения, *грация* и *обстоятельность*, *наивность* и *индивидуальность*, а также *этос* присущи гомеровской поэзии по преимуществу и составляют прекраснейшее ее достояние.

Повсюду видно ее стремление приблизить все к человеческому и окружающей действительности. Мир богов, как уже было сказано ранее, — это просто отражение человеческого мира, вполне человеческий мир в более свободных очертаниях. Отсюда и Гомер — и благодаря его необычайному влиянию греческая поэзия вообще — иногда является лишь поверхностно прекрасным и более остроумным, чем глубокомысленным. Можно сказать, что греческая поэзия в целом характеризуется более изображением человека, се-

верная же поэзия — изображением природы, а индийская — изображением божества. Эта присущая гомеровскому эпосу человечность, низводящая все высокое, божественное в сферу человеческой жизни и вновь приближающая обычную (не неизменную) жизнь к высокому и божественному посредством красоты, — эта человечность, довольствующаяся большей частью вниманием к самому малому, охватывающая и высказывающая все с равной любовью, объясняется, с одной стороны, относительно полным отсутствием всего *чуждого* в древнейших греческих сказаниях в соединении с привлекательностью и развитой в силу множества обстоятельств прекрасной индивидуальностью нации, доставлявшей самому поэту прелестные и восхитительные явления; с другой же стороны, она объясняется языком греков. Наглядность и богатство, отличающие его от всех европейских языков, способствовали полноте изображения и очаровательной разработке малого и незначительного вместе с *человеческой* ясностью и спокойствием во всем. Эта наивная *правдивость* и прелестная *обстоятельность* изображения связаны с языком.

Гомеровские песни в поэтическом отношении, несомненно, важнейшие и лучшие среди всех эпических поэм греков. Именно поэтому их часто и с различными целями брали в качестве образца. То, как гомеровские поэмы использовались в новое время, как им подражали, а отчасти подражают еще и теперь, совершенно отличается от того, что было в средние века, когда гомеровские поэмы знали, правда, лишь в латинских переводах, хотя и достаточно хорошо. Тогда использовали только содержание древних сюжетов и историй, перелагая его на своем языке, в одеянии и духе своего времени, короче говоря, преобразуя его вполне по своему вкусу. Это, несомненно, заслуживает предпочтения перед теперешней манерой, когда, совсем наоборот, обращают внимание только на форму, стремятся освоить и воспроизвести только ее и надеются обрести дух древности исключительно в ритме. Ибо содержание — это, собственно, и есть поэма, форма же вполне случайна, локальна и национальна, воспроизводима поэтому труднее всего, и менее всего нужно стремиться к этому. (. . .)

Подводя итог и оправдывая всех эпических греческих поэтов тем, что они в отношении языка, метра и способа изображения составляют как бы одну школу, мы можем сделать это еще и потому, что содержание у всех у них чисто мифи-

ческое, никогда не является историческим, так что и в этом отношении они связаны между собой. Не были воспеты ни Пелопоннесская война, ни походы Александра, которые могли бы стать достойными предметами греческого эпоса. (. . .)

Важнейшие мифы греческой поэзии — о Троянской войне и о Геракле. Это недавние мифы, особенно о Троянской войне, имеющие одновременно наибольшую *общественно-историческую* ценность. Гибель греческих и троянских героев, поскольку они существовали и реально, преобразуется в гибель всех героев всего героического мира, она символична и исторична одновременно. Ибо у всех наций встречается сказание о гибели героев, об их рассеянии, блужданиях и новых завоеваниях на Западе, и все это обычно связывается с гибелью какого-нибудь великого царства и изображается вместе с ней.

Сказание о гибели героического мира в силу всеобщности, внутренней истинности и смысла этого сказания составляет необходимый вечный предмет всех эпических поэм вообще. Вряд ли какой-нибудь другой сюжет может представить эту символическую историю столь возвышенно и трогательно, как сказание о Трое. Трогательность его очень близка трагическому настоению, и потому гомеровский эпос можно назвать *трагическим* — не как изображение страстей, но как изображение гибели прекрасной великой героической эпохи, как изображение высшего блеска героев и одновременно их самоуничтожения. В основе здесь лежит общий взгляд на мир, заключающий великую истину: существовал высший, более благородный род, погибший через себя самого.

Все это делает гомеровские поэмы богатым источником всех трагических изображений, да почти все трагики и примыкали к Гомеру. Комики же черпали из сказаний о Геракле, поскольку они ближе комическому и могут рассматриваться как противоположность тех, о которых говорилось выше. Правда, и здесь гибнет великий, высокий род героев. Однако поскольку герой подчиняется приказам властителя, стоящего ниже его, и вовлекается в борьбу с отвратительными, часто мелкими препятствиями, которые ставит ему, столь великому герою, действительный мир и из столкновения с которыми он неизменно выходит победителем, полным новой силы, — постольку тенденция к комическому здесь преобладает. Этот сюжет, большей частью аллегорический, но так-

же, как мы заметили выше, и исторический, принадлежит по преимуществу дорийцам, более всего почитавшим Геракла.

Кроме этих обоих важнейших мифов — гибели мира героев через себя самого и борьбы героя с отвратительной судьбой и ничтожными обстоятельствами — является значительным и сюжет похода аргонавтов, дошедший до нас лишь в поздней обработке. Он более всех других имеет легендарный, собственно сказочный, волшебный и чудесный характер. Он очень близок романтическому, вероятно, в значительной степени вымышлен и представляет собой еще необъясненную аллегорию. (. . .)

Мы переходим теперь к специальному обзору *второй эпохи*. Здесь при характеристике лирической поэзии мы сделаем еще несколько сравнительных замечаний о существе эпоса. Но прежде чем мы дойдем до этого, мы должны предпослать *как бы географически-синхронистический обзор всех видов искусств и наук* этой второй эпохи, чтобы иметь перед глазами верную и полную ее картину, охватывающую всю историю греческой литературы в собственном смысле.

ЛИРИКО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ ЭПОХА

Поэзия, существовавшая в первый период лишь в одной-единственной форме, разветвляется теперь в многообразных формах, речь разделяется на поэзию и прозу; последняя также развивает много родов. Вначале поэзия существовала еще здесь вполне обособленно, и притом сперва как лирическая, которая разделялась на ямбы, элегии и оды, или мелические песни, мелос или хор, затем как драматическая, опять-таки разделявшаяся на трагедию и комедию. Эти два основных рода были разделены со всей определенностью. Не было ни одного поэта, значительного в качестве драматурга и лирика одновременно. Вообще в греческой литературе в эту эпоху ее подлинного расцвета всеобщим законом было строжайшее разделение всех форм. Это разделение с известной строгостью проводилось даже и в разновидностях. Так, например, у древних никогда не было случая, чтобы один поэт одновременно создавал трагедии и комедии, в отличие от современных поэтов, например Шекспира, где едва ли можно сказать, заслуживает ли он больших почестей как трагик или как комик. Вначале даже лирические произведения различались не только размером и выражением, но один и тот

же поэт редко работал более чем в одном жанре. Последнее стало иметь место лишь позднее.

После драматической поэзии, возникшей вскоре после лирической и почти одновременно с ней, через некоторое время появилась *проза*. Ввести ее стоило больших трудов греческому языку, который, как и немецкий, по природе *чисто поэтический* и долгое время оставался *только таким*. Почти целое столетие проза не только в словах, но и в их последовательности, в конструкции оставалась поэтической. Науки, нуждавшиеся в прозе, философия и даже законодательство начинались у греков метрически, и только после долгой борьбы естественной потребности удалось извлечь из языка его изначальную форму и создать прозу.

Различие между прозой и поэзией в отношении словоупотребления весьма велико. Первая направлена на понятия, точность, *определенное*. Определенные, доходящие до деталей понятия она предпочитает словам. Последняя же направлена только на созерцания, чувства, образы, на *неопределенное*, предпочитает слова более сильные и выразительные. Поэтому манера греков писать могла оставаться поэтической и тогда, когда в ней уже не было метра. И так отчасти обстояло дело у греческих прозаиков в более поздние времена в отношении не только манеры писать, но даже и содержания. Ионийские прозаики — первые и весьма поэтические прозаики даже в отношении содержания, как это видно из названия *мифографы*, данного им греками.

Первой греческой прозой помимо надписей и законов была *история*, и первые историки были мифографами. Они описывали события и деяния прошлого и своего века, включая при этом множество сказаний и легенд, и отсюда и упомянутое их название. (. . .)

Строгая научная проза, необходимая для изложения философии, возникла позднее. Первой и преимущественной прозаической формой философии была у греков диалогическая форма и диалектика — не как хитроумное искусство убеждать (значение это данное слово получило лишь позднее), но как искусство *научно* вести разговор. Поэтому следует проводить различие между диалогом, как можно назвать всякий разговор, и диалектикой. Греки выбрали главным образом эту форму для философии, потому что они считали ее более подходящей, чем определенная систематическая форма, для всестороннего развития и сообщения философских идей, равно как и для изображения исследований и изыска-

ний человеческого духа — особенно при их взгляде на философию как на *простое стремление к познанию*. Начало этой диалогически-диалектической формы философии можно указать с достаточной определенностью. Впервые она была изобретена Зеноном, жившим незадолго до Платона. До этого философия всегда излагалась в эпической форме.

Исторические и философские формы сами по себе были прозаическими формами по преимуществу. Однако для самих греков важнейшей была риторическая форма вследствие ее тесной связи с их политическим строем. (. . .) Чем более возрастала власть республик и тем самым честолюбие граждан, тем важнее становилась и риторика как главное средство воздействия и влияния в государстве, где все должно было обсуждаться устно и публично. (. . .) С утратой свободы, а вместе с ней и энергии и после вытеснения республиканского строя деспотизмом пришла в упадок как риторика, так и история, которая до тех пор занималась большей частью лишь национальной историей прошлого и современности. Эта история, в особенности традиция, мифология и древняя история, была, так сказать, исчерпана, а современность не давала теперь материала, привлекательного для разработки. В отношении риторики диалогическая форма все более ослабевала и переходила в систематические трактаты. (. . .)

Если отвлечься от индивидуального, то своеобразие греческой поэзии вообще, ее отличие от новой литературы, — это большое многообразие и строгое, чистое разделение форм, распространяющееся на воззрения, определения чувства и характера вплоть до движения мыслей, ритма и малейших нюансов языка. Проза же по своему общему характеру отличается сжатостью, полновесностью, силой и жизненностью выражения, что мы преимущественно и называем классическим стилем. У древних не было такого многописания, как у нас, да и отношения и обстоятельства их не способствовали этому. Благодаря воспринятой ими телесности во всех их деловых занятиях у них никогда не было злоупотребления писанием, распространяющегося у нас и на повседневную жизнь, не было этого ужасного времяпрепровождения, столь бесполезной траты сил. Отсутствие книгопечатания и легкости в изготовлении бумаги делало невозможным существование того множества книг, которое подавляет нас. У них было мало книг, да и писали они мало. Зато думали и говорили они больше, а если потом и писали, то писали как бы для вечности. При этом их не сбивало с толку, как нас,

изучение множества различных языков, они читали и слушали речь только на своем родном языке. Греки более позднего времени, когда изменились некоторые из этих отношений, обретали это достоинство стиля постоянным, многократным чтением и рассмотрением лучших своих поэтов и философов. И единственный способ для нас достигнуть, несмотря на все препятствия, сходной краткости, полновесности и жизненности языка состоял бы в том, что вместо произведений греков мы стали бы подражать их *принципам* и отобрали бы небольшое число лучших произведений нашего языка и нашей нации в качестве исключительного предмета нашего изучения, исследования и рассмотрения.

Другая отличительная особенность греческой прозы — это вполне искусственное культивирование ее. Господствующее всеобъемлющее художественное чутье греков рассматривало в качестве искусства не только риторiku, но даже философию и историю, оценивая их в отношении стиля согласно тем же правилам и понятиям, что и поэзию, тогда как главным достоинством, например, истории должны были бы быть не стиль и изложение, но ум, проникательность, истина. Дионисий Галикарнасский со всей определенностью назвал произведение Фукидида *poëma*. Эта особенность греческой прозы является, в частности, причиной того, почему она не может быть обойдена при изложении истории греческой поэзии и необходимо принадлежит к ней.

Относительно подражания вообще можно сделать следующие замечания о различных родах и формах греческой литературы. При столь резком разделении всех поэтических форм, какого не встречается ни у одной другой нации в более ранние или поздние времена, явно переплетаются *всеобщее* и *индивидуальное*. Так, например, следует назвать *всеобщими* разделение драмы на комедию и трагедию, не наблюдаемое нами нигде в такой чистоте, и встречаемое еще реже разделение лирической формы с целью изображения личного чувства поэта и с целью изображения чувства и настроения всего народа. Разделение это можно легко понять и применить повсюду. И все же опять-таки обнаруживается много индивидуального, например совершенно музыкальный характер поэзии, который вовсе не так уж неизбежен.

Так же обстоит дело и в прозе, которая должна была возникнуть вследствие того, что поэзия не могла по своему музыкальному характеру приспособиться к систематическому и историческому материалу. Сколь общезначимым ни яв-

ляется разделение между *риторикой* как изложением отдельных фактов ради определенной цели и *историей* как изложением некоего целого фактов и событий просто ради изложения и опять-таки *философией* как развитием мыслей человека о высших предметах его сознания,— сколь общезначимым ни является это разделение, все же, во-первых, сама риторика, особенно в том виде, как она существовала у греков, является совершенно индивидуальной и как для нас, так и *сама по себе* не имеет никакой ценности, потому что она не создала подлинных произведений искусства, великих композиций и настоящих изображений. В большей степени это присуще истории. Здесь представлены характеры и даже страсти. У истории та же цель, что и у трагедии, она только большего объема. И действительно, Фукидид может считаться высоким образцом великого исторического изображения и композиции, однако его речи и вся риторика являются чисто локальными и индивидуальными и не подходят для новой истории с ее совершенно иными отношениями. Поэтому и подражание может быть плодотворным лишь при значительных ограничениях. Иначе обстоит дело с Геродотом. Его безыскусную словоохотливость нельзя назвать определенной художественной формой, как в случае Фукидида. Но как можно подражать чему-нибудь, что не является определенной художественной формой! Да и трудно было бы воспроизвести наивность и ясность Геродота, не обладая ею изначально.

Наконец, что касается философии, то, разумеется, изложение Платона отличается высшей объективностью и останется образцом на все времена. Между тем весь подход к философии как к искусству вести научный разговор и представление об этом как об основной задаче философии совершенно индивидуальны. Вся диалогическая форма, какой превосходной и прекрасной она бы ни была, всецело локальна и национальна. Она основывается на особом характере изучения философии у греков, а именно посредством *устного сообщения*.

Из-за этого смешения общезначимого, специального и локального во всех формах и родах греческой поэзии и прозы не может быть никогда одобрено точное подражание ей. Притягательная объективность греческих форм побуждала видеть в ней их исключительный характер, оставлять без внимания их индивидуальность и рассматривать греческую литературу как пример, совершенный образец для всех вре-

мен и наций, достижение которого во всех частях вплоть до мельчайших деталей представлялось высшей целью. Часто возникавшие на основе таких взглядов подражания, естественно, должны были кончаться неудачей. Они доставляли нам не чистые образцы, но обремененные локальными примесями. Робость и окостенение, которые мы всегда в них находим, не имеют иной причины помимо той ошибки, что считали необходимым усвоить не только чистый дух, но и чуждую индивидуальность.

Из этого можно вывести практическое правило относительно подражания каждой значительной литературе. Ибо, поскольку человеческий дух выражается в соответствующих его природе всеобщих формах, в каждой из них всегда найдется нечто *всеобщее* и *объективное*, но поскольку оно в соответствии с природой языка всегда модифицировано местными особенностями и отношениями, в нем всегда будет нечто *индивидуальное* и *специальное*.

Лирическая поэзия

Лирическая и драматическая поэзия — наиболее самобытные поэтические роды у греков, выступающие у них как вполне национальные, тогда как их древнюю эпическую поэзию можно сравнивать с эпической поэзией индийцев, персов, северных и других наций. Лирическая поэзия, возникшая ранее драматической, нигде так не сочетается с музыкой, как здесь, и не связана в такой мере с культом и политическим строем. Уже сам республиканский строй, позволяя и даже поощряя крайнюю свободу на известных празднествах, так что можно было попеременно высмеивать друг друга в стихах, невзирая на должность и лица, вызвал к жизни различные виды поэзии, которые никогда не могли бы возникнуть в монархическом государстве, ибо там совершенно невозможна такая высшая степень свободы. (. . .)

Что касается материи и внутренней сущности лирической поэзии, то она совершенно противоположна эпической, составляя вместе с драматической разновидность данного рода поэзии. Обе они возникли из необходимости перенести в *чувство человека* со всей силой воздействия тот поэтический взгляд на вещи, который с зеркальной ясностью и чистотой сохранила эпическая поэзия, чтобы дать ему более всеобщее и реальное распространение. Эпическая поэзия — это *поэзия созерцания*, лирическая поэзия — *поэзия чувства*. Последняя

хочет изобразить чувство прямо, драматическая поэзия — возбудить его косвенно.

Поскольку чувство представляет собой нечто отдельное, обособленное, преходящее, как бы лишь отдельный звук, исходящий из глубин души и являющийся чем-то совершенно самобытным, постольку лирика фрагментарна, объективна и индивидуальна, тогда как в эпосе царит единство, подобно тому как даже у греков, несмотря на утраченное единство мифологии, все традиции образуют все же свободное целое, составляя эпический мир. Лирика всегда изображает лишь само по себе определенное состояние, например, порыв удивления, вспышку гнева, боли, радости и т. д. — некое целое, собственно не являющееся целым. Здесь необходимо единство чувства. Но это будет лишь *единством отдельного*, единством мимолетного, сиюминутного состояния души, тогда как в эпической поэзии имеет место *единство целокупности* как некоего цельного великого построения, различные части которого связаны в системе, подобно событиям и деяниям одной жизни. Эпическая поэзия — это *поэзия жизни и фантазии*. Как таковая она стремится охватить *всю полноту прошлого и будущего* и имеет своим принципом *универсальность и целостность*. По этой причине она в качестве целого необходимо содержит в себе и лирическую поэзию и состоит отчасти из множества лирических и драматических произведений. Однако лирическая поэзия может находиться лишь в широком кругу поэзии фантазии и подчинена поэтому ей. Она изображает лишь *чувство настоящего* и имеет своим принципом *единичное и индивидуальность*. Ее подчиненное место в греческой поэзии проявляется еще и в том, что она в совершенстве представлена *музыкой*, имея своей областью пробуждение и изображение страсти и чувства, и может быть даже превзойдена ею, поскольку музыка способна выразить чувство сильнее и вместе с тем более нюансированно и тонко. Эпическую поэзию никак нельзя заменить изобразительными искусствами, а тем более музыкой. Ибо изобразительные искусства лишь весьма несовершенно могут представить сказания и традиции, музыка же вообще не может изобразить прошлого. Все это с гораздо большей степенью полноты и красоты доступно только эпосу.

И в отношении внешнего охвата лирическая поэзия значительно уступает эпической. Долгое, продолжительное занятие легко может выдержать наша фантазия, но не наше быстро меняющееся чувство. Мы можем долго с величайшим

наслаждением внимать повествованию, но не в состоянии перенести длительного воздействия на наше чувство, не испытывая неудовольствия. У эпоса поэтому большой охват уже в силу его многостороннего разнообразного материала, у лирического стихотворения охват лишь небольшой, ограниченный. Оно может быть лишь небольшим и обособленным. Этот совершенно фрагментарный облик, глубоко укорененный в ее существе, полное отсутствие целостности составляют характерный признак лирической поэзии. Царящее в ней единство — единство однородности, сравнимое с единством металлов. Это единство тона; *topos* означает напряженность струн, здесь же — настрой чувства, и единство тона это однородность тона, чувства, как она в своем высшем совершенстве встречается у греков. Но это не только единство настроенности чувства, выражений и образов, но также ритма и всего языка, короче говоря, полное созвучие всех частей ради *единой* цели, так что все стихотворение предстает в этой гармонии как один звук. Это составляет условие совершенства лирического стихотворения.

В эпосе и драме, как уже было замечено, единство иного рода. Здесь царит единство многообразного, разнородного, *органического целого*, подобно единству в органических телах, растениях, животных и т. д. Поэтому и согласно простому закону, что во всеобщем может содержаться особенное и проистекать из него, а не наоборот, лирическая поэзия необходимо должна была возникнуть лишь *после* эпической. Она не могла быть древнейшей, исконной поэзией, как многие ошибочно полагали, представляя себе первобытных людей грубыми детьми природы, повинующимися *только чувству*. Ложность этого мнения доказывается и исторически. У многих наций даже *нет* собственно лирической поэзии, и поскольку эпос и драма уже содержат в себе лирику, это согласуется с природой вещей. У наций же, являющих одну лишь лирическую поэзию, эпическая, разумеется, была утрачена. Это отчасти можно доказать уже на примере греческой литературы, где лирическая поэзия расцвела до необычайно высокой степени совершенства и преобладает над эпической, что объяснимо просто из ее изначально раздробленной мифологии и эпической поэзии, показывающей нам, что древний поток фантазии и традиции дошел до них не в чистом виде из первоисточника, а из вторых и третьих рук и что единство было утрачено ранее. Обособление и разделение эпической поэзии должно было постепенно вести к ли-

рической. Ее возникновение — это продолжение упомянутого распада еще компактного греческого мира, ее расцвет — полное его исчезновение и гибель.

Другое заблуждение в оценке древней лирической поэзии возникает из смешения того, чем чувство было для древних и чем оно является для нас. Именно потому, что чувство — это нечто субъективное в человеке, способ чувствовать у каждого народа более или менее различен, а у такого столь далекого от нас по времени, нравам, религии и обычаям народа, как греки, должен был особенно отличаться от нашего. Следовательно, чтобы составить себе верное представление о чувстве греков, мы должны совершенно абстрагироваться от того, что мы называем чувством в наше время.

В лирической поэзии греков отражается чувство в его предельной чистоте и простоте, как оно обнаруживается в качестве всеобщей основы в человеческой душе, отражается с известной необузданностью и резкостью. Его можно разделить, собственно, лишь на три чистые составные части. Это *гнев*, *боль* и *праздничная радость*, составляющие основные аккорды человеческой души. И притом у древних эти состояния разделены со всей силой, строгостью и чистотой. У нас же чувство является смешением всех чувств — всеобщей чувствительностью. Чувство у нас уже с раннего времени возбуждается, ослабляется и притупляется таким многообразием сложных впечатлений, что, естественно, мало что остается от его изначальной чистоты и силы и его уже нельзя разложить на составные части. Вся форма и весь характер нашего воспитания и нашей культуры, домашней и гражданской жизни, эти запутанные общественные отношения и смешанные формы государственного устройства порождают ту нейтрализацию и то смешение всех чувств, от которых полностью стирается исконный характер.

Если у простых наций отдельное чистое чувство выступает с величайшей силой, резкостью и страстью, оставаясь при этом истинным и прозрачным, глубоко и внутренне замкнутым, то у наших смешанных чувств обнаруживается резкость, страстность и возбудимость совершенно иного рода. Она не является столь глубоко внутренней и прозрачной и вообще предстает не как *чувствуемое чувство*, а скорее как внешнее смешение чувства, которое часто вызывается просто тщеславием и эгоизмом, происходящими из стремления к общению и высказыванию, из полной условности современного образа жизни, и ведет к принужденности, аффек-

тации, неистинности и порочности. Из этого смешения всех чувств возникло, с другой стороны, особое, так сказать, универсальное чувство, не существующее ни у одной простой нации, именно потому, что оно основывается на условии, которое составляет различие между новыми и древними народами в отношении чувства. Это чувство — *любовь*. Последняя является у нас преобладающим, самым чистым, благородным, лучшим чувством, в котором растворяются все другие чувства как в некоем центре. Вместе с тем оно стоит на гораздо более высокой ступени, чем все простые естественные чувства. Гнев, боль и радость проявляются и в животном, любовь же встречается только у человека. Поэтому ее и называют по преимуществу *собственно человеческим чувством*. Через нее можно удовлетворительно объяснить и те чувства, которые являются лишь высшими модификациями исконных чувств, например грусть, томление и т. д. То высшее в них, что характеризует их в отличие от животных чувств, возникает только через связь их с *любовью*. Сама же она имеет отличающий ее возвышенный характер вследствие ее *направленности к духовному, бесконечному и божественному*. Подобная направленность не могла бы заключаться в любви как только чувстве, ибо связь со сверхчувственным, бесконечным невозможна без *мышления*, без участия воображения, рассудка и фантазии как способности возвышаться над конечным. И, действительно, любовь — это не просто чувство, но соединение чувства вообще с фантазией, фантастическое чувство, или чувствуемая фантазия.

В смешении и пригнанности всех исконных чувств, с одной стороны, в любви как *фокусе* всех чувств, возникающей из соединения их с фантазией, — с другой, состоит основное отличие в чувствовании современных людей от древних, и все частные различия выводятся отсюда. Если древние превосходят нас в силе, предельной чистоте и раздельности исконных чувств, то здесь им придется уступить нам, ибо у них совершенно отсутствует столь полная внутренняя связь всех чувств и высших душевных сил, достигаемая посредством фантазии. Мы же должны быть обязаны полнотой и интимностью соединения всех наших высших душевных сил с чувством только нашей всецело духовной религии, имеющей своей целью высшее внутреннее единство, гармонию и полноту.

И у древних не вполне отсутствовала высшая направленность на божественное. Она заключалась в их уме и фанта-

зии. Только соединение с чувством было совсем иным, не столь интимным и полным, как у нас. Поэтому любовь выступает большей частью у них как простое половое влечение, холодной или с преобладанием чувственности, а совсем не такой духовной, как у новых поэтов. И именно в силу этого отсутствия любви в соединении с фантазией характер всех греческих лириков отличается простотой, суровостью и силой. Поскольку мы находим здесь то, чего недостает нам самим, и можем слышать чистые естественные звуки в их изначальной силе, это делает их для нас особенно замечательными. В общем же следует заметить, что в этом сравнении чувства древних и новых людей речь шла просто о господствующем преобладании. (. . .)

Драматическая поэзия

Религия греков была совершенно чувственной. Но это была чувственность, полная мужества, свободы, силы, красоты и радости. Отсюда этот характер, который господствует как в греческой лирике, так и в драме. Ибо последняя возникла из праздничных песнопений, которые пелись в честь богов, преимущественно Диониса, где, как уже говорилось, царили смелая безудержная страсть, необузданная радость и свобода, высшее вдохновение. То, что из этих песнопений, часто относившихся к богам, о которых существовало так много легенд и сказаний, должен был развиться какой-либо вид драматического представления, особенно у такого живого народа, как греки, было естественным, вообще заложено в природе человека, весьма склонной к чувственному представлению. (. . .)

Происхождение из религии, как и связь с нею, а также возникший из этого вполне лирический характер, проявляющийся главным образом в хоре, — вот подлинный фокус отличия греческих драм от новых. Второй отличительной особенностью и одновременно чем-то главным в греческой драме является *пафос*, опять-таки пронизывающий из лирически-музыкального характера. Греческая драма пелась и сопровождалась музыкой, однако совсем иначе, чем в наших операх, где доминирует музыка. У греков все слова, конечно, можно было понять, и они только сопровождались музыкой. Поэтому можно сказать, что греческая драма — это соединение оперы и драмы, разделившихся у нас.

Благодаря этому музыкальному сопровождению возникла, естественно, необычайно высокая степень страсти и чувства, или *пафоса*, как называли греки высшую интенсивность и силу страсти. Это начало господствует в греческой трагедии, составляет основу ее материи. Ему подчинены действие, сюжет, миф, в соответствии с ним видоизменена и характеристика, называемая греками этосом. Греческие трагики берут характеристику такой, какой она уже дана в сюжете. Не здесь, но лишь в патетическом представлении явились они изобретателями. Ни у одного из новых поэтов нет подобного пафоса — преобладающим у них является действие, развитое часто, например у Шекспира, в той же мере, что и пафос трагической силы.

Другое значительное отличие греческой трагедии от всех других и преимущественно от новых — это совершенно самобытное *мифологическое содержание*. Не то чтобы у других наций не было трагедий легендарного и мифического содержания, но нигде мы не встречаем в трагедии сплошь и целиком мифов о богах и героях в таком единстве и такой системе, как здесь. И это опять-таки объясняется происхождением греческой трагедии из культа и ее связью с ним. По духу греческие трагики ни к кому не стремились приблизиться в такой мере, как к Гомеру. Гомер в отношении духа, другие эпика в отношении содержания — вот источник, из которого трагики черпали свои мифы. Это чисто мифологическое содержание способствовало и высокому развитию формы греческой драмы, ибо поскольку, несмотря на большое многообразие сюжетов, у мифологии был лишь один определенный круг, то один и тот же предмет разрабатывался многократно. А это с необходимостью побуждало уделять большое и особое внимание форме и разработке. То, что у греческой трагедии не было никакого исторического содержания, происходило также отчасти из связи с религией, отчасти из других причин, которые мы укажем позднее по иному поводу.

Наконец, четвертая особенность греческой трагедии вытекала из великой *диалектической и риторической тенденции* греческого народа, выступающей уже у Гомера и тесно связанной с республиканским строем. Эта красноречивость проявлялась преимущественно в драме, и она столь же способствовала сложению подлинного характера драмы, как и происхождение из лирической поэзии. Вообще в греческой драме мы находим лирически-хоровой и риторически-диалогический элемент. Само действие было подчинено тому и

другому и согласно природе вещей было крайне простым. Греческий гений более склонялся к точному развитию отдельного события; богатой разработке его со всей риторической пышностью, чем к изображению всей последовательности событий. Сам актер в длинной, искусно разработанной речи скорее мог обнаружить и развить свой талант декламации. С другой стороны, греческая драма была чисто лирической и музыкальной. Патетическое, страстное начало составляло основной ее характер. Лирическое же создание такой интенсивности и силы страсти не может быть большого объема, не возбуждая и не раздражая чувства длительностью напряжения. Следовательно, и то и другое — риторическая обстоятельность и сила лирических пассажей — привело бы драматического поэта к перегруженности и монотонности, если бы он захотел представить всю полноту событий.

Древнегреческая трагедия состояла из очень простых элементов. Отдельное действие изображалось в его экспозиции, завязке и развязке. Это всегда были лишь какая-нибудь одна страсть и отдельное событие, и никогда — вся история героя. Промежутки были заполнены хорами — или, учитывая перевес хоровых частей особенно у древнейших поэтов, например у Эсхила, можно было бы сказать: хоры составляли главную часть, а промежутки между ними были заполнены диалогами.

Чувство, которое обычно выражали драматические поэты, никогда не было определенным, индивидуальным чувством, а только всеобщим, национальным. Поэтому в греческой драме, несмотря на значительное различие поэтов и эпох, царит большое единство и однообразие в разработке внешней механической формы и построения содержания, чем она отличается как от новых драм, так и от драм других древних наций, например индийских.

Два основных элемента греческой драмы, *хоровой* и *драматический*, распадаются каждый опять-таки на две части. Драматический элемент разделяется на риторическую и диалогическую часть, на более длинную речь и более короткий разговор. У новых поэтов обе части смешаны, у древних, как уже говорилось, они всегда были разделены. У новых поэтов речи всегда соотносятся с историей и характеристикой. Каждое лицо говорит в том или ином акте столько, сколько оно должно сказать в соответствии с его обстоятельствами и сутью дела. Греки же чередовали в определенном порядке то длинные, то краткие речи, диалоги, обра-

щая внимание лишь на лирическую и музыкальную сторону как основной характер целого.

Как драматический элемент распадается на речи и диалоги, так и хоровой, или лирический элемент распадается на хоры и монодии. В тех местах, где выражался высший эффект, ритмическая декламация хора переходила в пение и ритм изменялся по обстоятельствам, становился мелическим. Эти места в отличие от хоровых партий называли *монодиями*.

Великое единство в построении греческой драмы у всех поэтов, столь различных самих по себе, коренится в лирическом ее характере. Оно совершенно музыкально. Это единство экспозиции, завязки и конечного разрешения присуще чистой музыке, например инструментальной музыке, да у нее и не может быть иного. Сначала дается тема, затем следует вариация, наконец, финал. Единство в эпосе— это единство великого целого, целокупности, бесконечной полноты, которую стремятся охватить. Здесь нет этой точно определенной связи малых частей, разработки частных. Не все завершается и доводится здесь до конца— это *поэзия жизни*.

Музыкальное единство — это более ограниченное единство однородного тона, равномерной выдержанности, развития и развязки, точной разработки отдельных частей данной темы. Поэзия же может усвоить себе единство всех остальных искусств, следовательно, и музыкальное единство, как это было в греческой драме.

Не может быть спора о ценности древней трагедии. В общем все согласны в том, что она возвышенна, высокохудожественна и проста. Особенно важна она еще и потому, что подражания ей могут удалиться гораздо скорее, чем подражания гомеровским поэмам, язык которых еще слишком неопределен, свободен, наслаждается безыскусной полнотой и богатством юности и потому крайне затрудняет подражание на таком старом, художественно развитом и определенном языке, как, например, немецкий. Если опыты нового времени в этой области окончились неудачей, то причина этого заключается в стремлении усвоить и чисто индивидуальный и локальный характер греческой драмы. Сюда относится и все ее построение — именно потому, что оно было лирическим. Лирика же греков основывалась на их музыке, нам совершенно неизвестной.

Общеприложимое объективное начало в греческой траге-

дии сводится к двум пунктам. Первый заключается в форме, второй — в материи. *Объективное в форме* — это высокое совершенство стиля, достоинство, сила, богатство и возвышенный характер языка. Этим греческая драма обязана своему происхождению из лирической поэзии, где по сравнению со всеми другими родами поэзии язык достиг высшего совершенства, подобно тому как хоровая часть, в греческой драме наиболее лирическая, выделяется по своему языку *. Он гораздо более поэтичен здесь, чем у Гомера, однако далеко уступает Пиндару.

Правда, возвышенность и достоинство всегда будут составлять характер драмы каждой нации, где драма получает серьезное развитие. У греков же она достигла особой высоты благодаря упомянутому лирико-музыкальному происхождению из энтузиастических праздничных песнопений. Подобную степень смелости, вызвышенности, достоинства, красот и искусной разработки языка можно встретить лишь при смелом лирическом подъеме. Это то, что древние называют *котурном*, связывая с этим понятие всей трагедии. Соединение высокой плодотворной страстной силы с ясностью и наивностью, присущей спокойному рассказчику, необходимо должно было сделать древнегреческую трагедию произведением, возвышающимся над всем, что было создано в последующие времена глубокомысленного и прекрасного, подобно колоссальному Юпитеру над последующими малыми образами.

Драма — это популяризированная поэзия, которая с помощью всех других искусств призвана воздействовать как импозантное чувственное явление на смешанное собрание людей, не обладающих в равной мере поэтическим взглядом, и делать их восприимчивыми к поэзии. В силу этого драматическому поэту, всегда нацеленному на свою публику, сообразующемуся с ее взглядами или даже стремящемуся лишь снискать ее аплодисменты, угрожает опасность впасть в пошлость и банальность. Драма, стало быть, из-за присущего ей назначения подвержена засилью толпы, по крайней мере именно вследствие большой страстности и смешанного характера публики материал легко может получить перевес. Против этого нет более сильного средства, нежели строго выдер-

* Как уже было замечено относительно лирической поэзии, в ней в силу ее фрагментарного облика и малого объема язык более развит, чем в эпической поэзии, охватывающей целый мир и самой большой по объему, вообще самой полной из всех родов поэзии.

жанное достоинство и возвышенность языка и стиля. Поэтому это единственное, что во внешней *форме* греческой драмы сохраняет непреходящую объективную ценность для всех времен и народов.

Объективное в материи греческой драмы — это *пафос*. Греческое разделение комического и трагического сообщило последнему предельную силу и интенсивность. *Страдание и скорбь* получили в греческой драме столь высокую степень силы и возвышенности потому, что страдающими изображались здесь боги или полубоги. Страдание имело божественный характер. А божественное страдание наполняет нас, правда, страхом и ужасом, но также и восхищением и дает высокий, достойный поэтический взгляд. Сострадания и сочувствия оно не вызывает, ибо оно слишком возвышенно. Причина того, что содержанием древней трагедии было не обычное, а совершенно особое, высшее страдание, заключается в простом понятии древних о *цели* поэзии как изображении богов и божественных вещей. Если мы удалены от этого способа представления и весьма запутали наши понятия о цели поэзии множеством теорий, то, пройдя через них, в конце нам придется все же вернуться к старому взгляду, а с ним и к тому, чем изначально была и всегда должна быть поэзия, — к *изображению природы и божества*.

Трагедии Эсхила в особенности — и притом буквально — можно считать изображением божественного страдания. Весь его взгляд на мифологию и мир совершенно трагический. Все — видимый и невидимый мир — принимает у него трагический характер. Это выражается преимущественно в споре древних и новых богов; первые погружены в ночь и тьму, вторые всецело господствуют; это как бы борьба видимого и невидимого, уже сама по себе, естественно, предельно трагическая. Из этого характера Эсхила можно вывести тот высокий пафос, ту возвышенность и суровость, которые мы в нем находили. Там, где изображение страдания в греческой драме более приближалось к человеческому, оно становилось совершенно музыкальным. Зрелище страдающего человека может только привлечь нас к нему, если проявления его будут мелодичны и гармоничны, музыкальны. Голое проявление чистого страдания внушило бы нам только отвращение и ужас. И если мы нигде не встретим столь возвышенного изображения подлинно божественного страдания, как у Эсхила, то мы нигде не встретим столь гармонически прекрасного изображения человеческого страдания, как у

Софокла. Если у Эсхила все принимает трагический облик и поэтому ему по преимуществу присуща трагическая сила, то у Софокла прелестный, спокойный, прекрасный взгляд на мир. Он воспринимал целое не трагически, а, скорее, прекрасно; лишь отдельные явления он воспринимал трагически. Подобно тому как в «Лаокооне» предельно возможные страдания и боль выражены с величайшей грацией и красотой, так же и у Софокла. Всякое само по себе суровое и тяжелое страдание разрешается у него в тихой, спокойной скорби и радости.

Впрочем, идея божества, обремененного бесконечным страданием, вполне соответствует духу всякой религии и мифологии — и вполне адекватна философии. Бесконечное единство, являющееся одновременно бесконечной полнотой и множеством, находится внутренне с самим собой в расколе, который хотя и разрешится в конце концов в гармонию, но все же до этого существует в качестве такового. Поэтому трагическое в греческой мифологии — это единственное божественное, ей присущее, ибо остальное, что есть в ней высшего, ее единство, совершенно утрачено, а мистерии, по всей вероятности, чужеземного происхождения.

Страдание божественно, если оно предстает нам как огромное, всеобщее, бесконечное, превосходящее всякую меру. Тем самым изображение его является одновременно и аллегорическим; например, окаменевшая Ниоба означает застывшую природу или царство ископаемых, прикованный Прометей — высокий и достойный ум, скованный недостойными земными условиями и отношениями. Божественное страдание абсолютно, ничем не мотивировано, не объяснимо никакими жизненными обстоятельствами и отношениями, но безусловно выводится из природы божественного существа. Чем сказочнее и чудеснее оно вводится, тем лучше, чтобы его всегда можно было воспринимать как нечто всеобщее и аллегорическое, а не как чисто индивидуальное. Греки называли это судьбой, необходимостью, неограниченно властвующей над богами, равно как и над людьми. Человеческое же страдание нельзя ввести необычайным, сверхъестественным образом. Оно не должно быть безмерным, иначе оно выйдет из круга жизни и перестанет быть естественным и правдоподобным. Изображение хотя и должно обладать мощью и энергией и отличаться жизненной силой, но последняя весьма отлична от божественной жизни. Изображение может привлекать лишь красотой и гармонией, так что хотя

с внутренней стороны мы видим человеческий дух разбитым скорбью и страданием, однако в выражении этого страдания, в форме находим высшее совершенство и гармонию всех духовных сил, чем уравнивается это расстройство духа. Человеческое страдание поэтично только благодаря прекрасному поэтическому изображению. Последнее же может быть лишь музыкальным. Красота формы должна преодолеть материю скорби.

Третий греческий поэт-трагик, ознаменовавший эпоху, Еврипид, примечателен тем, что представляет упадок греческой трагедии; от него до нас дошло больше всего пьес, составляющих изрядное число, причем многие из них приписываются ему ошибочно, но относятся к тому же времени. На примере Еврипида можно с полной ясностью показать, как греческая драма приходила в упадок и совершенно вырождалась.

Зрелище, предоставляемое нам греческой культурой во всех науках и искусствах, которые, подобно растению, дают побеги и быстро растут, распускаются великолепным цветком и, достигнув высшего расцвета, увядают и отмирают, с особенной наглядностью мы наблюдаем на примере трагедии. Она не только достигла высшей степени совершенства, какая была возможна при данных обстоятельствах и условиях, но и достигла столь необычайной полноты развития, что все силы были почти совершенно исчерпаны, равно как материал и весь круг мифов, которым она была обусловлена по указанным выше причинам. Так как нельзя было вдруг отказаться от мифологических сюжетов, то, чтобы блистать, как этого хотел Еврипид, не оставалось иного средства, кроме как выискивать что-либо новое в частностях и утонченностью добиваться многообразия. Как здесь, так и в языке он прерывает с простотой древних. Ни в материи, ни в форме мы не найдем у него достоинств Эсхила и Софокла. В материи больше уж нет высокой трагической силы, пафоса. Здесь не встретишь ни возвышенного божественного страдания Эсхила, ни человеческого страдания, гармонически и прекрасно изображенного Софоклом. Страдающие у Еврипида ведут себя страстно в пошлом смысле, неблагородно и без всякого достоинства. Язык хотя изящный и изысканный, но в высшей степени бессильный и размягченный. Построение, правда, то же, что и у древних,— экспозиция, завязка и развязка, но уже нет музыкальности, а только голая риторичность в ложном вкусе, склонном к манерности,— изощренная ис-

кусная игра. Именно к этому вырождению у Еврипида относятся жалобы Платона на драматическую поэзию. Вообще современники очень строго судили об Еврипиде, предпочитая других живших одновременно с ним поэтов, например Агафона. Однако на это были, видимо, совсем иные причины, чем у Платона. Главной из них явилось, вероятно, то, что Еврипид, будучи ученым, более других опирался на ученых, софистов и тогдашних философов.

Вся ценность Еврипида состоит просто в *отдельных* музыкальных и риторических красотах, позволяющих мириться с пошлостью в трактовке целого, в характерах и в выражении страсти. Высоким совершенством отличаются у него отдельные лирически-музыкальные пассажи, заслуживающие предпочтения перед его речами, хотя и весьма искусными. Ибо в последних сказывается большей частью избыток сентенций и софистических ухищрений, почти везде видно желание поэта говорить самому. Вследствие этих преимуществ лирических мест перед риторическими следует предпочесть те из его пьес, где лирический элемент преобладает, каковы, например, «Вакханки», «Безумный Геракл».

Впрочем, как раз в этой погоне за отдельными красотами со стороны как зрителей, так и поэта Еврипид может быть сопоставлен с новой оперой, где публика явно требует, а композитор стремится к тому, чтобы, не обращая внимания на строение целого, разработать отдельные места с крайней тщательностью и изощренностью. Эта тенденция к блеску и эффекту отдельных мест и является источником вырождения греческой трагедии. Ибо все искусство и вся поэзия основываются исключительно на созерцании целого, а не частных, во внимании к которым сказывается уже упадок поэзии.

Эту тенденцию к единичному можно объяснить двояко. Род поэзии, направленный исключительно на целое, стремящийся охватить всю полноту древней легенды и мифологии, — это эпический род. Лирическая и драматическая поэзия уже сами собой обращаются к единичному. Они выделяют из целого отдельную часть, чтобы изобразить ее. Если драматический поэт не имеет постоянно перед своим взором эпической поэзии, то драме грозит опасность впасть в частности и удалиться от великого целого поэзии. Именно так обстояло дело у греков. В эпоху расцвета трагедии эпос уже находился в упадке. Драматическая поэзия все более терялась в деталях и полностью выродилась в музыкальные и

риторические эффекты, уклонившись от изначального духа и характера поэзии.

Вторая причина упадка заключалась во внешних обстоятельствах и в назначении драмы, разыгрывавшейся на глазах всего народа как состязание различных поэтов. Исход его решали выбираемые народом судьи, и даже если у них был более высокий взгляд на вещи, все же они не решали вопреки мнению большинства, хотя и не разделяли его. Суждение же большинства, даже отличаясь живым чутьем и тонким чувством, как это было у такого поэтического народа, как греки, всегда направлено на *единичное* и редко на *строй целого*. Для этого необходимы развитый ум и знания, которых никогда нет у смешанного множества людей и которые встречаются только у знатоков и друзей искусства.

Поэт, желающий понравиться толпе, должен стремиться к частностям, к эффекту, оставляя без внимания художественное построение целого и пытаясь ослепить публику отдельными выдающимися красотами, изяществом, элегантностью и риторическим блеском. В целом можно, следовательно, с полным правом сказать: драма в силу своей изначальной тенденции к единичному и влияния, оказываемого на нее в большей или меньшей мере публикой, всегда стремится к эффекту, в особенности там, где она конституирована, как у греков, если только эпическая поэзия не выступает в качестве ее противовеса.

Из вышеприведенной характеристики афинской трагедии можно оценить и подражания ей — с сохранением древнего материала или при античной трактовке иного, современного материала. *Французы* подражали лишь единству и *внешнему* построению греческой трагедии, большей частью с сохранением древнего материала, оставаясь совершенно прозаическими в языке и изображении, которые у греков были совершенно лирическими и музыкальными. Напротив, *немцы*, более всех других наций обладающие учеными знаниями о древних и потому высоко ценящие древнюю трагедию, смогли — особенно при пластичности нашего языка, приспособляющегося ко всем формам, хотя бы не все они были естественными и прекрасными для него, — пойти весьма далеко в точном подражании, стремясь полностью возродить греческую трагедию, что также представляется несообразным.

Мы уже показали, что в греческой трагедии индивидуально и локально и, следовательно, не годится для подражания

и что объективно и общезначимо. Мы хотели бы прибавить к этому еще несколько замечаний о ее форме, главным образом в отношении французских принципов, и затем размышления о *материале* драмы вообще.

Поскольку драма обособляет историю и из круга сюжетов выделяет какой-нибудь один, ибо цель ее — пробудить и сосредоточить величайший интерес, постольку всеобщим необходимым драматическим правилом является *единство фабулы, или истории*, а не *единство действия*. У греков оно возникло просто из индивидуального лирического характера их драмы, ибо только это было причиной того, что у них были развиты и выражены все чувства и при этом не рассказывалось действие. Последнее носит, скорее, эпический характер, что не противоречит природе драмы, как мы видим это на примере новых народов.

Что касается единства времени и места, то оно — и, следовательно, все пресловутое правило трех единств — было здесь также совершенно условным. Так как хор был главным в греческой драме и всегда оставался на сцене, не принимая деятельного страстного участия в действии, но включенный в него в качестве простого зрителя в соответствии со своим происхождением, то из этого необходимо следовало, что поэт ограничивался одним небольшим моментом и по возможности одним и тем же актом. Но даже при таких веских основаниях это единство места и времени не всегда соблюдалось с полной точностью. Уже то обстоятельство, что во время поэтических состязаний поэты давали три трагедии и одну сатировскую драму, доказывает, что они соблюдали упомянутое необычайное ограничение просто потому, что это соответствовало природе вещей. Именно с помощью этого разделения истории на три части и ее соединения в трилогии они стремились преодолеть ограничение, приближаясь на практике к поэтам нового времени и других наций настолько, насколько это было возможно при существенно ином характере их драмы.

Чтобы решить, какой материал лучше всего годится для драмы и как вообще обстоит с этим дело, мы должны повторить: драматическая поэзия предназначена для созерцания смешанного множества людей, которому предстоит развить благодаря этому свое смутное чувство поэзии. Это попытка популяризировать поэзию. Из этой ее особой цели и своеобразного назначения выводится основной характер драмы: *обособление*, выделение отдельного предмета из це-

лостности мифологии, традиции и истории и необычайно *чувственный характер изображения* благодаря содействию всех остальных искусств.

Если же цель заключается в том, чтобы через поэтическое изображение единичного развить у множества людей чувство поэзии в ее целостности, то для достижения ее поэт, естественно, должен ограничиться известной сферой. Он не должен привлекать материал со всех сторон и тем рассеивать восприятие. Драматический поэт не должен брать материал из современности. Невозможно сообщить поэтический взгляд на нее множеству людей. Они всегда будут связывать с нею собственные прозаические воззрения. Поэт, желающий поэтически представить современность, выберет для этого скорее любую другую форму, нежели драматическую. Если же он захочет быть доступным в ней и понятным множеству людей, то либо он должен снизить свой поэтический взгляд и впасть в банальность и пошлость, либо ему грозит опасность польстить нашим чувствам и пробудить наши страсти, если он представит такие события из непосредственной современности, с которыми нас связывает партийный интерес. То, что близко нас затрагивает, возбуждает нас столь сильно, что не может стать для нас предметом искусства. В особенности у публики, которой недостает поэтического взгляда на эти события и которая всецело поглощена своим интересом к ним, это вызвало бы столь сильные страсти, что они уничтожили бы всякое художественное наслаждение и не допустили бы поэтического воздействия. Ясный пример этого во времена Эсхила мы имеем в лице грека Фриниха, изобразившего в драме завоевание Милета ². Народ впал в такую скорбь и такое отчаяние от представления этой пьесы, что магистрату пришлось ее запретить. Поэтому драматический поэт должен брать свой материал из прошлого. Удаленное предстает нам в более поэтическом свете, чем близкое, древние истории более приближаются к целому поэзии и находятся в большей или меньшей связи с древними традициями и мифологией, источником всякой поэзии.

Здесь встают две большие трудности для драматического поэта. Чтобы изображение известных событий из весьма удаленной эпохи имело некоторую ценность,— характер, нравы и обычаи этого прошлого должны быть схвачены верно и точно. Если поэт дает нам эту определенную и подлинную индивидуальность, то нужно обладать множеством познаний, чтобы вполне понять его, ибо в самой драме не может

быть дано объяснения нравов и обычаев, как это имеет место в эпосе, который поэтому может обращаться к самым далеким временам. Драма же стала бы оттого слишком длинной и, собственно, перестала бы быть драмой. Если же поэт захочет избежать этой ошибки — быть слишком ученым и непомятым для публики, что особенно свойственно немцам, хорошо освоившимся с древностью, — если он примет во внимание скудные антикварные и ученые познания публики, то его изображению будет недоставать индивидуальности и истины. Оно не схватит ни духа, ни характера и нравов в их жизненности и станет вполне пустым и поверхностным; как это имеет место у французов, захотевших приспособить события древних времен к современным нравам и понятиям.

Более всего можно посоветовать драматическому поэту избрать средний путь. Пусть он возьмет свой материал из эпохи не очень близкой, но и не очень далекой. Эту удаленность или близость следует определять не столько по времени, сколько по всему комплексу нравов и обычаев, образа мыслей, характера. Чем больше они гармонируют с духом нашего века или отличаются от него, тем больше можем мы перенестись в дух этого старого времени и верно воспринять драматическое представление или же тем менее сможем сделать это.

Для новых драматических поэтов предпочтения заслуживают сюжеты романтической эпохи. Она находится как раз посредине, и, несмотря на все отличия от нашей эпохи, обычаи, нравы, образ жизни и религиозные представления этого времени нам известны, они ближе к нашей теперешней жизни, чем упомянутый мир греческих мифов и героев, слишком удаленный и потому недоступный, совершенно непонятный по крайней мере для множества людей.

Склонность к историческому больше в новой трагедии, чем в древней, что вполне оправдано. В этом заключается различие в выборе материала между нами и греками. Для них исторический материал был слишком близок. Расцвет греческой трагедии приходился на время персидских войн, начало которых относится к первым фактам греческой истории, а ко времени Пелопоннесской войны трагедия находилась уже в упадке. Греки ограничивались поэтому чисто мифологическими сюжетами. События, снискавшие у них большую славу, совершенно легендарны. Мы знаем, что

у греков как таковых вначале не было письменности. Это необычайно способствовало легендарности их древнейших событий. Совершенно иначе обстоит дело с романтической эпохой, средневековьем, временем великих немецких императоров. От него сохранились подлинные истории в переплетении с поэтическими легендами — о Карле Великом, например, мы имеем и то и другое. Если бы во времена Троянской войны писалась история и все это не сохранялось бы столь долго исключительно в предании, то и у греков мы встретили бы аналогичный феномен.

Мы переходим теперь к греческой комедии. Дикие лесные существа сатирической драмы являются по своему характеру гротесками и приводят эту драму, вообще-то трагического или, во всяком случае, не комического содержания, в область комического.

Помимо уже упомянутой древней афинской комедии существовала и еще более древняя, являвшаяся большей частью источником афинской, *дорийская комедия*. Она существовала до афинской и одновременно вместе с нею. Следовательно, можно было бы разделить греческую комедию на три эпохи, где дорийская представляет первую, древнеафинская — вторую и новоафинская — третью эпоху. Деление на древнюю и новую комедию имело место только у афинян. (...)

Как уже сказано, дорийцы ранее имели драматических поэтов, и они продолжали сочинять в прежней манере и позднее, когда аттическая драма везде стала предметом восхищения. Дорийская драма весьма отличалась от афинской. Дорийские комедии — совершенно мифологического характера. Исходя из этого и приняв, что Эпихарм был пифагорейцем (в его фрагментах встречаются следы пифагорейской философии), можно заключить, что они представляли собой просто веселые, шуточные изображения историй богов, своего рода трагикомедию, сентенциозную, философскую и шутовую, однако не впадающую в сатирический и открыто насмешливый тон. Характер республиканской свободы, раскованности и личной сатиры, воспринятый древнегреческой комедией, — аттического происхождения, его совершенно не было в дорийской комедии. У Эпихарма нет иных персонажей, кроме богов, нет какой-либо связи с гражданской жизнью, у Аристофана — просто насмешливое изображение картин обыденной жизни или изображение, связанное с ней, но с мифологическим добав-

лением. Можно предположить, что дорийская комедия была более сходна с романтической. И действительно, если судить по фрагментам, в ней было нечто романтическое с присущим ей характером радости и веселья.

Лучше и полнее можно судить о древнеафинской комедии по произведениям Аристофана, ибо только от него остались целые произведения. Представляется очевидным, что первые афинские комедиографы использовали веселый и шуточный элемент дорийцев. Древние ямбы и элегии употреблялись ими в том, что касается насмешки и сатиры.

По *форме* древнеафинская комедия совершенно сходна с трагедией. Как и в трагедии, в ней содержатся хоровая и драматически-диалогическая часть, а также монодии. Единственное отличие состоит в парекбазе³, речи, в которой посреди пьесы хор от имени поэта обращается к народу. Этим пьеса совершенно прерывалась и устранялась, и в этой паузе, как и в самой пьесе, царил безудержная вольность; хор, выходящий на самый край просцениума, говорил величайшие грубости народу. От этого выхода (ἐκβάσις) происходит и название.

Язык и ритм совершенно сходны с языком и ритмом трагедии, вплоть до немногочисленных имен. Ритм несколько свободнее, легче, что более отвечает жанру. Например, легкие стопы там, где в трагедии обычно приняты тяжелые. Язык столь же смел, поэтичен и образен, как и в трагедии. Аристофан равен здесь Эхилу и Софоклу, превосходя их в способности вымысла.

Подлинное отличие древней комедии от трагедии заключается в *материале, действии* не только отдельного персонажа, характеров, но и целого. Построение действия шуточно и комично. Просто же шуточное действие, в котором нет упорядоченного плана,— это, собственно, только видимость действия. Поэтому в комедии и нет такого порядка в целом и в построении, как в трагедии. В последней изображается событие, в котором есть план, определенная цель или совокупность целей, и изображается успех или неудача. Движение совершенно планомерно: сначала вводится и мотивируется событие, затем из него развиваются последствия — отсюда правила в плане и в осуществлении.

Единственное отличие в построении трагедии заключается *только* в том, что она становится либо музыкальной, определяясь чувством, как у греков, либо риторической, изощренной, арифметической, определяясь рассудком;

как уже у Еврипида, более же всего — у французов. В комедии совершенно отпадает закономерность экспозиции, завязки и развития. Так как само действие является здесь просто шуткой, то все происходит беспорядочно и определяется только произволом и фантазией поэта, которые могут проявиться в своей высшей свободе. Поэтому в ней встречаются и такие эпизоды, которые в трагедии нарушили бы закономерный ход действия.

Если в комедии есть закономерный план, интрига, и целое задумано и трактуется серьезно — хотя и не героически, а в буднично-домашнем духе, то это уже не чистая комедия, а драма смешанного жанра, даже если все характеры и страсти изображаются и разрабатываются комически. Такова новая греческая комедия, как мы знаем ее по Менандру, Плавту и Теренцию. Упомянутая беспорядочность древней комедии проистекает не от недостатка искусства и не от непоэтического произвола — искусная разработка отдельных частей, равно как красота и совершенство размера и языка, свидетельствует о противном, — но она заключается в характере самого жанра, если последний выделить в его чистоте. Несовместимость парекбазы с единством — чисто кажущаяся. Именно потому, что это *чистая комедия*, имеющееся единство в ней совершенно отлично от единства, присущего трагедии и всем произведениям серьезного жанра. Это своеобразное единство комедии полностью отвечает ее содержанию, где все, а значит, и само действие, есть острота, шутка и игра, действие, без всякой цели и всякого намерения растворяющееся в себе самом, вполне бессмысленное, дурашливое и забавное.

Именно эта беспорядочность, бесформенность, необузданность и абсолютная произвольность действия представляет собой самую прекрасную и наилучшую форму комедии. Ибо чем иным является совершеннейшая форма, как не облачением, более всего соответствующим материи! Бесформенность здесь только кажущаяся, само отсутствие формы предстает как высшее искусство и обозначает подлинное существо жанра, возникшего из полнейшего произвола и безграничной свободы. И, действительно, ни в одном жанре греческой литературы целое не выступает столь вылитым *из одного куска*, как в древней комедии. Безграничный произвол фантазии в отношении целого ~~сказывается и в том~~, что поэт не только пародировал и представлял в качестве **карикатур** живых людей, легендарных лиц и даже богов,

но и позволял себе удивительнейшие забавные выходки; Аристофан, например, не довольствуясь тем, что он показал на сцене Сократа и Еврипида, выводил животных и т. д., разумеется, со множеством намеков.

Происхождение и материальный характер греческой комедии столь же местные, как и в случае древней трагедии, и поэтому перенесение их на чужую почву так же невозможно. Однако ее внутренняя объективность столь же велика. Если в этом она не прославилась в той же мере, это произошло главным образом оттого, что объективность в гораздо большей мере связана здесь с местным элементом, гораздо больше переплетена с нравами и обычаями, религиозным и политическим устройством, чем в трагедии. Моральные понятия и предрассудки также способствовали осуждению как крайне безнравственной и непристойной этой безудержной свободы остроумия, позволявшего себе шутить и смеяться даже над самым почитаемым и священным. Этот ложный взгляд на древнюю комедию возник, несомненно, из смешения относительно пристойного с абсолютно пристойным, моральным. Понятие пристойного и приличного всегда национально и локально, ибо у каждого человека есть собственные представления о пристойности, тем более — у каждой нации. Понятие определяется нравами, обычаями, образом жизни, политическим и религиозным образом мысли народа и модифицируется совершенно по-разному, поэтому оно всегда относительно. Относительно же пристойное никогда не может быть тождественным с моральностью.

Великая свобода и необузданность греческой комедии не могут, следовательно, оцениваться согласно относительным понятиям о пристойности, ибо у греков они совершенно отличались от наших понятий. Абсолютно же непристойного, неморального в их комедии совершенно нет. Кроме того, эти правила пристойности и приличия относятся, собственно, только к жизни, а не к искусству.

Объективная ценность греческой комедии заключается именно в том, что обычно отвергают, следуя ложным понятиям. Драматическая поэзия возникла из лирической. Она разделилась на поэзию чувства и поэзию остроумия, на трагедию и комедию, в зависимости от того, было ли вдохновение серьезным, трагическим, или оно проявлялось в безудержной радости. В трагедии как поэзии страстного чувства это было доведено до высшей степени, изобража-

лось бесконечное чувство. В комедии как поэзии остроумия сущностью ее считали безудержную, неограниченную свободу. Фантазия поэта не знала границ, необузданность шуток и насмешки доходила до крайних пределов, полнота и свобода остроумия становилась бесконечной.

При рассмотрении объективности всей драмы и греческой комедии нужно возвратиться к истокам всякой поэзии. Древнейшая поэзия была изображением не людей, а богов. Как только поэзия начинает обособляться, она все более удаляется от великого целого изначальной поэзии, теряет связь с высшим, с богами и все более становится изображением человека и человеческой жизни. Подлинно *божественное* в человеке — источник всех высших способностей, и только из соединения их возникает расцвет поэзии. Здесь должны слиться все человеческие силы, весь человек должен быть затронут. Каждое создание, в котором царит и преобладает лишь какая-нибудь одна человеческая способность, имеет подчиненное значение, жанр этот не из высших. Поэзия же, созданная человеком из всей полноты его сил, не нуждается в каком-либо оправдании, это высшая поэзия. Не так обстоит дело с другими видами. Здесь мы спрашиваем прежде всего о причине обособления: почему здесь царит просто остроумие, а там — просто чувство? Объяснение содержится в истории, она дает нам причину обособления.

Древнейшая поэзия, поэзия легенды, воспоминания и воображения, требуют содействующей, вспомогательной силы. Недостаточно наличия поэзии вообще, то есть поэтического взгляда. Он должен быть укоренен в сердце человека с помощью чувства. Так возникает лирика, поэзия чувства. Но предельно повышенное чувство порождает поэзию страсти, а страсть приводит к поэзии остроумия. В конце концов страсть должна утомлять и действовать угнетающе. Приходится по необходимости искать отдохновения и обращаться тогда к прямой противоположности, к остроумию — веселящему и оживляющему, тогда как страсть подавляет и напрягает. Трагедия ведет к предельной односторонности. Что пришлось бы подумать о народе, у которого была бы только трагедия, и притом подобная греческой, и совсем не было бы комедии? И если то, что в обыденной жизни называется остроумием, отнюдь не кажется поэтическим, следует заметить, что и обычная страсть также не поэтична, но облагораживается идеальным изображением

и красотой формы, и так же обстоит дело с остроумием.

Как уже многократно говорилось, у драматической поэзии есть определенная цель — оказывая сильное воздействие на людей, лишенных поэтического чувства, пробуждать в них чутье к поэзии и воспитывать его. Для этого необходимо обособление, чтобы смешанное множество людей, не обладающее в равной мере поэтическим созерцанием целого, могло бы возвыситься до этого. Единичное выделяется для изображения, чтобы в качестве импозантного чувственного явления с помощью всех остальных искусств возбудить притупившиеся чувства публики и сделать ее восприимчивой к поэтическому созерцанию целого. И чтобы цель эта была достигнута, драматическое произведение должно быть столь поэтическим, насколько это возможно в границах данного рода. Поэзия остроумия, как и поэзия страсти, должна быть поэтому бесконечной. Отдельная духовная способность должна быть расширена до бесконечности, чтобы избежать ограниченности. В трагедии должны изображаться бесконечное чувство и бесконечная страсть, в комедии — бесконечная полнота остроумия.

Бесконечность же остроумия заключается в предельной свободе, в неограниченном произволе, необузданности фантазии и богатстве вымысла. Остроумие ближе рассудку, чем сердцу, и все же оно определенно отличается от рассудка. Правда, оба имеют дело с мыслью. Все, что создает рассудок, — это работа мысли, произведение мысли. Остроумие — это простая игра мысли, рассудок же работает с мыслью, руководствуясь целью и намерением. Произвольное либо целесообразное пользование мыслью — в этом состоит различие между остроумием и рассудком. Но этот произвол может проявляться двояко: в расположении и комбинации и в вымысле. Обычно, однако, остроумие одновременно и придумывает там, где оно комбинирует и устрояет. Именно вследствие наличия *вымысла* слово «остроумие» употреблялось совершенно правильно несколько поколений назад применительно к аллегорическим произведениям, правда не шуточного, но серьезного характера, теперь же несправедливо забыто.

От истории же поэзия отличается более всего и по преимуществу своим произвольным вымыслом. Здесь встречаются поэзия и остроумие, и это еще раз в корне опровергает упрек, будто остроумие непоэтично. Сущность игры

состоит только в свободе, в свободном движении данного материала. Из этой свободы можно вывести все остальные определения. Если остроумие должно быть *божественным*, то первое условие этого — его свобода от всех законов и уз. Собственно, его делает остроумием бесконечное многообразие и полнота мысленной игры. То, что в обыденной жизни считается остроумием, это просто внешнее применение остроумия, скованное, ограниченное, пошлое остроумие, часто лишь злая и дерзкая насмешка.

В древнегреческой комедии полностью соединяются все эти условия, возвышающие остроумие до истинного, бесконечного, божественного остроумия. Здесь царит самая безусловная, неограниченная свобода фантазии, полный произвол в отношении выбора и трактовки предметов, бесконечное многообразие смешных, увлекательных выдумок, шуточных сравнений и пародий на серьезные, почтенные вещи. Новая трагедия скорее приближается к древней, чем комедия, потому что здесь совершенно не признали объективной ценности и отвергли ее. Древняя комедия — это *чистая* комедия, всецело поэзия остроумия, в чем и состоит ее главное отличие от новой комедии. Последняя представляет собой смешанный жанр, поэзия остроумия переплетается в ней с поэзией чувства. Второй момент объективной ценности греческой комедии — высокое совершенство стиля и языка, столь же поэтически смелого, энергичного, образного, гармоничного и мелодичного, как и в трагедии, а в *ритме* даже более изысканного; все это оказалось тогда необходимым, чтобы поэтизировать публику.

Впрочем, необязательно, чтобы поэзия остроумия была драматической. Трагедия как поэзия страсти нуждается в чувственном драматическом представлении, чтобы произвести глубокое и сильное впечатление на чувство человека. Совершенно иначе обстоит дело с поэзией остроумия. Остроумие противоположно страсти, это модификация рассудка, и, чтобы быть воспринятым и понятым, оно требует, скорее, спокойствия и трезвой ясности. Поэтому оно не только *не* нуждается в чувственном драматическом представлении, но последнее часто даже мешает полноте его воздействия. Произведение остроумия — это игра мысли, отличающаяся притом, если только это настоящее остроумие, бесконечным богатством и многообразием. Здесь, естественно, следует опасаться, что при пылкости и стремительной мимолетности драматического действия

и при внимании, рассеянном между остальными чувственно воздействующими искусствами, совершенно пропадают тонкие связи и находки, скорее и полнее воспринимаемые при чтении.

В «Цербино» мы имеем поэтическое создание хотя и драматическое по форме, но не предназначенное и непригодное для драматического представления; оно достигает уровня Аристофана. И роман представляется подходящей формой для шуточных и остроумных изображений; в нем могли бы встречаться и драматические места. Примером этого до некоторой степени является «Дон Кихот».

Другой причиной того, почему поэзия остроумия не годится для драматического представления, является возможность легко злоупотреблять ею. Она предполагает зрелость каждого из публики, отсутствие злоупотребления свободой, ибо это требуется для участия в поэзии остроумия. При смешанном же характере публики эта зрелость труднодостижима, и даже в Афинах, где полнее всего соединились все условия, необходимые для подлинно чистой комедии, скоро возникли большие злоупотребления и вредные воздействия, так что комедия могла просуществовать лишь приблизительно в течение двух поколений. В наше время злоупотребление было бы неизбежно, если бы уже весь характер нашего теперешнего государственного устройства, совершенно иной моральный и религиозный образ мыслей не делали невозможной ту высокую степень свободы и распушенности, какая царила в древнегреческой республике.

Повторяем: если нужно, чтобы существовало поэтическое создание остроумия просто как таковое, то остроумие должно быть неограниченно свободным. Эта свобода может быть допущена при условии, что она рассчитана на небольшую публику, имеющую право участвовать в подобной свободе. Но это недопустимо для смешанной публики, совершенно недостойной наслаждения этой свободой, когда нужно опасаться самых неприятных и вредных последствий. Мы видим это на примере афинского народа, злоупотреблявшего этой свободой, освященной религиозными установлениями с давних пор и потому безграничной. Магистрат действительно был вынужден запретить как личную сатиру, так и хор с парекбазой. Это совпадает, однако, с упадком республиканизма и демократии, так что ограниченная гражданская свобода должна рассматриваться в качестве одной из причин.

Следствием этого ограничения древней комедии было возникновение нового жанра, представляющего собой смешанный жанр и допускающего потому большее многообразие, хотя и значительно уступающего по совершенству. В отличие от комедии его следовало бы называть собственно *драмой*. Отчасти она в высшей степени шуточна и комична, приближается к чистой комедии, с другой стороны, она серьезна, трогательна и полна чувства, так что, усиливая чувство вплоть до страсти, она приближается к трагедии. Это род семейного портрета, в котором большей частью изображаются события обыденной жизни и очень редко мифологические сюжеты. Там, где это случается, это опять-таки сближает ее с древней комедией, как мы видим на примере «Амфитриона» Плавта. В остальном же трактовка во всех пьесах остается вполне обыденной. Лишь иногда встречаются совершенно комические ситуации и характеры, в целом же преобладает частный и обыденный интерес, и вообще весь этот жанр очень сходен с нашей комедией. Он только выгодно отличается элегантностью, тонкостью и изяществом языка, будучи следствием и модификацией древней комедии, столь совершенной по языку и стилю. Приятный, крайне элегантный стиль, местами веселое, комическое настроение, настоящая *обходительность* (*Urbanität*), одновременно тонкое искусство экспозиции, завязки и т. д. составляют единственные преимущества этого жанра. Будучи сам по себе в качестве семейной картины весьма ограниченным жанром, он был еще более ограничен особыми обстоятельствами строя, нравов и обычаев. Так, например, нельзя было представлять незамужнюю хорошо воспитанную девушку, это считалось неприличным, в крайнем случае можно было изображать только мать. Все сводится к проделкам сыновей, обманывающих с помощью слуг своих отцов и старших, к обретению своих родных сыновей и т. д.

Вследствие необычайной ограниченности объема многое отводилось на долю мимического представления. Оно действительно принималось во внимание при выборе характеров, ситуаций и аффектов,— стремились к тому, чтобы они были ясны и смешны для всех. При частом обращении к одному и тому же предмету интерес может поддерживаться только мимическим представлением. Только оно, в большей мере делавшее комедию комедией, чем ее содержание, является причиной того, что она столь долго удерживалась как комедия.

Как ни близок нам этот жанр в качестве жанра, все же в той форме, как он существовал у греков, он очень локален и вследствие различия нравов не может служить критерием для подражания. (. . .)

ГРЕЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

В качестве введения важно исследовать требования к изучению этой истории и возникающие при этом трудности. Первая трудность заключается в том, что философия, и притом каждая отдельная философия, имеет собственный язык. Язык философии отличен как от поэтического языка, так и от языка обыденной жизни. На языке поэзии бесконечное только намечается, не обозначается определенно, как это происходит в языке обыденной жизни с ее предметами. Философский же язык должен определенно обозначать бесконечное, как это делает обычный язык с предметами обыденной жизни, как механические искусства обращаются с полезными предметами. Поэтому философия должна создать собственный язык из обоих других. Но, как и сама философия, он находится в вечном устремлении, и подобно тому как не существует еще *одной-единственной философии*, не существует еще и *одного-единственного философского языка*, но каждая философия имеет собственный.

Следовательно, философский язык вообще очень изменчив, вполне своеобразен, весьма труден, понятен только для самого философа. Это своеобразие и отличие его от других языков, делающие его трудным для понимания, в чем философов часто упрекает обычный человек, и составляют достоинство философского языка. Ибо форма должна соответствовать своей материи. Философская же материя умозрения пригодна не для всех, а только для немногих людей, и лишь немногие могут понимать ее. Нужно философствовать самому, если хочешь понять язык философии, тогда как для понимания поэтического языка нужно обладать лишь обычными, естественными способностями и некоторым развитием. Это общепонятный и вместе с тем *один-единственный язык*, подобно тому как и сама поэзия является *одной-единственной, данной, доступной каждому, обладающему непредвзятым умом и достаточными познаниями*, тогда как философия представляет собой нечто с необходимостью требуемое, всегда только искомое, содержащее много опытов,

но еще ничего вполне законченного, совершенного и потому находящееся во власти споров.

По этой причине, собственно, и невозможна еще законченная история философии. Она потребовала бы обретения настоящей общечеловеческой философии. К тому же доставляет большие трудности и требуемое для истории отсутствие партийности, опять-таки нуждающееся в понимании философов, всех принципов и мнений каждого из них. О поэзии же можно сказать, что история ее готова, хотя реально и не отличается большим совершенством. Достаточно того, что мы обладаем поэтическими произведениями, подражаниями и историческими заметками к этой истории — здесь остается мало что сделать. Ибо вся поэзия вообще очень понятна, и по той особой причине, что поэзия, имея дело, как и философия, с высшим, бесконечным, гораздо более естественна для человека, чем последняя. В поэтическом искусстве прекрасное, божественное, бесконечное не определено, а только *намечено*. Оно позволяет только предчувствовать его, подобно тому как и человек скорее угадывает, чем знает высшее, божественное, больше намекает на него, чем объясняет его, заключая в определенные формулы, как это все же стремится сделать философия, пытающаяся рассматривать бесконечное с той же точностью и целесообразностью, что и вещи, окружающие человека в обыденной жизни. Однако это более далеко от первоначальных естественных побуждений, нежели поэзия, это искусственное состояние, плод высшего напряжения. Поэтому и философия витает посредине между поэзией и обычной практической жизнью. Здесь нет никакой связи с бесконечным, все слишком ограничено и определено, там же все слишком неопределенно. У нее общий предмет с поэзией, общий подход с обыденной жизнью; возникновение философской формы можно вывести из обеих.

Исходя из всего этого, в качестве необходимого условия понимания какого-либо философского языка нужно, во-первых, философствовать самому, а во-вторых, вполне изучить язык каждой философии. В-третьих, для этого необходимо множество ученых познаний; в-четвертых, чтобы верно и непартийно судить о целом, нужно очень точно ознакомиться с принципами и мнениями каждого философа, собственно написать историю духа каждой философии в его развитии, происхождении, формировании его идей и мнений и конечном результате или, если такового нет, указать причину этого и исследовать ее. Это предполагает, правда, обладание

всей полнотой произведений, в которых изложена система философии. Нужно обозреть ее во всем ее объеме, ибо философия понятна только в целом. Система, в которой недостает хотя бы одной части, имеет почти столь же малую ценность для историка, как и просто фрагмент из всей системы.

В поэзии все обстоит иначе. Древний сюжет — это лишь великое целое, единственное истинное поэтическое создание, источник, из которого черпали все поэты, чтобы затем самим продолжать воздвигать это великое строение. Можно сказать, что все греческие поэты работали над одним великим поэтическим созданием, *мифологией*, что все их творения связаны и составляют единое целое, делящееся на бесчисленные ветви и разветвления. Поэтому и мельчайшие фрагменты, и менее значительные поэты, даже собиратели и подражатели, лишенные большей частью красоты изображения, свойственной их более древним образцам, если еще сохраняется в неиспорченном виде основа фабулы, важны для истории поэзии и весьма примечательны для нас, ибо расширяют наш поэтический взгляд. Изучение древней поэзии должно быть универсальным, крупномасштабным; изучение древней философии может распространиться лишь на немногих авторов. Последние должны быть, однако, подлинно самостоятельными и оригинальными мыслителями, каковых всегда было немного, почему и отбор должен быть строгим и точным. Усилия, затрачиваемые на изучение философского автора, что означает освоение нового языка, новой философии, должны вознаграждаться его оригинальностью и совершенством.

В истории поэзии дело обстоит наоборот. Как уже говорилось, она должна изучаться *в общем*, а философия — *в отдельности*. Каждый отдельный поэт, собиратель или подражатель, каждый мельчайший фрагмент важны своей соотносительностью с поэзией вообще. В поэзии важнее всеобщее, в философии — единичное. Поэзия основывается на *традиции*. Пока еще в созданиях поэзии имеется поэтическое зерно, в отношении их ценности существует градация: они различны и все же связаны между собой. Философия же основывается на *открытии*. Здесь нет различия, а есть только совершенное или плохое, только оригинальность или подражание. Повсюду царит спор, одна система устраняет другую, каждая существует сама по себе, словно целый мир, должна изучаться лишь в отдельности как таковая, и если хотят ее понять, то она должна быть открыта заново. (. . .)

О происхождении прозы

(...) Язык по своей природе не может быть ничем иным, как обозначением бесконечного, системой артикулированных звуков. Но, чтобы обозначать божественное в сокровеннейших мыслях и чувствах человека, он по своей изначальной естественной форме является поэзией. Язык, имеющий дело просто с божественными вещами, был бы естественнейшим языком человека, а не языком обыденной практической жизни, сущность которого состоит в определенной трактовке обычных земных вещей, в определенном сообщении точной цели.

Чтобы язык, предназначенный обозначать бесконечное и намекать на него, не терялся сам в бесконечном и не возникало во внешнем проявлении крайней неясности и хаоса, он должен быть не беспорядочным и неопределенным, но подчиненным правилам и законам во внешнем проявлении. Он должен получить определенное ограничение, известную меру, служащую духу в качестве чувственного содержания, которого он придерживается, чтобы не потеряться совершенно в бесконечности, каковую он стремится изобразить. Естественное всего поэтому, что всякий язык, *фиксируемый* письменностью как достойный всеобщего участия, метрически ритмичен. Так, у древнейших наций мы очень рано находим наряду с обычным употреблением языка также и письмо. Если последнее было утрачено, как это, по всей вероятности, было у греков, то важные факты и события сохранялись традицией. Тем более здесь был необходим метр, чтобы легче и полнее сохранять в памяти рассказы.

Только *фиксированный* письменно язык, лишенный метра, ритма, может быть назван прозой и рассматриваться как род, противоположный метрическому. Только относительно него можно указать определенные моменты. *Устная проза*, конечно, столь же древнего происхождения, как и метрический язык; однако последний мог легче запечатлеться в памяти и сохраниться традицией, чем неопределенная, неустойчивая, незаписанная проза.

Уже в самой письменности заложено происхождение прозы. Язык вообще является либо изображением существующего, воспоминанием о прошлом, либо определением того, что должно происходить в будущем, — *законом*. Письменность имеет преимущественно цель двоякого рода: либо

сохранить для потомства воспоминания о примечательных явлениях — в качестве *памятника*, либо определить человеческие поступки и отношения — в качестве *закона*; письменность в ее первых и ближайших целях — это либо *памятник*, либо *закон*.

Характеру закона свойственно то, что он имеет твердую и всеобщую определенность. Для этого преимущественно служит письмо, фиксирующее закон неизменным для будущего. Закон же именно потому, что должен быть вполне определенным, необходимо является *прозой*.

Поэзия, только намекающая на бесконечное, дает не определенные понятия, а лишь созерцания. Это бесконечная полнота, хаос мыслей, который она стремится изобразить и упорядочить в прекрасное целое. Для этого поэзия нуждается во внешней закономерности и ограничении, в метре. Метр же необходимо предполагает некоторую избыточность, произвольность, случайность в последовательности мыслей и слов, как это действительно имеет место при неопределенности поэтического языка. В законе же не должно быть этой неопределенности в соответствии с исконным, естественным его характером. Здесь не должно быть ничего излишнего, произвольного или случайного, но в выражении мыслей, в строго логической последовательности, в значении слов должны царить предельная отчетливость и точность. Поэтому составление законов можно рассматривать как первый толчок к прозе. (...)

Письменность, во-вторых, это *памятник*, и это составляет другой источник записанной прозы. История по своей природе вполне поэтична, это воспоминания человеческого рода, бесконечные по своему содержанию. Но все, что бесконечно, во внешнем явлении должно быть метрическим. Если упомянутая древняя история, традиция исчезла или столь легендарно поэтизирована и дополнена поэтами, что уже не связана более с современностью, с действительностью, то обычно возникает другая история, более сходная с ней. Она заключается в изображении современной действительности, когда из фактов и событий, пережитых лично либо услышанных от людей, достойных доверия, отбирают наблюдения и замечания, излагаемые затем, естественно, в прозе, ибо изображаемая современная действительность сама прозаична. В обыденной практической жизни господствует полезность, цель. Здесь все направлено на определенное точное сообщение. Язык же, рассчитанный

на определенное полезное употребление, — это проза, а не поэзия. (...)

Ко второму роду написанной прозы, почерпнутой из практической жизни, могут быть причислены еще два вида, образовавшие, преимущественно у греков, особые художественные жанры, — *прозаическая речь* и *разговор*.

Что касается первой разновидности, *речи*, то она конституировалась у греков в особый художественный жанр, достигший высокого совершенства. Это можно объяснить как их формами республиканского устройства, так и большой их склонностью к риторике. Правда, речи держались у всех народов, обсуждавших гражданские и политические дела. Но они не были риторическим произведением искусства, не записывались и терялись в обыденном языке. У греков речь была событием, имевшим своим последствием другие примечательные события. Она делала эпоху и становилась частью традиции и истории. Эти речи составлялись по правилам и принципам и записывались как примеры, образцы и настоящие произведения искусства. Прозаический характер речи заключен уже в ее изначальном естественном назначении, ибо оратор стремится к самой что ни на есть определенной цели — к убеждению.

Прозаический *разговор*, *диалог* связан с этим родом. И здесь греки отличаются от всех других наций и не превзойдены ни одной из них. Происхождение этого жанра можно искать в двух вещах. *Во-первых, когда хотят воспроизвести разговор, действительно состоявшийся в обыденной жизни*: здесь материал прозаичен, а вместе с ним и изображение. Если хотят записать то, что какой-нибудь замечательный человек сказал в действительности, то, естественно, для сохранения верности передаваемому нужно так записать разговор, как он происходил, то есть *прозой*. *Во-вторых, когда диалог философский*: здесь необходимость прозаического языка заключена уже в содержании. Философия устремляется к высшей определенности и требует поэты прозы.

Разговор — самый богатый из всех этих жанров, он может охватить их все, включив их в себя: во-первых, речь, как это часто делал Платон, и, во-вторых, историю. Последняя, возникая из наблюдения реально наличной жизни, не обязательно должна быть изложением примечательных событий. К ней с полным правом можно отнести и описание естественно существующих вещей, которое вполне может быть вилетено в разговор. (...)

О содержании и материале философии и подлинном ее существе

Было бы бесполезным начинанием объяснять происхождение религии и поэзии. Они даны с момента существования человека, врождены ему и естественны для него. Философия же — это насильственное искусственное состояние. Философия стремится так овладеть божественной бесконечностью, с такой определенностью и достоверностью, как в практической жизни обращаются с полезными вещами по определенным техническим правилам, но она не может довести это до завершения. Поэтому философия всегда является насильственным, искусственным состоянием, ибо она всевозможными путями пытается объяснить с предельной полнотой и достоверностью то, что по своей природе необъяснимо и неопределимо. Поэзия довольствуется тем, что просто созерцает божественное и изображает это созерцание. Знание лишь следует за созерцанием и действием. В силу этого происхождение философии как искусственного состояния всегда должно быть объяснено. Философию мы находим у немногих наций, и у тех лишь в период высшего развития их культуры и только у самых избранных и одаренных умов, тогда как поэзию и религию мы встречаем у всех.

Правда, нельзя созерцать бесконечное и стремиться изобразить это созерцание, не имея о нем познаний, подобно тому как без созерцания бесконечного невозможно его познание, а религия, призванная воссоединить человека с бесконечным, опять-таки предполагает созерцание и признание его. Итак, поскольку религия, поэзия и философия имеют один и тот же предмет, взаимно объясняют и определяют друг друга, они составляют связанное целое. Если же бросить взгляд на их происхождение и на способ трактовки ими своего предмета, то философия предстанет более поздним, искусственным и насильственным состоянием.

Вся греческая философия была попыткой восстановить утраченные древнейшие откровения человеческого рода, этот источник всякого знания, творчества и мышления. Все, что есть в человеке, происходит из этого источника; человек не был бы человеком, если бы высшие существа не приняли его и не сообщили ему частицу божественного света. Только в этом откровении следует искать первоисточник всех его духовных способностей и сил.

Обычно ложно думают о высшей духовной культуре человека как о постепенном обучении первобытного человека. Но даже исторически можно показать, что в древнейшую эпоху люди были более удивительными, искусными, любвеобильными, свободными, поэтическими, нравственными, чем в позднейшие времена. Мы находим бесспорные следы этого, даже если не можем больше отыскать самого происхождения, откровения в истории. Когда мифология и религия греков совершенно утеряли впоследствии эти исконные откровения человеческого рода и стали вполне поверхностными и чувственными, выступила философия в противовес извращенной мифологии, поэзии и религии. Она стремилась придать им более высокий смысл и отыскать утраченное средоточие всех человеческих мыслей, или, как выражались древние, *первоисточник всякого существования*. Греческая философия, проистекающая из этого стремления, создана собственными усилиями человека, всецело является его созданием, его открытием. (...)

Характеристика Платона

Произведения Платона, каждое из которых является законченным произведением искусства, могут быть поняты лишь в их связи — в том, что касается движения его духа, развития и соединения его идей. У Платона не было системы, а только философия; а философия человека — это история, становление, поступательное шествие его духа, постепенное формирование и развитие его мысли. Система возникает только тогда, когда мышление его завершилось, достигнув определенных результатов. Великое единство в произведениях Платона можно искать только в определенном движении его идей, а не в готовом утверждении и результате, находящемся в конце. В своих диалогах Платон никогда не исходит из определенного тезиса, большей частью он начинает лишь с косвенного утверждения или с оспаривания принятого положения, которое он стремится устранить, и движется звено за звеном к неопределенному намеку на то, что, по его мнению, составляет высшее. Этот ход его философских размышлений вполне соответствует духу философии. Они доходят до врат высшего, довольствуясь здесь неопределенным намеком на бесконечное, божественное, философски не объяснимое и не выразимое.

Если философ должен изложить определенное количество истин, он всегда может выбрать форму замкнутой системы, систематического трактата, учебника. Если же он должен высказать больше, чем это может вместиться в эту форму, то он может лишь стремиться внести в ход, развитие и изложение своих идей то своеобразное единство, которое составляет объективную ценность платоновских произведений.

Это единство состоит просто в том, что диалоги начинаются всегда косвенно и неопределенно; затем постепенно с удивительной точностью, пронизательным и всеобъемлющим остроумием развивается и расчленяется крайне хитроумное и искусное сплетение мыслей, распространяется с необычайной полнотой и многообразием, и, наконец, после искусной и исчерпывающей разработки отдельных частей можно ли порицать, что целое завершается не определенным положением, результатом, но *намеком на бесконечное, божественное и просветом в него*. В этом своеобразном движении и состоит подлинное единство платоновских диалогов. Подражание этой форме удавалось в новое время в столь же малой степени, как и подражание поэзии, ибо там, как и здесь, примешивается много местного, индивидуального, и в эпоху, когда даже в высших науках стремятся только к полезному, точная, хитроумная, искусная разработка деталей, в которой и состоит ведь основное преимущество платоновской формы, отвергалась как ненужная тонкость, подражали индивидуальному, местному, манере, не чувствуя объективного духа целого*.

Разговоры Платона — изображения самостоятельного совместного мышления. Одако философский разговор не может быть систематическим, ибо тогда он был бы уже не разговором, но лишь разновидностью систематического трактата, а систематический разговор представлялся бы вообще абсурдным и педантическим. Ибо подобно тому как благодаря этой несистематической разработке диалог становится ненаучным, этот недостаток должен возмещаться искусной строго философской разработкой и развитием целого. Характер говорящих должен быть вполне философским, чтобы тем самым язык отличался от обыденного.

Уже было замечено, что у Платона была только философия, но не система; подобно тому как философия вообще

* Из новых подражателей лучшим является Гемстергейс, хотя и он впал в общую ошибку; правда, язык его — специфически французский.

является больше исканием, стремлением к науке, нежели самой наукой, в особенности это относится к философии Платона. Мышление его никогда не пришло к своему завершению, и в разговорах он пытался искусно изобразить это неизменное стремление своего духа к завершеному знанию и познанию высшего, это вечное становление, формирование и развитие своих идей. Это составляет характерную особенность платоновской философии, которая должна быть принята во внимание, если хотят распознать ее подлинный дух и не пойти по ложному пути, ведущему к неверным, искаженным мнениям и результатам. (...)

РИМСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Хотя литература возникла у римлян лишь поздно, формировалась почти исключительно по образцу греческой, длилась недолго и имела весьма ущербное существование, все же не следует думать, как это многократно говорилось в новейшее время, будто римляне первоначально были диким, первобытным, варварским народом. Их мифология, язык и древнее употребление письменности явно противоречат этому мнению. Несомненно, что у них уже в древние времена была письменность, не только книги законов, но и священные книги, весьма совершенные и приписывавшиеся большей частью Нуме, подобно тому как у индийцев были *Веды*, у евреев *Библия*, а у египтян также свои священные книги. Наконец, они уже в древние времена писали историю, свои *анналы* и *деяния*. В позднейшие времена большая часть этих памятников их древней письменности полностью погибла, особенно священные книги. Их мифология связана с индийской и греческой и предстает столь развитой, богатой и всеобъемлющей, как этого нельзя было бы найти у варварского народа, не имевшего своей доли в изначальной культуре человеческого рода.

Поэтому римляне должны быть причислены к кругу культурных наций. Ибо, если речь идет о целой нации, культура означает не что иное, как участие ее в силу происхождения и традиции в древнейших изначальных откровениях и поэтических вымыслах и обладание происходящей от них самобытной мифологией и письменностью, как это имело место у римлян. У нации вполне может быть мифология, но в целом отсутствовать поэзия, ибо мифология может рас-

пространяться благодаря традиции жрецов и благодаря скульптуре и пластике, как это имело место у египтян, у которых мы встретим, вероятно, лишь отдельные церковные песнопения. В римской мифологии, правда, нет поэтической формы греческой мифологии, и вообще римляне не обладали таким поэтическим гением, как греки, что вытекает из особенностей и структуры римского языка, которому более свойственна проза, поэзия же в нем представляет собой с трудом взращенный плод. В греческом же языке, как в персидском и немецком, тенденция к поэзии явно господствует и сильнее тенденции к прозе, насильственно введенной лишь в более поздние времена. (...)

Все же римляне не были совсем удалены от поэзии, ибо существуют следы древнейших национальных песнопений о великих героях прошлого, а также следы праздничных насмешливых стихов, певшихся во время пиршеств и перед торжествами, отличавшихся свободной первозданной силой, но также, видимо, и смелостью идей. Эта национальная поэзия, особенно эпические песнопения, была полностью вытеснена греческой литературой; всех римских богов и героев воспевали теперь на греческий лад, примешивая повсюду греческие сюжеты. Фесценнии⁴ и сатурналии⁵ как предназначенные для особых религиозных празднеств сохранялись вплоть до позднейших времен, существуя как особый, самостоятельный род поэзии. Подобно тому как у греков из праздничных песнопений, и здесь из этих энтузиастических, насмешливых, праздничных стихов возник род драмы и комедии, названный *fabulae Atellanae*⁶... (...) От этого жанра, как и от праздничных насмешливых песнопений, до наших времен ничего не осталось, но зато до нас дошел третий жанр, возникший из первых двух, — *сатиры*, вознаграждающие нас за утрату первых двух и представляющие собой самое примечательное и самобытное явление римской национальной поэзии⁷, о котором мы можем судить. (...) В этих сатирах с величайшей свободой царят остроумие и насмешка, и форма их вполне свободна. Величайшее своеобразие заключается в их почти исключительной связи с городом Римом как центром великого общения, средоточием всего мира, подобного которому мы не можем указать в новое время. Ясно, что поэзия насмешки и остроумия, предполагающая по своей природе обилие сюжетов, при таком многообразии глупостей, такой степени превратности и извращения и возникающих отсюда мо-

ральных и политических смут и пороков, при столь смешанных и запутанных гражданских отношениях, как их являет наблюдателю Рим,— поэзия эта должна была получить совершенно своеобразный характер, ибо талант остроумия благодаря большой общительности был развит богаче и, с другой стороны, он поощрялся и поддерживался религиозными воззрениями и обычаями. Из всех сохранившихся жанров римской поэзии сатира представляет собой единственный, совершенно отличный от греческих жанров и не являющийся подражанием им. (...)

ИСПАНО-ПОРТУГАЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Понятие *романа*, как его выдвигают Боккаччо и Сервантес,— это понятие *романтической* книги, романтической композиции, где все формы и жанры смешаны и сплетены. В романе основную массу составляет проза, более многообразная, чем в каком-либо жанре древних. Здесь есть исторические, риторические, диалогические части, все эти стили сменяют друг друга, связаны и переплетены между собой самым искусным и остроумным образом. Поэзия всякого рода (лирическая, эпическая, дидактическая, романсы) разбросана по всему целому и украшает его в пестром изобилии и многообразии самым блистательным образом. Роман — это произведение произведений, целое сплетение поэтических созданий. Ясно, что подобная поэтическая композиция, смешанная из столь многообразных частей и форм, где никакая краткая мера не ограничивает внешних условий, делает возможным гораздо более искусное сплетение поэзии, чем эпос или драма, ибо в них царит по крайней мере единство тона, в нем же как предназначенном для созерцания все должно сосредоточиваться и обзреваться легко. Лирическое произведение может быть лишь весьма небольшого объема по своему внутреннему существу и было бы потому наиболее неподходящим. Роману же, изначально предназначенному для чтения и спокойного, трезвого обдумывания, по характеру жанра более всего соответствует пестрое сплетение, обилие и многообразие, большая протяженность. И здесь, где поэт может полностью отдаться произволу своей фантазии, изливаниям своего настроения и игре юмора, где он, не связанный единством тона, меняет шутку и серьезность,— здесь почти совсем невозможна монотонность.

Роман — это самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением всех форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга; из этих различных стилей часто развиваются новые сочетания, часто встречается пародия, когда пародируются старые романы, — в ее предельном совершенстве она встречается в трех величайших произведениях Сервантеса: «Галатее», «Дон Кихоте», «Персилесе». Стил ь во всех этих произведениях вполне романтический.

Романтический характер стиля в прозе, как и в поэзии, заключается в остроумном, красочном, музыкальном; к этому можно прибавить еще архаичное, простое, наивное, строгое, детское, полностью погружающее нас в дух поэтической древности. Стил ь Сервантеса столь же богат и искусно отделан, сколь величественна композиция целого. Проза Сервантеса⁸ — единственная современная проза, которую мы можем противопоставить прозе Тацита, Демосфена или Платона именно потому, что она столь же современна, как та антична, и притом столь же богата и разработана в своем роде. Ни в одной другой прозе расположение слов не предстает столь симметричным и музыкальным, ни одна другая не рассматривает в такой мере различия стили как массы цвета и света, ни одна не отличается в общих выражениях светской культуры такой свежестью, жизненностью и изобразительностью. Всегда благородная и изящная, она то развивает до крайних пределов острую пронизательность, то теряется в сладких детских грезах. Поэтому и испанская проза — разумеется, проза Сервантеса — столь же специфически соответствует роману, призванному представить в фантазии музыку жизни, и родственным ему жанрам, как проза древних — риторическим и историческим произведениям.

Произведения Сервантеса блистательно отличают необычайная искусность, глубокомысленность и преднамеренность в композиции целого и богатая законченная разработка деталей. Его первое произведение — это «Галатеея», великий, богато и искусно составленный музыкальный пасторальный роман. Удивительная композиция вечной музыки фантазии и любви, тончайший, прелестный роман, цвет невинности и ранней, еще робкой юности. Затем следует

«Дон Кихот» — одно из основательных, глубочайших созданий остроумия и пародии, отличающееся столь щедрой полнотой выдумки и фантастического остроумия, столь радостным, веселым и притом глубокомысленным и преднамеренным лукавством, столь продуманным мастерством, столь осмысленным, мудрым расположением всей ткани оригинального вымысла и при богатом поэтическом украшении столь блистательной разработкой отдельных частей, чудесно и гармонично слитых между собой, что это неподражаемо прекрасное создание можно причислить во всех отношениях к законченным шедеврам высшего романтического искусства. Чем «Божественная комедия» Данте является в серьезном, тем «Дон Кихот» является в остроумном и смешном, которое, однако, будучи доведено до известной степени, граничит по своему смыслу с глубочайшей серьезностью. (...)

Поскольку роман, как его представляют Сервантес и Боккаччо, является всеохватывающей композицией, то из этого вытекает, что она ограничена не столько материей, сколько отношением к сфере, способности и направленности человеческой души, которая разворачивается в целый мир, развивается и изображается во всей своей полноте и многосторонности, в силу чего вся композиция получает нечто дидактическое. Материальное в романе в этом отношении трактуется с большой легкостью и, как, например, у Сервантеса, нередко сочиняется произвольно. Оно служит поэту лишь средством для более высокой, значительной цели. (...)

РАЗВИТИЕ ФИЛОСОФИИ В ДВЕНАДЦАТИ КНИГАХ

ПЕРВАЯ КНИГА ВВЕДЕНИЕ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФИЛОСОФИИ В ЕЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОМ РАЗВИТИИ

1. О ВВЕДЕНИИ К САМОЙ ФИЛОСОФИИ

В последний период развития новейшей философии введение к философии пытались давать главным образом двумя способами: с одной стороны (например, в лекциях Фихте «О назначении ученого»), как переход от обычного взгляда на жизнь к высшему спекулятивному взгляду, присущему философии, — сравнение жизни с философией; с другой стороны (например, небольшое сочинение Фихте «О сущности наукоучения»), как демонстрацию на материале всех наук, что философия совершенно необходима, в особенности для того, чтобы дать этим наукам *первоначало*, чтобы обосновать и определить их, — сравнение наук с философией, их отношения к ней и наоборот. Первый способ, поскольку в нем восхваляется высший философский взгляд по сравнению с обычным образом мысли, присущим обыденной жизни, можно назвать *риторическим*, второй же — *энциклопедическим*, так как он стремится охватить все науки в их связи с философией.

Оба способа, однако, не отвечают своей цели, ибо как может иметь место реальное, плодотворное сравнение философии с жизнью и с науками до знакомства с самой философией и, более того, до полного ее освоения? Ибо пока философия находится еще в спорном, несовершенном состоянии, трудно было бы доказать, что все другие науки должны почерпнуть свои первоначала из философии. (. . .)

То же самое относится и к дефиниции философии. Если подлинная дефиниция должна быть исчерпывающим понятием философии, *реальным, характеристичным описанием, охватывающим весь предмет*, то ее нельзя дать во введении. Введение было бы тогда философией, философию тогда нужно было бы отделить от философии или подчинить иной

дисциплине, как это происходит у тех, кто устанавливает основной принцип философии во введении.

Краткую, предварительную, поверхностную и общую дефиницию будет дать нетрудно и отнюдь не предосудительно.

Вот она: *познание внутреннего человека, причин природы, отношения человека к природе и его связи с ней или, поскольку еще нет реальной завершенной философии, стремление к такому познанию.*

Подлинно целесообразным введением могла бы быть только критика всех предшествующих философий, устанавливающая одновременно и отношение собственной философии к другим, уже существующим. (. . .)

Совершенно невозможно полностью абстрагироваться от всех предшествующих систем и идей и отвергнуть их все, как это попытался сделать Декарт. К подобному же совершенно новому творению из собственного духа, полному забвению всего, что мыслилось прежде, стремился и Фихте, и это также не удалось ему.

Однако совершенно и не нужно стремиться к этому, ибо однажды продуманная верная мысль всегда может быть признана в качестве таковой и не только может, но и должна быть воспринята последующими поколениями.

Трудности, возникающие при попытке такого введения, очень велики и многообразны.

Ибо если философ хочет распространить свой взгляд на предшествующие философские учения и дать интересные характеристики других систем, то помимо его собственной философии у него должен быть неистраченный запас гения, избыток духа, выходящего за пределы собственной системы, — все то, что встречается крайне редко. Поэтому то подобные вводные обзоры предшествующих философий недостаточны и неудовлетворительны. Они придерживаются лишь ближайшего — либо стремятся абстрагироваться от всего предшествующего, причем вследствие невозможности подобной абстракции, как о том уже говорилось, неизбежно всплывают реминисценции или опровержения других систем, либо пытаются опровергнуть или уничтожить непосредственно предшествующую систему, очистить и подвергнуть ее критике, примыкая к ней полностью или частично. Этот метод совершенно недостаточен и неудовлетворителен, ибо одна философская система опирается на другую, для понимания одной неизменно требуется знание дру-

гой, предшествующей ей, и все философии образуют одну связную цепь, знание одного звена которой неизменно требует знания другого.

Все это с необходимостью ведет к *общей истории философии*. Большая часть предшествующих историй философии составлялась, однако, без какого-либо философского духа, а если даже и существовала бы такая добротная и полная трактовка философии, она не годилась бы в качестве введения к философии, ибо, строго говоря, нет подлинной истории философии, а есть только *критика* ее.

Предметом истории может быть только живое. История повествует и изображает поступки, деяния и события, однако этого не может быть в истории философии. Здесь речь идет об идеях, мнениях и мыслях различных философов, исследование, объяснение и оценка которых является уделом не истории, но критики. (. . .)

2 О КРИТИКЕ ФИЛОСОФИИ

Поскольку критика занимается тем, что отличает ложные системы от действительно философских, она должна показать и объяснить их различные виды, конкретнее осветить и исследовать подлинно философские системы. Из этого вытекает раздел нашего введения, а именно: *исследование всех видов философии*. Это должно быть не историческое перечисление и нанизывание всех философских систем, не выведение всевозможных философий и не доказательство необходимости существующих, но *научное построение всякой философии*. (. . .)

3 ХАРАКТЕРИСТИКА РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ФИЛОСОФИИ И ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МЕЖДУ СОБОЙ

Все, что мы знаем о философии или что выдается за таковую, можно разделить на пять основных видов: *эмпиризм*, *материализм*, *скептицизм*, *пантеизм* и *идеализм*.

Эмпиризм знает только опыт чувственных впечатлений и отсюда все выводит из опыта.

Материализм все объясняет из материи, принимает материю как нечто первое, изначальное, как источник всех вещей.

Скептицизм отрицает всякое знание, всякую философию.

Пантеизм объявляет все вещи *одним и тем же*, бесконечным единством без всякого различия. У него только *одно* познание — высшего тождества $a = a$, то есть негативное познание бесконечного.

Идеализм все выводит из *одного* духа, объясняет возникновение материи из духа или же подчиняет ему материю.

Из характеристики первых четырех видов следует, что последний вид — единственный, который находится на верном пути, то есть является подлинно философским. Поэтому изучение первых должно необходимо предшествовать исследованию последнего.

Все эти виды — эмпиризм, материализм, скептицизм и чистый пантеизм — тесно связаны между собой и переходят друг в друга, их нельзя назвать философией в собственном смысле, ибо они заключают в себе большое несовершенство.

Об эмпиризме

Правомерно начинают с эмпиризма как самой нижней ступени. Его, собственно, едва ли можно назвать философией, и вполне можно утверждать: эмпиризм — это отказ от философии из-за недостатка способности к ней. Он останавливается на ступени опыта, познает истину только из чувственных впечатлений и не делает даже малейших усилий проникнуть во внутреннее существо материи, в чем видит свою главную задачу материалист. Этот образ мысли представляет собой, следовательно, полный застой и, так сказать, воздержание от всякого философствования, в силу чего мыслящий эмпирик должен впасть либо в материализм, либо в скептицизм. Поскольку эти философы устраняют всякое различие между чувственным и сверхчувственным, ничего не знают о последнем, допускают только чувственно-материальное, то почему бы им и не дойти до первопричины всех чувственных впечатлений или же не возвратиться от явлений к первоматерии, атомам, источнику всех вещей.

Поэтому почти все эмпирики — втайне материалисты; они лишь боятся признать эту смелую, ужасную и опасную систему. В особенности это нужно сказать о нашем времени, которому прежде всех других свойственна эмпиричность. (. . .)

Преданный эмпиризму, но не ленивый мыслитель может

впасть в скептицизм вместо материализма и в том случае, если индивид окажется скорее робкого, нежели смелого характера. Переход этот достаточно естествен и легок. Чувственные впечатления, в которых эмпирик только и видит истину, всегда субъективны, весьма неустойчивы и обманчивы, еще более отличаются этим выводы, сделанные из данных первичных впечатлений. Ведь они не могут быть строго общезначимы, ибо с точки зрения эмпиризма вообще нет общезначимого принципа, значит, нет подобного принципа и у выводов,— таковым может быть закон разума. Так что они представляют собой случайное смешение чувственных впечатлений, и чем более они удалены от первого впечатления, чем более производны, тем более им присущ смутный, случайный и недостоверный характер. И что кажется легче и естественнее, чем подвергнуть сомнению и отрицать все выведенное отсюда знание в силу обманчивого и неустойчивого характера чувственных впечатлений.

Из сказанного видно, что эмпиризм не составляет чистого определенного образа мыслей, ибо он всегда колеблется между материализмом и скептицизмом. Уже этого было бы достаточно, чтобы его опровергнуть. Более основательно это достигается принципом пантеизма, положением тождества $a=a$. Высокая очевидность и абсолютная достоверность этого принципа всякого отрицательного познания полностью аннигилирует эмпиризм. Он необходимо должен признать, что $a=a$; но это уже не чувственное, а разумное познание, он вынужден принять такое высшее познание, а тем самым, хотя бы это и было лишь отрицательное разумное познание, он полностью разбит и опрокинут.

Наконец, идеализм хотя и не аннигилирует его полностью, как пантеизм, но лишает его всякого оружия и опровергает его наиболее удовлетворительным образом. Эмпирик, например, знает — опять-таки благодаря внешним чувствам (*Sinne*),— сколько у него таких чувств и каковы они; но он не может быть уверен в том, что не существует множества иных чувств, с которыми он до тех пор не сталкивался в опыте и которые были бы скрытым источником иного, высшего познания. Здесь он дает идеалисту прекрасный повод возразить: «Это чувство, имеющееся не у всех людей,— интеллектуальное созерцание, с помощью которого я познаю интеллектуальный мир»,— и вынужден, если он хочет оставаться последовательным, признать возможность таких интеллектуальных созерцаний.

Далее, сам эмпирик проводит различие между внешними и внутренними чувствами. Сам он никогда не достигает предмета вне себя самого, у него всегда есть только образ, впечатление, представление о нем; откуда же знает он, что *внутреннее впечатление*, в котором он, однако, не сомневается, исходит из внешнего реального предмета и соответствует ему? Скорее можно подумать, что оно внушено ему неким духом, нежели что чуждый внешний телесный предмет проник в дух.

Эта возможность тайного, сокровенного, неведомого чувства, которую должен признать настоящий последовательный эмпирик, открывает вместе с тем дверь самым грубым материальным фантазиям. Отсюда поразительнейшее суеверие может прекрасно уживаться с этим образом мысли, как мы видим, не только у отдельных эмпириков, но и у целых наций, погрузившихся в глубочайший эмпиризм и не имевших чутья к спекулятивному сомнению или к сомневающейся спекуляции или же всецело абстрагировавшихся от этого. (. . .)

У эмпирика все основывается на опыте и ограничивается этим, нет разумного познания; но там, где абстрагируются от всякого разумного познания, остается только *историческое познание*, и нет никакой другой науки, кроме *истории*. Эмпиризм устанавливает поэтому только *одну-единственную великую науку — историю*. (. . .)

Но и для эмпиризма есть точка зрения, которая может облагородить его и привести в более тесную связь с идеализмом. Однако тогда он явится просто образом мысли, а не системой; он не притязает на систематическую связь и не может ее осуществить, ибо строгий эмпирик ограничивается собственно знанием внутреннего человека, не рассматривает первопричины природы и т. д., всецело субъективен и индивидуален, и его не следует называть философом, иначе следовало бы считать философами всех людей, способных к самонаблюдению.

Мысли человека, устремленного более к практике, чем к спекуляции, отказавшегося для себя от всякого иного познания, кроме опытного, хотя и не составляют системы, но могут быть аналогичны образу мысли истинного философа и представлять значительный интерес для него. Такой моралистический философ жизни может сыграть большую роль если и не в разработке высокой моральной системы, то в развитии морального чувства. Поэтому такие эмпирики

хорошо уживаются с идеалистами, и последние могут признать, что внутреннее моральное чувство, например, Сократа столь же отличается от морального чувства человека неразвитого, как наметанный глаз живописца от неискушенного восприятия простого человека; результаты таких размышлений о себе самом будут тем лучше и превосходнее, чем значительнее философ и чем выше его моральное чувство. (. . .)

О материализме

Материализм, поскольку он выходит за пределы опыта и отваживается выводить и конструировать дух и все вещи из материи, гораздо свободнее и смелее эмпиризма; собственно, это трансцендентный эмпиризм. Этим сказано лишь, что он уже не является самым слабым, несостоятельным, низшим видом, но и не поднимается над второй ступенью философского развития; он также не может существовать как философия, и можно показать, что он противоречит сам себе и уничтожается высшими, хотя в свою очередь не вполне истинными видами философии.

Материализм, и притом самый грубый и вульгарный, стремится конструировать универсум из начальных атомов. *Конструировать* же означает систематически вывести и обосновать одно из другого согласно причинности, цели и порядку в строжайшей связи и единстве. Но как это возможно, не допуская дух в качестве предпосылки или не вводя его в материю? Откуда взялись эти законы, если не из духа? И как система, притязающая быть подлинно философской, может обойтись без *духа*, то есть без закономерности и целесообразности? Ибо без нее нет последовательности, а значит, и системы. Поэтому весьма естественно, что в этом виде философии нет упорядоченной, связно продуманной системы, но, напротив, непоследовательность всех материалистических философий написана у них на лбу.

Наконец, необходимая, постулируемая всеми материалистами гипотеза об изначальных атомах никогда еще не была доказана, и это самая произвольная гипотеза, какая только может быть; таким образом, основой их системы оказывается ничто, и они не могут помешать скептику одним этим замечанием полностью ее опрокинуть.

Итак, материализм не может 1) дать системы, или же он вынужден 2) противоречить самому себе, допустить в

качестве законодателя дух, и 3) вся его система покоится на произвольной гипотезе.

Правда, существует иной, высший материализм, материализм *динамический*, который был преимущественно только у греков.

Согласно этой системе возникновение всех вещей объясняется борьбой, соединением и разделением *невидимых элементов* — все внешние явления греки рассматривали как продукты взаимодействия многих элементов; такая неизменно возобновляющаяся, непрерывная борьба немыслима без движения, изменения, деятельности и жизни — здесь они находили также источник вечной внутренней жизни и становления, наделяя ими природу и рассматривая ее как живое существо, в котором все духовно и одушевлено. Этим данный вид выгодно отличается от атомистического материализма. Последний не признает многих изначальных сил, допускает только одно-единственное начало — хаос бесконечного множества первоначальных атомов — и ограничивается внешней стороной тел, не обращается к внутреннему их существу, так что, согласно его образу мыслей, в глубине природы нет духа, жизни, ничего одушевленного, но все мертво, тогда как динамический материализм делает первоначалом не *тела*, но *силы*, то есть нечто гораздо более высокое, и только из борьбы этих сил он выводит возникновение тел, рассматривая грубое внешнее явление их как обманчивую видимость. Поэтому он и называется *динамическим*, от *δύναμις*, сила. В философском отношении его можно назвать также *дуализмом*, ибо учение о внутренней двойственности и расколотости, лежащее в основе динамического материализма, — основное воззрение дуализма.

Поэтому он не противоречит идеализму, в особенности той его разновидности, которая обычно называется дуализмом. Своим пониманием внешних телесных явлений просто как обманчивой видимости, взглядом на природу как одушевленную и находящуюся в вечном становлении, в непрерывном развитии, поиском происхождения всех вещей в конфликте невидимых элементов он очень хорошо согласуется с идеализмом. (. . .)

Хотя метод динамического материализма соответствует идеализму, ибо в согласии с ним он полностью абстрагируется от внешнего явления материальных вещей, возвышается над глупой уверенностью в том, что тела предстают

нам таковыми, каковы они действительно суть, ищет реальность во внутренних силах и их закономерных соотношениях, сводит сущность всех вещей к немногим простым внутренним началам и постольку, как и идеализм, как бы растворяет все в духе, — все же он может существовать только как физика¹, но не как философия. В качестве физики он очень близок интеллектуальной философии², ибо при своем взгляде на природу он всецело соблюдает метод этой философии, почему данная разновидность физики — единственная, дающая удовлетворительное объяснение природы. В качестве же философии он далеко отстоит от идеализма, ибо не охватывает, подобно ему, целого, но начинается с более низкой ступени, более низкого принципа, нежели идеализм и нежели вообще должна начинать философия. Он не поднимается до *единой* первопричины природы, но уже в первом построении универсума принимает два или три элемента, и именно здесь его может полностью опровергнуть пантеизм, которому он противостоит своим началом вечной изменчивости природы, ибо пантеизм доказывает ему необходимость и очевидность *единственного* первоначала неизменности, а именно чисто духовной неизменности, начала, которое следовало бы поставить выше упомянутых элементов.

Наконец, идеализм всегда будет упрекать его и в еще большей степени атомизм в насильственном выведении духа из материи. Оба в конце концов вынуждены прибегнуть к такому средству. Можно, правда, с весьма большой долей правдоподобия показать, что тело, согласно обычному взгляду, оказывает значительное влияние на дух, и, предположив, что наш дух есть нечто *обусловленное*, а тело — *обусловливающее*, легко может статься, что дух ограничен телом. Но из этого еще отнюдь не следует, что дух возник из тела, и материалист вынужден остановиться на элементах природы, не может возвыситься над физикой, а идеалисту, желающему подняться выше, может противопоставить лишь пустое необоснованное утверждение о неосуществимости подобной попытки. Ведь никогда еще не было доказано, что наш дух есть продукт тела, высший цвет телесной организации, — это столь же и, может быть, даже еще более необоснованное притязание, — но такое доказательство совершенно необходимо для подкрепления первого утверждения.¹

Можно по крайней мере показать, что человеческая организация благоприятна для духовного начала, более бла-

гоприятна, чем какое-либо другое органическое существо. Между тем все это сводится лишь к тому, что наше тело есть условие для нашего обусловленного духа. И это совершенно естественно, ибо только однородное (не одинаковое) может сочетаться, породить и размножаться, а отнюдь не неоднородное, всецело гетерогенное. Таким образом легче показать, что дух может возникнуть из духа, а тело — из тела, нежели, наоборот, дух — из тела или тело — из духа. Последнее стремится показать идеализм, и это очень трудная задача, которую никогда нельзя будет удовлетворительно решить. Однако попытка вывести *первоначальные материальные силы* из *высшей духовной силы* всегда будет более высокой, лучше обоснованной, отвечающей существу истинной философии, нежели стремление вывести из *запутанной, грубой, телесной организации*, из *совершенно частного тела* столь же *частный дух*.

Из предшествующего должно быть вполне ясно, что материализм не может существовать в качестве философии; он опровергается скептицизмом, пантеизмом и идеализмом, далее показывается, что подобно тому как эмпиризм очень близок истории, так и материализм более родствен другой научной дисциплине, нежели философии, а именно физике. Согласно подлинному существу материализма имеется только *одна наука — физика*, ибо все принадлежит природе.

Однако кроме того есть еще одно создание человеческого духа, которому материализм более родствен, чем философии, и это *поэзия*. Сущность материализма, очищенная от всего внешнего, разделяется вообще на две части, наиболее его отличающие: 1) принцип приоритета животного перед всем интеллектуальным и сверхчувственным и 2) необычайно смелая и богатая фантазия, отваживающаяся одушевлять весь универсум, постигать и охватывать бесконечную полноту природы во всем ее многообразии.

Именно эта богатая фантазия и порожденные ею изображения, весьма телесные и чувственные, но очень поэтические, почти только и отличают материализм от эмпиризма.

Поэтические изображения материализма имеют поэтому преимущество перед философскими, ибо они более отвечают его существу; поэтическая сторона его далеко превосходит философскую, и можно смело утверждать: материализм склоняется более к поэзии, чем к философии; лучше и сильнее всего первоначальный образ мысли материализ-

ма проявляет и выражает себя в поэзии, гораздо лучше, чем во всех системах; доказательством этого служит греческая поэзия, в основе которой лежит данный принцип.

Материализм поэтому терпим только в качестве поэзии, и хотя порождаемая им поэзия не вполне истинна, все же он гораздо ближе к истинной поэзии, чем к философии, и вообще более соответствует сущности поэзии. (. . .)

О скептицизме

Если материализм отличается смелой фантазией, то скептицизм — ужасной трезвостью (или трезвым ужасом) и потому более всего далек от поэзии и искусства.

Будучи негативной философией, отрицанием всякой философии, он может быть охарактеризован не сам по себе, но лишь по противоположности другим системам. Скептицизм, возникающий из эмпиризма, и скептицизм, возникающий из материализма (динамического), противопоставляют себя им и совершенно отличаются друг от друга.

Из эмпиризма возникает обычный, самый распространенный вид скептицизма.

Он естественно возникает из субъективности, односторонности чувственной истины, только и признаваемой эмпиризмом, из недостатка общезначимости у нее. Обычный скептицизм легко и успешно доказывает неустойчивость и неопределенность чувственных впечатлений и еще большую субъективность и обманчивость выводов, сделанных из них, ибо выводы эти еще более подвержены случайности, чем сами впечатления. И Юм оказывается здесь правым по отношению к Локку, однако спор этот неинтересен, ибо и скептик исходит из чисто чувственной истины с тем лишь различием, что он ее отрицает; но он не знает ничего иного, не имеет иного предмета.

Высший вид скептицизма, возникающий из динамического материализма, имел место, насколько мы знаем, только у греков, ибо только у них существовал и данный материализм.

Чтобы объяснить вечную борьбу первоэлементов, из динамики которой греки выводили возникновение всех вещей, они наделяли эти элементы, а тем самым и всю природу безграничной изменчивостью, не подчиняя их в то же время высшему началу неизменности (как это было подробно показано в характеристике материалистов). Отсюда неиз-

бежен скептицизм, достаточно только перенести изменчивость природы на человеческий дух, что напрашивается само собой, ибо человеческий дух есть часть природы. Говорили: так как все изменчиво и неустойчиво, то и человеческий дух, а значит, и все познание должны быть неустойчивыми и вечно изменчивыми. (. . .) Мышление и познание, говорили они, непрерывно меняется, как и все существующее (Dasein).

Однако против этого можно возразить:

1) Отрицательное познание, *что нет ничего неизменного, ничего достоверного, все же достоверно*; они не могут этого отрицать и вынуждены *принять в качестве истинного* первый принцип, на котором основывается весь их скепсис, а именно — что все вечно изменяется; нечто такое, что они не могут объяснить себе и соединить со своей системой.

Вообще все виды *самобытного* (позитивного) скепсиса могут быть приведены в полное замешательство и, собственно, уничтожены вопросом: *как можно знать, что знать ничего нельзя?* Наряду с незнанием всегда будет оставаться знание, нечто такое, что знают, так что вопрос этот можно было бы продолжать во всех потенциях до бесконечности. Результат будет только тот, что знание всегда включает в себе незнание, неведение, то есть всегда выходит за пределы неведения.

Возвращаясь к нашей специальной разновидности скепсиса, против нее можно возразить: 2) упомянутую изменчивость следует рассматривать не как внешнее зримое изменение в природе, но как медленное, постепенное, неприметное всякому внешнему, а следовательно, и обычному взгляду изменение, превращение, развитие. Смягченное таким образом представление о вечной изменчивости содержит в себе нечто истинное, и из этого следует в опровержение упомянутого скепсиса, что как природу, так и дух нельзя считать вечно колеблющимися и недостоверными, но следует рассматривать как развивающиеся и формирующиеся.

Ни один философ не имеет права отрицать, что подобное постепенное развитие человеческого духа может иметь место. Это представление, свойственное по преимуществу идеалистам, весьма согласуется с утверждением высшего скептицизма, что «никакая философия, высказанная в словах, переданная от индивида другим индивидам, не может быть совершенной», и потому в споре со скептицизмом идеализм вообще должен уступать больше, чем пантеизм, кото-

рый абсолютной очевидностью и достоверностью своего отрицательного познания прямо противоположен скептицизму и не уступает ему ни на йоту. В этом отношении должно быть признано преимущество пантеизма перед идеализмом.

Сущность и подлинная цель идеализма — *позитивное познание бесконечной реальности*. Но так как это познание должно было бы содержать бесконечную полноту, оно всегда может быть только несовершенным.

С пантеизмом дело обстоит совсем иначе: он основывается на *отрицательном познании бесконечной реальности*; последняя может быть только либо *единственной ясной очевидной мыслью* (то есть *вполне совершенным познанием*), либо *ничем*, то есть *вообще не познанием*. Поэтому-то он прямо противоположен скептицизму, как *величайшая очевидность и яснейшая достоверность* противоположны *величайшему сомнению*.

Несмотря на эту противоположность, есть путь, на котором пантеизм очень легко ведет к скептицизму, а именно — когда все представления о движении, изменении, многообразии и т. д. объявляют пустой видимостью (исходный пункт Зенона), пока, наконец, не останется ничего истинного, кроме *единой* непостижимой (отрицательной) идеи бесконечного, тогда нет никакого особого препятствия к тому, чтобы усомниться и оспорить единство так же, как отрицалось многообразие.

Примечание. Ибо бесконечное единство всегда останется пустым ничтожным понятием, если его постигают не поэтически, а с помощью разума (Vernunft), лишая его всех предикатов.

Пример этого — у греков весь высший скептицизм возник из пантеизма.

Вообще под *высшим скептицизмом* понимают философию, отрицающую возможность совершенного познания бесконечной реальности. Он утверждает, что такое познание само бесконечно; и не следует относиться пренебрежительно к этому утверждению, ибо всякое позитивное познание бесконечного, из которого исходит идеализм, всегда должно остаться несовершенным. Но этот скептицизм должен быть лишь преходящим, как бы подготовительным состоянием: поскольку цель высшего скепсиса — содействовать движению к абсолютной философии, он достоин похвалы; однако он совершенно произволен и, будучи лишь преходящим состоянием, едва ли может считаться философией.

Однако настоящий скептик стремится задержаться в этом состоянии, пребывать в нем, считает это даже добродетелью, ибо оно предстает ему состоянием резиньяции, воздержания, покоя и самоограничения, — состоянием, которое особенно многие греческие философы считали добродетелью.

То, что вообще определяет этих философов, — утвердиться в сомнении и признать его в качестве философии — имеет вполне субъективную индивидуальную причину и заключено в характере индивида. Значит, данный вид скептицизма так же, как упомянутый выше преходящий скепсис, и даже в еще большей степени нельзя считать принадлежащим к философии. Преходящий скепсис не устраняет приближения к идеалу абсолютной философии, но может рассматриваться как ее первая ступень; утвердившийся же скепсис действительно упраздняет ее, и можно сказать: идеализм по отношению к утвердившемуся скепсису — это противоположность идеала всеобщей абсолютной философии и философии индивида, школы или нации. Первый вид скептицизма стремится к полному осуществлению этого высшего идеала абсолютной философии, второй из субъективных причин отрицает возможность такого осуществления. Но он никогда не может дать удовлетворительного позитивного доказательства такой невозможности.

Вообще идеализм не может спорить с высшим скептицизмом, ибо последний возникает из чисто субъективных оснований и вполне произвольно, а идеализму нет нужды оспаривать вполне произвольные субъективные основания.

В заключение мы приведем еще один вид скепсиса, встречающийся в новое время. Это скепсис, отрицающий всякое научное познание бесконечной реальности как невозможное и потому бросающийся в объятия веры и убеждения, так что это лишь *смешанный скептицизм*, ибо настоящий скептик допускает веру в еще меньшей степени, чем знание.

Все сказанное можно кратко подытожить следующим образом.

Существует шесть видов скептицизма: 1) возникающий из эмпиризма (и атомистического материализма) и по праву называемый самым обычным; 2) возникающий из динамического материализма, он существовал по преимуществу только у греков; 3) проистекающий из пантеизма; 4) возникающий из идеализма как преходящее состояние; 5) он

же как утвердившееся состояние; б) и, наконец, скептицизм Якоби, переходящий от сомнения к вере.

Несостоятельность всех была показана; все они основываются на субъективности и, желая быть догматическими, противоречат самим себе; они неизменно должны допускать достоверность и общезначимость своего утверждения о том, что *нельзя ничего знать*, в то же время подвергая сомнению всякую достоверность и желая ее уничтожить. (. . .)

Вообще скептицизм, особенно высший, так же как и другие ложные разновидности, более родствен какой-либо научной дисциплине, нежели самой философии, и по тем же самым причинам; по своему существу он более родствен полемике.

С одной стороны, присущий скептику образ мыслей, сжатый и догматически сформулированный в принципе, не может быть проведен, распадается в себе самом, как только его оружие обращается против него самого; с другой стороны, выставленный в догматической форме, он скоро исчерпывается, в качестве отрицательной философии предстает бессодержательным, *если только не обращается к существующим позитивным системам и мнениям*. По этой причине, пока существуют догмы и догматики, скептик должен не только утверждать, что нет ничего истинного и достоверного, но и что все, созданное предшествующими философами, ложно, и величайшая сила скептицизма по отношению к другим системам состоит именно в *полемике*. Короче говоря, природе скептицизма более подобает обращаться к позитивным мнениям и системам других, оспаривать их и бороться с ними, чем строить собственную систему.

Пolemика же, как было показано выше, направляется на единичное, ради этой борьбы и этого спора должны основательно изучаться мнения и системы других. Это невозможно без критики не только в отношении учености, но особенно в отношении критического духа, законов, принятых и для нефилософских работ; и на месте такой совершенно негативной полемики (или рядом с нею) появится весьма строгая дисциплина — *критика*.

Итак, скептицизм — не обычный, но высший и *прикладной* — разделяется на *полемическую* и *критическую*, критику всех существующих систем всей предшествующей философии.

Скептицизм, поскольку он должен быть плодотворным и реальным, — это *критика*, и в соответствии с подлинной

сущностью скептицизма ей следовало бы стать главной наукой, наукой наук, ибо в ней исследовались бы и подвергались испытанию основы, принципы всех наук. Кантовская философия отчасти является такой критикой.

Характеристикой скептицизма мы постепенно приблизились к области высшей философии — он уже возвышается над эмпиризмом и материализмом, не может быть опровергнут ими, вообще более тесно связан с интеллектуальной философией, с известной точки зрения согласуется с ней и, в качестве критики делая своим предметом саму философию, находится на более высокой ступени, чем упомянутые дисциплины, из которых одна имеет предметом только опыт, а другая — природу.

О пантеизме

Пантеизм объявляет все единым и неизменным, так что всякое различие и все разнообразие упраздняется, рассматривается как чувственная видимость. Он отрицает все *конечное*, признает только *бесконечное*; бесконечное же, мыслимое в его чистоте, совершенно исключает понятие различия и разнообразия, поскольку оба понятия основываются на условном, то есть конечном.

Если рассматривать эту философию в сравнении с другими в отношении формы и образа мыслей, то она прежде всего противоположна *эмпиризму* и *материализму*. Последние исходят из множества и многообразия, пантеизм же исходит из *абсолютного единства бесконечной реальности* и ведет к *фатализму*. Обычный же материализм должен призвать на помощь *случай*, чтобы объяснить создание мира из атомов.

Столь же противоположен он динамическому материализму, ибо последний признает не *одно*, но несколько — два или три — первоначал.

И он прямо противостоит скептицизму, поскольку представляет собой самую догматическую, абсолютистскую, очевиднейшую из всех философских систем. Что может более спорить со скептицизмом, нежели высшая степень всякой философской очевидности?

Это касается только образа мыслей в научном отношении; со стороны же научного построения скептицизм не столь противоречит ему по своей сущности; собственно единственный удовлетворительный метод превратить чис-

тый пантеизм в научную систему — это отрицательный скептический, когда все объявляется видимостью и обманом, пока не останется в конце концов отрицательная идея бесконечного без каких-либо предикатов, даже самых духовных (ибо они все же поставили бы бесконечному пределы), как конечный результат, как понятие высшей реальности.

Этот отрицательный (скептический) метод более соответствует пантеизму, чем позитивный, внутренне ему противоречащий; это действительно самый последовательный метод, если чистый пантеизм должен быть преобразован в систему. Он устанавливает только одно-единственное познание, единство, заключающее в себе одновременно целокупность и притом обладающее столь неопровержимой достоверностью, что оно не нуждается в доказательствах, да таких доказательств и не существует — зачем же тогда система? Одно положение есть вся система, и если все же хотят иметь систему, то остается только показать, что не есть пантеизм, какого познания он не признает и т. д. Как на этом пути он сам может перейти в скептицизм, было показано при характеристике скептицизма.

Если вернуться к сравнению пантеизма с другими философиями, то в своем отношении к интеллектуальной философии, к идеализму он согласуется с ними постольку, поскольку так же имеет своим предметом бесконечную реальность, как это присуще каждой философии, основывающейся на первоначале или одушевляющей все посредством идеи. Различие состоит в том, что пантеизм исходит из *негативного*, идеализм же из *позитивного* познания бесконечной реальности. Он должен уступать пантеизму постольку, поскольку негативное познание, *будучи правильным*, является тогда совершенно достоверным и очевидным, позитивное же познание бесконечной реальности может быть только несовершенным, только постоянным приближением к высшему совершенству, которое находится лишь в самой бесконечной реальности, а не в обусловленном конечном уме. Положение тождества, на котором основывается всякое отрицательное познание ($a=a$ или $+a$ не есть $-a$), бесконечно достоверно, но совершенно пусто, у него есть бесконечная интенсивность истины, но именно потому нет никакой экстенсивности, и тем самым он заключает своего врага в себе самом, ибо у него нет *ничего достоверного*, кроме своего *бесконечного единства*, своей *негативной*

идеи бесконечной реальности, из которой не может следовать ничего позитивного. Он может наделить бесконечную реальность только отрицательными предикатами и вообще может делать выводы только при величайшей непоследовательности; непоследовательно уже то, что пантеист говорит о своем едином и единственном принципе, утверждает его в противовес другим философиям, которые он ведь считает несуществующими.

Поэтому и сам он не может создать системы — разве что упомянутым отрицательным скептическим путем, однако такой ряд чистых отрицаний едва ли может быть назван системой. Напротив, с научной точки зрения философия, подобная этой, не признающая ничего, кроме бесконечной реальности, скорее может быть названа отрицательной теологией.

Чистый пантеист остается при первой идее — высшей, на какую только способен человек, идее божества, он совсем погружается в нее, перед ней для него исчезает все остальное, он всецело религиозен, однако постиг идею лишь отрицательно, поэтому религия, в основе которой она лежит, также представляет собой отрицательную религию, то, что обычно называют мистицизмом в собственном смысле слова. Отрицательная идея божества схватывается всеми более легко, и в силу своей интенсивной достоверности она бесконечно привлекательна для научных и спекулятивных умов; поэтому несомненно, что пантеизм представляет собой опасную систему.

То, что пантеизм более подходит для религии, чем для философии, доказывает история, учащая нас, что он редко выступает как философия, в большинстве же случаев и очень часто появляется в религиях.

В Европе, правда, этот образ мысли никогда не существовал в совершенной чистоте, в гораздо большей мере он был таким на Востоке; собственно, он проявился только в Азии у множества сект, которые все происходят из Индии, от индийских аскетов-йогов. Они погружались и полностью терялись в отрицательном понятии божества, стремились ради этого к абсолютному отвлечению от всего позитивного, не только чувственного, но и духовного, к полной аннигиляции самих себя в чувственном и духовном отношении; собственно, они были лучшими пантеистами, чем могут быть философы, ибо чисто отрицательная идея бесконечной реальности, на которой всецело сосредоточивает-

ся человек, углубляясь и теряясь в ней, больше отвечает реальности, чем философии. (. . .)

Так как все предикаты и качества все же определены и ограничены, так что отрицательная идея божества не может быть наделена никаким предикатом и качеством, многие из упомянутых мистиков весьма последовательно называли божество *бесконечным ничто*, и их образ мысли был назван *нигилизмом*.

И хотя, как видно из предшествующего, пантеизм не может привести к позитивной системе, многократно пытались создать научную позитивную систему пантеизма, ради чего брали в позитивном смысле его отрицательное первоначало и весьма непоследовательно соединяли с ним многие позитивные и индивидуальные воззрения.

Впрочем, возможность такого сочетания открывается очень легко, ибо первоначальная идея совершенно пуста и отрицательна; именно в силу ее отрицательности и бессодержательности нет такого позитивного специального воззрения, которое нельзя было бы соединить с ней или вывести из нее, ибо в ней содержится все.

Однако совершенно очевидно и заблуждение, будто помимо упомянутого первоначала можно позитивно установить еще специальные положения, ибо подобно тому как пантеист отрицает все единичное и специальное, так и в его познании все должно исчезнуть перед единственным понятием божества, которое чисто отрицательно, не допускает никакого предиката и качества и, помимо пустого понятия непостижимой бескачественной бесконечности, с одной стороны, растворяется в ничто, с другой — теряется в непостижимости.

Между тем хороший систематик искусным сочетанием позитивных специальных воззрений, почерпнутых им из другого источника, может сделать видимость и обман почти неприметными даже для строгого критика, как сделал Спиноза, который пошел в этом дальше всех вплоть до настоящего времени. Таким систематикам весьма способствует то, что очевидность и достоверность их первоначала переходят на соединяемые с ним выводы, позитивные идеи и воззрения, совершенно снимая видимость непоследовательности, и тогда сами пантеисты настолько убеждены в достоверности их выводов, что разуверяются в них лишь после того, как их противники с такой же очевидностью подвергнут критике эти выводы.

Именно в отрицательности, в абсолютно отрицательной идее, в понятии, если так можно еще сказать, *непостижимого ничто* заключена *реальная внутренняя очевидность* пантеизма, а в ней — трудность опровергнуть его, ибо не существует основополагающего философского принципа такой же очевидности. NB: само собой разумеется, что речь идет об опровержении его, когда он представлен в позитивной системе, где достоверность принципа сообщается выводам.

Результат этого исследования о пантеизме таков, что, как это было показано относительно других ложных разновидностей, все они больше склонялись к какой-либо иной научной дисциплине, нежели к самой философии; так и пантеизм более родственен иному духовному занятию, нежели философии, с той лишь разницей, что он переходит не в науку, а в религию. Но именно это отмечает его более высокое место среди разновидностей ложной философии, равно как и его большее приближение к истинной.

Кроме того, что чистый пантеизм вполне религиозен, переходит в практическую религиозность, было также показано, что научный пантеизм, развитый в позитивную систему и называемый *реализмом*, при всем искусстве его создателя и трудности опровергнуть его с такой же очевидностью, всегда является непоследовательным и не может не быть таковым; несмотря на кажущуюся строжайшую связь, всегда можно обнаружить непоследовательность в каком-либо месте системы.

Если отвлечься от мистических пантеистов, то философские пантеисты в новое время и даже в древности встречались редко. Относительно самой последовательной системой пантеизма, насколько только может быть последовательной *система* пантеизма, является система Спинозы. Она содержит менее всего интеллектуальных примесей и следов предшествующих систем, каковые содержатся и не могут не содержаться во всех научных изложениях пантеизма, имеющих позитивный, а не скептический и диалектический характер, как у Зенона; может статься, что к первому положению прибавлены вполне свободно другие, чисто субъективные и интеллектуальные положения, как это было и у некоторых философов нового времени.

Отвлекаясь от других систем реализма, содержащих сравнительно больше элементов интеллектуальной философии, в чистейшем научном пантеизме, пантеизме Спинозы,

имеется все же сильная примесь интеллектуальной философии, а именно философии Декарта.

То, что реализм может содержать примеси и элементы интеллектуальной философии или быть связанным с нею, вытекает из самого характера этого образа мысли. (. . .)

Здесь нужно упомянуть еще особую разновидность пантеизма, отличающуюся гораздо большим участием интеллектуальной философии, чем обычно. Она существовала у последних греков — у неоплатоников. Последние стремились соединить три различные философии — Пифагора, Платона и Аристотеля (почему они назывались также *синкретистами*). Они сильно склонялись к пантеизму (и у Плотина это стало настоящим пантеизмом, то есть реализмом) благодаря тому пути, которым они пришли к пантеизму; так как они перешли к нему от интеллектуальной философии, их система должна была более всех других переплестись с идеализмом.

У Плотина и Спинозы одно и то же основоположение: дух и материя происходят от высшей сущности, этого *божества, которое не может быть ни духом, ни материей*; приписывать высшей сущности что-нибудь одно из них, какой-либо из этих предикатов, совершенно недостойно божества.

В остальном же эта система настолько переплетается с интеллектуальной философией, что вместе со всеми другими александрийско-пантеистическими системами (а она является самой последовательной и чистой из них) ее следует поместить между пантеизмом в собственном смысле слова и идеализмом.

Тем самым совершенен переход к характеристике интеллектуальной философии, что совершенно естественно, ибо именно потому что пантеизм, с одной стороны, не может иметь ничего общего с низшими видами философии — эмпиризмом, обычным материализмом, обычным скептицизмом, а с другой стороны, проистекает из высшего источника истинной интеллектуальной философии, он находится ближе всего к интеллектуальной философии. Единственное, чем он отличается от нее, — то, что, сбитый с толку очевидностью и достоверностью высшей абсолютной интенсивности, он считает единственным истинным отрицательное познание вместо позитивного.

Об интеллектуальной философии вообще

Интеллектуальная философия в ее отношении к другим видам более всего противоположна *эмпиризму*, ибо с самого же начала она выходит за пределы, которыми тот ограничивается; она вообще не может начаться без допущения незримых духовных сил.

Далее, она противоположна *материализму*: она дает духу первенство перед материей, если в качестве идеализма вообще не отрицает ее существования, сообщая ей лишь вторичное, производное бытие и утверждая, что материя происходит из духа и имеет свою реальность в духе.

Для лучшего понимания последующего нужно более конкретно определить обнаруживающееся здесь различие между идеализмом и интеллектуальной философией вообще.

До сих пор интеллектуальная философия и идеалистическая философия (*Ideal-Philosophie*) употреблялись в одном и том же значении. Однако интеллектуальная философия делится опять-таки на два различных вида: она либо отрицает всякую материю, объявляет ее только видимостью, выводя все из одного духовного начала, и тогда это есть *идеализм*, либо допускает два истонных начала, материю и дух, отдавая, однако, первенство духу, устрояющему материю, и тогда это есть *дуализм*, и притом *интеллектуальный дуализм* в отличие от материалистического. Эти названия употребляются в последующей характеристике всецело в этом значении, раскрывающемся более подробно и определенно.

Если теперь возвратиться к сравнению интеллектуальной философии с другими видами, то она противоположна также скептицизму, ибо *совершенно догматична* в качестве попытки объяснить и доказать взаимоотношение духа и материи в универсуме, поскольку она должна дать определенную конструкцию универсума и попытаться показать, либо как материя происходит из духа, как в духе возникает видимость материи, либо как она подчинена духу, как он властвует над ней и устрояет ее.

Противоположность достаточно доказана уже тем, что интеллектуальная философия представляет собой попытку *позитивного познания высшей реальности*.

Именно это противопоставляет ее также пантеизму, допускающему лишь отрицательное познание высшей реальности.

Все эти противоположности, однако, не абсолютны; есть такая сторона интеллектуальной философии, которая отнюдь не противоречит или не обязательно должна противоречить упомянутым системам. Определенным образом она согласуется с ними со всеми, как мы установили уже при характеристике каждого отдельного вида. Высший эмпиризм в качестве философии жизни, динамический материализм, высший скептицизм и пантеизм, развитый до реализма, могут вполне сочетаться с интеллектуальной философией.

Но именно потому, что она может включить в себя все другие виды и представляет собой самую универсальную, всеохватывающую, богатую из всех философий, в ней возникают некоторые противоречия и нередко из нее выходит новый скепсис. Например, человеческому уму отчасти приписывается неведение, и это утверждение соединяется с теорией способности познания, из которой оно объясняется и доказывается. Так это было у Платона и в новое время у Канта.

Поэтому и скепсис, если только он не догматический, например, упомянутый высший скепсис, не так уж несовместим с интеллектуальной философией; напротив, сомнение в совершенстве человеческого духа вполне естественно и часто весьма плодотворно. К каким только оправданным результатам оно не ведет! Обычно после значительных систем интеллектуальной философии появлялось множество очень интересных скептиков, ведущих к новым гипотезам и т. д.

Примечание. Греки даже о Платоне не знали в точности, следует его причислять к догматикам или скептикам. Свое сомнение в совершенстве человеческого духа он выражал так: «Мы можем познавать позитивное, реальное и высшее только отрицательно; только негативное, нереальное мы можем познавать позитивно». Кант даже в теоретической части познавательной способности крайне скептичен; его скептическое утверждение: «Достоверность познания возможна исключительно благодаря чувственным впечатлениям» и т. д. — весьма уступает, однако, гораздо более глубокомысленному положению Платона, даже если не вдаваться в правильность обоих мнений.

Впрочем, из этого образа мысли вышли величайшие, примечательнейшие системы. Он прежде всего и лучше всего может привести к тому, чего ищет философия, а именно

к системе, он гораздо более пригоден для этого, чем пантеизм и все другие виды.

Ни одна из охарактеризованных до этого разновидностей философии не привела в моральном отношении к столь высоким и прекрасным результатам, как интеллектуальная философия.

Даже в формальном и эстетическом отношении, отвлекаясь от внутренней истинности, то, что было достигнуто до сих пор в интеллектуальной философии, представляет собой самое лучшее и удовлетворительное.

Почему именно в этом образе мыслей возникло такое множество *различных* систем, неизменно расходящихся между собой, столь недостаточных и несовершенных, что даже самой совершенной из них можно предъявить вопросы, не получающие в ней ответа,— эту проблему разрешит ниже-следующая характеристика.

Решение ее определит одновременно пути, которыми нужно идти, чтобы избежать данного несовершенства, и укажет тем самым точку зрения, с которой должна начать подлинная философия.

Оба вида интеллектуальной философии лучше всего показать на некоторых философах, которые могут служить представителями того или иного вида. Характеристика лучших существующих систем явится вместе с тем и характеристикой дуализма и идеализма вообще.

Первый встречается большей частью и почти исключительно у древних, то есть у греков, ибо ни одна из древних философий не известна нам в такой мере, как греческая, и богатство созданного в этом виде у греков столь велико, что можно доказать исторически, что все, относящееся к интеллектуальному дуализму в новое время, почерпнуто большей частью у греков.

Напротив, идеализм как продукт искусственного, рефлектирующего в самом себе разума (*Verunft*) почти исключительно свойствен новому времени; у греков встречаются лишь немногочисленные отдельные следы его.

Для характеристики интеллектуального дуализма более всех других подходит *платоновская философия*. Собственно пифагорейская и аристотелевская философия, по крайней мере в основных чертах, едина с нею: числа Пифагора и формы Аристотеля, вероятно, то же самое, что и идеи Платона; однако о пифагорейской философии у нас почти не осталось каких-либо свидетельств, достаточных для ее оцен-

ки, и хотя у нас немало произведений Аристотеля, но при множестве искажений, которым они подверглись, он еще недостаточно критически изучен и очищен, чтобы его можно было использовать при такой характеристике.

Об интеллектуальном дуализме

Платон считает, что все видимые и слышимые нами вещи созданы согласно духовным образцам, — все же существа представляют собой лишь несовершенные отражения упомянутых совершенных образцов, и потому только то *истинно*, что имеется в них от образцов. Человек же познает их лишь постольку, поскольку он созерцал их в прежнем состоянии: имеющееся у него смутное воспоминание пробуждается, когда он видит вещи, похожие на образцы или же заключающие в себе что-то от них (то есть содержащие в себе нечто *истинное*).

Таким образом учение о *воспоминании* связано с учением об *идеях*.

Из этого воспоминания об идеях, возникающего случайно при созерцании вещей, имеющих некоторое сходство с идеями, необходимо следует допущение *интеллигибельного мира* (имеющего отношение к нашему прежнему состоянию) в противоположность теперешнему более грубому, чувственному, внешнему миру.

Образцы не существуют порознь, но составляют связанный духовный мир, в котором мы до нашего теперешнего существования 'созерцали' образцы вблизи богов; правда, у нас сохранилось лишь смутное воспоминание об этом, то есть колеблющееся, обусловленное, несовершенное познание.

Из всего этого явствует, что Платон ставил *сознание выше бытия, дух выше тела*, и упомянутое представление необходимо должно вести к тому, чтобы мыслить божество как самую совершенную, безграничную, всеохватывающую интеллигенцию — как высший, самый совершенный ум (*Verstand*)³, который создал все образцы и *устроил по ним все вещи*. Однако, согласно Платону, *мир и все вещи образованы* всесовершенной интеллигенцией *из изначально существующей материи*, и именно в этом и состоит несовершенство данной системы, как и большей части всей интеллектуальной философии, то есть дуалистических систем.

Поэтому Платон вообще может послужить примером того, почему интеллектуальная философия всегда оставалась

несовершенной; на нем можно показать это лучше всего, ибо он самый интеллектуальный из всех интеллектуальных философов.

Эта система не достигает своей цели — дать преимущество духу перед телом; она не проводит единства принципа — кажущийся поначалу идеализм впадает в дуализм, допускаются два изначальных принципа, дух обуславливается материей и даже подчиняется ей, материя рассматривается как нечто первое и древнейшее, ибо, поскольку она ставит божеству вечные пределы и границы, она выше духа, конечно имеет преимущество перед ним.

Деятельность божественного ума обусловлена изначальными особенностями этой материи, ибо ведь материи должны быть присущи изначальные законы, так что фатум оказывается выше устрояющего ума; как бы ни восхвалялось искусство устроения, могущество и мудрость устроителя, несовершенство материи ставит ему вечные неизменные границы; первым безусловно господствующим принципом является вечная изначальная материя. Этим нетрудно объяснить всякое зло, и Платон действительно объяснял все дурное, что существует в мире, несовершенством материи. Как божество есть источник всякого блага, так пределы, полагаемые божеству несовершенством материи, суть источник всякого зла, и тем самым не только мир, но даже устрояющий, искусный, божественный мировой ум оказываются во власти неумолимой, неизменной, неотвратимой судьбы и необходимости. Ибо материя все же сильнее божественного ума, так как, несмотря на все свое искусство и высшую мудрость, он не может устранить упомянутого несовершенства и зла, необходимо из него проистекающего; материя даже предписывает ему законы, собственно поднята в этой системе до уровня божества, хотя она исходит из прямо противоположного намерения — возвысить дух над материей.

Причина этой неудачи, то есть того, почему все интеллектуальные философы, стремясь возвысить дух над материей, все же всегда выставляют два рядоположных начала, заключена в природе интеллектуальной философии, собственно уже в ее названии.

А именно интеллигенция совершенно немыслима, не может иметь места без того, что не есть она сама; активная интеллигенция — без материи, формируемого ею объекта, пассивная — без созерцаемого ею объекта. Однако то, что

находится вне ее, *предшествует ей* и, значит, *выше ее*, так что ошибка эта совершенно неизбежна, если только допустить однажды, что «интеллигенция, разум (Verstand) есть высшее».

И до сих пор все попытки вывести и образовать мир и природу из разума кончались неудачей.

Между тем в своем стремлении поставить над материей нечто духовное и рассматривать его как высшее интеллектуальные философы находятся на верном пути, однако этим еще не много достигнуто в преодолении материализма, ибо упомянутый дуализм есть лишь род духовного материализма.

И если бы человеческое сознание действительно было только разумом и интеллигенцией, то нельзя было бы достичь более высокой философии, чем этот дуализм, то есть просто более высокий материализм.

И если допустить, что в природе все устроено так же, как и в нас самих, что мы со своими способностями, своим духом и т. д. представляем собой несовершенное подобие Бога, то нужно было попытаться вывести первоначало философии не из познавательной способности, а из какой-либо другой человеческой способности, из способности желания и чувствования, из побудительной способности и тем устранить упомянутое несовершенство.

Может быть, если пойти по этому единственно оставшемуся пути в поисках источника и корня сознания и способности желания и чувствования, то совершенно отпали бы некоторые из прежних затруднений.

Забегая вперед, автор должен высказать *одно* положение, характеризующее этот противостоящий интеллектуальной философии и совершенно противоположный ей путь: *Бог есть любовь*.

Это прямо противоположно интеллектуальной философии, если только слова сохраняют свой смысл. Таким образом, не рассудок (Vernunft), не разум (Verstand) принимается за высшее, но *любовь*; разум выводится из нее, а не, наоборот, любовь из разума, как у Платона, где она предстает как нечто подчиненное.

Из предшествующего мы достаточно уяснили, что интеллектуальная философия не может достигнуть своей цели — возвысить дух над материей, не говоря уж о том, чтобы вывести материю из духа; чтобы быть по-настоящему подчиненной духу, она должна и твориться им. Представ-

ление о разуме как о высшем духе, божестве еще не решает проблемы; разум не может *порождать, творить*, он может только устроить. Поэтому-то ни один интеллектуальный философ и не мог до сих пор вполне объяснить положение: *Бог создал мир из ничего*.

Скорее можно показать, как из любви возникает жизнь, а из нее — телесная организация; сегодня нам уже не нужна философия, чтобы знать это; физика уже показала нам, что любовь может создать жизнь, а последняя — телесную организацию.

И хотя эта новая попытка объяснить возникновение духа и материи из любви как общего их начала еще не осуществлена вполне удовлетворительно и может подвергнуться коррективам, все же это представление оказывается сравнительно более достоверным и удовлетворительным, чем изложенное выше, недостаточность которого обнаруживается уже при первом рассмотрении.

Подобно тому как *древние интеллектуальные философы* до Платона и сам он исходили из чрезмерного и одностороннего почитания разума (*Verstand*), интеллигенции, идеи, интеллигибельного мира — идеи бесконечно возвышенного разума, которую они стремились постичь, короче говоря, из почитания всего исходящего из разума, так философы *нового времени* исходили из противоположной точки зрения, из презрения к телу и телесным впечатлениям, которые разрешаются в видимость; влияние христианства могло во многом способствовать тому, что они избрали именно этот путь.

Хотя те и другие философы отправляются от весьма различных точек, они все же сходятся в главном принципе. Первые признавали, правда, изначальную материю, вторые полностью ее отрицали, но все они были едины в том, что *разум, интеллигенция, есть нечто высшее и первое*. Но, как было показано ранее, это оказывается невозможным; интеллигенция не может иметь места без материи; не удалось это и философам нового времени, идеалистам, стремившимся полностью отрицать материю. Они снова и снова вводили ее в философию, хотя и в ином обличье, не смогли осуществить единства начала, что является подлинной причиной неудачи всей интеллектуальной философии вообще, в конце концов им всегда приходилось допускать наряду с интеллигенцией еще и нечто другое, то есть два начала. (. . .)

Причину того, почему интеллектуальные философы отдают предпочтение именно разуму среди различных сфер сознания, нужно искать в особом состоянии философа вообще. Если он только философ, то из всех своих способностей он будет более всего нуждаться в познавательной способности и развивать ее. Это соответствует его занятию и должно оставаться таким, но нельзя отрицать, что тем самым возникает естественное пристрастие и одностороннее отношение к одной особой сфере сознания — той, которую он практикует более всего, в которой он более всего искущен, так что он ставит ее выше других, отдает первенство разуму как господствующей и преобладающей у него силе, совсем низко ставит способность влечений и чувств, признавая ее в лучшем случае лишь низшей познавательной способностью.

Поэтому мы и находим, что в психологии древние интеллектуальные философы довели упомянутую интеллектуальность до предела, тогда как способности желания и чувствования они отвели низшую ступень, почти совсем пренебрегали ею, часто даже отрицали ее как *самостоятельную способность*, сводя к познавательной способности. Если у Платона дело обстоит еще не вполне так, то тем более это характерно для стоиков, с их столь своеобразной моралью: она отличается большой строгостью, полностью выводится из разума.

После этого экскурса мы возвращаемся теперь к характеристике второго вида интеллектуальной философии, *идеализма* (переход к нему уже был подготовлен).

Было уже отмечено, что древние и новые интеллектуальные философы, дуалисты и идеалисты, по существу, не очень отличаются друг от друга, они лишь исходят из различных отправных пунктов.

Идеалисты — в полном отличии от дуалистов — начали с отрицания внешнего мира или признания его только видимостью; но именно здесь они пришли к утверждению интеллигибельного мира, снова сближаясь с древними интеллектуальными философами; среди последних некоторые (заметим это попутно) также объявляли чувственный мир видимостью и иллюзией, так что у них содержится много идеалистических идей. Однако в древней интеллектуальной философии этот взгляд все же вторичен, тогда как в новой — первое и преимущественное ее положение. Более конкретно это показывает нижеследующая характеристика.

Идеализм

Мы и здесь воспользуемся историческими примерами и, чтобы лучше уяснить постоянно совершающееся развитие идеализма, вместо одной-единственной системы дадим краткий обзор всех существовавших до сих пор идеалистических систем нового времени.

При обзоре постепенного развития и совершенствования идеалистической философии (Idealphilosophie) нового времени важно отметить два обстоятельства, во многом способствовавшие ее разработке.

1) Все более усиливалась тенденция к тому — особенно благодаря успехам физики, — чтобы считать все чувственные представления субъективными, индивидуальными, иллюзорными и не показывающими объективных свойств предметов.

2) Благодаря влиянию христианства получило распространение с давних времен почти всеобщее презрение к чувственности.

Так, например, Беркли просто в силу своей религиозности стал идеалистом; у Мальбранша и Лейбница видно влияние отцов церкви, свою систему они взяли большей частью у них.

Идеализм нового времени берет свое начало у Декарта. Его система, допускающая существование духа и материи рядом друг с другом, — это собственно абсолютный дуализм, и отсюда все системы последующих идеалистов вращаются вокруг гипотезы о том, как воздействуют друг на друга две столь различные вещи, каким образом благородный дух может вступить в связь, в сообщество со столь дурной, низшей, второстепенной вещью, как материя.

Мальбранш хотя и не дошел еще до отрицания тел, но был весьма неуверен и сомневался в них; он пытался разрешить упомянутую проблему, считая, что все представления о телесных вещах возникают и пробуждаются в человеке благодаря постоянно длящемуся Божьему чуду, и притом так, что они соответствуют человеку, соразмерны ему. Человек, или, точнее говоря, дух, никогда не может войти в контакт с телами — оба не имеют никакой связи друг с другом, дух может иметь лишь представления о телах, пробужденные в нем Божеством.

Беркли вполне позитивно отрицает все телесное: представления о нем возникают благодаря произвольным воз-

действиям Божества, но Беркли, как и его предшественники, только полуидеалист, его система исходит собственно из эмпиризма. Так как эмпирик обладает всегда только чувственными впечатлениями, а сам предмет остается скрытым за ними и недоступным, неизменно ускользает от взора наблюдателя, то весьма естественно, что он легко может склониться к выводу: высший дух пробуждает в нас эти представления, ибо гораздо понятнее, как один дух может воздействовать на другой, нежели то, как может входить в дух столь совершенно чуждый неведомый предмет.

Представления о *моральном Божестве* нет в этой системе — оно должно быть взято из других источников. Беркли взял его из христианской религии, и это оградило его от ужасной, беспредельной мечтательности (*Schwärmerei*), в которую, как это нетрудно увидеть, может выродиться эмпиризм у человека сильного и острого ума, не имеющего, однако, представления о моральном Божестве. Без этого представления он с необходимостью подвержен произвольным воздействиям и волшебству неведомых духов и призраков и потому самым ужасным неустойчивым фантазиям; и чем богаче дух и фантазия человека, тем безграничнее мечтательность и тем опаснее система.

Лейбниц попытался, правда, все растворить в духе, он не признавал ничего, кроме духовного, способности представления, никаких вещей, кроме духа; однако эти способности представления — *монады* — отличаются бесконечной градацией; существуют глубоко дремлющие и в высшей степени бодрствующие, живые монады, и посредством их он и объяснял сущность тел: субстрат тел — это бесконечное число монад, в которых сознание еще дремлет, которые находятся на низшей ступени сознания (но, как и все монады, способны к бесконечному развитию). Не легко, правда, понять, как бесконечное число дремлющих духов может, например, дать нам представление о столе. Однако еще большая трудность заключается в том, что он рассматривал всякую монаду как замкнутое целое, как бы особый, существующий сам по себе мир, не допускал какой-либо общности между ними, и разделением между монадами он в иной форме вновь ввел упомянутый декартовский раскол между духом и телом. Тем самым он, как и его предшественники, был вынужден объяснять соединение монад с помощью произвольной гипотезы — он также прибег ради этого к чуду, только у него это изначальное чудо при сотворе-

нии мира, когда Бог как бы поставил одновременно двое часов, установил между ними гармонию. (. . .)

Более интересны и идеалистичны другие отдельные идеи Лейбница, как, например, уже упоминавшаяся идея о бесконечной градации, бесконечной способности сознания к развитию. Затем также принцип объяснять дух только из духа, душу — только из души, как это проявляется в его идее о бессознательных представлениях. Подобно тому как в представлениях человеческого духа царит непрерывная деятельность (у человека есть представления даже во сне), так и каждая отдельная монада, даже глубоко дремлющая, никогда не лишена деятельности, хотя бы и бессознательной. Подобно тому как при быстром исполнении музыки не помнят о наблюдаемых правилах и законах, так и при бессознательных представлениях закономерные функции осуществляются как бы с такой поспешностью, что этого не замечают.

Вообще этот обнаруживающийся во всех его идеях принцип бесконечной полноты и бесконечного многообразия, то есть принцип деятельности, и есть то, что более всего делает Лейбница идеалистом, это самое идеалистическое в его философии.

Кант, собственно, не может быть назван идеалистом, ибо он допускает предметы вне *я*, доставляющие материал представлениям, а *я* согласно изначальным законам дает этому форму; вначале он как будто тоже хотел вывести материю из духа, но затем в процессе развития своей философии определенно возвратился к вещи в себе и опыту. Особенность его как идеалиста, если его следует так называть, состоит в том, что субъективный способ представления, субъективную видимость в представлениях, которую он допускает вместе с остальными идеалистами, он стремится объяснить как нечто закономерное, то есть согласно основным законам нашего разума и исходя из природы нашего духа.

Среди идеалистов наиболее последовательным является Фихте, ибо он выводит из *я* не только форму, но и материал представления; в основном первопринципе он законченный идеалист. В дальнейшем же развитии своей системы он опять ввел в философию *вещь в себе* в качестве *некоего нечто*, которое должно давать *я* первый внешний толчок к представлениям, после чего оно все производит из себя самого; тем самым вновь упраздняются притязания на за-

конченный идеализм, ибо он не может иметь места, пока вынужден допускать нечто еще кроме я.

Результат данного обзора идеализма в его постепенном развитии таков, что все эти системы *не вполне идеалистичны*; Беркли же нужно бы вообще исключить отсюда, ибо, хотя он все растворяет в духе, система его в философском отношении, в отношении обоснования и последовательности наименее совершенна из всех. Почему идеалистам, как и интеллектуальным философам, не удалось осуществить своих намерений, в основном уже говорилось в заключительной части раздела об интеллектуальной философии, более же конкретно выявится из дальнейшего рассмотрения.

Причина несовершенства идеалистических систем обнаруживается в том, как они пытаются объяснить видимость. У Беркли это, так сказать, дикая, беспорядочная видимость без какой-либо цели и закономерности, у Лейбница она объясняется совершенно произвольной гипотезой, Кант и Фихте пытаются свести ее к законам нашего разума, объяснить как нечто закономерно и необходимо протекающее из природы я (*Ichheit*); но здесь можно спросить: «Кто поручится за истинность законов? Кто дал законы *обусловленному я* (*Ichheit*)?»

Допускать для абсолютного я законы возможно лишь при условии, что *вне* его признается нечто, что дает законы.

Верно, конечно, что пока ощущение все еще отличается от самого внешнего предмета, отделено от него громадной пропастью, совершенно несходно с ним, предмет, поскольку на него неизменно переносится впечатление, может быть только видимостью, так что предпосылка, касающаяся внешних предметов, оказывается вполне произвольной; но именно потому эта видимость, в которой идеалисты растворяют *не-я*, не является совершенно пустой видимостью. Возникает вопрос о том, существует ли совсем пустая видимость, не содержащая никакого бытия, не заключающая бытия в своей основе. Ибо существует ведь и *значимая осмысленная видимость*, например; образы, слова и т. д. Что общего, например, у слова «чувственность» с обозначаемой им вещью? Образ или слово, соединяющие один дух с другим, сочетающие их в сообщество, *сами по себе* не имеют ничего общего с понятием, сообщаемым одним духом другому, или той связью, в которую вступают оба духа друг с другом. Итак, хотя слово или образ и не имеют никакого сходства

с предметом, ими обозначаемым, они не являются *пустой видимостью*.

Если идеалист имеет право утверждать, и ему нетрудно это доказать, что люди всегда ограничены своим сознанием и потому допущение абсолютного *не-я* совершенно ложно, так что не существует ничего, кроме *я* (Ichheit), то все же он не может признать совсем пустой видимости, ибо она не может существовать рядом с бесконечной реальностью, в которую ведь верят все идеалисты, относительно которой они все убеждены; она так же не может существовать рядом с бесконечной реальностью, как *не-я* рядом с *я*. Столь многообразная и развитая пустая видимость была бы целым миром ничто; но как может существовать пустой мир ничто рядом с Божеством в бесконечной реальности, как может быть *пустая видимость* в *бесконечной реальности*?

И если в философии давать простор произвольному вымыслу и допущению, как это делали отчасти многие идеалисты, стремясь разрешить загадку, то впечатления от всех природных явлений следовало бы рассматривать указанным выше образом как слова, хотя и не являющиеся самим предметом, но в качестве средства приводящие нас к пониманию его, следовательно, как выражения, как полупонятные, полунепонятные слова родственных, но скованных *духов*, которые не могут изъяснить себя и, кажется, то жалуется, то высказывают свою внутреннюю природу и побуждают нас к радости или скорби. Подобно этому пение соловья, например, должно казаться тому, кто его чувствует, полупонятным, полунепонятным языком хотя и родственного, но отлученного от нас существа, смутным, непонятным языком скованного духа, обращающегося к нам и желающего сделать себя понятным.

Тогда это было бы *значимой видимостью*, и все было бы только *я*, могло бы лучше согласоваться и с идеей бесконечной реальности, каковая ведь только и делает идеализм идеализмом, ибо по устраниению ее он оказался бы ограниченным самосозерцанием индивидуального *я*, низведенным до уровня субъективного эмпиризма.

Этот образ мысли был бы понятнее, нежели взгляды упомянутых идеалистов, которые, делая видимость закономерной, тем самым бесконечно умножали видимость и превращали ее в мир ничто. В этом, может быть, и причина того, почему в фихтевской системе обнаружилось так много

сходства с пантеизмом, низвергающим нас в бездонную пропасть пустоты и ничтожества.

Чтобы объяснить такую значимую видимость, не нужно, как мы сейчас это показали, не только никакого *не-я*, но, предположив множество обусловленных духов, можно в самом *я* найти причину этой значимой видимости. Ее самое можно рассматривать (предположив, что это возможно) как сообщество духа безусловного и обусловленного.

Если же нужно объяснить и вывести пустую видимость, то это необходимо ведет к допущению *не-я*; если хотят закономерно дедуцировать, как Кант и Фихте, а не призвать на помощь величайший произвол, как Лейбниц и Беркли, то с необходимостью приходится допустить *не-я* в качестве причины пустой видимости.

Во всяком случае пустая видимость может рассматриваться только как граница *я* (*Ichheit*), и если допустить, что оно есть самоограничение и, как уже было сказано, не предоставлено всецело произволу, но все должно быть объяснено как закономерно проистекающее из самого *я* (*Ichheit*), то причина этого самоограничения может заключаться не в самом *я* (*Ichheit*), но в *чем-то вне я*, побуждающем его ограничивать себя.

Кант совсем не объясняет этой необходимости, не рассматривает возникновения этого законодательства и того, побуждается ли оно чем-то извне, дает ли его *я* себе самому.

У Фихте все это подробно изложено указанным выше образом. У него *я* само дает себе законы; вопрос состоит лишь в том, происходит это *произвольно* или *необходимо*. В первом случае имел бы место необузданный произвол; если же законы *необходимы*, то, поскольку причина этой необходимости не может заключаться в самом *я*, последнее подчинено чему-то чуждому.

Нечто именно потому имеет приоритет, что, поскольку из сообщаемого им толчка происходит все законодательство, с одной стороны, *я* без толчка навеки оставалось бы без законодательства, с другой же стороны, *благодаря* толчку все законодательство оказывается *необходимым*, все законы определенными этим толчком, так что нечто управляет и ограничивает *я*.

Результат, следовательно, таков: чтобы объяснить возникающее при допущении пустой видимости самоограничение или ограничение *я*, идеалисты вынуждены допустить

неведомое нечто, которое сообщает первый толчок, побуждение к самозаконотворчеству и тем самым так же ограничивает я, как и пустая видимость. Так одно всегда ведет к другому до бесконечности, и невозможно удовлетворительно разрешить задачу, ибо ошибка заключена уже в первом положении, и никакое уточнение и потенцирование не может ее устранить; на этом пути вне, рядом и над я всегда будет оставаться нечто, хотя бы это и был мельчайший атом.

Мы видим, что подлинная причина, побуждение к этому самоограничению у всех существующих идеалистов *произвольны*, так что с полным правом можно сказать: *произвол в самоограничении* отвечает природе идеализма и составляет одновременно элемент его системы. Более конкретное исследование сделает это более ясным. Каждый идеалист упрекает другого в том, что он остановился на полпути, и сам впадает в эту ошибку. Так, этот произвол в самоограничении мы встречаем у Лейбница, как и у Канта, у Фихте, как и у Лейбница.

Мы сказали уже, что Лейбниц первоначально исходил в своей системе из монад и затем нашел прибежище в гипотезе предустановленной гармонии.

Эта система монад, сколь бы атомистической она ни казалась, все же весьма идеалистична, поскольку монадам приписывается в ней бесконечное поступательное развитие, бесконечная градация ступеней совершенствования. И здесь можно представить себе два случая: либо Лейбниц совершенно произвольно принял эту бесконечную способность к развитию, столь угодную некогда Божеству, либо он считал ее коренящейся в самой природе сознания, выводил ее с необходимостью из природы сознания. Последний смысл может быть во всяком случае усмотрен здесь, и, хотя Лейбниц высказывался об этом не очень ясно, все же нельзя отказать ему в этом более высоком идеалистическом взгляде (по сравнению с другим, произвольным); отсюда только следует, что он необходимо должен был допустить упомянутый предикат и для Божества и тем самым прийти к идее становящегося Божества, в чем он дал мощный толчок и Фихте. Возможно, это побудило его совершить поворот и поставить себе границы, чтобы не потеряться в своих спекуляциях. Так приходится по крайней мере объяснять, что он оставил свою систему монад и перешел к идее предустановленной гармонии. Подобно Лейбницу, большая часть идеалистов

также не продвигалась отважно в своих опытах, но, как и он, произвольно останавливалась на полпути и возвращалась назад. В особенности это характерно для Канта и Фихте. Последний осознал, что его система, последовательно проведенная, привела бы его к необычайной фантастичности (*Schwärmerei*).

И чем, наконец, является *вера* у Канта и Фихте, как не произвольным рассечением узла, сплетенного самой их системой?

Этот страх потеряться в спекуляциях и эта произвольная остановка или даже попятный ход, наблюдаемые нами почти у всех идеалистов, легко объясняются следующим образом.

Более всего человек боится *абсолютного одиночества*. Идеализм же как раз представляет собой систему, в которой дух совершенно изолирован, у него отнято все, в чем он родствен обычному миру, так что он предстает одиноким и совершенно обездоленным. Это нужно считать подлинной причиной упомянутого феномена, что прояснится еще больше в следующем разделе; посвященном взаимоотношению высших видов философии, где среди прочего показывается, как идеализм легко переходит в пантеизм и скептицизм.

После критической характеристики двух существенных элементов идеализма — *растворения всех телесных явлений в пустую видимость* и *произвола самоограничения* — нам остается рассмотреть еще третий элемент, необходимый для полной характеристики идеализма: *принцип деятельности*.

Отрицая все предметы вне его, вещь в себе, *не-я*, идеалист борется, собственно, против двух понятий, ибо понятие вещи в себе, *не-я*, содержит в себе два момента: *бытие* и *конечное*.

Он не выступает абсолютно против *конечного*, не отрицает за ним абсолютно какой-либо реальности, как пантеист, оставляя на его долю лишь относительную, производную, вторичную как бы реальность. У *бытия* же он отрицает всякую реальность, объявляя ее простой видимостью. Это совершенно естественно и отвечает его образу мыслей, ибо бытие прямо-таки противоположно идее *я* (*Ichheit*); дух — это деятельная жизнь: *я* (*Ichheit*), дух, жизнь, деятельность, движение, изменение суть одно. Бытие же состоит в постоянном покое, неподвижности, отсутствии какого-либо изменения, движения и жизни, то есть в смерти.

И здесь идеалисты сходны с древнегреческими физиками и скептиками, утверждавшими, что все находится в постоянном течении, непрерывном изменении и изменчивости, ибо там, где жизнь и деятельность, принимаемые ими в качестве основного начала природы, там изменение и т. д.

Эта сторона показана Фихте не только ясно, но и весьма красноречиво, составляя вообще лучшую часть его идеализма.

Этой характеристикой идеализма исчерпывается характеристика всех видов философии. Мы насчитали их вообще семь. Первые четыре вида оказались совершенно несостоятельными в силу противоречивости и ничтожности их первоначал; они носят совершенно нефилософский характер, не согласуются с идеей философии, которую приверженцы их должны ведь признавать. Три же последних вида: интеллектуальный дуализм, идеализм и реализм — находятся на пути к истинной философии и потому преимущественно заслуживают нашего внимания; как и низшие виды, они связаны между собой и переходят друг в друга, и, так как именно из-за их взаимного большего или меньшего несовершенства очень важно показать их взаимоотношения между собой, мы посвящаем этой цели особый раздел.

4 О ВЗАИМНЫХ ОТНОШЕНИЯХ РЕАЛИЗМА, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО ДУАЛИЗМА И ИДЕАЛИЗМА

(. . .) Существует еще более старый вид идеализма, существовавший задолго до интеллектуальной философии. (. . .) Это первозданный, естественный, бесформенный идеализм, который, строго говоря, не может быть причислен к философии, ибо он существовал в ту эпоху, когда еще не было самостоятельной философии, была только мифология и религия.

Это был взгляд на мир как полный живых существ, мир, в котором нет ничего неодушевленного; все, что только можно было мыслить в качестве отдельного индивида, — растения, звезды, камни и т. д. — мыслилось одушевленным, все персонифицировалось, все существа представлялись чувствующими и действующими. Этот образ мысли, названный *гиллозоизмом*, — столь парадоксально явление идеализма в систематической форме, в виде системы, — господствовал у всех древнейших первобытных народов, всегда до того, как вещи стали представляться лишенными жизни и мысли;

мы видим даже, что для древнейших людей оказывалось совершенно невозможным представить безжизненную вещь и что отсюда возник совершенно естественный незамысловатый идеализм (гилозоизм). Понятие о безжизненных вещах — более позднего происхождения. (. . .)

Если мы сравним этот первоначальный идеализм с интеллектуальной философией, то обнаружим следующее: гилозоизм лежит в основе всех мифологий; по форме он прост, лишен детальной разработки (и строго философской последовательности). Короче говоря, идеализм появляется в своей первой форме как мифология; здесь это способность поэтического творчества, фантазия преобладает и уходит в неопределенную всеобщность; идеализм имеет здесь *продуктивный разум* безотносительно к прообразам, к добродетели, красоте и совершенству.

Напротив, интеллектуальный дуализм более склоняется к искусству; в нем все сферы человеческой жизни и деятельности превращаются в искусство; его разум — *непродуктивный* разум, направленный лишь на формирование и развитие *единичного* до высшего совершенства, то есть согласно идеям добра, красоты и совершенства, сущность которых состоит именно в *формировании*. Согласно этому образу мысли все создано в соответствии с прообразами, все стремится уподобиться им и тем принять участие в божественной жизни, ибо, чем ближе к прообразам, тем более участвует человек в вечном, истинном, неизменном бытии, так что все понимается в постоянном формировании и совершенствовании. Но формирование, воспроизведение согласно прообразам, хотя бы и недостижимым, и есть как раз искусство, ибо создание произведения (художественного произведения) в *некоем данном* материале через воспроизведение прообраза мощью духа и составляет если не существо, то необходимое условие изобразительного искусства.

Итак, по духу интеллектуальный дуализм сходен с изобразительным искусством, в основе его лежит способность формирования, формирующий разум. (. . .)

Естественный идеализм без стремления к системе и методу совсем потерялся бы в произвольных фантазиях, как мы видели это ранее при характеристике данного вида, систематичность же покоится на *обосновании*, однако ничего нельзя обосновать, не выводя одно из другого. Идеалист, признающий только я (*Ichheit*), не может представить его в виде состоящего из звеньев целого, не выводя одного из

другого. Но как он может это осуществить, не разделяя дух на *безусловное* и *обусловленное я* (Ichheit)?

Итак, если идеализм не хочет отказаться от всякой научной формы, если должны быть привнесены законы и методы, то именно для того, чтобы быть систематическим, идеализм должен допустить обусловленное я (Ichheit). Теперь самым естественным было бы вывести это обусловленное я из безусловного, и тогда возникли бы пантеизм и реализм. Но этого идеалисты боятся так же, как и бесконечной игры свободной, произвольной фантазии, и именно этот страх, с одной стороны, перед реализмом, а с другой стороны, перед упомянутой фантастичностью (Schwärmerei), сопутствующей естественному ненаучному идеализму, неизменно побуждает их поставить себе пределы в каком-либо месте своей системы, на какой-либо ступени.

И только смелая, отважная, произвольная гипотеза спасает их от реализма, они выводят *действительное* из *возможного*, *законы* из *не-я*, из *ничто, существующего вне я*; они дают обусловленному я (Ichheit) преимущество перед безусловным, полагают его просто возможным, для них оно просто основа ради основы, недействительно, то есть само по себе *ничто*. Тем самым отпадает и возможность познания Бога, и возникает из моральных оснований необходимость, или, скорее, потребность добавить к теоретической философии еще особую, практическую, — их никогда не могли согласовать между собой, да это и невозможно, ибо если строго следовать теории идеализма, то всякая практика должна была бы отпасть. Такое разделение спекуляции и жизни не является философским, вера, отделенная от знания и противопоставленная ему, не является уже философией.

Но возвратимся вновь к включению интеллектуальной философии в идеализм. Было уже сказано, что именно в моральном отношении интеллектуальная философия дает самые прекрасные, лучшие и адекватные результаты, так что естественно, что с этой стороны идеализм и включает ее в себя.

Так, в морали у Канта и Фихте мы находим большое совпадение со стоиками, которые в свою очередь в вопросе об отношении морали к спекулятивной философии занимали почти совершенно такую же позицию, как и они; в спекулятивной сфере они были вполне скептически, а в моральной восприняли идею Платона.

И можно смело утверждать, что без упомянутой добровольной сдержанности идеалистов, объясняющейся моральными причинами, Фихте впал бы в пантеизм, а Лейбниц необходимо стал бы атеистом, ибо зачем нужно Божество лейбницеvским монадам, преформированным от вечности и существующим каждая как особый мир сам по себе?

Вбирая в себя интеллектуальную философию, идеализм соприкасается с ней в моральном отношении, равно как и благодаря переходу интеллектуальной философии в идеализм, возникающему в моральном мирозерцании, когда теология становится моральной и в мирозерцании моральный элемент получает перевес. (. . .)

Выдвигать два начала, как это делает интеллектуальная философия, противоречит всякому спекулятивному разуму и стремлению к системе, и когда при полном уравнивании *духа* и *материи* вновь стремились вывести их из чего-то *единого*, что не есть ни дух, ни материя, то прямо переходили к реализму, дуализм необходимо становился тогда реализмом, пример этого дал нам Плотин.

Когда у одного из обоих начал есть преимущество, перевес, то при дальнейшем последовательном проведении его интеллектуальный дуализм должен стать либо идеализмом, либо материализмом, как в этом легко убедится каждый. Подобно этому и при продолжении или дополнении предшествующей системы вид философии, в который она переходит, определяется тем, какое из начал получает перевес в данной системе.

Пример тому Аристотель: хотя он во многих местах противоречит Платону, однако все же примыкает к нему и дополняет его как интеллектуального философа, который более всего приближается к идеализму (. . .)

Нам остается теперь еще рассмотреть реализм в его отношениях к другим видам. Он согласуется только с интеллектуальной философией и идеализмом, но имеет более подчиненный характер и вообще занимает низшее место среди видов философии, находящихся на истинном пути.

Впрочем, о том, как прекрасно согласуется реализм с упомянутыми двумя другими видами, свидетельствует то, что он отчасти может даже вобрать их в себя; дело заключается только в степени, какую он может себе позволить. В качестве настоящего *реализма*, то есть систематического пантеизма, поскольку тот уже изменил самому себе, он может пойти необычайно далеко. Различие степени обнаружи-

гается уже при сравнении Плотина и Спинозы. Первый воспринял от идеализма и интеллектуальной философии гораздо больше, чем второй. (. . .)

В отношении систематического единства реализм имеет преимущество перед интеллектуальной философией, и поскольку он более последователен и систематичен, чем ранний неоформленный первозданный идеализм-гилозонизм, и более соответствует характеру всякой истинной философии, стремящейся отыскать безусловные первопричины, нежели систематический идеализм, остающийся просто при безусловном я (Ichheit), то с этой стороны он заслуживает даже предпочтения перед идеализмом.

(. . .)Прежде чем мы перейдем к историческому изложению философских систем, будет полезно предпослать ему как бы в качестве введения анализ возникновения различных охарактеризованных выше видов философии, закончив им настоящее рассмотрение, поскольку он более относится к характеристике, чем к истории.

Мы начнем со скептицизма и материализма, ибо эти образы мысли возникают у человека весьма естественно; с одной стороны, это слабость человеческого ума, который неизменно колеблется в сомнениях и не может решиться в пользу какого-либо определенного воззрения, с другой же стороны, это сила и богатство человеческого духа, не желающего ничего принимать на слепую веру и отыскивающего всевозможные возражения и контраргументы; вообще скептицизм, а вместе с ним бесконечное множество споров и заблуждений возникают в силу большой склонности к абстракции и внутренней робости.

Материализм можно назвать естественным, поскольку склонность к нему является достаточно всеобщей при преобладании чувственности и живой фантазии, открытой всему многообразию природы. Но также и по другой, более удолетворительной причине, ибо величие природы столь близко и очевидно взору человека, столь легко захватывает и подавляет его, что он может совершенно забыть о своем я, полностью раствориться своим чувством в восхищении этой возвышенной силой.

Иначе обстоит дело с эмпиризмом. Последний возникает из предельного падения человеческого духа; это отказ от философии в силу неспособности к ней, крайняя слабость разума, который не в состоянии возвыситься над опытом и чувственными впечатлениями и подняться до высших по-

нятий и идей. Лежащий в основе его характер состоит не столько в абсолютной чувственности, как большей частью бывает с материализмом, сколько в полной неспособности возвыситься до сверхчувственного, сочетающейся с меньшей робостью, чем в случае скептицизма. Можно было бы назвать его чем-то средним между обеими этими системами.

Наконец, пантеизм происходит исключительно из чистого разума (Vernunft), поскольку утверждение тождества, отрицательное понятие бесконечности составляют его первый и единственный принцип. Если же он хочет стать научной системой, наполнить себя содержанием (ибо по своей природе он, собственно, не может не быть бессодержательным), то он перестает быть чистым пантеизмом, и все позитивные идеи, которые он присоединяет ради этого к своему отрицательному утверждению, он вынужден заимствовать у других систем.

Здесь будет уместным заметить, что постоянное возвращение четырех ложных видов философии легко объяснимо, если принимать во внимание не столько их принципы, сколько характер, лежащий в их основе, и образ мыслей, как он описан нами здесь.

Происхождение интеллектуальной философии, восходящей выше всего в истории, покоится, насколько свидетельствуют сама история и традиция, на высшем божественном откровении; она не является всецело созданием ее учителей, но даже, по их уверениям, основывается на откровении и высших созерцаниях; все они более или менее без исключения утверждают сверхъестественное происхождение этой философии и ссылаются на высший источник познания.

Напротив, идеализм, особенно систематический,— это собственное создание и всецело заслуга человека, опыт того, что человеческий дух без чужой помощи может произвести из себя самого вопреки всем трудностям, которые могли бы встретиться ему на пути; следовательно, идеализм, как это подтверждают и его создатели, имеет своей основой свободу, это всецело деяние свободы.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФИЛОСОФИИ В ЕЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОМ РАЗВИТИИ

(. . .) Историческое исследование философии в ее последовательном развитии имеет прежде всего целью установить происхождение философии.

Философские учения тесно связаны между собою; несмотря на различные виды философии, между ними существует большая взаимосоотнесенность.

Одна философская система всегда соотносится с другой, более ранней, либо чтобы *опровергнуть* ее, *отыскать ее заблуждения и опровергнуть их*, либо чтобы *развить ее дальше*, устранить ее недостатки и несовершенства и улучшить ее, обосновать ее глубже и тверже, усовершенствовать и завершить ее.

Цель философии — *познание высшей реальности*.

У философии тот же предмет, что и у поэзии, — *бесконечное*; однако она отличается от нее внешней *формой*, способом, каким она воспринимает и трактует предмет.

Философия — *наука*, поэзия — *изображение* бесконечного. Поэзия довольствуется просто *созерцанием* божественного и *изображением* этого созерцания. Философия стремится к позитивному *познанию*, к научному *определению* и *объяснению* божественного, к тому, чтобы настолько овладеть бесконечным, трактовать его с такой определенностью и достоверностью, с какой в практической жизни обращаются по определенным правилам с предметами. Она стремится познать и объяснить высшее в понятиях и научно конструировать это познание с систематической строгостью и последовательностью. В поэзии высшее дается только в виде *намёка*, *предчувствия*, тогда как философия хочет объяснить его, приведя к определенным формулам.

Если предмет философии — позитивное *познание* бесконечной реальности, легко увидеть, что эта задача никогда не может быть завершена.

Высшее именно в силу своей высоты не может быть заключено в понятие. Познание бесконечного предмета *бесконечно*, как *самый предмет*, никогда не может быть завершено, полностью выражено в определенных словах, замкнуто в узких границах какой-либо системы. Следовательно, философия пытается объяснить с высшей полнотой и достоверностью то, что по своей природе нельзя ни объяснить, ни определить.

Если познание бесконечного само *бесконечно* и, следовательно, всегда незавершено, несовершенно, то и философия как наука никогда не может быть законченной, замкнутой и совершенной, она может лишь стремиться к этой высокой цели и испытывать всевозможные пути, чтобы все более и

более приближаться к ней. Она вообще является больше *исканием, стремлением* к науке, чем самой наукой.

Отсюда становится ясно, что все прежние философские системы, которые мы знаем в истории, остались лишь несовершенными опытами и лишь более или менее приближались к высшей истине, если только не попадали на ложные пути и не удалялись полностью от нее. (. . .)

Всякий мыслитель, стремящийся к научному познанию, должен сначала отличить *истинную* философию от *ложной*, он должен объяснить ложные пути и заблуждения, в которые она впадала из-за ложного направления, принятого ею с самого начала, должен точно изучить *точку зрения, первоначальные принципы*, из которых она исходила, чтобы показать, как она необходимо должна была впасть в грубейшие заблуждения на этом пути; он должен с критической проницательностью вскрыть *образ мыслей*, лежащий в основе системы, чтобы доказать, как могли порождаться им столь ложные, превратные идеи.

Если исследователь философии представил таким образом ложную философию со всеми характерными ее признаками и показал, как она противоречит себе самой, упраздняет собственную цель, уничтожает самое себя и растворяется в абсолютной нефилософии, то он обратит свое внимание на ту *настоящую* философию, которая содержит немало истинного и превосходного, но отличается все же недостаточностью и незавершенностью в построении своих принципов. Он должен отыскать корень этого *несовершенства*, причины того, почему стремление этой философии к *научному завершению* до сих пор не было вознаграждено достаточным успехом и почему она остается более или менее далека от высшей цели своих усилий. (. . .)

Исследователь философии в этом трудном занятии будет проследивать ход философии на всех ступенях ее развития и совершенствования вплоть до ее первоисточков, насколько их можно отыскать в истории, он нигде не сможет передохнуть, одна система неизменно будет указывать ему на другую, более раннюю, он должен пробежать всю цепь мнений и идей, порождающих и взаимоопределяющих друг друга вплоть до первого их звена, и остановиться только там, где его покидают все исторические данные и историческое начало философии теряется в непроницаемой мгле.

Были философы, которые настолько преувеличивали весьма верное замечание о том, что философ должен быть *самостоятельным мыслителем* (Selbstdenker), что утверждали, будто философ вообще не должен заботиться о мнениях и идеях других и позволять им оказывать влияние на его образ мыслей, развивая его до предельного совершенства абсолютно самостоятельно и независимо от какого-либо обучения и создавая свою философию *исключительно* из самого себя. Это забвение всего, чему учились и что слышали прежде, даже если бы оно не было *совершенно невозможным* и противным природе человеческого духа, отдало бы философа во власть *слепых влияний*, оказываемых чужими мнениями на его образ мыслей. (. . .)

Ничто не оказывает более сильного воздействия на собственное *самостоятельное мышление*, чем знакомство с чужими мнениями и мыслями.

Противоречит природе конечного духа то, чтобы отдельный человек полностью охватывал и владел всей сферой философии, науки и опыта и силой и богатством своего духа создавал абсолютно независимый, самостоятельный, чистый образ мыслей без какого-либо чужого влияния, обучения и наставления. Целое литературы способно к бесконечному совершенствованию, величайшие умы всех времен и народов формировали и развивали это великое целое, делали его более богатым и многообразным, более прекрасным и великолепным. Что каждый из них добавлял к первоначальной массе из сокровищницы своей фантазии, как из этих столь многообразных и различных продуктов человеческого духа постепенно развивалось и совершенствовалось целое — все это прежде всего должен знать тот, кто стремится исследовать историю человеческого духа на всех ступенях его развития. Таким путем он познает самое совершенное, что когда-либо было создано человеческим духом, проследит, насколько это позволяет история, последовательное возникновение и развитие каждой ветви, каждого вида искусства и науки, в которых постепенно раскрывается человеческий дух; он точно соизмерит успехи, в них достигнутые, исследует и испытает препятствия, стоявшие на их пути, тормозившие и часто теснившие их, и таким образом легко и уверенно сможет определить свое надлежащее место в этом великом целом и тот способ, каким он должен содействовать его развитию и обогащению.

То, что относится к литературе вообще, в той же мере имеет место и в философии, и она представляет собой столь же связное целое. Новая философия — это только *продолжение, дополнение, улучшение* древней, и в большей части новой философии мало можно отыскать совершенно нового, оригинального, что не было бы уже так или иначе создано древними. (. . .)

Для философа, священным делом которого является полное внутреннее развитие, не может быть ничего более целесообразного и целительного, нежели обзор хода, постепенного формирования и развития собственного духа, основательное изучение влияния чужих мнений на его собственную систему мысли, ясное и отчетливое распознавание первоисточков своих идей и понятий, способствовавших им *чужих* воздействий, мотивов, определивших их дальнейшую направленность и развертывание, первоначального влияния обучения и воспитания на позднейшую тенденцию его ума. Таким образом он отличит *свою мысль* от чужой, удостоверится в правильности собственных идей через сравнение и сопоставление их с чужими и *выведет и объяснит возникновение своей самостоятельной философии, стремящейся к высшему совершенству, из неудовлетворенности прежней философией и точного знания ее слабостей и недостатков.* (. . .)

История философии распадается на историю *греческой и новой.* (. . .) Греческая философия в *древнейшие времена* близко примыкала к поэзии, высказывалась и сообщалась сначала в поэтических произведениях, позднее в *диалогической* форме, в диалектических беседах. По своей *сущности* она навсегда сохранила эту вторую форму, даже в позднейших компендиях форма диалектична и риторична и потому приближается к диалогической. Диалектическое остроумие и дух развития, риторическая культура, полнота, гармония и красота никогда не забывались греками даже при научном изложении. Философия была для греков не только *наукой*, но и искусством, на совершенное развитие которого было всегда направлено их особое внимание. Подобно этому из их большой склонности к диалектике и риторике вообще сложилась и сохранилась всецело диалогическая форма.

Новая философия, происхождение которой совершенно схоластическое, вполне удержала *схоластическую, сухо научную школьную форму*; даже те философские учения

нового времени, которые противостояли схоластике, в отношении формы не очень отличались от нее.

Нет, вероятно, ничего более непохожего, чем прекрасная, поэтическая и диалогическая отчетливость и ясность, остроумие и искусное развитие мысли, сила и жизненность изображения, красота и изящество стиля, философский метод греков, связанный с научной основательностью и определенностью,— и всего лишь правильная, сухая, совершенно абстрактная неживая форма схоластов, следивших только за строгой научной последовательностью и излагавших свои мысли и идеи с боязливо систематическим педантизмом на необычайно хитроумном, закрученном, всегда неуклюжем и мертвом, часто темном, хаотическом, варварском языке. (. . .)

ВТОРАЯ, ТРЕТЬЯ И ЧЕТВЕРТАЯ КНИГА ПСИХОЛОГИЯ КАК ТЕОРИЯ СОЗНАНИЯ

I РАЗДЕЛ ТЕОРИЯ СОЗЕРЦАНИЯ

Итак, первым шагом в философию является для нас *сомнение в вещи и вероятности я*. (. . .) Наша философия не начинает, подобно другим, с первого основоположения, где оно обычно является как бы ядром или первым кольцом кометы, а все остальное — длинным туманным хвостом; мы исходим из небольшого, но живого зародыша, ядро же находится у нас *в середине*. Исходя из неприметного, малозначительного начала, сомнения в вещи, обнаруживающегося, однако, у всех мыслящих людей, из всегда присутствующей и доминирующей вероятности я, наша философия будет развиваться дальше и возрастет в непрерывной прогрессии, пока не достигнет высшей точки человеческого познания и не покажет объема и границ всякого знания.

Сомнение в понятии вещи совершенно обосновано, поскольку это понятие — чистый предрассудок. То, что это так, станет яснее, когда мы покажем, что в сокровенной основе всякого созерцания всегда заключено противоречие. Предмет всегда является нам в созерцании одновременно *вне и внутри нас*. *Вне нас*, поскольку мы отличаем его от нас; *внутри нас*, поскольку мы воспринимаем его, вбираем его в себя. Ибо что еще означает созерцание, как

не восприятие, вбирание чего-то в себя. Говоря на языке Канта, это противоречие, лежащее в основе всякого созерцания, можно было бы назвать антиномией созерцания, и выражение это представляется тем более уместным, что эта антиномия действительно *необходима*. (. . .)

Созерцание душит, собственно, умерщвляет всякий предмет, ибо оно имеет место, только если предмет мыслится устойчивым; он может созерцаться, только будучи фиксированным, застывшим. Подлинное познание должно устремляться к внутренней сущности вещи, ее нужно постичь в ее живой внутренней сути, нужно схватить только это. Каждый же признает, что созерцание дает нам только воздействие, впечатление, явление, всегда оставляя что-то за занавесом. Все свободное, живое, подвижное всегда теряется для созерцания; оно показывает нам только внешнюю сторону предметов... (. . .)

Пусть вероятность *я*, всегда сопровождающая сомнение в вещи, будет подлинной точкой вообще вероятности в философии. Предметы исчезают и утрачиваются; то же, к чему нам всякий раз приходится возвращаться ради сознания, *я*, всегда остается, правда, не в качестве ясного познания, но, скорее, как неразрешимая загадка, поэтому оно и представляет собой всегда только вероятность. Ибо чтобы познать *я* в созерцании, нужно фиксировать его, но тогда оно тут же превращается в вещь; душа, жизнь исчезают, оставляя нам лишь мертвую пустую оболочку; то, что должно здесь созерцаться, представляет собой нечто бесконечно текучее, подвижное. В этом признает каждый свое *я*. Отсюда большая трудность и даже невозможность надежного постижения его в созерцании и ложность всякого воззрения, где источником познания выставляется фиксированное самосозерцание.

Рассмотрим теперь достижения нашего исследования в отношении их научных результатов. Речь идет у нас о понятии *я* (Ichheit). Если мы попытаемся постигнуть его в сокровенном его существе, то пункт, на который нам преимущественно нужно будет обратить внимание, — это загадка самочувствия, самосознания, сопровождающая и обуславливающая все представления. Будучи отнесено к знанию и возможности знания, это дает нам достоверность *непостижимого*.

Ибо всякое усилие созерцать себя, постичь себя в созерцании совершенно тщетно, как было показано ранее.

Я всегда исчезает у нас, когда мы стремимся фиксировать его. Чувство же непостижимого бесконечно достоверно; достоверным является то, что известно непосредственно, что не имеет никакого высшего доказательства, а именно так обстоит дело в случае самосознания. Оно не может быть выведено и доказано, оно обосновывает все остальное, является, следовательно, непосредственным, всецело достоверным. (. . .)

Самосознание мы будем называть в будущем *ощущением, обретением себя*, ибо я, собственно, нельзя доказать, оно может быть *только обретено*.

Благодаря ощущению мы получаем наряду с сомнением в вещи и вероятностью я еще и третью начальную нить философии — *достоверность непостижимого*.

Можно было бы возразить на это, что понятие предмета, преобразованного в вещь, основывается на чем-то непостижимом, поскольку в созерцании его заключено противоречие. Однако это противоречие делает вещь не просто непостижимой, но *совершенно недействительной*. Существует наряду с антиномией созерцания и антиномия ощущения; но из нее не вытекает недействительность ее предмета. Если мы находимся в противоречии с самими собой, то никогда не можем считать себя недействительными, ибо в каждое мгновение становимся непосредственно достоверными в себе самих. Если мы теряем самих себя в созерцании, то мы вновь обретаем себя посредством внутреннего ощущения, самосознания, не оставляющего нас даже в размышлении; это лишь повышает загадочность: в то время как мы часто представляем себе совершенно ограниченными и конечными, мы одновременно вновь и вновь убеждаемся в нашем бесконечном я (Ichheit). Впрочем, и эта антиномия разрешима, тогда как антиномию созерцания едва ли можно было бы разрешить. Подлинное противоречие в нашем я составляет то, что мы одновременно чувствуем себя конечными и бесконечными; это не нуждается в дальнейшем объяснении; как только мы начинаем размышлять о себе, мы находим себя бесконечными. Все наше существо (Selbst), все вещи — мир, созвездия, Божество — представляются нам бесконечными. Но и идея бесконечного содержится в нас. Мы получаем ее не извне. Наше я как охватывающее все, даже кажущееся столь чуждым, даже самое возвышенное и высокое, и как порождающее все мысли, — наше я должно представляться бесконечным. Но

чтобы эту бесконечность, которую мы находим в себе, соединить с чувством ограниченности в жизни, нужно воспользоваться *понятием становления*. Только таким путем станет это возможным; если *бытия* не существует, а есть только *становление*, то конечное хотя и ограничено экстенсивно, но интенсивно всегда *бесконечно* благодаря бесконечному многообразию и бесконечной изменчивости. Становящееся конечное, в котором нет бытия, всецело подвижно и изменчиво и, следовательно, бесконечно в силу своей интенсивной деятельности и многообразия. (Например, при созерцании созданий природы, где мы восхищаемся бесконечным, мы воспринимаем любую бесконечность в конечном.)

Становящееся бесконечное — это как бы еще не завершенное бесконечное, и постольку оно конечно. В идее становления конечное и бесконечное различаются только по степени, а не по существу. Для философии же, исходящей из понятия вещи — конечной или бесконечной, антиномия ощущения неразрешима. У Канта антиномии — это внутренние противоречия, необходимые в силу законов сознания, но неразрешимые. У нас же это противоречия, необходимые вытекающие из законов сознания, но вполне разрешимые для высшего рода мысли.

(. . .) Мы все начинаем с видимости конечного, с веры в вещи; философия должна вести нас к бесконечному. Если она сохраняет у нас веру в вещи или предлагает нам *бесконечную* вещь, то ничего не достигнуто, а, скорее, возникает громадная пропасть между истиной и чувством. Чувство ограниченности, всегда нас сопровождающее, вынуждает к абсолютному разделению между философией и жизнью; подобно этому все философы, впадающие в это заблуждение, рассматривали философию и жизнь как нечто вполне различное. Философия должна начинать с освобождения нас от видимости конечного и от веры в вещи и учить нас постигать бесконечное богатство и многообразие. (. . .)

Посмотрим теперь, как отражается решение антиномии ощущения на решении антиномии созерцания. Для этого нам придется вновь обратиться к рассмотрению воли. Последняя относится к *томлению* (Sehnsucht), *влечению* и *стремлению*, которые следует определить. *Томление* — это неопределенная склонность к чему-то, нельзя даже сказать, что произвольная, ибо она слишком неопределенна.

Влечение — это произвольная склонность к определенному предмету. *Стремление* — это определенная, но произвольная склонность, желание определенного предмета, не просто представление этого желания, но само сильное желание. Это понятие может объяснить теперь то противоречие созерцания, что предмет кажется существующим одновременно вне и внутри нас, ибо то же самое имеет место и при стремлении.

Примечание. В стремлении имеется еще и нечто иное, что может пролить свет на отношение становления к бытию, — противоположность, являющаяся осью, вокруг которой все вертится. В стремлении то, что полагается целью, именно потому, что оно полагается целью, полагается как нечто устойчивое, стремление же, хотя ему и ставится цель, по своей природе является движением, изменением, становлением. Как разрешить это противоречие? Как из бесконечного, подвижного, изменчивого стремления к цели может возникнуть в конечном итоге нечто *устойчивое* в качестве цели? И как вообще нечто может быть поставлено в качестве цели стремления, являющегося подвижным и живым? Стремление ведь всегда лучше мертвой цели, бытия? Это разрешается следующим образом: *бытие* само по себе ничто, только *видимость*; оно представляет собой лишь границу становления, стремления. Достигнув своей цели, стремление исчезает, и вновь возникает новая цель. Бытие в качестве цели является для нас, ограниченных людей, для практики только необходимой, полезной видимостью. При ограниченности человека цель кажется ему прочной и устойчивой, но как только она достигнута, видимость исчезает в действии, и то, что казалось бытием, становится новым бесконечным *становлением*.

Поскольку я стремлюсь к чему-то, предмет моего стремления находится вне меня, и все же он должен быть одновременно и во мне; я должен духовно обладать им, иначе стремление было бы невозможным, ибо у него должно быть определенное направление. Стремление к радости, свободе и т. д. не возникает через понятие, но уже имеется в нас, и все же ищется предмет как нечто еще далекое от нас.

Из этого должно еще лучше удаться решение антиномии ощущения, ибо хотя мы и устранили уже различие между конечным и бесконечным, так что в качестве живой становящейся деятельности они различны только по степени и противоречие их — только видимость, возникаю-

щая, когда жизнь фиксируется и умерщвляется, то есть делается вещью, — чувство спора между ними возвращает-ся вновь и вновь. Нам, чувствующим себя столь ограниченными, никак не может прийти мысль о том, что мы должны быть бесконечными, и вместе с тем нам приходится признать, что *я* в качестве вместилища *всего* может быть только бесконечным. Ясно выразив это противоречие, мы открываем возможность решить его так, что это вполне согласуется с общим чувством и общей верой. Если по размышлении мы не можем отрицать того, что *все заключено в нас*, то чувство ограниченности, постоянно сопровождающее нас в жизни, мы можем объяснить не иначе, как допустив, что *мы являемся лишь частью себя самих*. Это прямо привело к *вере в некое ты*, не как нечто противоположное *я* и сходное с ним — как в жизни (человек по отношению к человеку, а не животное, камень по отношению к человеку), но вообще как некое *противо-я*, и с этим необходимо соединяется вера в *пра-я*. Это *пра-я* — понятие, собственно обосновывающее философию. Здесь, в этой точке, сходятся все лучи философии. Наше *я*, рассматриваемое философски, соотносится с *пра-я* и с *противо-я*; оно одновременно есть некое *ты*, *он*, *мы*.

Тогда *не-я* оказывается совершенно невозможным помимо *я*. Любая мысль об этом совершенно отпадает здесь, ибо она совершенно несовместима с этим взглядом.

Тем самым решается антиномия стремления, как и антиномия созерцания, ибо при бесконечности *я*, где *я* является одновременно *пра-я*, легко объясняется то, что предмет созерцания или стремления кажется существующим одновременно в *я* и вне *я*. В *я* он существует постольку, поскольку является *пра-я*, вне *я* — поскольку является производным, подчиненным *я*.

Из этого ясно, как нужно рассматривать внешние вещи в философии. Они не представляют собой *не-я* помимо *я*, не являются и мертвым, тусклым, пустым, чувственным отражением *я*, ограничивающим его непостижимым образом, но суть, как было сказано, живое, могучее *противо-я*, некое *ты*. (. . .)

Примечание. (. . .) Всякая сила, как только она вступает в отношение с нами, то есть как только мы стремимся помыслить, воспринять, исследовать и обосновать ее, становится неким *ты*; это то, что реально в созерцании. Материал — ничто в созерцании. Реальность ему дает лишь

его сущность, значение, смысл, тот язык, который обращается к нам, на котором нам пытаются изъяснить себя *ты*. Внутренняя сущность и природа растений и животных — это как бы слова и язык, с которыми обращается к нам далекое, замкнутое *ты*. Благодаря значению ничего не значащий материал превращается, таким образом, в слово и образ сокровенного, но родственного духа.

Тем самым мы нашли *я*, которое вполне бесконечно и наряду с которым не может быть никакого пустого *не-я*, но которому противостоит *противо-я*. Мысль, *я* благодаря этой идее *становления* были возвышены до *пра-я*, и опять-таки благодаря этому повышенному понятию *я* идея *становления* превратилась в понятие мира. Если наряду с *я* нет никакого *я* и все становление — это только становящееся *я*, то это *я* как совокупность всего и есть именно то, что мы вообще называем миром. Следовательно, мир — это бесконечное *я* в становлении (или, так как для нашей теперешней точки зрения бесконечное *пра-я* является высшим, всеохватывающим), это как бы *становящееся Божество*. (. . .)

Понятие мира как становящегося Божества — основной результат, достигнутый нами на пути созерцания, идея становления, подлинная ось идеализма, вокруг которой все вращается и на которой все основывается. (. . .)

Подлинное различие между нашей и фихтевской философией заключается в том, что Фихте говорит: *я — это одновременно субъект и объект*, тогда как на нашем языке ему следовало бы сказать: *я становится объектом для себя самого*. (. . .) Другой источник недоразумений, встречающихся у Фихте уже на первом шагу и тормозящих затем ход его мысли, состоит в *делании я* в противоположность нашему *обретению я* как части нас самих и как части или производного от *пра-я*. (. . .)

Спрашивается теперь, что еще вытекает из созерцания для характеристики сознания? Мы обретаем *я* в мышлении и по дальнейшем размышлении эта мысль расширяется настолько, что поглощает и принимает в себя все остальное. Через созерцание мы все же спускаемся на более низкую ступень, забываем упомянутую возвышенную мысль, обретенное *я* (*Ichheit*) и попадаем на мгновение под власть внешнего предмета, который мыслится как вещь, поскольку он опять-таки кажется существующим вне нас. Короче говоря, в простом восприятии предмета *я* теряется в пред-

мете, в мышлении оно теряет предмет. Если то и другое должно соединиться, если предмет должен остаться предметом и притом самодеятельность я должна быть до известной степени спасена, то требуется новое посредствующее звено, и этим звеном является *образ*. Образ — это только отпечаток предмета, то, что его замещает; но он создан во внутреннем мире и представляет собой произведение свободы. Образ — это как бы противовещь, порождаемая я для спасения своей свободы и удержания предмета, от которого оно не хочет отступить. Однако в качестве противовещи, как заместитель предмета образ все же всегда остается обремененным правещью, видимостью вещи, поэтому он всегда является только первым приближением к свободе. Образ — лишь слабое противодействие власти чувственного впечатления. Чтобы усилить это слабое противодействие, не преступая той границы, которая необходима для созерцания и должна быть удержана, то есть не теряя предмета, потому что в мышлении он теряется, — для этого не остается иного средства, кроме *общности*, достигаемой словом и языком. Только этим путем усиливается имеющееся в образе слабое приближение к свободе. При внешнем чувственном впечатлении без образа я остается всецело страдательным. Образ, хотя и только противовещь, является все же порождением я, первым шагом к свободе; слово — это как бы подтверждение и усиление свободы, достигнутой в образе. Оно подтверждает человеку, что он не вполне подчинен тирании вещей в созерцании, но свободно может воздействовать на них и оперировать ими, и это оттого, что, во-первых, хотя я остается все еще на ступени созерцания и потому под влиянием вещи, в слове осуществляется гораздо больше свободы и произвольности, чем в образе; во-вторых, благодаря общности слабый индивид получает поддержку, и обобщение и распространение образов благодаря словам доставляют я все больший простор и свободу.

Тем самым выводится способность к языку. Основа, на которой мы возводим ее, проистекает как раз из существа разумного сознания. Конечно, в языке есть нечто высшее, божественное, что здесь еще не принимается во внимание, подобно тому как есть у него и более обычная и низменная почва и цель, нежели только что упомянутая. Ведь в обычной жизни, как мы это видим, язык используется большей частью только по необходимости, для удовлетворения

животных потребностей и достижения полезных целей. То и другое находится за пределами, которые мы себе очертили. Первое далеко возвышается над низшей ступенью сознания, второе гораздо ниже ее, ибо эта обыденная цель и обыденное использование языка не выходит за пределы животной природы. Если бы язык действительно происходил из этих низших потребностей, то не было бы никакой причины для отсутствия чего-то подобного и у животных. Потребность говорить и высказывать себя может существовать только у людей, ибо эта потребность проистекает из стремления разумной силы к *самосозиданию* и освобождению от власти вещи. Язык, согласно этому воззрению, является потребностью человека, стремящегося к свободе, чтобы совместными усилиями противостоять могуществу мира и освободиться от него. С этой нашей точки зрения, основа и необходимость языка заключены, следовательно, исключительно в природе человечества; если абстрагироваться от его высшего духа, он представляет собой, согласно рассмотренной здесь более обычной цели, нечто вполне чисто человеческое.

Другим необходимым условием выдвинутых пока способностей сознания являются *чувства*. *Созерцание*, чувство вообще — это только всеобщая способность. Это вытекает само собой. Единственное, что может рассматриваться в философии по поводу чувства, — это *конструирование чувств*, и здесь могло бы обнаружиться, что число и характер чувств никак не случайны, как это пытались утверждать некоторые философы. Так, например, в связи с предыдущим существенно и совершенно не случайно, что материей слова является звук. Как таковой он обладает тем бесконечным преимуществом, что представляет собой нечто подвижное, ибо тем самым делается еще один шаг по пути к свободе от застылости и неподвижности вещей. Поэтому и знаки глухонемых следует рассматривать лишь как весьма ненадежные и несовершенные слова. Подвижность слов все более освобождает нас от застылости вещей, а их всеобщая сообщаемость — от одиночества созерцания. Если мы абстрагируемся от особого материала предметов чувств и рассмотрим только отношение чувств к вещам и предметам вообще, мы обнаружим крайне важное различие между ними.

Слух — это чувство подвижного, а не материи, устойчивости, это чувство становления, а не бытия предметов.

Все воспринимаемое нами слухом может быть только чем-то подвижным.

Иначе обстоит дело со зрением и осязанием; этими чувствами мы непосредственно воспринимаем устойчивое в признаках и качествах, присущих ему. Восприятие движения с помощью этих чувств может быть только косвенным восприятием. Из этого уже следует, что слух, согласно нашему принципу, — благороднейшее чувство. Как чувство подвижного оно более тесно связано со свободой и постольку более всех других пригодно для того, чтобы освободить нас от власти вещей. Оно теснее всего связано со способностью к свободе и разумным сознанием вообще. Это подтверждает и опыт, когда глухие от рождения сильно отстают от всех остальных людей в разумных способностях, тогда как слепые от рождения не очень отличаются от вполне нормальных людей. (. . .)

То, что зрение рассматривается как благородное чувство, заключается именно в том, что это чувство сообщаемости, чувство, лежащее в основе сообщения. Язык, которым должен пользоваться человек, не может быть языком образов; любой язык знаков — лишь слабый суррогат истинного языка, который может основываться только на звуке и звучании. Однако существует и естественный язык, открывающийся в облике предметов. Уже говорилось, что внешний предмет не представляет собой, как это кажется, чего-то совершенно отличного от нас, некой вещи, но его подлинным чувством является родственное нам сокровенное *мы*. Из этого следует, что каждый предмет, если только мы сумеем правильно посмотреть на него, открывает нам на его естественном языке некий высший смысл. Зрение — орган для восприятия этого языка. Само собой понятно, что благодаря художественному вкусу оно может быть развито, ибо задатки для этого есть у каждого, хотя они и не всегда получают развитие. Зрение в его высшей завершенности — это как бы чувство чувства, чувство того единственного, что имеет смысл и значение в созерцании, чувство *духовного* в телесном. Слух не является таким, ибо это именно чувство подвижного, ограниченного только этим; оттого он всегда может постичь только единичное, но не целое. (. . .)

II РАЗДЕЛ
ТЕОРИЯ ВОСПОМИНАНИЯ И УМА

Попытаемся прежде всего отыскать нити, соединяющие с предыдущей теорией созерцания. Упомянутое понятие о я как *лишь части нас самих* — вот что осуществляет переход к теории воспоминания; оно непосредственно ведет от созерцания к воспоминанию. Возвращение в себя необходимо предполагает выхождение из себя, обретение — утрату. Эта смена, где я отчасти теряет, отчасти обретает себя, невозможна без непрерывной сопровождающей нити сознания, без воспоминания; это обретение утраченного и представляет собой именно то, что вообще называют воспоминанием.

Дальнейшее рассмотрение мышления приводит нас наряду с *воспоминанием* и к *уму* (Verstand). Мы нашли, что возвращающаяся в себя деятельность при осознании обычного созерцания представляет собой в грубом механизме сознания разум (Vernunft), страдательное мышление, мышление согласно понятию и законам вещи, следовательно, только *разновидность* мышления. Из этого следует, что должна существовать и другая разновидность; простая противоположность указывает нам на всецело деятельное, свободное мышление, и мы называем его *умом*. Совершенно ясно, что это не противоречит принятому словопотреблению.

Прежде чем идти дальше, бросим взгляд на метод. . .
(. . .) Если есть только *становление*, а не *бытие*, то наука во всяком предмете должна искать только *становление*, а не *бытие*, всякое знание должно быть *генетическим*.
(. . .) Первое, самое существенное в методе, что до сих пор было найдено в нем, — это генетическое начало, структура (Gliederbau), генетическое, расчлененное, философское мышление согласно потенциям, прогрессиям и элементам. Во-вторых, не вполне исключено из философии и логическое совершенство, применяемое в математическом методе со всей строгостью. (. . .) Логическое совершенство математического метода имеет только ту необходимость, что философия вообще должна подчиняться правилам грамматики. Оно составляет просто подчиненный, служебный член, а не существо философского метода, основывающегося на структуре. Подлинный метод — только *один*, упомянутое конструирование, генетическое мышление. (. . .)

Однако одного этого метода еще недостаточно для *правильного философствования*, для этого требуется еще третий элемент, более высокий, чем метод, — *дух*, которому не обучить никаким методом, который является непосредственным и несообщаемым. Если все вне нас — не простое *не-я*, а живое отвечающее *ты*, то каждый предмет может быть лишь оболочкой некоего духа. У каждого должен быть *внутренний смысл*, который должен восприниматься повсюду, если только мы верно понимаем предмет. Смысл усматривается непосредственно, *ты* говорит в то мгновение, когда сущность *в ее целостности понимается я*, *ты* обращается к *я* и *открывает ему сущность своего существования*. (. . .)

Это непосредственное восприятие смысла, значение, составляющее предпосылку подлинного понимания, это подлинная внутренняя связь различных, но сходных *духов*, любовное единение *я* с тем, что является предметом *я*, — с *ты*. И поскольку это *восприятие* и *постижение я* его предмета, это сочетание воспринимающего *я* и воспринятого предмета мы называем любовью, мы можем выдвинуть утверждение, что *без любви нет смысла, смысл, понимание основываются на любви*. (. . .)

Из выдвинутого понятия мира как бесконечного, становящегося *я* (*Ichheit*) и из утверждения о том, что нет никакого *не-я*, следует, что мысль *мира* и *я*, собственно, суть одно и то же; мысль *я* содержит понятие мира, и ее следует рассматривать как всеохватывающую и как внутренний свет всех мыслей. Все мысли — это только преломленные цветные лучи этого внутреннего света. *Я* представляет собой в каждой мысли сокровенный свет, в каждой находит себя; мыслится только *я*, правда, не обыденное, производное *я*, в котором мы находим самих себя ограниченными и обособленными, но *я* в его высшем значении.

Там, где мысль *я* не *едина с понятием мира*, там можно сказать, что это чистое мышление мысли *я* ведет лишь к вечному *самоотражению*, к бесконечному ряду зеркальных отражений, неизменно дающих одно и то же и не содержащих ничего нового. (. . .)

Поскольку чувство как непосредственное восприятие внутреннего смысла всегда связано с созерцанием, как душа — с телом, то его можно назвать духовным созерцанием, *свободным от предрассудка вещи*. Это духовное созерцание точно соотносится с понятием и сущностью *кра-*

соты; оно представляет собой то, что другие называют *эстетическим созерцанием*, созерцанием прекрасного. (. . .)

Сущность красоты тесно связана со *значением*. Неправильно ограничивать прекрасное лишь некоторым кругом, не распространяя его на все. Понятие прекрасного толкуют совершенно ложно, полагая его просто во внешнем, в известной форме и облике, где оно заключается тогда лишь в чувственной грации либо в правильности и закономерности ее. Прекрасное — это, скорее, *духовное значение* предметов, а не нечто в самом предмете; все прекрасно для того, кто умеет созерцать и распознавать его на этот лад. Прекрасное — это нечто, проистекающее из любящей души созерцающего, это содержание чувства или созерцания, ставшего благодаря чувству духовным. Подобно тому как всем вещам присуще духовное значение, и прекрасное применимо ко всему. (. . .) Сущность красоты, следовательно, в самом общем смысле — это *значение*, только оно должно быть *божественным*; прекрасным может быть лишь то, что имеет отношение к *бесконечному* и *божественному*. (. . .)

Существует ли в нашем сознании мышление, которое в качестве свободного мышления мы могли бы противопоставить страдательному мышлению разума (Vernunft)? Такой способностью представляется *способность воображения* (воображение представляет собой произвольное, следовательно, свободное мышление); поскольку *воображаемые образы* (Einbildungen) — это *внутренние представления*, а представления не соотносятся с вещами, воображение является *свободным мышлением*; оно вообще не связано с законами вещей, объективного мира и, следовательно, диаметрально противоположно разуму. (. . .)

Цель воображения составляет внутреннее, свободное, произвольное мышление и поэтическое *творчество* (Dichten). В творчестве воображение действительно свободнее всего. (. . .) При созерцании прекрасного действует не только воображение созерцающего, но и воображение создателя прекрасного. Мы соприкасаемся друг с другом; воображение всегда только *сопродуктивно* в духовном созерцании, одно оно никогда не продуктивно. Это приводит нас к тому, что воображение противоположно разуму и в *том* важном отношении, что оно всегда имеет отношение к чувству, к любви. (. . .)

Способность воображения совершенно безгранична в своем мысленном пространстве; все времена — прошлое,

настоящее и будущее — сливаются в ней друг с другом; воспоминание и ожидание восстают вместе с воображением, и все виды мышления сливаются в нем. Это растворение, смешение всех духовных способностей, и притом подвижное, деятельное смешение, как бы брожение.

Уже в первом разделе, где речь шла о свободе как о подлинном существе я (*Ichheit*), мы усмотрели ее в *подвижности, деятельности и безграничности*. (. . .) Теперь у нас есть другое понятие, к которому мы можем применить эту свободу; она получает совсем иной вид, если рассмотреть я в его отношении к миру, под которым мы понимаем не что иное, как бесконечное я (*Ichheit*) в соединении с производным, являющимся не только частью его, но отчасти и *им самим*. И таким образом свобода в ее отношении к миру превращается в способность *как угодно расширяться и сужаться*. То, что подобное расширение и сужение имеют место, можно доказать и из других моментов сознания. Влечение, *неопределенное устремление* в бесконечность во все стороны и во всех направлениях представляет собой расширение я, а утрата и обретение в воспоминании — опять-таки упомянутое расширение и сужение.

Следовательно, в отношении к миру необходимость я вечно находиться в движении превращается в попеременное расширение и сужение; воображение само представляет собой эту способность расширения и сужения, именно фантазия может расширить мысль до бесконечности, сделать ее целым миром и сжать бесконечное многообразие в одно понятие. Тем самым мы дали уже в существенных чертах дефиницию понятия и определили точку соприкосновения ума и воображения, — понятием называют именно *ту* мысль, где мир можно сжать воедино и которую вновь можно расширить до целого мира, где, следовательно, с единством соединяется величайшее многообразие и бесконечная полнота.

Мы обращаем здесь внимание лишь на характер способности воображения и отвлекаемся пока от ума. Если рассматривать способность воображения безотносительно к принимаемому ею направлению, то оно явится основным источником как способности поэтического *творчества*, так и *ума*. Обои — *творчеству* как способности развивать и формировать мир в бесконечное многообразие и бесконечную полноту и *уму* как способности концентрировать и сводить полноту и многообразие мира в единство, —

Для нас необходима *способность воображения*, которую вполне можно было бы назвать *дыханием души*, ибо благодаря ей попеременно вдыхается и выдыхается бесконечная полнота мира. (. . .)

Если бесконечная полнота мира должна стать предметом разума, то предварительно ей следовало бы как бы лишиться своей полноты, то есть своего существа, и принять смертную природу. Единственная мысль, которая может быть у разума о бесконечном, — это негативная, абстрактная мысль; поэтому *разумное* (*vernünftig*) мышление ведет к сплошным противоречиям и заблуждениям. Не таково *умное*, (*verständlich*) мышление, стяжение бесконечной полноты в понятия, которое в качестве влечения и стремления можно назвать *любовознательностью*, в качестве же плода ее — *знанием*.

Из этого объясняется подлинное строение понятия. Существенное в нем заключается в *единстве*, каковое, если только это истинное понятие, должно охватить и содержать бесконечную полноту жизни. Поскольку, однако, стремление воспринять полноту мира и сжать ее в понятие идет от полноты к единству, а не от единства к полноте, как при действии, каковое мы берем здесь вместе с вымыслом, постольку *единство* является в понятии существенным, бесконечная полнота — подчиненным. Из этого воззрения следует прежде всего, что истинными понятиями, ведущими к знанию, могут быть названы только *живые понятия*, поскольку, только жизнь представляет собой то, благодаря чему наряду с единством возможна полнота и оба могут мыслиться соединенными; следовательно, только у *живых понятий есть содержание*; пустые понятия — это вообще не понятия. Но так как в понятии полнота стягивается в единство, а последовательность жизни — в один взгляд, превращаясь в нечто одновременное, в силу чего оно получает видимость устойчивости, то легко и часто возникает ложное мнение, будто понятие — это нечто устойчивое, твердое и неподвижное, и этот предрассудок, превращающий продукт свободного мышления в нечто прямо-таки противоположное его природе, встречается у всех философов, не являющихся подлинными идеалистами. Он не нуждается в опровержении. В основе его нет иной причины, кроме голой видимости, которая вследствие косности людей (застывших в течение всей своей жизни на одном и том же понятии, вместо того чтобы оставаться

внутренне живыми и деятельными) становится закошеной видимостью и устойчивым предрассудком. Правда, до некоторой степени этому способствует и своеобразная форма понятия. Каждое понятие должно быть расчлененным, органическим и живым, генетическим; это вытекает из содержания, из природы становления и жизни; оно должно охватить возникновение, развитие и вершину становления каждого предмета, чтобы отметить таким образом подлинные силы в их предельном расширении, в их противоположности друг другу.

Однако таким образом оно охватывает только крайности, обозначает лишь начало, середину и конец, лишь крайние пределы становления, и нужно признаться, что эта форма, необходимо вытекающая из существа ума, стягивающей, концентрирующей способности, является голым скелетом и заключает в себе нечто *мертвое*. Через простое указание крайних точек жизни внимание не направляется прежде всего на саму жизнь и живое, и все следующее одно за другим сжимается в нечто одновременное, все живительное, подвижное многообразие заключается, насколько это возможно, как бы в покоящееся *единство*, чтобы обозреть все одним взглядом, тогда как в изображении все воспроизводится по отдельности, как бы шаг за шагом следуя полноте жизни. В этом состоит у нас различие между изображением и понятием. Оно состоит в *конструкции*, в *расчленении*, составляющем *своеобразную форму понятия*. Это расчленение на начало, середину и конец и на противоположные полюсы внутренних сил и представляет собой то, что иными словами называется *потенцированием* и *поляризацией*: первое показывает развитие от истоков до вершины, последняя указывает крайние точки противоположных сил. (. . .)

Если все предметы нашего размышления — только облачение родственного *противо-я*, или *ты*, то размышление как стремление к пониманию представляет собой не что иное, как стремление к соединению, к общению с этими сокровенными духами. Даже самое одинокое, интимное размышление, менее всего пригодное для обычного сообщения, можно назвать разговором между нашим я и я бесконечным. Оно всегда относится либо к различению, либо к соединению бесконечного я с я производным в нашем смешанном я (*Ichheit*). И по форме размышление представляет собой разговор с собой, цепь вопросов и ответов.

Высшее в понятии — это не форма, но смысл, дух, значенье целого, и постольку для понимания необходимо духовное созерцание, ибо, как известно, только через соприкосновение и слияние созерцающего с созерцаемым может быть понят дух целого. (. . .)

Из несовершенства формы знания вытекает потребность в изображении; оно должно восстановить подвижность и полноту жизни, утраченную в сжатии целого, когда стремились только к знанию и пониманию. Изображение должно дополнить понятие. Оба противоположных направления духа требуют друг друга и, следовательно, должны быть связаны. Изображение может быть истолковано не только как дополнение, но и как пробный камень понятия, как доказательство знания; развертывая понятия в бесконечное многообразие, в некий мир, оно показывает, что знание не является пустым мертвым *призрачным знанием*, но действительно имеет своим предметом бесконечную полноту жизни, целый мир, что оно как бы лишь из нетерпения было сжато воедино, чтобы тем быстрее достичь цели.

Изображение опять-таки соотносится с созерцанием. Цель всякого изображения — быть созерцаемым; здесь речь идет не об обычном, но о высшем, духовном созерцании, которое истолковывается чувством. Всякое изображение основывается на влечении к сообщению. Оно немыслимо без общности, а тем самым возникает и всеобщность, и так все деятельности я, основывающиеся на способности воображения, движутся в непрерывном круговороте. *Высшее созерцание* ведет к *любезательности*, последняя — к *знанию*, знание — к *изображению*, а оно опять-таки к *созерцанию*. (. . .)

Способность воображения, которую мы истолковали как способность я воспринять в себя всю полноту мира и вновь расширить до бесконечной полноты, или другие подчиненные способности, из нее истекающие, — это то, что обычно называют *гением*; под этим понимают способность как бы молниеносного преодоления всех трудностей и мгновенного постижения основы вещей. Если не вдаваться в специальные определения, это составляет самое общее понятие гения, столь мистифицировавшееся в отношении его явления в действительности. Явный факт, который нужно признать, заключается в том, что в этой способности имеется необычайно большое различие между людьми, далее не объяснимое. Это дало повод рассматривать

его как изначальное различие, как своеобразное врожденное сознание, отличное от обычного и присущее лишь немногим избранным как дар природы. Однако эта способность стягивания и расширения, сжатия и изображения мира, называемая гением, представляет собой лишь необычную степень той способности, которой обладают все люди, — воображения. Различие это не специфическое, а только в степени, и если мы проследим его возникновение, то обнаружится, что это отнюдь не является сокровенной тайной, но имеет весьма простую, понятную причину. Деятельность способности воображения, это попеременное вдыхание и выдыхание души, зависит только от любви или от всецело неопределенного и бесконечного влечения во все стороны и во всех направлениях; влечение, скорее, выражает определенное стремление, неопределенное же стремление — это противоречивое обозначение, и мы предпочли называть его *томлением*. Сила и деятельность воображения зависит исключительно от любви, томления; там, где томление, там и гений, и так как зародыш этого имеется в каждом человеке и ни у кого нельзя считать его вполне отмершим, то только нравственному одичанию следует, вероятно, приписать то, что не у каждого человека есть гений.

В этом отношении гений — это естественное неиспорченное состояние человека, а не совершенно особый отличительный дар природы, доставшийся лишь некоторым людям по преимуществу. (...) Согласно нашему взгляду, гений — это не что иное, как в высокой степени деятельное воображение; деятельность же воображения имеет свою основу в любви, томлении. Там, где любовь сильна, сильно и воображение, где томление, там и гений, однако бывает и бесконечно неразвитый гений, недоступный грубому взгляду. Вера в то, что какой-либо человек специфически отличается от всех других и может поэтому делать больше всех остальных, — высокомерие, достойное осуждения. (...)

Мы должны рассмотреть еще продуктивные деятельности я; единственный вид деятельности, уже включающий в себя в первом, самом общем смысле продуктивную деятельность, — это поэтическое *творчество* (Dichten). Теперь возникает вопрос, в какой из различных способностей человеческого сознания находится поэтическое творчество. (...) В воспоминании нет творческой способности, воспоминание — это обретение утраченной самости (Selbst), оно точно следует прошлому, тогда как творчество создает

и порождает нечто новое из самого себя. Но именно потому, что его нет в воспоминании, оно выводит нас на след, где мы можем его найти, а именно: воспоминанию противоположно чувство и ставшее благодаря ему *духовным* созерцание, и здесь как раз и имеет место созидание и порождение. Это непосредственное соприкосновение двух духовных природ, и из него возникает *нечто новое*. Духовная молния понимания, вспыхивающая, когда при непосредственном соприкосновении постигается смысл, — это не объяснимое далее мгновенное творение духа, так сказать, творение из ничего, и это чувствование, это мгновенное творческое прикосновение и схватывание духа, смысла, значения представляют собой явно не что иное, как поэтическое творчество. Ибо этот смысл, это значение существуют лишь постольку, поскольку они схватываются и высказываются. Как было сказано, в то мгновение, когда вспыхивает молния понимания, присутствует значение, смысл непосредственно идет через внешний покров от духа к духу, от сердца к сердцу, это создание созерцающего и созерцаемого. Духовное созерцание — это непосредственное погружение в другого, где я становлюсь *ты*, это единственное творческое начало в сознании. (...)

Из того, что мы помещаем продуктивную деятельность — способность к поэтическому творчеству — в чувство, в любовь, следует, с одной стороны, что *способность к поэтическому творчеству* представляет собой своеобразный способ мышления, присущий любви, а с другой стороны, что человеческое сознание никогда не является одиноким, но всегда — сопродуктивным. Созерцаемый дух продуцирует так же, как и созерцающий, постигающий смысл. Это противостоит обычной теории продуктивного созерцания, которая предполагает продуктивным исключительно созерцающий дух и считает, что все можно объяснить из одного лишь человеческого сознания, целое — из частей, и, не различая духовного и обычного созерцания, допускает, что в созерцании все продуцируется созерцающим — как *дух*, так и *материал*. С нашей точки зрения, не важно, дан ли материал или сделан, для нас это совершенно второстепенный вопрос, не имеющий того решающего значения, как в какой-нибудь другой, нижней системе идеализма. Ибо для нас сам по себе сырой материал представляет собой собственно ничто, пустую видимость, лишенную смысла и значения, и даже если он не совершенно пуст, то все же он

дан духом, поскольку мы не допускаем ничего, кроме духа, и притом духом не созерцающим, но созерцаемым; так что мы ничуть не преступаем границ идеализма и не вынуждены допустить *не-я* и вещь.

У нас не материал порождается при соприкосновении, взаимопроникновении и смешении обоих духов, но дух порождается в материале при растворении, и эта самость есть дух. Это загадочное начало в творческом моменте соприкосновения, когда оба духа становятся едиными, есть дух. (...)

Иногда под материалом понимают — и это имеет более высокий смысл — столь бесконечное многообразие в предмете, что оно необозримо и не может быть подытожено в понятии, но производит впечатление бесконечной полноты. Здесь более высокий смысл добавляется из духа, ибо бесконечную полноту нельзя созерцать именно потому, что она бесконечна; бесконечная полнота — это, скорее, предмет вещего предчувствия, и это предчувствие занимает значительное место в человеческом познании, ибо именно вещее, предчувствующее понятие бесконечной полноты и составляет как раз *всеобщее* начало чувства или духовного созерцания. Каждое духовное созерцание содержит более или менее тесную или удаленную связь с бесконечной полнотой, поскольку по своей природе оно должно быть отличным, особым, оригинальным созерцанием, и их имеется бесконечное множество.

Способность к поэтическому творчеству как находящаяся в ближайшей связи с духовным созерцанием стоит, следовательно, и в тесной связи с предчувствующим понятием бесконечной полноты, да и с чем может ближе соотноситься в сознании способность к поэтическому творчеству в качестве продуктивной способности, если то, что пробуждает творческую силу в человеке и на что она должна быть направлена, может быть обозначено только как *бесконечная полнота*. (...)

Духовное созерцание не могло бы осуществиться, если бы уже ранее ему не предшествовало предчувствие духовной полноты. Предсказанию необходимо должно предшествовать предчувствие. То, что открывает нам глаза, так что мы воспринимаем значение созерцаемого, — это *предчувствие* бесконечной полноты. (...)

Первое, высшее, изначальное единство — это *бесконечное* единство, в котором бесконечное и единство изначально

и действительно, суть *одна и та же*; поэтому можно было бы сказать, что понятие *бесконечного* должно выводиться из воспоминания; но так как существует *бесконечное двоякого рода* — как *бесконечная полнота*, так и *бесконечное единство*, то оно принадлежит двум способностям. Понятие бесконечного единства, однако, нужно брать не просто как мысль, оно является *мыслью и чувством* одновременно; ибо если бы захотели объяснить понятия возвышенного, трогательного, выступающие как высшее в человеке, то их можно было бы объяснить только из воспоминания о бесконечном единстве. Все чувства сливаются, правда, в любви, но именно о любви можно сказать, что она представляет собой предчувствие *бесконечной полноты*, равно как воспоминание о *бесконечном единстве*. Единственная цель достойной музыки — пробудить воспоминание о *бесконечном единстве*. Бесконечное единство, следовательно, — это не мертвое понятие, но вполне живое понятие, являющееся одновременно чувством. Из этого основного живого источника истекает обычное, математическое, конечное единство, которое можно назвать *застывшим*. Это единство, где вещь является *единой*, будучи обособленной, возникает благодаря соединению ложного понятия вещи с истинным понятием высшего единства и представляет собой смешение истины и заблуждения. Понятие единства, прилагаемое к вещи, никогда не может быть выведено из опыта, оно является, как было сказано, применением высшего бесконечного единства к ограниченному конечному. Если отделить от него понятие *вещи*, то всегда останется *бесконечное единство*.

Существует и другое единство, а именно членящееся *на части* и все же образующее целостность и единство расчлененное единство, как оно обнаруживается в природе и в искусстве, в силу чего многие члены и силы выходят из одного корня и соединены в единое целое. Поскольку наименьшее число членов, составляющих одно целое вместе с противоположностью, — *три*, это единство можно назвать триединым единством. Органическое строение (*Gliederbau*) необходимо требует противоположности, которая невозможна без двойственности, соединения и восстановления единства, без некоего *третьего*. *Триединство*, следовательно; — это основа всякого построения, хотя могут существовать и такие построения, где триединство состоит из тройкого и многократного триединства. Короче говоря, без триединства невозможно истинное построение. Это органи-

ческое единство в бесконечной организации, как, например, в природных существах и в произведениях искусства, представляет собой возвращение из обычного застывшего единства в высшее и живое. (...)

Если первый раздел, раздел *созерцания*, мог быть назван и разделом разума, то этот второй раздел, раздел *воспоминания и ума*, может быть назван и разделом *любви*, ибо в ней все сливается и из нее все может быть выведено. Однако в противоположность первой книге понятием, в котором все соединяется, является, скорее, понятие ума.

Ум сводит *воедино* все силы и способности, выявленные как разновидности свободного мышления, делает дух *целым*, владеет им во всех его частях. (...) Ум — это знание согласно духу и букве; так как существенно отличительный признак состоит в сообщении, то и *слово* существенно принадлежит уму; разумеется, *слово* в общем научном смысле — как образ духа либо как произвольный или естественный символ; как простое выражение духовного смысла слово необходимо является образом, ибо всякое изображение образно; существо ума состоит в соединении духа и слова через понятие, формы ума — понятия. Из этого вытекает еще одно определение, касающееся *идеала понятия*. Мы сказали ранее, что хотя органическое строение составляет правило и необходимую форму понятия, но смысл и живой дух должны быть все же чем-то высшим и последним, ибо иначе все сколь угодно органически построенные и величественные формы всегда останутся *пустыми* и никакая материя не может стать органической, если в ней нет смысла. В связи с этим из предшествующего вытекает, что всякое понятие должно быть словом, то есть *символом духовного созерцания*, и наоборот, обычное требование: всякое слово должно содержать *понятие*. Согласно нашим представлениям, понятие должно быть не просто произвольным построением и упорядочением всевозможных материй, но одновременно и символом, словом, выражающим дух. Из этого следует далее, что каждое понятие всегда содержит и нечто необъяснимое, неразрешимое, непостижимое, не как нечто, что вообще не могло бы войти в человеческое сознание, но как то, что не может быть передано одним лишь понятием и любым построением, что требует духовного созерцания, тогда как понятия, произвольно построенные, весьма понятны, могут быть постигнуты с помощью одного лишь понятия.

Понятия, требуемые здесь нами, — это то, что Кант, Фихте и многие другие до них называют идеями; несмотря на множество определений, которые давались им разными философами, они являются, по всеобщему согласию, понятиями, однако в силу их отношения к бесконечному и вообще в силу высокой ступени, на которой они стоят, они содержат нечто непостижимое и необъяснимое.

Отличие нашего взгляда от других философских учений состоит исключительно в том, что у нас все философские понятия должны быть идеями, в соответствии с этим совсем отпадает это иностранное слово. Все другие понятия — для нас просто суждения рассудка (*Vernunft*), не дающие никакого познания, просто практические, математические понятия, совершенный нуль для философии.

Для духовного созерцания при таком завершающем обзоре возникает новая связь. До сих пор речь шла только о связи с чувством, и это всегда является существенным и первым. Теперь же, когда мы ближе рассмотрели воспоминание, становится понятной и связь с ним; духовное созерцание может пробуждать высшее воспоминание: некоторые чувства, сопровождающие духовное созерцание, заключают в себе такое пробуждение священных чисел в нашей душе, например, в случае музыки.

Сущность высшего в самом совершенном духовном созерцании, а именно *прекрасного*, можно было бы усмотреть в том, что то и другое, *предчувствие и предсказание бесконечной полноты и воспоминание о бесконечном единстве*, изначально в нем совпадают. Вообще существо прекрасного видят в многообразии и единстве, однако большей частью это понимается совершенно поверхностно; сущность красоты усматривается в форме без вхождения в дух и глубокий внутренний смысл.

Чувство красоты как сочетание бесконечного единства и бесконечной полноты совпадает с *чувством любви*. {...}

III РАЗДЕЛ ТЕОРИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ЕГО ОСОБЫХ МОМЕНТАХ

{...} Если мы поставим вопрос о специфической форме производного сознания, то обнаружим, что ее следует искать во *фрагментарном*.

Ранее мы сказали: *мы представляем собой лишь часть са-*

мих себя, и как раз эта разорванность и обособленность и отличает производное сознание. Деятельность, благодаря которой сознание более всего раскрывается как фрагмент, — это *остроумие*, существо его состоит в разорванности и происходит опять-таки из разорванности и производности сознания. Эта способность, на которую обращали слишком мало внимания, представляет собой *самобытную, индивидуальную* форму, в которой предстает *высшее начало* человеческого сознания, поскольку оно вообще является производным и подчиненным.

До сих пор при рассмотрении всех деятельностей я — воображения, мышления, изображения, воспоминания и т. д. — совсем не было речи об этой способности; она представляет собой отличающуюся от всех них особую модификацию силы мысли, отличную также от разума (*Vernunft*) и ума (*Verstand*), хотя и связанную с ними, как и с воображением. Разум страдателен, остроумие свободно и имеет игровой характер. Ум также свободен, хотя и условно, остроумие же — это вполне игровое мышление. С этой стороны его можно было бы считать тождественным воображению, и, действительно, оно является лишь особой формой мышления, особой модификацией мыслительной способности вообще и игровым воображением по преимуществу. Следует заметить, однако: формой *производного фрагментарного сознания*; в этом состоит характерное различие. Даже игровые создания воображения всегда связаны между собой, остроумие же выступает без какой-либо связи с предыдущим, отдельно, совершенно неожиданно и внезапно, как перебежчик или как молния из бессознательного мира, всегда существующего для нас наряду с сознательным, и, таким образом, оно очень метко изображает фрагментарное состояние нашего сознания. Это соединение и смешение сознательного и бессознательного. Ненамеренно и бессознательно внезапно обнаруживается нечто, что никак не было связано с предыдущим и, скорее, находится как бы в резком противоречии с ним, а то, что создается нами во всем этом, связано с предельной ясностью и отчетливостью.

В связи с этой деятельностью, относящейся к фрагментарной, разорванной форме нашего сознания, можно было бы спросить: существует ли особая форма сознания, относящаяся к *границам* нашего сознания? Это не для того, чтобы уяснить все отношения ограниченного я (*Ichheit*) и его отношение к неограниченному, связь я с его границами и воз-

никновение их,— все это может раскрыть только теория мира,— но чтобы знать относительно характеристики сознания, существует ли (подобно тому как благодаря остроумию высшее сознание как бы нисходит в низшее) состояние, выводящее нас за пределы низшего сознания в высшее, свободное, бесконечное сознание. И такое состояние действительно имеет место во *вдохновении*.

Если мы посмотрим на то, что происходит в человеке при вдохновении, то это, несомненно, *состояние чувства*, причем чувство не ограничено животным и конечным, но относится к бесконечному; понимается ли это как истинное, действительное понятие или только как плод воображения — вдохновение, собственно, можно назвать *чувством* и даже *страстью бесконечного*. Если, с другой стороны, мы посмотрим на действие вдохновения, то это будет состояние выхода из самих себя, как бы захваченности некой чужой могущественной силой. Кажется, будто в нас чудесным образом входит совершенно иное, чужое сознание. Подобный выход за наши границы сам по себе невозможен, равно как и вступление в нас совершенно чужого сознания, ибо при ближайшем знакомстве с я выясняется, что все уже должно заключаться в нас (мы абстрагируемся от того, что откровение может иметь место как действие и реакция, как воздействие извне и ответное действие изнутри). Хотя мы и находим себя одновременно конечными и бесконечными, но если подумать о том, с каким множеством условий и с какими трудностями сопряжено развитие человеческого сознания в высшем смысле и особенно развитие чувства бесконечного, ибо люди в большей мере цепляются за конечное, то станет совершенно ясно, что пробуждение этого чувства должно представляться вдохновением, то есть возвышением над самим собой. Вместе с тем ясно также, что называемое большей частью внушением в основе своей есть не что иное, как возникшее сознание нашей бесконечности. Оно настолько далеко от обычного сознания; что кажется, будто действительно в *наше я* вошло *чужое я*. Это, однако, не отрицает возможного существования вдохновения, которое действительно было бы внушением. (...)

Подобно тому как совесть образует основу, а остроумие — специфическую форму, и вдохновение составляет начало *высшего сознания в человеке*; оно выводит нас за пределы низшего сознания и дает нам взгляд в высший, божественный мир.

Поскольку, однако, человеческое сознание всегда связано с божественным, то понятно само собой, что все границы могут быть только относительными и никогда не могут стать абсолютными. Приметы этого встречаются и в других состояниях и способностях человеческого сознания, а именно в чувстве прекрасного или радости по поводу соединения бесконечного единства с бесконечной полнотой. Это всегда связано с потерей и забвением всякой личности как границы сознания. Мысль о *бесконечном единстве* снимает всякое разделение и различие; а тем самым и всякую личность, и если это единство приводит нас туда, где больше нет разделения, то бесконечная полнота погружает нас в состояние, где воссоединяется все разделенное, где все смешано и связано. Именно потому, что это чувство прекрасного всегда сопровождается, таким образом, полным забвением нас самих, слово *восхищение* (*Entzückung*) заключает в себе нечто вполне истинное, если только само чувство очень интенсивно, сильно и глубоко; оно очень хорошо выражает потерю, выход из себя самого.

В человеческом сознании встречаются и другие состояния, соответствующие благодаря своей форме некоторым функциям высшего сознания; это *сновидение* и *безумие*. (...) Нигде и никогда в бодрствующем сознании воображение не отличается такой игрой и необузданностью, как в *сновидении*, ибо никогда нельзя в такой мере отвлечься от всякой цели, от всякого закона разума и ума. И безумие, иступление представляют собой сознание, полностью выходящее за свои пределы, когда, действительно, в человека, кажется, вошел чужой дух или демон, властвует над ним и управляет им. Поэтому и провидцы часто называли свое вдохновение безумием или иступлением, разумеется, духовного, более высокого рода, и сравнивали игру фантазии со сновидениями. Что может лучше, определеннее обозначить состояние игры, нежели сновидение, и что может живее и очевиднее представить эксцентрическое состояние, нежели безумие. (...)

Обычное, однако ложное понятие совершенства — это понятие внутренней завершенности, полагаемой в простом равенстве и пустом единстве и тождестве. Это понятие может относиться к вещам как к подчиненным сущностям, но оно никак не подобает творческому я мира. Совершенным может быть только совокупное понятие целого, следовательно, только божество и мир. Отдельные существа могут

Быть совершенными лишь по мере их приближения к божественному. Мир же, как находящийся в бесконечном становлении, представляет собой совокупность бесконечной полноты и многообразия. Бесконечная полнота — это самое существенное в свободе я (Ichheit) и становящейся природы; отсюда следует, что это составляет основной элемент совершенства, а единство является лишь подчиненным, побочным условием. Я никогда не было бы я, мир не был бы миром, Бог — Богом, если бы они не составляли *единства*; однако совершенство мира заключается не в этом, но в полноте, в богатстве.

Поскольку завершенное в себе самом не может быть ничем иным, кроме соединения единства и бесконечной полноты, наше понятие о совершенстве — то же самое, что и у других философов, только составные части его берутся у нас с обратным достоинством: у других философов единство является главным, а бесконечное многообразие — чем-то побочным.

Если мы посмотрим на познавательный источник этих обеих составных частей, то бесконечное единство вытекает из воспоминания, а бесконечная полнота — из вещаго предчувствия той жизни, которую мы никогда не можем ни исчерпать вполне, ни созерцать в собственном смысле слова. И обратившись к тому, что лежит между ними посредине, мы придем к *понятию завершенного внутри себя*. Каждое существо в природе и в искусстве, притязающее на совершенство, должно быть органическим, должно благодаря расчленению объединять в себе обе упомянутые составные части. Расчленение — это именно то, что выражает понятие завершенного внутри себя; это средство, благодаря которому в полноте сохраняется единство. Но это всегда касается только внешнего, формы; в отношении материала и содержания посредине мы находим любовь; как уже упоминалось ранее, она соединяет воспоминание о бесконечном единстве с предчувствием бесконечной полноты; следовательно, это то высшее, существенное, в котором большей частью и заключается все дело. (...)

Познавательным источником обеих составных частей совершенства, бесконечного единства и бесконечной полноты, было воспоминание, с одной стороны, и предчувствие — с другой. Уже было замечено, что только воспоминание достоверно, а с ним — и его предмет, единство и все к нему относящееся, тогда как бесконечная полнота и все принадле-

жащее ей входит в сознание лишь благодаря духовному созерцанию и потому может познаваться лишь недостоверно, может лишь предчувствоваться. Дело обстоит не так, что бесконечная полнота не могла бы быть обоснована в самой философии, но она не является предметом достоверного, надежного познания; здесь вступают в игру ненадежные предположения. Поскольку же бесконечная полнота является важнейшей, высшей составной частью, из этого следует, что человеческое знание весьма несовершенно. Какая способность могла бы уравновесить этот недостаток, эту неодинаковость надежного познания единства и недостоверного познания полноты? Такой способностью может быть только *остроумие*.

Уже в общем понятии остроумия заключена двойная связь с единством и полнотой, поскольку оно рассчитывает одновременно на сходство и на различие. Можно показать, что, чем больше полнота, им охватываемая, чем удаленнее предметы, соединяемые им, тем выше остроумие и тем оно более способно к комбинированию.

В связи со знанием или вообще со всеми другими деятельностями можно назвать остроумие *духом комбинирования* в качестве способности отыскивать сходство между предметами, в остальном весьма различными, отделенными друг от друга и независимыми, и таким образом сочетать в единстве самый разнородный и многообразный материал. Хотя в целом остроумие, как и совесть, является всеобщей способностью, все же в этом высшем смысле оно представляет собой редкий дар, встречающийся не у каждого. В этом причина того, почему мы в целом находим науки столь бедными, ибо именно этот дух комбинирования и сообщает наукам, в особенности философии, богатство и полноту; без него они сухи и пусты.

Было установлено, что бесконечная полнота невыводима из трансцендентального воспоминания, но составляет просто предмет чувства, духовного созерцания, что ее даже нельзя собственно созерцать, а можно только угадывать вещим взглядом, и таким образом все, относящееся к бесконечной полноте, может быть познано лишь в провидении. Но что же представляет собой дух комбинирования, как не счастливое угадывание того, что без него нельзя было бы найти. Одним словом, это сила изобретательности, изобретательный гений, и, соединяя полноту с единством, он поднимает чувство, созерцание полноты как бы до уровня науки.

Остроумие, следовательно, — это не только своеобразная форма созерцающего духа, но в его высшем смысле это и *высший принцип знания*, то, что с помощью комбинирования привносит в научную форму полноту, открытую в провидении, расширяя таким образом узкий круг достоверного знания, сообщая ему богатство и многообразие.

Обратившись к истории философии, мы найдем при внимательном исследовании, что основные идеи великих первооткрывателей в философии представляют собой создание исключительно духа комбинирования, признанного вообще в качестве остроумия и выступающего в других формах и других сферах.

Утверждение, что остроумие представляет собой принцип *научной изобретательности*, кажется, противоречит сказанному ранее, что остроумие — это совершенно игровая деятельность, лишь модификация воображения; однако *игровая деятельность* как раз не противоречит понятию *научного* в высшем смысле слова, а, напротив, с необходимостью имеет первенство перед всем определенным, перед правилом, формой и методом, поскольку мы все высшее полагаем в свободе. Не следует смешивать научное значение остроумия с методом. Метод — это нечто совершенно необходимое и в своей предельной строгости нечто весьма превосходное, но, прежде чем он будет применен, должны существовать идея, принцип, на которых он испытывается, должно существовать до всякого метода нечто первоначальное. Следовательно, эти первоначальные идеи никак не могут быть связаны с методом. Даже в действительности лучшие и высшие идеи — это большей частью всегда настоящие прозрения и совершенно случайные создания.

Весьма ошибаются те, кто отрицает всякую научную изобретательность и утверждает возможность столь совершенного метода, который делал бы ненужным всякое изобретение.

Вся история философии опровергает мысль о том, будто не существует научной изобретательности. Идея же метода, который ставится выше гения и делает его излишним, несовместима с нашей философией. Для упомянутых философов *все* заключается в *форме*, наша философия выдвигает в качестве реального чувство, которое она кладет в основу всякого человеческого познания: *форма является для нее лишь чем-то подчиненным*.

Однако причина спора лежит глубже и состоит в том,

что последовательно реалистическая философия принимает в качестве первоначала бесконечное единство, вечно равное себе самому, и рассматривает его как единственное, истинное и реальное начало, а всякую полноту и многообразие — лишь как обманчивую видимость. Тем самым с необходимостью отпадает всякое изобретение, ибо оно покоится на реальности полноты и многообразия.

Сущность нашей философии состоит как раз в бесконечной полноте; она более всего совпадает с философией Лейбница и противоположна философии Спинозы.

Впрочем, понятно само собой, что остроумие, как и воображение, должно подчиниться в конечном итоге власти *ума*. Мы сказали в своем месте, что ум должен упорядочивать полноту воображения. Он должен не только приводить в порядок, но и *проверять* и *испытывать* полноту вымысла, духа комбинирования, чтобы создания остроумия в качестве внезапных фантазий не оказывались бы чересчур поспешными и ошибочными. (...)

Сам ум представляет собой не что иное, как понятие совершенного и развитие этой мысли, ибо в уме нет ничего специфического, кроме его *связи* и *формы*. В остальном он является лишь модификацией мыслительной способности, будучи направленностью мыслительной способности я на совершенное, то есть бесконечное единство и бесконечную полноту. Даже в каждом духовном созерцании имеется хотя и односторонняя, но связь с совершенным, поскольку *без предчувствия бесконечной полноты* не могло бы иметь место прикосновение к смыслу и духу и постижение их.

В силу двойной связи — с единством, входящим в сознание только благодаря воспоминанию, и с полнотой, которую можно только предчувствовать, ум-должен устранить недостаточность человеческого сознания, построением и расчленением он должен приводить полноту к единству, а единство расширять до полноты, снимая таким образом разделение и раскол, в каком нам всегда являются составные части совершенства. В этом отношении и ум представляет собой продуктивную способность.

Воспоминание хотя и основная способность человеческого духа, но здесь не создается ничего нового, а вновь извлекается старое. Единственной продуктивной способностью, найденной до сих пор нами, были чувство, предчувствие и способность к поэтическому творчеству, основывающаяся на предчувствии. Здесь через прикосновение

и постижение духа порождается нечто новое, третье, и оно вновь и вновь производится и развивается благодаря предчувствию бесконечной полноты. Ум связывает все это — чувство, предчувствие и воспоминание — в том, что касается содержания, он создает определенную форму в своей связи с совершенством — либо единство, либо форму.

Предчувствие как бы только препарирует созидание, а не созидает само, ибо ему недостает для этого *формы*, последнюю дает ум.

Если же ум должен сочетать воедино указанным образом чувство, воспоминание и предчувствие и привести их к совершенству, то нужно, чтобы предчувствие было непрерывным длительным вдохновением, ибо иначе, поскольку воспоминание остается постоянным, возникло бы несоответствие между ними.

Ум, следовательно, является по отношению к совершенству продуктивной способностью и имеет целью устранить разделение и раздробленность сознания, разрешить раскол между единством и полнотой в нас посредством бесконечного приближения.

Можно понять, что соединение единства и полноты и единство этой связи возможны, несмотря на кажущуюся их абсолютную противоположность, ибо очевидно, что уже в единстве мы должны предчувствовать полноту, так как иначе у нас не могло бы быть этого понятия. Если бы уже в единстве не было зародыша бесконечной полноты, ее никогда не существовало бы для нас. Однако конкретнее это можно показать только при рассмотрении мира... (...) К рассмотрению мира ведет, однако, именно ум, ибо он представляет собой не что иное, как понятие *я* мира. Мир — это бесконечная полнота в становлении, и поскольку эта бесконечная полнота *одна и едина*, она является вместе с тем *бесконечным единством*.

Цель ума — *воззрение на мир, мировая мудрость*, одним словом, *история*, поскольку история охватывает все становление, и, подобно тому как с этой высшей точки зрения существует лишь *одно становление*, существует только *одна история*; все подразделения носят позднейший и относительный характер. Ум — это способность воззрения на мир, ибо он является мышлением хотя и не вполне свободным, но исходящим из свободы и опять-таки ведущим к ней. Он исходит из понятия *я* и ведет его к понятию совершенства, опять-таки совпадающего с первым понятием. Понятие сво-

боды, впрочем, еще не может быть вполне рассмотрено здесь, ибо только *целое свободно*, единичное же отчасти необходимо. Следовательно, в этом разделе мы должны отослаться к рассмотрению целого.

Прежде всего не следует только ложно представлять себе то, как и где обнаруживаются понятия *я* и *совершенства*. Так, например, ошибочно говорят о *полагании я*. Полагание — это определение, удержание, фиксация через устранение свободной жизни. Это совершенно противоречит понятию *я*. *Я* может полагать только *не-я*, если бы такое существовало. *Ты* может принять видимость *не-я*, но *я* не может *полагать себя самого*; этот акт нужно выразить таким образом: *я* постигает себя самого в своей жизни и в своем движении и вместе с ними. По отношению к другим деятельностям и многообразным модификациям мыслительной способности это *постижение себя самого* в жизни можно было бы назвать витающим воображением, ибо требуется именно витающая деятельность, чтобы воспринять, постичь и воспроизвести совершенно подвижное, неустойчивое, текучее существо. Здесь должны быть связаны две деятельности. Деятельность воспроизведения и образного воплощения должна протекать одновременно с деятельностью восприятия; одна не должна прекращаться, когда начинается другая, одна не должна следовать за другой, как при обыденном восприятии, ибо в противном случае воспринятое осталось бы мертвым и неподвижным.

Это внутреннее удвоение есть условие мысли свободы и тем самым всего продуктивного в человеке; как бы принцип оплодотворения, из которого затем проистекает всякая полнота. {...}

ПЯТАЯ КНИГА ТЕОРИЯ ПРИРОДЫ

ВВЕДЕНИЕ

{...} *Понятие целого* преимущественно отличает настоящее исследование от предыдущего. Но, прежде чем начать исследование, мы должны рассмотреть еще кое-что. Понятия времени и пространства прежде всего предлагают себя нашему вниманию... это два крайне примечательных и важных понятия в философии, и они тесно связаны с понятием бес-

конечного... (...) Большинство философов переносило противоположность конечного и бесконечного на время, как бы разделив его на две части — *вечную* и *временную*... (...) Мистики считали реальной только вечность, эмпирики — только временное, вечное представлялось им идеалом, лишенным реальности; из этого ясно, что в основе обоих воззрений лежит понятие совершенства, оба совпадают в том, что ставят вечность выше временного и указывают на несовершенство времени, молчаливо ими предполагаемое, как это уже само собой вытекает из связи с понятием совершенства. Это вполне согласуется с нашими принципами, только эта противоположность должна быть преобразована в противоположность *завершенного* и *незавершенного* времени. Нетрудно усмотреть, как соотносятся между собой завершенное и незавершенное время и как время может завершиться в конце концов; временное и вечное разделяются нами и противопоставляются друг другу без возможности соединить их как-либо вместе, и все же нужно признать значимость их обоих, если мы приняли однажды противоположность конечного и бесконечного. Иначе мы запутаемся в несказанных противоречиях: если вместе с эмпириками считать реальным только временное, то мы теряем всякую философию, ибо эмпирики отрицают, таким образом, начало и конец философии; если же вместе с мистиками считать реальным только вечное, то мы теряем всякий опыт и всякую историю.

Примечание. Ранее было уже показано, что абсолютная противоположность между конечным и бесконечным снимается понятием свободы и становления. Если конечное включает в себе бесконечную полноту и, таким образом, внутреннее всегда бесконечно, то переход от конечного к бесконечному уясняется сам собой.

Само понятие вечности ложно конструировалось многими как в философии, так и вне ее; собственное построение времени весьма очевидно. Время распадается на прошлое, настоящее и будущее; однако в этом расщеплении можно усмотреть его несовершенство; и большинство философов согласно в том, что оно может быть восполнено только в вечности. При этом допущении есть *два* способа ввести завершение и восполнение, есть *пустая* и *полная середина*; обычно, стремясь *избежать* крайностей, берут *пустую, отрицательную* середину; *истинную полную* середину обретают только при соединении, взаимопроникновении и на-

сыщении обеих противоположных сил, крайних точек жизни, когда может возникнуть нечто новое, третье.

При построении времени большей частью, видимо, впадали в упомянутую ошибку и брали ложную середину, — воспринимая вечность негативно, избегали прошлого и будущего и получали только понятие *завершенного настоящего*, которое представляет собой нечто мертвое, сковывающее и находится в ближайшей связи с понятием устойчивости, вещи. И, наоборот, избегали настоящего как чего-то мешающего и страдательного и будущее соединяли с прошлым, ибо истинная вечность — это не *временная пустота*, но *полнота времени*, только то может быть завершенной вечностью, что связывает воедино будущее и прошлое. {...}

Также и понятие становления нам нужно исследовать прежде теории природы. {...}

Если абстрагироваться от всякого содержания, то существует своеобразное правило становления: становление может быть постепенно возрастающим, закономерно растущим на определенный лад, увеличивающимся в возрастающей прогрессии. Поскольку здесь уже учитываются время и временные соотношения, нам предлагаются еще два других вида становления, отличных от только что упомянутых, — в противоположность закономерно развивающемуся во времени становлению можно мыслить *бесконечно быстрое становление* и опять-таки противоположное ему *бесконечно медленное становление*.

Следовательно, в отношении формы мы находим *три различных вида становления*; основное понятие становления — это *понятие развития*. {...}

Всякое развитие, всякое восхождение, всякое усиливающееся, ускоряющее свой рост становление *должно в конце концов достичь своей цели, если она достигнута и становление все же необходимо*, то, поскольку оно не может двигаться дальше, оно либо *возвращается к своему собственному, но измененному началу*, либо *переходит в свою противоположность*.

Это не просто физический, но всеобщий, всецело необходимый метафизический закон, основывающийся на необходимости становления. {...}

Мы должны рассмотреть еще понятия закона и противоположности — как относятся они к понятию *я*, становления? Ничто, кажется, не противоречит так понятию свободы, как законы, а бесконечному единству — противопо-

возможности; так обстоит дело во всяком случае, и из этого следует только то, что нет ни абсолютных законов, ни абсолютных противоположностей. Поскольку, не открывая пока тайны, уже ясна возможность того, что свобода сама дает себе законы, что сознание само разделяется как бы на ненависть и любовь, постольку из основного понятия свободы и становления очевидно, что все законы и противоположности имеют лишь производный и подчиненный характер, и, значит, не может существовать вечного абсолютного закона.

Так как законы и противоположности производны и обусловлены, то они всегда *только преходящи, только переход и средство к цели.*

Начало и конец должны всегда быть свободой и единством.

Начало и конец должны быть растворением, слиянием всех законов и противоположностей.

Ни один закон не является всецело необходимым, вообще ничто не может быть необходимым, кроме свободы; свобода — это первое и высшее, необходимость — это подчиненное. Свобода необходима, так как она действительна, все, что не свободно, не действительно, то же, что не действительно, и не необходимо, следовательно, нет ничего необходимого, кроме свободы. (...)

Первый принцип всех законов нужно искать в форме свободы. Есть много форм свободы, и здесь мы еще не дошли до того момента, чтобы определить, какая из них должна быть *первой* и какая — *последней*; между тем можно все же установить, что *первое звено всех законов нужно искать в абсолютной божественной воле (Willkür)*, поскольку она является той формой свободы, которая *кратчайшим путем отрезает здесь необходимость.*

Мир — это не *система*, а *история*, из которой позднее могут вытекать и законы. (...)

ТЕОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ МИРА

Мировое я предстает изначально и на первой ступени как *бесконечное единство*; однако это бесконечное единство всецело *равно себе самому* в своей бесконечной простоте, настолько всегда и совершенно равно себе самому, что в нем нет никакого *многообразия* и *различия*, и, следовательно, оно совершенно противоположно бесконечной полноте.

Поэтому сознание (или чувство) бесконечного единства

необходимо связано в ~~изначальном~~ мировом я с сознанием, ~~отсутствием~~ бесконечной полноты.

Мировое я не может сознавать этого единства, простоты, не чувствуя бесконечного *томления* обогатить эту изначальную *пустоту* многообразием и полнотой. Предчувствие этой бесконечной полноты дает первый толчок деятельности мирового я. В сознании бесконечного единства, в чувстве внутренней простоты и пустоты бесконечное мировое я стремится к бесконечной полноте. В этой первой форме деятельность мирового я представляет собой *спокойное мирное* томление, постепенное тихое движение и развитие.

Бесконечное томление, рассматриваемое как деятельность, — это бесконечное распространение во все стороны и во всех направлениях. (...) Томление в его изначальной форме — это неопределенное бесконечное влечение, неопределенная деятельность, распространяющаяся во все стороны и во всех направлениях в бесконечности. Даже в человеке томление в его изначальной форме — это такое духовное распространение во все стороны и во всех направлениях, неопределенное бесконечное влечение, не направленное на определенный предмет, но имеющее бесконечную цель, неопределимое духовное развитие и формирование, бесконечную полноту духовного совершенства и завершенности. И это влечение, там, где оно выступает в человеке в его изначальной истине и чистоте, в столь малой степени связано с чем-то уже наличным, что оно пробудилось бы во всей своей силе и в совершенно *одиноким* существе. Лишь позднее, попав под власть рассудка, оно получает определенную направленность на определенные *цели*, часто совершенно противоположную своей природе, ложную, ошибочную направленность на конечное и ограниченное. Раньше это было влечение, стремившееся через все конечные границы достичь бесконечной полноты духовного существования. Стремление в безмерную смутную даль, томление по неведомому благу, хотя и неопределенное и смутное, однако совершенно верное предчувствие бесконечного величия и блаженства. (...)

Дух в земном элементе глубоко сокрыт и замкнут грубой телесностью. Однако дух деятельности не всегда может оставаться спокойным и скованным в земном элементе, но в нем необходимо должно проснуться влечение к тому, чтобы освободиться от этих гнетущих оков, прорвать свои тесные

границы и вновь пробиться к свету, к свободе. Вместе с этим влечением возникает потребность *выразить, изобразить* себя. Это влечение к изображению у земного элемента представляет собой влечение потребности, необходимости. Существует два вида изображения, один из них возникает из потребности. Дух чувствует себя здесь заторможенным и ограниченным в своей жизни и деятельности, свои силы — стесненными и скованными; повсюду задержанный и прерванный в своем свободном выражении, отделенный громадной пропастью от исконной общности со свободно действующим духом, он лежит, окруженный и погребенный в глубоком мраке и одиночестве. В нем пробуждается влечение освободиться от давящего плена, разорвать окутывающую его оболочку и возвратиться в область света и свободы. Однако этому стремлению препятствуют большие трудности. Изображение, в котором дух земного элемента хочет возвестить о себе и выразить себя, представляет собой робкую борьбу, медленное, затрудненное и напряженное движение и раскрытие.

Совершенно иной вид изображения — тот, что возникает из играющего влечения света к формированию, где бесконечная сила раскрывается в безграничной деятельности и свободе, распространяется во все стороны и в нескончаемом действии и творчестве создает бесконечное богатство форм и образов. Это не робкое, проистекающее из нужды и чувства ограниченности выражение духа, плененного грубой телесностью, но бесконечная творческая сила в ее свободной играющей деятельности как принцип всякого высшего формообразования

Примечание. И в человеческом духе можно обнаружить эти два различных вида изображения. Первый — когда человек выражает свои внутренние состояния, чувства и потребности лишь в необходимых, ограниченных словах, и второй — когда он представляет богатство своих чувств и идей в живой, прекрасной полноте слов, выражений и образов, когда он не вымучивает из органа общения, языка, одну лишь рассудочную понятность, но свободно и произвольно распоряжается его элементами, упорядочивает и формирует их, чтобы представить и открыть в них всю полноту духа и внутренней жизни, — следовательно, 1) язык обыденной жизни, 2) язык поэзии.

ШЕСТАЯ КНИГА
ТЕОРИЯ ЧЕЛОВЕКА

В теории человека, основанной на теории природы, все другие органические создания рассматриваются лишь как приближение к человеку. Человек в земной истории представляет собой последнюю ступень длинного ряда созданий, целью которых является организация совершенного тела. Только на этой вершине органического развития пробивается душа земли, и в человеке возникает духовное сознание.

Прежде всего в теории человека нужно выяснить, какое место занимает человек в ряду созданий, в каком отношении он находится к целостности природы и мира. Хотя изначально земному элементу присущи лишь два основных влечения — влечение к *самосохранению* и влечение к *обособлению, индивидуальности и развитию*, — позднее, когда земной элемент уже достаточно развился, может образоваться еще более высокое *влечение к возвращению в свободный мир, томление по утраченной свободе*. Это влечение может возникнуть лишь позднее, оно может быть лишь последним из земных элементов, так как находится в противоречии с изначальным влечением *самости* (Selbstheit). Только когда последнее разрушено, другое влечение может получить простор для своего развития. (...)

Влечение к развитию — это влечение земного элемента к тому, чтобы оставить свою форму и перейти в другую. У земного элемента не может быть иной задачи, как раствориться в высшей форме. Только в человеке как вершине организации это влечение земного элемента повышается до такой степени, что возникает *томление по возвращению в свободный мир*. Только человек представляет собой орган, способный к переходу в божественную свободу, растворению в высшем элементе. С этим конечным влечением земного элемента мы должны связать цель человека —

Основной пункт относительно природы и существа человека, который теперь нужно уяснить, — это *свобода*. Ранее можно было утверждать вообще, что *свобода составляет сущность человека*, что свобода то же самое, что *я* (Ichheit), и, следовательно, человек необходимо должен быть свободен. О подлинном отношении ограниченного человека к целому речь может идти только теперь. (...)

Всеобщие законы развития мира — это законы свободы. *Начало — это сама свобода*, и законы становления —

основная ее форма (.) В духовной сфере закон возникает из двойного отношения к *бесконечной полноте* и *бесконечному единству*. Ставится известная цель, которая должна быть достигнута, — бесконечная полнота, и известное условие, при котором она должна быть достигнута, — сохранение бесконечного единства. Следовательно, возникает нечто *однообразное* и *закономерное* в целостности этой сферы. Более всего отвечает этому в области высшей земной организации идеал, известный общий тип всех образований и конфигураций в высшей земной организации, где в бесконечном многообразии природы одновременно усматривается и подлинное единство. Все те образования, где наряду с многообразием одновременно выступает и единство, участвуют в высшей, духовной закономерности, они являются как бы формами духовной сферы закона, множеством различных выражений идеала (...)

Мы переходим теперь к важному вопросу о свободе человека. Свобода человека — это его способность по отношению к миру, и основной вопрос в этом исследовании — есть ли у человека способность воздействовать на мир или нет? (...)

Здесь мы прежде всего должны принять во внимание идеалистическое воззрение на мир как на бесконечное я в *становлении*, чтобы, исходя из этой точки зрения, достичь удовлетворительного результата. Только если мир мыслится *становящимся*, как приближающийся к своему завершению в восходящем развитии, *возможна свобода*. Если бы мир был завершен, то в нем ничего больше нельзя было бы изменить и создать, и свобода была бы невозможной. (.)

Земной человек — это определенная, необходимая ступень в ряду организаций, имеющая определенную цель. Эта цель земного элемента на высшей ступени организации — *раствориться, перейти в высшую форму, возвратиться в свободу высшего элемента*. Следовательно, это стремление предполагает человека. Он не отделен от мира, но живо вторгается в него и своим действием может сильно способствовать осуществлению его целей. Между тем ясно, что способность реально воздействовать на мир, завершать его процесс не столько *отдельному* человеку, сколько человечеству в целом. Люди все вместе выступают как некое целое не только в силу сходства организации, но в еще большей мере благодаря одинаковости своего назначения. Все люди — это множество проявлений способности Земли к

одной и той же цели: восстановлению свободы, возвращению в высшую сферу. Только человечеству в целом, а не отдельному человеку может быть приписана вполне позитивная свобода и способность воздействовать на мир, формировать и завершать его.

В отдельном человеке влечение к обособлению идет все дальше, и тем самым может быть достигнута цель земного элемента. Как природное существо человек тем совершеннее, чем более самостоятельным и индивидуальным он является. Однако влечение к самости и индивидуальности занимает все же подчиненное место в земном элементе; в восходящем развитии оно должно постепенно растворяться в любви, ограниченная индивидуальность (*Persönlichkeit*) должна отпасть, и все возвратится в единство.

Поэтому позитивная свобода человека имеет место лишь в отношении к целому, лишь в любви и общности, будучи связана с ними. Негативная свобода гарантирована тем, что никакие границы не являются абсолютными; у человека всегда есть способность принять решение, он всегда остается господином, сколь бы мощное воздействие ни оказывалось на него со всех сторон. (...)

Если высшая цель земного элемента должна быть достигнута через человека, то это возможно только через действие и воздействие. Свободная деятельность человека должна напряженными усилиями пробиваться сквозь все препятствия, противостоящие его назначению. Назначение человека может быть достигнуто только практически. (...)

Отношение к *бесконечному* отличает высшую практику от обычной, имеющей дело лишь с ограниченными целями низших потребностей обыденной жизни. По *существу* практика должна стремиться к бесконечному; по *форме* она должна напоминать о высшем. Это происходит благодаря тому, что в методе наблюдается движение и форма полнейшей свободы.

Но как возможна эта свобода, когда метод практики исходит из предпосылки устойчивого и, следовательно, противоречит всякой свободе? Это противоречие разрешается только через постоянное прогрессирование. Хотя и исходят из чего-то устойчивого, но все же благодаря вечной жизни и вечному движению, безостановочно прогрессирующей деятельности это устойчивое растворяется наконец в свободной жизни. (...)

Всеобщая сфера человеческой деятельности делится на

практику и чистое познание, или историю, ибо всякое позитивное чистое познание исторично. Если мы признаем, что история человека более близка человеку и более понятна, чем история природы, то становится понятным, почему подлинная история — это самое объективное познание. (...)

Примечание. Всякая завершенная наука представляет собой историю. Цель всякого знания — понимание мира, мудрость мира, одним словом, история, поскольку история охватывает всякое становление. С высшей точки зрения существует только *одно единое становление* и, следовательно, только одна единая наука — история, — делящаяся на разные сферы. Самое всеобщее во всяком искусстве и всякой науке — это историческое; исторический взгляд — наивысший, а также самый понятный, популярный, всеобщий. У каждого искусства или каждой науки своя специфическая форма и свой собственный метод, и не у всех людей есть чутье и талант к тому, чтобы погрузиться в них. История как бы бесформенна; это высшая, самая всеобщая, естественнейшая форма человеческого духа, не нуждающаяся в какой-либо особой подготовке. К поэзии мы восприимчивы только в состоянии повышенного чувства, энтузиазма; философия сама представляет собой искусственное состояние, вызываемое напряжением. История — это *самое* общепонятное, естественное, объективное познание.

Уже ранее было сказано, что всякое подлинное познание должно быть генетическим, то есть историческим. Основной пункт при исследовании отношения философии к истории — это вопрос о свободе.

Как во всей истории, так и в истории человека мы обнаруживаем известную закономерность в развитии; как соединить ее со свободой, которой она, по видимости, совершенно противоречит?

Прежде всего здесь нужно напомнить, что закономерность не исключает совершенно свободы, но речь может идти только о подчинении одной из них другой, и наша идеалистическая философия должна отдать первенство свободе. Нет абсолютных законов, однако философия должна признать значимость законов для всех форм и развитий, кроме первоначала. Чем дальше зашло развитие, тем более возрастает *закономерность*; однако закон как средство к высшей цели модифицируется по мере приближения к ней и полностью отпадает по ее достижении. (...)

Земные создания человека, естественно, связаны законами земного развития, однако и здесь имеется большая свобода. Это станет яснее всего, если мы посмотрим на те явления истории человека и его духа, которые ближе всего нам и известнее всего. Каждое *произведение духа* носит характер своего времени. Отдельный человек никогда не может полностью отрешиться от своей эпохи, но он может вывыситься над ней, он не связан с движением своего времени неизменной необходимостью, и так и должно быть, ибо это была бы дурная свобода, если бы люди не обладали способностью создать ее для себя. В целом, следовательно, свобода человека обеспечена наряду со всеобщими законами истории, ибо последние не имеют абсолютной значимости для отдельного человека. Внутренняя же деятельность человека, не проявляющаяся внешне, стремящаяся в совсем иной мир, совершенно не связана законами земного развития. Внутренняя свобода всегда остается у человека. (...)

МЫСЛИ И МНЕНИЯ ЛЕССИНГА

К ФИХТЕ

Философский дух, под которым я понимаю наряду со свободным исследованием, вечно стремящимся все дальше, также прямую откровенность и смелость исследователя, бесценен, бесспорно, сам по себе. Однако для мира, для целого он лишь тогда пребудет вполне действенным и полезным, когда его воздействие будет упрочено и укоренено благодаря строго научной философии. В противном случае самые прекрасные его результаты затеряются и забудутся вскоре в общей массе.

По этой причине я посвящаю прежде всего Вам, почтенный друг, настоящую попытку представить дух и мысли Лессинга в их развитии и возникновении по возможности его собственными словами, и только там, где это казалось необходимым, я сопровождал их некоторыми собственными разъяснениями смысла и характера отобранного.

То немного, что я хочу сказать в этом предисловии, я адресую прежде всего Вам не потому, что Лессинг в других условиях и по поводу совсем других предметов стремился к той же цели, что и Вы,— распространить основательность и откровенность исследования во всех областях науки; не потому, что он предшествовал Вам в этом смысле; не потому, что Вы, как я знаю, чтите его устремления и умонастроения, больше многих других умеете ценить и любите одухотворенность его самобытной манеры; но для меня это прекрасный повод выразить свое убеждение в том, что подобные избранные места и фрагменты философии, которые смог оставить Лессинг, начав свою деятельность в неблагоприятную и ничтожную эпоху литературы, работая под давлением множества неблагоприятных обстоятельств и безвременно похищенный смертью у своей нации,— что подобные фрагменты лишь тогда обретают свою

полную ценность, когда в той же самой литературе имеется и недостающее им или только молчаливо предполагающееся ими. Лишь там, где строго научным философским методом учат первоначалам истины, открытием или восстановлением которых наша эпоха обязана прежде всего Вам,— лишь там оказываются уместными и свободные создания и результаты чисто естественного философского духа.

Они никогда не могут считаться излишними, даже если бы были отчетливо изложены принципы знания и весьма усовершенствован метод. Ибо знание, как известно, не является простым механизмом, но проистекает из собственного свободного мышления. Люди не легко решаются на это, они должны быть воспитаны для этого; нужно тем или иным образом пробудить косно дремлющую силу их духа. Трудное и утомительное занятие, которое, однако, никогда не должно прекращаться, как бы ни отпугивали неудачи, ибо оно необходимо. Ибо что толку от того богатства мыслей, что некогда мыслилось другими, если способности самого мыслителя не находятся постоянно в деятельном состоянии? Только этим путем они могут освоить и упомянутое богатство и извлечь из него пользу для себя. По крайней мере на современной ступени духовного развития не может показаться чем-то странным и излишним, когда друг философии придумывает всевозможные средства и пробует всевозможные пути, чтобы как-то уловить дух человека и пробудить его от спячки. Свободные формы оказываются здесь часто более действенными, чем совершенно строгий метод, ибо последний предполагает уже имеющимся то, что еще должно быть развито почти у всех.

Едва ли какие-нибудь другие немецкие сочинения более подходят для пробуждения и развития этого духа самостоятельного мышления, чем сочинения Лессинга. В этом отношении непредосудительно даже то, что вначале он еще разделял, особенно в некоторых областях, те или иные предрассудки, унаследованные от предшествующей эпохи немецкой литературы. Ничто так не учит нас самих искать верного пути, как зрелище деятельного духа, постепенно освобождающегося от предрассудков, воспринятых им на веру, ибо они разделялись даже лучшими в его глазах людьми.

Сочинения и мысли Лессинга обладают этой совершенно специфической способностью пробуждать самостоятельное мышление не только благодаря своему содержанию, но и

благодаря своей форме. И я признаюсь, что форма и превосходный стиль немало способствовали тому, чтобы побудить меня к работе. До сих пор у нас написано очень мало хорошей прозы по-немецки, хотя некоторые создания поэтического искусства могут быть приведены в качестве совершенных и по языку. Тем выше следует поднимать это немногое и тем многообразнее использовать его для дальнейшего построения языка.

Я не удивлюсь, если некоторые пуристы найдут в стиле Лессинга слишком много иностранных слов либо же сочтут недостаточно благородными некоторые обороты и фразы, заимствованные из живой речи в реальной жизни. По этому поводу следует заметить следующее.

Различие прозы и поэзии заключается в том, что поэзия стремится изображать, проза же — только сообщать. Но, как и повсюду, здесь имеется такая точка, где границы противоположного сливаются друг с другом. В разговоре, в диалогическом художественном произведении, например, предметом изображения является сам взаимный обмен мыслями между говорящими. Изображается неопределенное, поэтому каждое изображение есть нечто бесконечное; сообщить можно только определенное. И не неопределенное, но определенное есть то, чего ищут все науки. В высшей же из всех наук, не обязанной учить чему-то конкретно определенному, недостаточно поэтому преподавать мысли в готовом виде. Эта наука должна учить не той или иной области мысли, но самому мышлению; поэтому ее сообщения по необходимости являются и изображениями, ибо нельзя обучать мышлению иначе, как действием и примером, мысля перед кем-то, не сообщая ему нечто уже помысленное, но изображая перед ним мышление в его становлении и возникновении. Именно поэтому и дух этой науки может быть полностью уяснен только в произведении искусства.

Границы сливаются друг с другом, однако жанры остаются вечно раздельными, и из этого столь простого на вид различия, что проза стремится сообщить нечто определенное, поэзия же — изобразить неопределенное, можно легко вывести все остальные различия. Для сообщения определенных мыслей очень уместна определенная система слов, или терминология, где значения вполне фиксированы, как это имеет место только в мертвых языках, отчего вся терминология по преимуществу и заимствуется из них. Однако и иностранный язык уподобляется до из-

вестной степени мертвому языку ради этой цели. И хотя свободный, универсальный писатель не имеет причин полностью сжиться с терминологией какой-либо науки и системы и ограничиться ею, все же было бы бессмысленным педантством пренебречь каким-либо глубокомысленным и метким словом только лишь из-за того, что оно принадлежит к той или иной терминологии. Особенно когда рассматриваемый предмет, как это почти всегда случается у Лессинга, и без того предполагает не вполне несведущего читателя. Сообщение должно затрагивать читателя, стиль должен быть живым и энергичным, а все изложение в известном смысле драматическим. Оно должно уподобляться разговору, а не одинокой речи для себя самого, читатель должен везде чувствовать, что к нему обращаются; ход мыслей должен не прокрадываться робко шаг за шагом, но быстро и энергично распространяться все дальше и дальше. И в деталях слова и обороты должны смелым образом, метким намеком, пылом и остроумием возвещать и пробуждать силу и жизнь духа.

Стиль Лессинга обладает всеми этими качествами в совершенно необычайной степени, это охотно признает каждый. И, конечно, этому немало способствуют многие разговорные обороты, взятые из языка реальной жизни. Отличается ли какой-нибудь образ и оборот в том или ином случае лишь смелостью или отсутствием изысканности, об этом может судить только в данном конкретном случае чутье знатока, общие же правила здесь мало уместны или бесплодны совсем. Однако такие случаи встречаются весьма редко. Стремление полностью избегать подобных выражений из чувства ложного достоинства привело бы прямым путем к чопорности и напыщенности, из-за чего некоторых даже хороших наших писателей почти невозможно читать. Вообще в этом более свободном жанре универсальных сочинений допускается кое-что из того, что было бы недопустимо в созданиях изображения. Изображение строго подчинено вечным законам; в реальном же разговоре мы ведь не следим за этим так придирчиво; было бы только интересным то, о чем говорится, высказывалось бы оно только в остроумной и приятной форме, в остальном же мы предоставляем каждому говорить в присущей ему манере, объективного же стиля требуем только от настоящих произведений искусства.

Между тем не только язык и остроумие, этот колорит

универсальности, проистекающий из одухотворенного смешения упомянутых разнородных с виду составных частей, не только живой драматический, диалектический и диалогический дух, присущий исследованию, даже когда оно имеет дело с совершенно сухими предметами,— не только все это гениально отличает сочинения Лессинга и сообщает им удивительную силу, но в гораздо большей мере это заключено в форме целого, ибо, несмотря на кажущуюся его бесформенность, с полным правом называется формой то, что выражает дух целого благодаря своеобразному сочетанию частных, которое без ущерба для них могло бы ведь быть и иным. Последовательность мыслей — вот что определяет в целом прозаическое сочинение, особенно написанное в свободном жанре, и определяет степень его воздействия, притягательности и вызываемого им интереса. Как превосходно построены, например, многие сочинения древних философов, особенно Платона, для того чтобы пробуждать самостоятельное мышление. Начало составляет опровержение господствующего предрассудка или что-либо еще, что может сильно встряхнуть врожденную косность; затем нить мысли неприметно движется в беспрепятственных переплетениях, пока не обрывается внезапно или не теряется в себе самой, и пораженный зритель вдруг видит себя у неожиданной цели, безграничные горизонты открываются перед ним, и если он оглянется на пройденный путь, на извивы разговора, отчетливо лежащие перед ним, то он убедится, что это был лишь отрезок бесконечного пути.

Чего-то подобного достигает и Лессинг, его сочинения оказывают сходное воздействие. Иным путем и, естественно, весьма отличными от платоновских средствами, однако с тем же успехом. Поэтому написанное им сохраняет такое магическое воздействие, и его следует причислить к лучшим писателям. Ибо у него не просто были отдельные гениальные мысли, но самый процесс его мышления был гениальным и пробуждающим гения.

Форму же этого целого можно описать таким образом. Он повсюду исходит из данного живого интереса, будь то резные камни, драма или масонство,— все, что случай сделал злободневным; везде он умел найти связь с высшими идеями. Схватывая этот интерес с величайшей живостью, он начинает затем творить, воздействовать, расширять его. Живое опровержение ходячих предрассудков, новые примеры там, где речь идет о теории, спекулятивные воззрения

там, где ожидали услышать лишь нечто частное, — все это повсюду пробуждает и сохраняет жизнь, многообразие и интерес. Мышление его проникает все глубже и становится все шире, и если уже в первых его сочинениях находили парадоксы, то позднее он выступает с совершенно иными, более смелыми парадоксами, действительно заслуживающими этого названия. Но повсюду, как в целом, так и в частностях этого пути обнаруживается присущая ему своеобразная комбинация мыслей, удивительные повороты и конфигурации которой скорее можно воспринять, чем определить. Если даже там, где он вполне владел своим предметом, он не мог прийти к удовлетворительному завершению, идя по начатому им пути, то он совершал смелый прыжок в совершенно иной жанр и предлагал решение с совершенно иной, неожиданной стороны, — так он великолепно увенчал свои теологические занятия «Натаном».

Эти теологические занятия, наполняющие последнюю половину его писательской жизни, отмечены наибольшей зрелостью духа, одухотворенностью и энергией стиля, ясностью и отчетливостью формы.

Само собой разумеется, что последнюю не следует искать в каждой из отдельных статей или книг, создававшихся часто по случайным поводам и остававшихся незавершенными, вообще не следует искать в чем-то единичном, ибо такова была внутренняя форма самого его мышления. Однако в любом сцеплении мыслей, в любой их массе, относящейся к определенному предмету, притягивавшему к себе весь его интерес, мы, бесспорно, найдем эту форму, и тем более, вероятно, чем больше она будет освобождена от излишних внешних моментов и случайных помех, что я и попытался сделать в настоящем издании.

ОБЩЕЕ ВВЕДЕНИЕ О СУЩНОСТИ КРИТИКИ

Все, что Лессинг сделал и воплотил, чего он хотел и к чему стремился, лучше всего выразить в понятии критики — понятии, совершенно достаточном для общего обзора весьма многообразной и обширной деятельности его духа, если только вернуть ему его прежнее достоинство и брать его столь же всеобъемлюще, как оно понималось в прежние времена.

Поэтические устремления Лессинга следует рассматри-

вать как воплощение его принципов в области поэтики и драматургии. В философии же, той области, к которой, собственно, и предназначила его тенденция его духа, он был не систематиком и основателем сект, а критиком¹. Испытание, свободное и тщательное испытание мнений других, опровержение некоторых общепризнанных предрассудков, защита и возобновление тех или других старых, часто уже забытых парадоксов — все это было той формой, в которой он обычно излагал, большей частью косвенно, свои мнения в этой области.

Обширная масса других его сочинений — посвященных изучению древности, драматургических, грамматических и собственно литературных исследований — относится сюда даже по обычным критериям, и я не знаю, не следует ли рассматривать всю полемику как жанр, весьма близкий и родственный критике.

Но именно потому, что эта наука или это искусство, называемое нами критикой, охватывает так много, а ее сфера простирается обычно вообще на всю область словесных искусств и языков, то необходимо и неизбежно точнее определить ее понятие, что лучше всего сделать, вспомнив о ее происхождении.

Греки, от которых мы переняли даже название критики, впервые придумали и создали ее, одновременно доведя ее до вершины развития и совершенства. После того как миновала эпоха великих поэтов, чувство поэзии все же не погибло у них совершенно. При большом числе письменных памятников, сохранившихся и продолжавших сохраняться отчасти благодаря их внутренней примечательности, отчасти благодаря широкому интересу, знание всех их вскоре стало наукой, в особенности же обзор их, невозможный без определенного упорядочения. То, как поэтические произведения достигали внешнего мира и как тогда размножались книги, дало пищу и той проницательности, которая предпочла бы ограничиться отдельным произведением, нежели теряться в великом целом; устанавливать на основе древних сообщений малые и большие пробелы и добавления, извлекать их из сравнения множества рукописей или угадывать их из контекста и, наконец, определять с достоверностью после многократных проверок и сравнений — все это превратилось в обширное многолетнее занятие, слишком большое, чтобы его мог завершить один человек, даже если речь идет только об одном произведении.

То и другое — отбор классических писателей, который представил бы целое греческой поэзии и литературы в ясном порядке, и трактовка различных вариантов — навсегда остались уделом древней критики. Пусть последнее она совершила не столь безупречно, как первое; пусть благодаря отбору классических произведений кое-что из того, что могло бы быть нам интересным, не дошло до нас, ибо оказалось за пределами этого отобранного цикла. Однако принцип, которым руководствовались при этом, совершенно правильный, ибо превосходным, развитым и достойным вечного подражания считалось не отсутствие ошибок, большей частью свидетельствующее лишь о бессилии фантазии, но то, что сильнее всего было намечено или искуснее всего завершено в качестве первого, высшего или последнего в своем роде, как бы это ни было соблазнительно для ограниченного ума. Превосходным был и метод их изучения: непрерывное, неизменно повторяющееся чтение классических сочинений, проработка всего цикла, вновь и вновь начинающаяся с самого начала, — только это и значит читать по-настоящему, только это может привести к зрелым результатам и художественному чутью и суждению, возможным лишь благодаря пониманию целостности искусства и самой культуры.

Правда, у греков при этом было очень большое преимущество; художественное чутье было всеобщим, и критикам большей частью нужно было лишь подтверждать и объяснять уже существующие общие суждения. Лишь кое-где приходилось им несколько изменять эти суждения, лишь в отдельных случаях побочные соображения уводили художественное восприятие на ложный путь, и спор или расхождение в суждениях могли касаться лишь незначительных определений; в целом же господствовало согласие в художественных суждениях и принципах. Это и естественно: греческая литература и поэзия были совершенно замкнутым в себе целым, где для всего единичного нетрудно было бы найти место в этом целом. Поэтическое чувство не было утрачено этой нацией. Тогда еще совсем не было того, что произошло после изобретения книгопечатания и распространения книжной торговли, когда огромная масса совершенно плохих и негодных сочинений заполонила собой, подавила, запутала и сбила с толку естественное восприятие современного человека. Конечно, среди множества древних поэтов сохранились и посредственные, и стремившиеся к ложным идеалам, уклонившиеся с истинного пути. Однако боль-

шинство сохранившихся, неизменно читаемых и перерабатываемых произведений было действительно превосходным. Менее хорошие составляли исключение, и потому даже среди них нет ни одного столь лишенного культуры и искусства, как это возможно там, где хорошее сочинение является крайне редким исключением, абсолютно же плохое стало правилом.

Совершенно иначе обстояло дело уже у римлян, хотя их критика, воспринятая у греков, вполне уподоблялась греческому образцу. Однако именно это обстоятельство, это введение чужой культуры и поэзии должно было создать громадную пропасть между ученым и неученым сословиями. И среди римских ученых вопрос о том, насколько безусловно следует подражать греческому или сохранять свое, был предметом никогда не решенного спора, касавшегося самих принципов литературы. В этой части отношение римлян уже более сходно с нашим. Впрочем, дух этой нации был слишком практическим, чтобы у римлян могло быть более, чем несколько, великих ученых, оставшихся вскоре вообще без последователей. Их поэзия в особенности была слишком недавнего происхождения, слишком бедна и прекратила вскоре свое вынужденное существование.

В романтическую эпоху современности не было недостатка в богатой поэзии. Однако эта поэзия настолько представляла собой совершенно непосредственный цвет жизни, что всецело была связана с нею и должна была погибнуть одновременно с гибелью строя и нравов, особенно в Германии. Ею занимались большей частью рыцари и князья, реже духовные лица, которые лишь в противоположность первым могут быть названы учеными. Так было в Германии, Испании, южной и северной Франции. Только в Италии три первых великих поэта² явились одновременно и учеными, правда, с весьма ограниченными возможностями, но все же более учеными, чем кто-либо из их романтических предшественников, и поэтами, и первыми возродителями древней литературы. И только итальянская поэзия осталась от тех ранних времен и сохранила свое живое воздействие. Провансальские песни, старофранцузские находки и великолепные произведения старонемецкого поэтического искусства забыты, и ставшая почти неведомой поэзия ожидает своего освободителя в пыли книжных собраний. Так как исчезли и разрушены дух и жизнь, из которых возникла романтическая поэзия, то и сама она погибла, а с нею и всякое

понимание ее, ибо здесь, в отличие от Греции, за веком поэзии не следовал век критики, чтобы по крайней мере донести до мира старую красоту, раз уж больше не было сил создать новую. Ранняя, быстрая и в некоторых странах полная гибель романтической поэзии (а вместе с ней и верного чувства отечественной жизни и памяти предков) от недостатка критики и последствия этого недостатка — запущенность и одичание родного языка — отчетливо показывают важное значение этого искусства, по видимости занятого ничтожными исследованиями и представляющегося скорее любительской игрой, нежели серьезным делом. В действительности ни одна литература не может существовать долго без критики, и ни один язык не гарантирован от одичания, если он не хранит памятники поэзии и не питает их дух. Подобно тому как в мифологии следует искать общий исток и происхождение всех видов человеческого творчества и художественного воплощения, подобно тому как поэзия представляет собой вершину целого и в цветении ее растворяется, наконец, дух всякого искусства и всякой науки, если только они завершены, так и критика — это общий носитель, на котором покоится все здание познания и языка.

Из недостатка основательной учености и критики мы, люди нового времени, и мы, немцы в особенности, утеряли нашу поэзию, а с ней и старый, присущий нации образ мыслей. Хотя в Европе не было недостатка в учености, с тех пор как бежавшие греки³ распространили свои сокровища, было введено римское право, изобретено книгопечатание и основаны университеты. Но так как эта ученость всецело была только иностранной, родной язык тем более находился в небрежении; поэтическое же созерцание было полностью утрачено, так что этим ученым, которые часто и были лишь только учеными, не доставало этого первого и существеннейшего условия критики. Это явственно сказалось в первых попытках вновь оживить это поэтическое созерцание и произнести суждение об эстетической ценности или неценности. Ибо когда постепенно захотели соединить философию с ученостью и попытались применить всеобщие понятия о красоте и искусстве, часто не различая вполне, где они могли бы пригодиться, а где нет, и так как в сочинениях древних встречалось кое-что из того, что, воздействуя в качестве традиции, должно было пробуждать смутную веру и всевозможные попытки применения, то уже в первых плодах этих устремлений обнаружилось, с какой абсолютной недостаточностью

художественного чутья и удаленностью от всякой поэзии стремились вновь приблизиться к ней. Ибо отваживались судить только об отдельных местах, спорили об их ценности или неценности вплоть до деталей, где прекращается всякое чувство, и причину удовольствия от подобных мест стремились не столько объяснить физически из природы души, сколько выводить ее из нескольких довольно пустых абстракций, часто не без насильственных ухищрений. Первое условие всякого понимания, в том числе и понимания художественного произведения, — это созерцание целого. Об этом нельзя было и думать при упомянутом методе, диаметрально противоположном истинному, и, наконец, дело зашло так далеко, что у поэтов читали только места, называемые поэтическими картинами, правила которых тщательно приводили в систему. К этой эпохе относится первая ступень деятельности Лессинга и его критики, и, хотя его эстетика еще сильно напоминает об этой ложной тенденции, все же, не раздувая сверх меры слабостей первых шагов этого великого ума, в похвалу его можно сказать следующее. Даже в тех из первоначальных его эстетических воззрений, которые просто объясняют художественное наслаждение согласно аналитической психологии вольфианской школы⁴, при таком объяснении художественного феномена сначала произвольно предполагается, что чувства разумны, затем же сам разум, чтобы он вновь не впал в неразумие, считается совершенно своекорыстным — даже в этом слабейшем опыте его первоначального мышления не без удовлетворения можно заметить отличительную черту большей строгости. Почти все возводится к понятию реальности как единственно реальному, и уже здесь можно найти первый зачаток последующей философии Лессинга, примкнувшей к самому строгому и последовательному реализму.

Впрочем, в этой тенденции сказывается с особой силой, насколько чуждой стала людям поэзия; художественное чувство — вот феномен, который они прежде всего хотели бы понять и объяснить, что, однако, не открывает понимания искусства и не способствует самому поэту. В новое время, особенно начиная с Канта, пошли другим путем, и через возведение всякого особого эстетического чувства к чувству бесконечного или к воспоминанию о свободе спасли по крайней мере достоинство поэзии. Критика приобретает тем самым немного, пока хотят только объяснять художественное восприятие, вместо того чтобы всесторонне упражнять, при-

менять и формировать его. И подобно тому как для художника и музыканта отчасти можно представить физику глаза и уха, — отчасти она, по крайней мере в зародыше, уже существует в отдельных чувственных датах и идеях, — так если бы у нас была сходная наука для поэзии, которая именно потому, что имеет дело с более всеохватывающим искусством, не могла бы быть эстетикой или учением о фантазии (Fantastik), ибо последнее опять-таки в силу своей всеобщности совпадало бы, в сущности, с понятием философии как науки о сознании, а должна была бы быть чем-то вроде патетики — верным усмотрением сущности гнева, сладострастия и т. д., — для разработки которой физическая теория человека и земли, бесспорно, еще слишком несовершенна, — если бы у нас была такая наука, то хотя в качестве части физики она и являлась бы весьма реальной наукой, едва ли она могла бы помочь поэту в его работе или быть в состоянии изменить его природу. Во всяком случае, от этого не возникло бы художественной культуры, и для критики эти устремления не принесли бы результата.

Однако ум Лессинга не был создан для того, чтобы следовать до конца ложной тенденции. Он смело переходил от одного к другому, пересекая в своем неупорядоченном развитии множество систем и весьма различные сферы литературы. Наряду с психологическим объяснением у него уже рано обнаруживается стремление строго разделить роды искусства и с научной точностью определить их понятие. Стремление это господствует в его исследованиях древности, равно как в его драматургических опытах, и оно никогда не покидало его. Прекрасное стремление, собственно только и создающее почву для лучшей критики, призванной возродить для нас критику древнюю, утраченную. У древних различие родов было очевидно каждому из созерцания; роды развивались свободно, из существа искусства, поэтического искусства вообще и греческого искусства в особенности, и даже в отклонениях они оставались ясно распознаваемыми и неизменно верными своему характеру. В более же обширном целом поэзии всех древних и новых народов, что постепенно должно стать у нас предметом критики, родов слишком много и они многообразно модифицированы, чтобы могло оказаться достаточным одного чувства без вполне определенного понятия. И в отношении воззрений, господствовавших тогда, когда писал и начинал писать Лессинг, необычайная безвкусица общего образа мыслей сказывалась

в требовании всего от каждого и полном отсутствии понятия о том, что как всякая вещь, так и всякое произведение должно быть превосходным лишь в своем виде и роде, если не хочет превратиться в аморфную общую поделку, каких немало в современной литературе.

Хотя понятия Лессинга об искусстве и нуждаются, таким образом, в некотором исправлении, все же его эстетика вывела на верный путь, ибо разделение родов, будучи доведено до конца, рано или поздно приводит к историческому построению целостности искусства и поэтического искусства. Это построение и познание целого выдвигалось, однако, нами как одно существенное условие критики, призванной действительно выполнить свое высокое предназначение.

Другим условием было отделение неподлинного; однако в применении к отечественной литературе этот элемент должен был получить совершенно иной облик. То, что сохранилось от древних времен, в силу внешних условий более гарантировано от искажений; напротив, масса ложного и неподлинного, занимающего место истинного и подлинного в книжном мире и даже в образе мыслей человека, необычайно велика в настоящее время. Чтобы хотя бы освободить место для зачатков лучшего, нужно устранить сначала заблуждения и выдумки всякого рода. Можно назвать это полемикой вместе с Лессингом, удачно практиковавшим это искусство на протяжении всей своей жизни, особенно во второй ее половине.

Данное до сих пор историческое развитие понятия критики охватывает одновременно писательскую деятельность Лессинга и совпадает с различными эпохами его духовного развития. Однако повсюду видны изначальная так называемая филология, живой интерес ко всему, что только может быть интересным с литературной точки зрения, даже к тому, что интересно только собственно литератору или библиотечарю, ибо когда-то это вызывало интерес. С удовлетворением мы замечаем то там, то здесь следы пристального внимания к немецкому языку и все еще редкого и сейчас, тогда же еще более редкого знакомства с его древними памятниками. Он рано написал большой комментарий к «Книге героев», утрата которого достойна большого сожаления; позднее и под давлением совершенно иных занятий предметом его изучения стали эпические романы о святом Граале и рыцарях Круглого стола⁵.

В этом-то все и дело. Его ум не был замкнут узкой сфе-

рой, как у тех ученых, что являются критиками только в области латинского или греческого, во всякой же другой литературе предстают настоящими некритиками, ибо чужды ей и не понимают ее. Лессинг же все трактовал в критическом духе, философию и теологию не в меньшей мере, чем поэтическое искусство и древность. С классическим он обходился нередко с легкостью и непринужденностью, с какой обычно говорят только о современности, а современное испытывал со строгостью и точностью, которых требовали только при обращении к древности. Как уже говорилось, он изучал старую отечественную литературу и вместе с тем был достаточно знаком с новой иностранной литературой, чтобы правильно указать, каким путем следует идти и что нужно изучать,— а именно староанглийскую литературу вместо французской, господствовавшей вплоть до его времени, затем итальянскую литературу.

Критика его была всеохватывающей и вместе с тем вполне доступной и повсюду применимой. Когда такой всеобъемлющий ученый и великий ум, как сэр Уильям Джонс, прослеживает вплоть до истоков не только поэтическое искусство, но и сплетение всех языков в цепи их родства, обнажая скрытый механизм, когда Вольф⁶ с несравненной пронизательностью пробивается наконец, к величайшему удовлетворению исследователя, сквозь лабиринт предрассудков, сомнений, недоразумений, беспочвенных допущений, половинчатостей и преувеличений, более грубых и едва уловимых, тонких искажений и утрат эпохи к истоку и истинному возникновению древнейшего памятника искусства художественно развитой нации древности, то по самой природе вещей лишь немногие могут и должны принять участие в этих исследованиях. Достаточно лишь, если в соответствующую эпоху есть несколько критиков этого эзотерического типа и немного людей, их понимающих.

Дух же более популярной Лессинговой критики лежит всецело в круге общепонятного. Он должен был распространиться повсюду во всей литературной среде, ибо нет ничего столь великого и ничего, казалось бы, столь незначительного в литературе, к чему нельзя было бы применить его, этот свободно исследующий, стремящийся повсюду к верным понятиям об искусстве, все более строгий и при всем том легко движущийся дух, особенно же упомянутое справедливое презрение ко всему посредственному или ничтожному и искоренение его.

Для Германии в особенности это было бы вполне уместно и желательно. Мы ученая нация, никто не оспаривает у нас этой славы, и если мы не воздвигнем ученостью и критикой надежной основы для нашей литературы, которой большей частью только еще предстоит возникнуть, то я боюсь, что скоро мы утратим и то немногое, что еще есть у нас.

Теперь еще несколько слов, чтобы в заключение этого введения наметить по крайней мере более точное и научное определение понятия критики, чем исторически сложившееся до сих пор. Представим себе критику как связующее звено между историей и философией, которое сочетает их обе, в котором они должны соединиться в нечто третье, новое. Каждый признает, что она не может расцвести без философского духа, равно как и без исторических познаний. Философское очищение и испытание истории и традиции являются, бесспорно, критикой; но столь же бесспорно, что именно это составляет и исторический подход философии. Само собой разумеется, что здесь не могут иметься в виду компиляции мнений и систем, как их называют. История философии, подобная той, о которой здесь идет речь, могла бы иметь своим предметом только одну систему, только одного философа. Ибо совсем нелегкое дело — верно постичь возникновение хотя бы одной системы мысли и историю развития хотя бы одного духа, что достойно усилий, если это был оригинальный дух. Нет ничего труднее, чем суметь воспринять, охарактеризовать и воссоздать мышление другого в его целостности вплоть до тончайших его особенностей. В философии до сих пор это самое трудное дело, объясняется ли это тем, что ее изложение все еще менее совершенно, чем изображение поэтов, или же это заключено в самом ее существе. И все же только тогда можно сказать, что произведение и дух поняты, когда можно воспроизвести их движение и строение. Это глубинное понимание, называемое характеристикой, если выразить его в определенных словах, составляет подлинное занятие и внутреннее существо критики. Пусть только зрелые результаты исторической массы обобщаются в понятие или понятие не просто определяется для различения, но конструируется в его становлении от его первоисточков до конечного завершения, так что вместе с понятием одновременно дается и его внутренняя история, — то и другое является характеристикой, высшей задачей критики и теснейшим сочетанием истории и философии.

ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ

ПРЕДИСЛОВИЕ

(. . .) Чтобы правильно оценить письма Лессинга и отнестись к ним по справедливости, необходимо живо перенестись в ту эпоху немецкой литературы, когда они были написаны, или, скорее, немецкой нелитературы. Ибо в Германии никогда не было большего упадка литературы, большего ничтожества и большей пошлости, чем те, из которых пришлось выбиваться Лессингу и из которых он действительно выбился на удивление всему¹.

Позвольте на мгновение погрузиться в историю и в событиях прошлых веков и в их последствиях отыскать причины того, почему немцы так низко пали в середине XVIII века.

Эта нация пользуется языком, уже в раннюю эпоху превращенным в поэзию, как о том свидетельствуют великолепные памятники старонемецкого поэтического искусства. Никакая другая нация не оспаривала у него славу ученейшей и образованнейшей. Казалось бы, имеются все основные условия для расцвета литературы; с удивлением задают теперь вопрос: как же случилось так, что у немцев все еще нет литературы?

Ответ состоит в следующем, но, чтобы иметь возможность дать его, мне придется сделать несколько пространное отступление.

Эпоха настоящего расцвета немецкого языка и поэзии падает на XII и XIII века. Тогда немецкий язык обладал такой общей культурой, силой и богатством и вместе с тем мягкостью и очарованием, которых вряд ли ему удастся вновь достичь в скором времени. Правда, среди искусств речи практиковалось по преимуществу только искусство поэзии, но это было искусство поэзии, охватывавшее как немецкие легенды, так и творчество провансальцев и оживлявшее современную ему жизнь красотой своих великолепных песнопений и дидактических поэм. После падения великих императоров династии Гогенштауфенов, когда весь строй жизни без конца раздирался гражданскими войнами, погибла и эта поэзия. И так как она больше уже не практиковалась, скоро она была забыта, ибо здесь не было учености и критики, которые могли бы до известной степени занять место поэзии и по крайней мере сохранить ее старые сокровища, как это было в Греции, когда старая поэзия погибла вместе с прежним строем жизни и прежними правами нации.

И хотя в Германии тогда было достаточно ученых всякого рода, особенно позднее, в эпоху, близкую Реформации, однако предметом их изучения было все что угодно, но только не поэзия, и менее всего своя, отечественная поэзия. Поэтическое искусство и ученость были разделены, что всегда имеет своим последствием варварство. К этому прибавилось еще и то, что немецкий язык по природе настолько склонен к поэзии, что проза могла возникнуть в нем лишь очень поздно и с трудом, долго оставаясь весьма несовершенной, — эта несообразность не устранена еще и теперь. То же самое произошло и с греческим языком: всецело поэтический от природы, он лишь ценой продолжительных усилий смог выжать из себя прозу. Однако совместным, многосторонним и сосредоточенным в себе самом развитием и упражнением в этом превосходном языке было наконец полностью достигнуто то, что представляло для него крайнюю трудность. В Германии же это не могло произойти, поскольку сами ученые, следуя общему обычаю Европы, писали по-латыни. В Италии, в Испании это, видимо, принесло меньше вреда, ибо языки этих стран прозаичны в своих первоначальных задатках и потому не были очень задержаны в своем развитии, — уже достаточно рано они показали образцы превосходной прозы на вульгарном наречии. В Германии это имело более серьезные последствия; лишь всесторонними, совместно предпринятыми и непрерывными усилиями можно было бы достичь того, что не было достигнуто, ибо слишком трудно и велико было оно, чтобы его можно было достичь отдельными разрозненными усилиями.

Не следует считать это малозначительным. Насколько иными были бы некоторые вещи, насколько раньше был бы пробужден немецкий дух, если бы Кеплер и Лейбниц писали по-немецки! В особенности что касается последнего, то для него самого это было бы величайшим приобретением. Те отдельные божественно светлые мысли, которые у него были, не потонули бы в море двусмысленностей, если бы не варваризированная латынь школы и не поверхностность французского придворного языка. Если бы он писал по-немецки, то вместе с этим мужественным и великим языком, вероятно, строй и метод его стали бы величественнее, откровеннее, основательнее и прямее, а он сам стал бы в чем-то более сходен с Лессингом.

Самое великое, что с точки зрения языка было создано со времени гибели этого старого искусства поэзии, — это теософ-

ские сочинения Бёме. Но их не было бы, они не смогли бы возникнуть без лютеровского перевода Библии, оправданного, следовательно, уже своим успехом. Вообще в Германии в любом столетии были отдельные великие люди всякого рода, и можно даже сказать, что часто здесь в одном было соединено то, что у других наций разделено между сотней. Но все это было разрозненным и осталось без последствий. Старое искусство поэзии было утрачено и забыто, развитие прозы было задержано уже в самом зародыше, и нация разрушала себя все более и более. Разорение и гражданские войны следовали одно за другим, и так как Реформация в силу принятого ею неблагоприятного поворота как бы навечно санкционировала разделение нации, так как все провинции, мня себя свободными, отделялись друг от друга, чтобы попасть затем, как это можно было предвидеть, под иноземное иго, так как повсюду гнездились всякого рода иностранцы и сами князья в своем стремлении к иностранным владениям и связям забывали отечественные нравы, — разве не было естественным и неизбежным, что самый язык должен был одичать и извратиться? Но даже тогда, в эпоху полного опустошения, вызванного страшной Тридцатилетней войной, немецкий гений победоносно поднял еще раз свою голову, хотя и с подорванной силой; даже тогда у нас еще были такие поэты, как Флеминг, Векерлин, Опиц, поэты, которыми могло бы гордиться любое столетие. Но и эти поэты и их благородные устремления канули в Лету на протяжении нескольких поколений, затерявшись в пустыне, наступившей после всеобщего опустошения.

Удивительно еще, что в школах и университетах сохранялась ученость, хотя основательность и была подорвана варварским незнанием собственного языка и его сокровищ. Но так отдельное установление часто переживает создавший его век и одиноко стоит, слово руина прежних лучших времен. Варварской должна была быть по указанным причинам вся эпоха немецкой литературы со времени гибели старого поэтического искусства вплоть до новой литературы и поэзии, не столько возникшей уже, сколько собирающейся еще возникнуть. Но и в это ужасное варварское межвременье величие немецкого духа проявилось в отдельных людях, возвышающихся над своим веком, присущие же этой нации научность и основательность сказались в прекрасной организации школ и университетов. Этим превосходным институтам мы прежде всего обязаны тем, что смогли освободиться от

зла еще более худшего, чем все до сих пор упомянутое, — от проникшей к нам из-за границы и наводнившей нас всеобщей пустоты и поверхностности, от французского вкуса. Правда, он не был здесь создан, но более всего распространился и был санкционирован.

Это вообще было несчастливое межвременье в поэзии и литературе даже у наций, язык которых был превосходно развит величайшими поэтами. Старая романтическая поэзия отцвела; благодаря знакомству с древностью, что в посредственных головах лишь ускорило утрату понимания романтической поэзии, возникло стремление подражать ей, которое не могло пойти дальше убогих ремесленных опытов. Ибо лишь из глубокого всеохватывающего знания греческой древности, соединенного со столь же основательным знанием сущности романтического, может возникнуть длительное и основательное подражание, или, скорее, возрождение и усвоение великих идей древности нашим собственным существом. Тогда же совершенно не было этих условий, либо же они существовали порознь и часто у людей, не являвшихся поэтами, так что все это было бесплодно. Поэтому последние слабые итальянские и испанские поэты идут уже по тому ложному пути, который стал столбовой дорогой благодаря французам; можно сказать, что они писали уже во французском вкусе. Во Франции раньше и полнее, чем в какой-либо другой стране, была достигнута великая цель итальянской политики — безусловное господство; чтобы довершить этот шедевр, решили подчинить также язык и образ мыслей людей. Собрали всех ученых, писателей, художников и поэтов, им покровительствовали, воздавали почести, их награждали, чтобы тем надежнее властвовать над ними. Материала для этого искать не приходилось; история дала пример Августа, который, чтобы вытравить у римлян память о республике, занимал их литературой и покровительством и так удачно опутал свой век, что сам был обожевлен за это последующими веками. Требовали писателей и поэтов, и в них не было недостатка у столь многочисленной и живой нации, которая издавна охотнее любой другой шла навстречу желаниям любимого властителя; так возникло то, что французы называют веком Людовика XIV, рассматривая его как эпоху литературы, хотя, скорее, это было хорошо разработанным планом весьма безнравственной политики. То неподлинное подражание ложно понятой или совершенно поверхностно воспринятой и вообще не понятой

древности, которое встречается у итальянцев, испанцев, англичан в качестве ложной тенденции отдельных поэтов, предстает здесь в виде развитой и законченной системы; раболепие и ограниченность языка, на котором почти невозможно сказать что-либо великое и смелое; отбор образцовых писателей, образцовость которых измеряется их готовностью разделять упомянутые заблуждения, утверждаемые, проповедуемые, распространяемые в качестве основных принципов вновь и вновь; и, чтобы довершить целое, твердое убеждение в том, что это единственно верное, что все остальное не стоит труда, — неслыханное тщеславие, воображающее, что мир никогда еще не видел и не слышал ничего столь прекрасного, как этот хороший вкус, как его называли.

Это зло проникло и в другие страны, ибо политический перевес и иные причины привели к тому, что французский язык постепенно занял место, занимаемое до того испанским и итальянским в дипломатических делах и при княжеских дворах. Да и что в том удивительного? Кто твердо верит в себя, легко найдет и других, верящих в него; чем бессодержательнее вера, тем легче она может принять характер эпидемии. В Германии, во всяком случае, место было пусто, ибо здесь не было собственной литературы ⁸, поскольку старая была забыта. В деятельности и доброй воле не было недостатка, книжная торговля была организована, и было достаточно благодушия, чтобы дать навязать себе упомянутые французские глупости, и всевозможные произведения хорошего вкуса выросли во всех провинциях Римской империи, словно грибы. С большим трудом и едва ли вообще можно было бы найти слова, которые бы удовлетворительно представили и уяснили пустоту и превратность всего этого явления, особенно же его вульгарность. Последняя в особенности сказала в убогом провинциализме, благодаря которому тогдашняя немецкая литература опустилась еще ниже французской, составлявшей все-таки нечто единое и именно благодаря этому единству как феномену национальности сохраняющей известный исторический интерес. В Германии уже поэтов XVIII века называли силезской школой, потому что большинство их было силезцами; затем пришли швейцарцы и также захотели быть особой сектой — лучше и основательнее других, но, как и они, сектой. Затем верхние саксонцы, воображавшие, будто они одни правильно говорят по-немецки; подобно тому как и теперь еще кое-кто даже

в литературе не может забыть, что он шваб, или пруссак, или что-нибудь подобное.

Посреди этой пошлости вырос Лессинг. Он первый сбросил это иго, смело противостоял господствующей пошлости, обратил в ничто призрак французского вкуса и заронил первые ростки лучшей немецкой литературы. Его образ мыслей в этой части совершенно ясен, как и то, чего он вообще хотел от немецкой литературы. Он хотел полностью уничтожить подражание французским заблуждениям. Век Людовика XIV был смешон для него, но он всей глубиной души почитал древность и хотел возродить и оживить ее на основе подлинного понимания, познакомить нашу литературу с менее известной у новых народов, но несравненно более богатой литературой англичан, итальянцев и испанцев. Великое и достойное намерение; но именно потому, что намерение это было слишком велико для одного человека, слишком велико, вероятно, для объединенных усилий одного человеческого поколения, оно осталось только устремлением. Лессинг смог набросать только эскиз лучшей немецкой литературы, обозначить только начала, первые линии. И при каких препятствиях, в каких ужасающих условиях начал он это славное дело! (. . .)

Обо всем этом было сказано, чтобы объяснить, почему все то, что делал, воплощал, писал и чего хотел Лессинг, осталось только тенденцией, опытом и фрагментом, не могло не остаться тенденцией.

Крайне важно не забывать этого. Ибо это определяет ту подлинную точку зрения, с которой следует оценивать его сочинения. Совершенно иначе, по нашему мнению, нужно судить о писателе только что становящейся литературы, выбивающейся из окружающей ее пошлости, и совсем по-другому — о писателе уже зрелой литературы, достигшей высшей культуры. В первом случае все сводится к вопросу: какова была тенденция писателя? Стремился ли он к хорошему вполне и неуклонно? Или сначала он склонялся к пошлому и дурному, и в дальнейшем обнаруживая следы этого в некоторых своих вещах, или после кратковременных устремлений к лучшему вновь всем своим существом опустился в бессилии до заурядного уровня, удовлетворяя вкусам толпы? Со сколькими немецкими авторами, которые по своим задаткам, казалось, должны бы принадлежать к числу лучших, но которым не хватило силы или мужества и твердой воли, случилось это! Как мало тех, кто вполне вы-

держал бы испытание! Лессинг же выходит из этого испытания огнем очищенный, словно золото. Его можно привести в качестве примера того, как неустанно нужно двигаться дальше, становиться все строже, все неумолимее преследовать дурное. И если тенденция писателя становящейся литературы безупречна, то следующее, о чем следует спросить,— это сила, с какой он прокладывал путь тому, к чему стремился, и сумел устранить препятствия, тормозящие его.

Как же обстоит здесь дело с формой? Пусть это будет какая угодно форма, и даже вообще не будет никакой, только бы насаждались зачатки лучшего, только бы присутствовало могучее стремление к должному и прежде всего только бы беспощадно искоренялось заблуждение! Совершенно различны, следовательно, точка зрения, с какой оценивается становящаяся литература (в соответствии с правильностью тенденции, строгостью ее проведения и степенью энергии), и точка зрения при оценке уже зрелой литературы, от которой требуют законченных произведений, ценных и значительных именно своим искусством и мастерством, развитой формой и стилем, чтобы удостовериться в том, что заслуживающее увековечения по своему намерению, по своей внутренней форме и конструкции обещает долгую жизнь и по своему языку. Вероятно, оценка с такой точки зрения приложима к тому или иному произведению немецкой литературы, но, разумеется, только к немногим из них. В эпоху Лессинга она вообще не приложима ни к какому произведению, в особенности ни к одному из его созданий,— во всех в них можно чтить только высокую тенденцию, намерение и силу, но ни одно из них невозможно рассматривать как вполне завершенное произведение искусства.

Нам следует твердо иметь это в виду при оценке его сочинений и фрагментов в целом. Но и в отношении некоторых деталей мы не должны забывать, что тот, кто первым сбрасывает оковы предрассудка, большей частью сам прежде носил эти оковы и что даже тогда, когда полностью осознаны и отвергнуты ложные принципы, следы заблуждения могут быть видны если и не в самом образе мыслей, то все же в чем-то менее существенном. Каждый отдает дань своей эпохе.

Я вспоминаю об этом потому, что опасаясь, как бы тот, кто живет в литературе древних, в романтической поэзии или в лучших сочинениях новейшего времени, не стал на-

ходить не только в этих фрагментах из писем, но и во всем собрании то или иное отдельное слово недостаточно благородным, возможно, тривиальным или несколько обремененным заблуждениями, среди которых вырос Лессинг и который он с такой силой отринул в целом.

Достаточно лишь перенестись живо в эту эпоху, эти семь скудных лет немецкой литературы, и нам придется удивиться свободе и силе этого духа, тому, насколько он возвысился над своим веком, и нам представится излишним выискивать в нем частные недостатки.

ПОСЛЕСЛОВИЕ К «ЛАОКООНУ»⁹

Причину, почему мысли и исследования Лессинга в области искусства остались столь недостаточными, как мы их здесь находим, следует, бесспорно, искать, с одной стороны, в превратном характере существующего еще и теперь и повсеместно господствовавшего тогда образа мыслей, с другой же стороны, в отсутствии достаточного созерцания, ибо в соответствии со своей проницательностью и склонностью к основательности он всегда стремился войти в детали.

Он сделал все, что мог в этих условиях. Он отправлялся от лучшего и основательнейшего, что могла предоставить ему его эпоха. И если проницательность, с которой он делал выводы из этого, не достигала цели с тем успехом, какого следовало бы ожидать в меру этой проницательности, то в этом были повинны именно названные условия: господствующие предрассудки, утрата всех истинных понятий об искусстве, которые еще предстояло заново открыть, что лишь с трудом и частично удавалось вначале, прежде же всего невозполнимый, ощутимый повсюду и мало принимаемый в расчет недостаток собственного созерцания.

В своих исследованиях искусства древности Лессинг исходил, с одной стороны, из винкельмановского взгляда на античность и красоту изобразительного искусства. Вначале он понял его неправильно, будто Винкельман хотел привнести в суждение о прекрасном нравственное отношение, ибо Винкельман настолько был далек от этого, что, как легко можно убедиться, даже нравственное он неизменно рассматривал и оценивал лишь с точки зрения красоты. Среди общих художественных теорий тогдашних писателей он усвоил именно то, что в руках философа скорее

всего могло бы стать содержательным и важным. Один из знающих древность и ее философию и, следовательно, один из лучших иностранных критиков, англичанин Харрис, обратил внимание на различие искусств, действующих или изображающих в последовательном или в сосуществующем материале, не исчерпав, разумеется, этой важной темы. Различие это наряду с винкельмановской красотой стало как бы принципом художественного исследования у Лессинга. Он полностью воспринял его и повсюду его применял, занимаясь почти везде последовательным его проведением. И, действительно, это различие заслуживало бы величайшего внимания, ибо оно близко касается как раз того единственного, что желает установить подлинная спекуляция относительно искусства, его сущности и характера. Если же в этом различии обратить внимание не просто на внешние условия, но на дух самих искусств, на то, являются ли они более прогрессирующими или более субстанциальными, господствует ли в том или ином искусстве становящееся, подвижное или сущее, покоящееся, то тогда это различие совпало бы с великим разделением всего высшего человеческого деяния и мышления на дуализм и реализм в зависимости от преобладания свободы, бесконечной жизни или безусловного единства. Это, по-видимому, ощущали отчасти и названные выше люди, и там, где они, казалось бы, говорили только о внешних условиях, они иногда имели в виду также и дух.

Если бы уже тогда был такой созерцатель живописи, каким явился Винкельман для античности, то Лессингу лучше удалось бы это исследование. Но этого не было, и молчаливо предполагавшееся им, как и некоторыми другими, тождество живописи с пластикой — предпосылка, в которой он, кажется, никогда не отдавал себе отчета, — должно было увести его на ложный путь, по крайней мере в том, что касается живописи.

Искусства, к которым, собственно, подходит это различие и где противоположность сущего и становящегося обнаруживается резче и строже всего, — это музыка и пластика. Одна — действуя вполне в быстро возникающем, но и быстро исчезающем движении, другая — зримая лишь в непреходящих произведениях и достойная того, чтобы спокойный взор вечно погружался в ее созерцание.

Это противоречие между деятельностью и покоем, энтузиазмом и гармонией — естественное; склонность к этому имеется всегда. Но ни в коем случае само разделение не следует

безусловно воспринимать и устанавливать как нечто окончательное. Крайности следует, скорее, объединить, и это не просто одна из задач — соединить дуализм с реализмом, в силу чего только и вносится связь в идеи и завершается высший взгляд, в своей полноте не только называемый идеализмом, но и действительно являющийся таковым, ибо в средоточии духа, завершеного сознания сама собой отпадает иллюзия, будто существует какая-либо реальность вне их. Это не просто одна из задач, но единственная задача в сфере высшего человеческого творчества и мышления; все задачи, встречающиеся в этой сфере, — это лишь одно единое затруднение и требование, которое неизменно повторяется, только с другой стороны, для другого случая, с другой точки зрения. Следовательно, и музыка и пластика никоим образом не должны вполне следовать своей односторонней склонности, так чтобы одна всецело находилась в последовательном движении, другая же была субстанциальной и покоящейся. Как раз наоборот: именно потому, что материал пластики столь массивен и безжизнен, предметом ее является жизнь и только жизнь. Мы видим это осуществленным в античности; высшая сила и законченное развитие живой природы на всех ступенях ее органического развития ясно раскрыты здесь, высшие мгновения живого наслаждения и сильнейшего страдания запечатлены для вечности, так что можно сказать, что полнота живого в его высшем исконном проявлении изображена здесь с такой чистотой, высказана с такой отчетливостью, как это редко или почти никогда не случается в действительности; мертвая масса предстает исполненной большего жизненного богатства и силы, чем само живое, когда оно, как это имеет место в большинстве случаев, не развито до такого совершенства. Так же обстоит дело и с музыкой: не та музыка истинна, которая стремится пробудить лишь поверхностные чувства и страсти, поскольку музыка не может не оказывать живого воздействия, — высшая и божественная музыка стремится выразить и представить как раз массивное и пребывающее и воздвигает как бы величественный храм из вечных отношений гармонии, так что, когда звуки внешне уже и отзвучали, целое сохраняется в душе слушателя, словно памятник. Об этой высшей музыке можно было бы сказать: предмет ее изображения — божество, или отношения гармонии; пластика же должна изображать природу, или формирующую силу живого.

К живописи едва ли можно было бы еще применить раз-

личие последовательного и сосуществующего. Ибо хотя характер ее изображения и воздействия совершенно не музыкален, все же то и другое совершенно отличается от характера пластического искусства в отношении чисто внешних условий. Как можно было бы схватить в одном едином созерцании то богатство, которое нам являет большая часть прекрасных старых картин? Лишь в последовательности моментов видим мы целое, тщательно рассматривая после первого обзора каждую деталь саму по себе и лишь затем вновь возвращаясь к общему созерцанию. И художник отнюдь не оставляет на волю случая, что нам нужно увидеть вначале и что потом. Кто не знает, как и какими средствами умеет он направить наш взор на тот или иной предмет, как точно умеет он распределить это притяжение и таким образом в известной мере заранее определить последовательность созерцания. Конечно, не в такой мере, не с такой произвольностью и уверенностью, как поэт, но все же здесь речь идет не о противоположности, как в случае с названными выше искусствами, а лишь о большей или меньшей степени, из которой никак нельзя сделать выводы о полном различии принципов. С другой стороны, у поэта так много средств сплести в нераздельное целое то, что он может передать лишь последовательно слово за словом, — намекая повсюду в настоящем на грядущее, напоминая о прошлом, — что у произведения этого искусства было бы очень мало свойств художественного произведения, если бы в конце поэтического создания целое не стояло бы ясно перед взором слушателя или даже читателя словно единый образ в едином созерцании. И с этой стороны различие это не применимо.

Еще менее можно одобрить, когда столь всеохватывающее и многостороннее искусство, как живопись, ограничивается из-за ложного понимания или когда говорят даже о границах поэзии, а ведь сущность этого искусства и состоит именно в его исключительной универсальности, в том, что оно является не столько определенным родом и видом искусства, сколько всеобщим духом, общей мировой душой их всех.

Если, несмотря на это, Лессинг в своих выводах и применении не вполне верных принципов к искусству поэзии оказался несравненно более удачливым, чем когда он говорит о живописи, то это неудивительно, ибо у него было больше собственных познаний в области поэзии. Он бесспорно был прав, объявив войну описательным произведениям. Их действительно нужно совершенно отвергнуть, но не потому,

что подобные произведения слишком живописны, ибо существует множество вполне превосходных произведений поэзии, задуманных и выполненных всецело в духе живописи, как и других, совершенно музыкальных, или же соединяющих то и другое, как многие произведения Сервантеса и Тика, либо тяготеющих более к пластике, как некоторые из древних и Гете. Но упомянутые описательные произведения потому должны быть всецело отвергнуты, что увлечение поэтическими картинами, как их тогда называли, и детское стремление к ним являются безошибочным доказательством направленности умов в творчестве и в восприятии на единичное. Последнее же — это смерть для всякого художественного чувства, ибо оно прежде всего основывается на созерцании целого.

Живопись, разумеется, не может быть столь же универсальной, как поэзия, но она, несомненно, ближе всего к ней в этом качестве. Мнение тех, кто хотел бы ограничить ее в той же мере, как это, вероятно, было бы необходимо для пластики, основывается лишь на часто встречающемся не только у Лессинга, но и у многих преподавателей искусства и даже у художников молчаливом допущении одинаковости живописи и пластики, допущении, которое никогда не доказывалось, да его и нельзя было бы доказать. Живопись — очень многообразное, богатое и всеохватывающее искусство; она может быть таковой благодаря своим внешним условиям, позволяющим ей не ограничиваться отдельными фигурами и, подобно поэзии, изображать целые истории и их переплетения со всеми побочными обстоятельствами, показывать индивидов со всем их окружением. Она действительно была столь богатой в эпоху великих старых мастеров, и необходимо, чтобы она была таковой, ибо она должна выбирать лишь между полнотой индивидуальности и безжизненным оцепенением, проистекающим из ложно понятого подражания античности в этом искусстве.

Невзирая на эти и, вероятно, некоторые другие возражения и исправления художественных принципов Лессинга, в целом исследование искусства и эстетику истекшего столетия следует рассматривать как определенную ступень и прогресс. Они явились необходимым переходом от совершенно превратной критики, господствовавшей до этого повсюду, к критике лучшей, истинной, пробужденной сначала Лессингом, Винкельманом и им подобными и вновь возвращенной на подлинные пути древности.

Поэтическое созерцание, как уже говорилось в другом месте, было совершенно утрачено в Европе, особенно в ученых и читающих кругах. Язык большей частью одичал благодаря множеству плохих книг и бесплодному чтению. Тут и лучшее не смогло бы раскрыться вначале. Было необходимо, чтобы едва пробудившееся художественное чутье смогло ориентироваться сначала в материальных искусствах, воздействие которых чувственно сильнее и не может быть понято слишком превратно. Даже если господствующий вкус эпохи неглубок, достигнутое в прошлом не может быть забыто в изобразительных искусствах с такой легкостью, как это происходит в словесном искусстве. Поэтому, несмотря на все начальные блуждания и ложные устремления в этой области искусствознания и эстетики, по прошествии некоторого времени вновь должны были возродиться первые и всеобщие условия художественного созерцания. Само собой разумеется, что свой вклад в это внес и Лессинг.

О ДУХЕ КОМБИНИРОВАНИЯ

Настоящий отбор должен был представить только собственные мысли Лессинга. И поскольку пришлось убрать все относящееся к мыслям других, к предметам, ныне совершенно безразличным, к забытым мнениям, книгам, более уже не существующим, то от большей части сочинений Лессинга остались только фрагменты, которые стали таковыми совершенно без нашего содействия или, скорее, были ими с самого начала и только теперь, по устранении промежуточных помех, смогли явиться в первоначальном своем виде. (. . .)

Но что такое, собственно, эти фрагменты? Что придает им высокую ценность, какой духовной способности принадлежат они по преимуществу? В какой мере, будучи фрагментами, они могут рассматриваться все же как целое? Глядя не на каждый из них в отдельности — с опаской, подходит ли он под это определение или нет, — но на массу и дух целого, можно смело сказать: господствующая в них способность духа — это остроумие; ценность их состоит в том, что они не только очень энергично, но и весьма универсально пробуждают самостоятельное мышление, и их зрелое единство, невзирая на различные материи, заключается в кажущейся бесформенности формы, в своеобразии стиля и изло-

жения, многократно и столь остроумно характеризовавшегося и защищавшегося самим Лессингом. Сами эти своеобразные особенности почти все обнаруживают более или менее преобладание остроумия, правда, энергичного и серьезного остроумия, столь тесно связанного с ясным проникновением и намерением, строго идущим по своему пути, что нельзя уже более сказать: вот это — разум (Vernunft), а это — фантазия, вот — то, что мыслится со всей серьезностью, а вот — только остроумное выражение.

Но чтобы найти верную точку зрения для оценки этого жанра и формы, необходимо отыскать его место в системе, которой он принадлежит.

Мы попытались объединить все литературные опыты Лессинга понятием критики — единственным допускающим это объединение без насилия над ними, позволяющим легко обозреть их в качестве целого и постигнуть в их последовательном возникновении.

Было нетрудно показать необходимость критики для каждой литературы. В основу при этом, однако, было положено всецело историческое понятие критики. Говорилось лишь о критике, бывшей до сих пор, и о том, какой она была. Но разве не может существовать совершенно иной критики? Разве искусство и наука, известные под этим именем как факт истории, не могут получить совершенно нового направления или испытать даже полный переворот? Это не только возможно, но и вероятно по следующей причине. У греков уже давно существовала и почти достигла своего завершения литература, когда началась критика. Не так обстоит дело у современных наций, особенно у нас, немцев. Критика и литература возникли здесь одновременно, первая чуть ли не раньше; точно оценивающее ученое познание даже малозначительной иностранной литературы распространилось у нас раньше, чем появилась наша собственная литература. И теперь еще я не знаю, не можем ли мы с большим правом гордиться критикой, чем тем, что у нас есть литература. Однако с изменением этого отношения дана возможность и идея критики совершенно иного рода. Критики, которая была бы не столько комментарием уже существующей, завершенной, отцветшей литературы, сколько орудием литературы, которой предстоит еще завершиться, развиться, собственно даже начаться. Итак, орудие литературы — критика не просто объясняющая и хранящая, но и сама созидаящая, по крайней мере косвенно — направляя, упорядочивая,

побуждая. Задача такой критики, конституирующей и организующей литературу во всем ее объеме, распадается на множество хотя и служащих одной цели, но существенно раздельных занятий. Не только нет еще завершенной и классической литературы, но место ее занимает нечто невообразимое, литературный хаос, низкий уровень культуры которого никто не захочет отрицать. Уничтожить его, чтобы очистить хотя бы место для лучшего, — первое условие для выполнения этой задачи. Искусство же преследовать дурное начало пошлости и невежества вплоть до его высших потенций и пределов, где обезьянничанье доходит до обманчивой видимости истинного знания и творчества, — это искусство есть полемика.

Но недостаточно устранить неподлинное, нужно ведь и организовать подобающее. Чтобы сила истинного знания и творчества легче всего достигла своей цели, нет ничего важнее созерцания и упорядочения того целого, которое должно быть создано и требует содействия в этом. В ложной же литературе либо все хаотично, либо же господствуют совершенно ложный порядок и ложное построение искусств и наук. Стремиться же к безусловному принятию разделения, господствовавшего у какого-либо, пусть даже очень образованного народа древности, было бы весьма нефилософски, ибо внешние отношения полностью изменились и можно предположить, что это имело значительные последствия и для упомянутого упорядочения, во всяком случае для специального его применения. Из этого проистекают необходимость и идея особой науки, стремящейся определить единство и различие всех высших наук и искусств в их основе и все взаимные отношения их. Но чтобы вполне завершить подобную энциклопедию в качестве науки — если бы можно было простым размышлением находить из самого себя, из каждой точки высшего сознания его целостность, или систему знания и творчества, — необходимы испытание и сравнение с прежним построением, обширная ученость и критика, и не нужно подробно доказывать, что сама эта энциклопедия — всецело критическая наука, не что иное, как научная ветвь критики.

Если не ждать, когда истинная литература возникла бы сама собой, но стремиться создать таковую, и притом во всей полноте, так чтобы не только тот или иной жанр получил развитие, как это угодно счастливому стечению обстоятельств, но сама литература была бы великим, всецело свя-

зным и равно организованным целым, охватывающим в своем единстве многие художественные миры, и определенным произведением искусства,— то первым и важнейшим требованием для достижения этой конечной цели будет полное развитие той совершенно новой и еще не существующей науки, которая была обозначена словом «энциклопедия».

Хорошо уже, когда организующая и формирующая деятельность отделяет и искореняет неподлинное, а позитивные способности упорядочивает, соединяя их. Однако, добавлю я, остается еще одно, что ей можно и нужно сделать, ибо следует либо все предоставить случаю, либо вырвать из-под его власти все, что только можно. Всякая попытка создать позитивную способность там, где ее нет, полностью преступала бы границы и была бы напрасным начинанием; однако можно пробудить и питать гений, равно как можно облегчить ему путь к его цели, верно предначертав его и устранив все ложное с этого пути. Не говоря уж о том, что, собственно, мы никогда не имеем права дерзко предполагать полное отсутствие позитивной способности и гения, пока не исчерпаны все попытки пробудить и выявить их.

Необходимы, следовательно, особые литературные средства или сочинения, имеющие лишь вполне определенную цель — пробуждать, испытывать и питать творческую способность. Универсальность должна быть основным качеством подобных сочинений. Чем больше богатство и даже разнообразие их содержания, тем сильнее и плодотворнее они воздействуют. Высшее богатство и многообразие материала конституируется с тем большей отчетливостью, мыслясь и ощущаясь в качестве цели целого, чем менее оно рассчитано на искусственную форму, чем более в нем господствует чистая материя. Следовательно, не случайное отсутствие формы, но намеренная бесформенность оказывается здесь вполне на своем месте, и фрагментарность в подобных сообщениях не только простительна, но похвальна и вполне целесообразна, ибо без нее это были бы не произведения искусства изображения, а только средства возбуждения, причём универсальность потому является самым важным, что таким путем лучше всего можно оградить себя от множества заблуждений, проистекающих как раз от отсутствия знаний и понятия о великом целом науки и литературы, когда односторонне и неполно постигается лишь малая часть их. Но в этих вещах никогда не будет достигнуто исчерпывающей полноты и охвата целого, если зародыши этого не заложены

уже в первоисточках культуры. С богатством и подлинностью помысленного должны быть связаны свобода и жизненность мышления, и идейное богатство всеохватывающего писателя тогда только окажется действенным, когда в нем одновременно будут видны великая сила собственного мышления, самобытная печать, смело комбинирующий дух. Эту способность комбинирования я и имел в виду прежде, назвав ее научным остроумием. Она не может возникнуть без универсальности, ибо только там, где объединено богатство разнородного материала, могут происходить новые химические соединения и слияния. Эта гениальная способность только и сообщает универсальности истинную ценность, значимость и форму. Ибо абсолютная бесформенность невозможна для художника; даже если и отпадает форма правильного сочетания, остается все же единство запечатления и стиля.

Трудно не заметить в последующих фрагментах Лессинга этой оригинальной печати. И я думаю, что целое их и в отношении смелых и поразительных комбинаций настолько соответствует понятию выдвинутого жанра, насколько вообще произведение может соответствовать своему понятию. Вполне возможно, что подобные сочинения других содержат большую массу идей, почерпнутых из внутреннего богатства разнообразных наук и искусств, и излагают их в более сжатой и краткой форме. Однако в отношении смелых комбинаций и гениального стиля, воспроизводящего и выражающего скачки и поразительные повороты мысли, не так легко превзойти Лессинга.

Ясно, что это проявление остроумия и что в этом и состоит подлинная сила Лессинга. В жанрах, являющихся по преимуществу продуктом фантазии, он не смог доставить себе удовлетворения и создать нечто достойное себя. В тех немногих местах, где он пишет чисто рассудочно, без какого-либо остроумия,— таких мест очень мало, вряд ли я мог бы назвать что-нибудь кроме тех нескольких случаев из раннего его периода, где он анализирует чувство на манер вольфианской философии,— в этих немногочисленных местах он, несомненно, менее всего Лессинг.

Естественно, он должен был потерпеть неудачу в раздельном пользовании способностями, которыми он обладал только в их соединении. Искусство и фантазия не были его делом, да и в собственно спекулятивной сфере многие

превосходят его; однако его остроумие отличается спекулятивным духом и, разумеется, полно фантазии, особенно в позднейший период. А чем еще изначально является остроумие, как не полным смещением и взаимопроникновением рассудка и фантазии? (. . .)

О ФОРМЕ ФИЛОСОФИИ

В эпоху, когда извращены нравы, испорчены законы, когда смешаны, запутаны и искажены все понятия, устойчивые отношения, в том состоянии, когда в самой религии воспоминание о божественном происхождении является редкостью, одна лишь философия может восстановить и поддержать благоденствие человека. Философия, то есть определенное и глубоко укорененное познание высшего существа и всех божественных вещей, ибо там, где было забыто или искажено слово древнего святого предания, там нужно сначала уничтожить и устранить все заблуждения и предрассудки, приведшие к порче и забвению, там лишь искусство и наука могут вернуть человека к его исконному сотворенному величию, и там здание высших, то есть соотносящихся с божественным, искусств и наук покоится на признании именно этого высшего и необходимо с этим связанного устранения низшей видимости, иначе говоря, покоится на философии. (. . .)

Об одном лишь следует позаботиться при этом. Философия — это небесный свет, божественный огонь, но, подобно тому как этот священный элемент там, где он действует совершенно свободно и необузданно, разгорается или разрушает времена, и лишь там, где он ограничен известной мерой и связан с определенной формой в высших образованиях, является в качестве целительной тихой жизненной теплоты, — и философский дух, как бы редко он ни появлялся, исчезает с такой же быстротой, не производя значительного воздействия, если только искусная форма и облик не удерживают прочно мимолетного существа, делая его устойчивым. Не сама философия, но ее длительность и ценность зависят от ее формы. Благоденствие человека и обоснование всякой высшей науки и высшего искусства покоятся на философии, сохранение же ее — на ее форме. Как важна, следовательно, и как значительна форма философии и как велика ее ценность!

Поэтому те, кто стремится утвердить и усовершенствовать идеализм, с полным правом думают прежде всего об истинной и наилучшей его форме. Они лишь ищут ее по большей части превратным образом и совершенно не в том месте. Одни думают найти совершенную форму философии в систематическом единстве, и совершенно неверно, ибо философия — это не внешнее изложение, но исключительное дух и умонастроение. И даже истинный продуктивный метод, в котором иные ищут и надеются обрести разгадку всего, является, правда, в качестве закона вымысла формой самостоятельного мышления, но никак не сообщения, то есть не составляет формы всей философии, ибо чем была бы философия одиноких мыслителей без живого сообщества умов и взаимного воздействия? Уже понятие, само название философии, как и вся ее история, учат нас, что она может быть только вечным исканием, а не обретением, и все художники и мудрецы согласны в том, что высшее невыразимо, то есть, иными словами, всякая философия по необходимости мистична. Это и естественно, ибо у нее нет и не может быть иного предмета, кроме того, который составляет тайну всех тайн; тайна же может быть сообщена только таинственным образом. Отсюда все побочные формы философии, формы, присущие ей лишь в известных состояниях и лишь при известных условиях. Отсюда скепсис не достигшего совершенства философа, находящегося еще в становлении, когда господствует чувство высшего Единого как единого и высшего в его несравненности, невыразимости и немыслимости. Отсюда полемика моралистов, когда бесконечное благо, поскольку само оно не может быть представлено вполне отчетливо, возвещается как отрицание и отвержение всего не безусловно благого. Отсюда, наконец, аллегория как выражение законченной позитивной философии, тождество ее учения и познания с жизнью и религией и переход ее воззрений к высшей поэзии. Отсюда, наконец, и та форма философии, которая существенна для нее и сохраняется при всех условиях и во всех состояниях, — диалектическая. Не будучи просто подражанием разговору, она встречается повсюду, где происходит обмен мыслей в их последовательном сочетании, то есть повсюду, где имеет место философия. Существо же ее состоит именно в этом обмене, в этом вечном искании и невозможности полного обретения; в том, что нашей жажде познания всегда нечто дается, но еще больше

остаётся сокрытым от нее, и в каждом хорошем философском разговоре должен быть кто-то, кто в жажде познания стремится раскрыть тайны высшего исследования, и кто-то, кто, обладая ими, охотно сообщает и высказывает их, но, когда начинает казаться, что вот он вполне выскажет их, чего он не может и не смеет делать, внезапно все обрывается и наше стремление вновь возбуждается этим неопределенным видом в бесконечность.

Так в том, что могло бы показаться некоторым лишь парадоксом, мы нашли понятие и объяснение того, что издавна считалось умудренными людьми истинной формой философии, как бы редко ни являлась она со времен Платона. Систематическое произведение в его законченном единстве могло бы иметь философский смысл и употребление лишь как облегчающая формула, как твердый центр бесконечного многообразия живого духовного общения; если же намерением его было бы дать полное изложение всей философии, то эта ложная тенденция доказывала бы только полное отсутствие сколько-нибудь верного понятия о философии.

Философия, следовательно,— это прекрасная тайна; она сама — мистика, или наука и искусство божественных тайн. Мистерии древних были превосходны по форме, по крайней мере это было начало подлинной философии; сама христианская религия долгое время распространялась только как мистерия тайного союза, и сколько искажений ее восходит уже к первым временам ее публичного обнаружения и обмирщения!

Да, даже когда философия делается публичной и излагается в произведениях, форма и выражение этих произведений должны быть таинственными, чтобы казаться адекватными. При высшей ясности диалектических произведений в деталях связь целого по крайней мере должна приводить к чему-то неразложимому, если только нам надлежит признать ее воспроизведением философствования, или бесконечного осмысления, ибо только то имеет форму, что означает само себя, где форма символически отражает материю.

Однако философия заключает свое настоящее существо и воздействие не в изложении, а в самой жизни, в живом сообщении и живой действительности. Она может и должна быть сообщена, только мирская форма сообщения не должна заранее противоречить ее существу и разрушать его.

Пусть философия распространяется не на рыночных площадях, и не в лавках, и не в аудиториях, им подобных, но более достойным и святым путем, философским, то есть мистическим, образом, как у древних, достойно обращающихся с достойным, как у связанных тайной первых последователей истинной религии! (. . .)

Не в сочинениях, следовательно, не в букве и системе заключена философия; так тесно нельзя сковать и связать бесконечный дух. Она хочет распространять и сообщать себя, живо воздействовать и воспринимать ответное воздействие и соединяться со всем однородным ей. То, что мы могли назвать формой философии в подлинно научных произведениях, — это лишь воспроизведение той изначальной формы философии, или философии самой жизни; мистерии — вот та изначальная форма философии, святой и таинственный союз посвященных в высшее познание и образ жизни, соответствующий этому союзу.

Поэтому все подлинные философы, как бы различно ни представляли они себе свою цель и как бы ни спорили между собой об этом различии, все они образовывали с давних пор незримый, но прочно замкнутый союз друзей, каковым был великий союз древних пифагорейцев, который часто в самые различные времена служил прообразом и символом единения, вероятно, уже не одушевленного столь высоким и божественным духом. (. . .)

ОПИСАНИЯ КАРТИН ИЗ ПАРИЖА И НИДЕРЛАНДОВ В 1802—1804 ГОДАХ

ИЗВЕСТИЕ О КАРТИНАХ В ПАРИЖЕ

К другу в Дрездене

У меня есть чутье только к старой живописи, только ее я понимаю и постигаю, и только о ней я могу говорить. Я не хочу говорить о французской школе и о совсем поздних итальянцах, но даже в школе Карраччи я редко нахожу картину, которая что-то давала бы мне, о чем я мог бы сказать что-то определенное и особенное. Я по несколько раз рассматривал все без исключения картины музея¹, но какое множество их я забывал сразу же, как только переставал заставлять себя созерцать их! Последние картины, доступные моему созерцанию, относятся именно к этой школе. И все же я признаюсь, что холодная грация Гвидо не очень притягательна для меня, и молочно-розовая блестящая плоть Доменикино не приводит в восторг. Если перейти к этим картинам от французских, фламандских или совершенно современных созданий, то стиль их покажется нам великим и благородным; если же перейти к ним после созерцания старых итальянских или немецких картин, то едва ли можно будет у них задержаться. Я не сужу об этих художниках, если только не признать того обстоятельства, что тогда уже не было больше живописи. Тициан, Корреджо, Джулио Романо, Андреа дель Сарто и т. д. — для меня последние художники.

Не хаотические толпы людей, а немногие отдельные фигуры, выполненные со всей тщательностью, естественной для чувства достоинства и святости величайшего из всех иероглифов — человеческого тела; строгие и даже скудные формы в четких контурах, выступающих со всей определенностью, не светотень и сумрак ночи и древесной тени, а чистые соотношения и массы цвета, словно отчетливые аккорды; одеяния и костюмы, которые, кажется,

сливаются с человеком, такие же простые и наивные; а в лицах (место, где свет божественного духа живописца просвечивает ярче всего) при всем многообразии выражения или индивидуальности черт повсюду та детская, благодушная простота и ограниченность, которую я склонен считать изначальным характером людей. Таков стиль старой живописи, который — признаюсь в своей односторонности — только и нравится мне, если исключение не оправдывается каким-либо великим принципом, как, например, у Корреджо или Рафаэля. (. . .)

Много прекрасных картин Тициана я увидел в Круглом зале. Крупнейшая и поразительнейшая из них — это № 69, весьма большая вещь, производящая сильный эффект: двое святых, подвергшихся нападению разбойников и убитых ими ². Вверху видны ангелы с пальмовыми ветвями для мучеников. Мне кажется, что ценность этой картины составляют красота пейзажа и неба и поразительная правда. Думается, что видишь перед собой настоящую жизнь, и если бы так было в действительности, то сказали бы: «Как живописно! Какая картина!» Он так схватывает и располагает людей на своих портретах, что они бросаются в глаза, составляют картину, правда, в более благородном смысле, чем эти выражения употребляются применительно к портретам современной эпохи. Несомненно, именно это отличает его в данном жанре; портреты Гольбейна и Леонардо выполнены совершенно иначе. Я весьма склонен считать эту тенденцию к поразительному, к эффектному своеобразным характером его гения. Ты знаешь, что я уже с давнего времени помог, как мне кажется, уяснить манеру Корреджо, назвав его *музыкальным* художником ³. Как естественно само по себе, что дух различных искусств при их внутреннем родстве и изначальном единстве нередко может быть склонен к взаимному обмену и подмене! Мы не хотим ни порицать этого безоговорочно, ни хвалить; достаточно того, что это так, и мы стремимся прежде всего распознать это и просто понять художников такими, каковы они были, понять, как они сами это себе представляли. Если есть музыкальные художники и есть такие, что писали больше в духе пластики или даже архитектуры, то я не вижу причины, почему бы не могло быть художников живописных по преимуществу, так что характер живописи, не уклоняясь в область других искусств, глубже сосредоточивался бы и как бы

потенцировался в них. К Тициану, однако, это понятие могло бы относиться лишь в низшем его смысле, где живописное в силу склонности к поразительному недалеко ушло от театральности. (. . .)

Подобно тому как есть поэты, создания которых явно связаны между собой и при всем значительном различии внешней формы и материала отдельных произведений выдают столь сознательную соотнесенность друг с другом, что все они, кажется, лишь продолжают в большей или меньшей степени одну и ту же ткань и, собственно, их следует назвать одним поэтическим созданием; подобно тому как они неизменно предлагают нам в измененных ситуациях немногочисленные характеры, отличающиеся явным сходством, и развертывают все богатство своей творческой фантазии не столько в теме, часто весьма простой, сколько в многообразнейших ее вариациях,— подобно этому писал и Корреджо. Фигуры для него — то же, что звуки для музыканта, умеющего из немногочисленных звучаний извлечь целый мир чувств, так и этот глубокомысленный художник, как бы ни был ограничен круг его форм и сколь простыми ни были бы методы вариации, умел наметить с их помощью такое богатство мыслей, которое не легко исчерпать.

То, что для других художников часто было конечной целью,— формы, фигуры — для Корреджо только средство, отдельные звуки, слоги или слова для выражения мысли целого. Все его образы аллегоричны, если же при большом многообразии его картин тебе это показалось бы слишком общим и безусловным, то я могу все же сказать: аллегория — это тенденция, цель, характер его манеры. И притом тот род аллегии, который стремится выявить бесконечную противоположность и борьбу добра и зла. Ибо само собой разумеется, что здесь не может идти речь об обычной аллегии, которая почти только и известна и имеется в виду под этим названием в учебниках и в головах современных художников, а именно об аллегии, если только она еще может заслужить это название, которая стремится не обозначить бесконечное, но перевести в символы (Sinnbilder) отдельные абстрактные, то есть определенные и ограниченные, понятия.

Очевиднее всего аллегория в знаменитой «Ночи»⁴, и мысль ее объясняет одновременно (что также должно вызывать восхищение), как художник, показывающий вооб-

ще-то грацию и красоту, чтобы их распознавали и любили, как он мог создать столь безобразные фигуры, как старуха и пожилой пастух на переднем плане слева. Художник хотел показать, что дитя, предназначенное для спасения людей, явилось словно божественный свет в мрачную ночь падшего мира. Чтобы выразить это, глубокомысленно выбрано то единственное освещение; которое обычно почти только и замечается в этой картине; оно отнюдь не предназначено для того, чтобы увидеть мастерство художника в светотени и восторгаться им. Разве при созерцании всего этого не было столь же необходимо не только передать отражение радости от сияния божественного явления в очаровании и улыбке прекрасных лиц и фигур, но и напомнить и наглядно представить в других фигурах безобразие темного мира, нуждавшегося в этом спасительном свете? И мы должны воздать хвалу уму художника за то, что эту дурную суть земного мира от воспринимал преимущественно как *пошлость* (Gemeinheit). В этом и не в чем ином заключались идея и намерение художника. Однако вряд ли смогут когда-нибудь понять старых художников те, кто даже в фантазии не может перенестись в мир религиозных воззрений, став чуждым ему в своем сердце. Мысль, выраженная в знаменитой «Ночи» Корреджо, принадлежит к самым простым и естественным, она будет присутствовать почти везде, где господствуют христианские воззрения. Более далеки от привычных представлений замысел и смысл в обоих других больших алтарных образах в Дрездене — в Св. Георгии и Св. Себастьяне ⁵. В первом изображена Мария с приветливостью и радостной ясностью, граничащими с детским весельем. Здесь все — чистая радость, легкость, улыбка под ясным небом; поэтому перспектива и колорит столь светлы и прозрачны и картина обрамлена сверху пышными цветущими плодами и гирляндами цветов. Здесь художник может видеть, чем, собственно, являются изображения цветов, что они должны осуществлять и означать в целостности картины, ибо, если вырвать отдельный элемент из подходящего ему места (чего никогда не должно быть), они кажутся второстепенным жанром. Но такого нет; если же то, что может быть лишь частью целой картины, само должно стать самостоятельным произведением, то по необходимости оно теряет свое значение, а тем самым и свое достоинство. В Св. Георгии с особым очарованием выделяется на фоне целого дитя на переднем

плане картины, улыбающаяся Мария и прелестная фигура Иоанна; это как бы основной музыкальный аккорд целого. Несомненно, что Корреджо — это художник, у которого есть прекрасные места, и хотя, согласно односторонним понятиям, многим это показалось бы основанием скорее для порицания, чем для похвалы, я все же твердо знаю, что это необходимо связано с отмеченными качествами, составляющими существо его манеры, — я имею в виду музыкальность и склонность к аллегории. И упомянутые прекрасные места вовсе не случайны там, где они есть, но помещены с глубокой обдуманностью и намерением, не ради одной лишь чувственной красоты, но чтобы с предельной ясностью высказать мысль или глубокое индивидуальное чувство целого. Сколь радостной и ясной ни кажется эта картина Корреджо, все же в самом Св. Георгии и во всем остальном содержится напоминание об этой противоположности и борьбе доброго и злого начала, господствующей или проглядывающей во всех его картинах, хотя здесь и не в виде кричащей противоположности небесного света и темного уродства, как в «Ночи». (. . .)

Свои мысли о множестве превосходных портретов Тициана, Гольбейна, Рафаэля и Леонардо я хочу рассмотреть и подытожить под общей рубрикой.

О ПОРТРЕТЕ

В особенности о различных способах трактовки, которые в нем возможны и осуществлены и многие из которых не должны бы иметь места. Самым обычным и в известном смысле низшим родом кажется мне тот, что представлен Тицианом. Он изображает лица с поразительной верностью и броскостью в живописной позе и композиции, к этому же большей частью стремятся и теперешние портретисты. Различие состоит лишь в том, что Тициан писал превосходно и полностью достигал того, к чему лишь стремятся последние. (. . .)

Совершенно иначе приступает к делу Гольбейн, он совсем не рассчитывает на чарующий или импозантный эффект; в портрете он стремится к верной, глубокой истине и объективности; поэтому поза большей частью отличается простотой и прямогой, задний фон — темно-зеленая поверхность, и одежда выполнена с необычайной тщательностью и точностью. Нельзя отрицать, что если портрету

надлежит быть особым жанром, то это, вероятно, было бы единственно правильным методом; ибо чем еще искусство может подтвердить себя как искусство в изображении индивида, кроме как самой строгой объективностью? Это отнюдь не приведет к идеализации черт лица, но, напротив, на этом пути сильнее всего должны выделяться ограниченные черты индивида, так что характер предстает сосредоточенным и как бы прочно замкнутым в его ограниченности, как это и имеет место у Гольбейна. Ибо что еще точнее определено в лице, нежели то, что выражает не высшую тенденцию, но ограниченную и фиксированную особенность этой натуры? Напротив, мимолетные изменения, жесты и взгляды, в которых нередко хотя бы на мгновение сквозь внешнюю, саму по себе менее значимую форму проглядывает высшая душа, преобразая эту форму и сообщая ей чистую красоту и смысл, — эти изменения крайне неустойчивы и по необходимости граничат, скорее, с той неопределенностью, которой художник, желающий дать объективно верное отображение, должен совершенно избегать. Поза, рука и одежда обычно высказывают у Гольбейна характер лица, в силу чего его особенности становятся отчетливыми и объективными нередко чуть ли не до карикатурности. Леонардо часто работал в портрете в основном согласно тем же самым принципам, стремясь исключительно к объективности и к законченной верности и истине, доходящей до предельной точности, как, например, в портрете миланского герцога в Дрездене⁶ и в портрете женщины № 924 в здешнем музее. Манера же большинства портретов Рафаэля, которых здесь немалое число, не так уж далека от манеры Тициана, стремится к тому же самому эффекту, хотя и отличается от нее по характеру живописи, преимущественно большей силой. Однако оба — Рафаэль и Леонардо — дали примеры совершенно иного рода портрета, который я назвал бы *символическим*, — ни у Гольбейна, ни у Тициана нет даже намека на него.

Добавьте к портрету, верно воспроизводящему натуру, лишь пейзажный фон из моря, гор и воздуха, как, например, в «Моне Лизе» Леонардо, и он тотчас же совершенно выпадет из сферы жанра, достаточно ограниченного, пока он остается тем, что он есть. Само собой разумеется, что такое значительное окружение должно означать лишь впечатлительное, производимое изображенным лицом, как бы удвоенное и высшее его отражение; только то должно многократ-

но означаться символами всякого рода, что само по себе не имеет завершенной отчетливости; это составляет высший дух, скрытую душу в лице человека, ибо лишь немногие действительно выглядят так, как они должны были бы выглядеть по своему внутреннему существу. У большинства же это неясно и проглядывает лишь украдкой, и если художник не хочет довольствоваться чисто телесной истиной и хочет изобразить с предельной возможностью это высшее в человеческом лице, он должен воспользоваться всеми символами, имеющимися в его распоряжении, а яркое доказательство того, с какой точностью пейзажный фон может передавать впечатление, производимое определенным лицом, дают нам многие примеры старой живописи. Я не видел ничего более превосходного в этом роде, чем портреты двух молодых людей Рафаэля; один из них с открытым взглядом ясных умных глаз, небрежно опершись на руку, смело смотрит в мир как бы в уверенности, что постигнет его с полной ясностью; другой, несколько погруженный в себя и задумчивый, но не грустный и меланхоличный, а вполне просветленный, и не знаю, благодаря какому волшебству, несказанно трогательный в своей чистосердечной простоте и искренности, при всей благородной красоте. Пейзаж — безбрежная даль, ясная и радостная у земли, однако небо наверху — сумрачное и нависшее, и все совершенно однообразно и одинаково вплоть до нескольких деревьев, одиноко стоящих на переднем плане и вызывающих глубокое сочувствие. Конечно, ты был бы глубоко тронут, увидев это.

Подобный символический портрет, как я утверждаю, совершенно выпадает из жанра как такового; вместе с этим пейзажным окружением в этом более высоком значении его можно было бы перенести в более крупную или, как обычно ее называют, историческую картину, и даже если нет ни одной такой картины, к какой бы он вполне подходил, он кажется нам все же фрагментом подобной картины, которую мы можем примыслить к нему. Одним словом, при наличии высшей символической связи и высшего толкования отпало то единственное основание, которое может оправдать портрет как жанр, а именно намерение сохранить изображение индивида в его верной объективности. Но почему оно должно быть особым жанром? Разве не было бы лучше, если бы множество дилетантов не заботилось в такой мере и не старалось сохранить для потомства свое-

образные черты лица, но предоставило художнику просто фиксировать по свободному выбору человеческое лицо само по себе, для собственного поучения и будущего применения, притом что лицо это вызывало бы в художнике не мимолетное удовольствие, но и после длительного изучения неизменно сохраняло бы для него свою примечательность? Ибо подобный обоснованный интерес явился бы достаточным доказательством того, что это определенное лицо каким-то образом принадлежит к сфере форм, присущих этому художнику. И без этой индивидуальной правды, основывающейся в конечном итоге на портрете, крупным картинам недоставало бы этого и вообще всякого реального смысла. (. . .)

Подобно тому как в органическом теле имеется немного существенных членов, ясно выступающих из целого и конструирующих само целое в определенном соотношении, помимо же их необходимо существует и неопределенная полнота органической массы и деятельности, чтобы облекать этот первоначальный и существенный костяк и заполнить все вокруг него, — так же обстоит дело и в искусстве. Если речь идет только о его истории и об эпохах его развития, то нужно назвать лишь немногих художников; например, построение немецкой живописи вполне удовлетворительно могло бы быть осуществлено характеристикой названных трех художников — Ван Эйка, Дюрера и Гольбейна. Несмотря на то, что они по преимуществу составляют эпоху, нельзя упускать из виду, что во времена старой немецкой и итальянской живописи помимо великих художников, самых важных для построения целого, существовали и другие, создавшие отдельные произведения, достойные этих великих художников и притом самобытные и отличающиеся от них, хотя деятельность их и не имела столь всеобщего воздействия, отчего они нередко бывали рано забыты. Таковой является здесь картина старого художника Хеммерлинка¹, изображающая святых на фоне пейзажа, ее смело можно поставить рядом с самым прекрасным, что есть в немецкой школе.

Первая и древнейшая ступень художественного развития, представленная в немецкой школе Ван Эйком, — это везде самая ясная и понятная; неудивительно также, если искусство завершает свое развитие законченной точностью и правильностью, доведенной до внешнего лоска, как у Гольбейна. Посредине между этими противоположными

крайностями обычно находится самое таинственное, непостижимое и замысловатое глубокомыслие. Со всей очевидностью это подтверждается на примере Альбрехта Дюрера. (. . .)

О РАФАЭЛЕ

(. . .) Менгс⁸ видит характер Рафаэля в совершенстве рисунка и выражения, отказывая ему в большей или меньшей степени в светотени и колорите. Не говоря уж о том, что можно назвать картины Рафаэля, отличающиеся несравненно прекрасным колоритом, как, например, уже неоднократно упоминавшаяся «Садовница»⁹, все это разделение бессмысленно. Ибо разве эти свойства не определяют себя взаимно? Разве при светотени Корреджо была бы возможна иная карнация? Разве здесь не подходит как раз данная манера контуров, а цвет у Рафаэля не связан, по существу, с его рисунком? Разве рисунок, свет, цвет не образуют у каждого хорошего художника нераздельного гармонического целого? Вместо того чтобы в этих тщеславных попытках неудовлетворительной классификации разделять то, что вечно связано между собой и может воздействовать только в единстве, лучше бы постарались со всей тщательностью проникнуть в индивидуальный замысел каждого произведения, действительно бывший у самого художника в ту старую эпоху, образ мысли которой весьма отличается от нашей. И если бы действительно удалось обнаружить этот замысел, то художник нашел бы в нем лучший и вернейший критерий, чтобы судить о ценности произведения искусства согласно его собственному замыслу, и если бы только он достаточно научился понимать все многообразные замыслы множества художников во всех их различных произведениях, то он уже не затруднялся бы в своих суждениях о ценности или неценности какого-либо художественного замысла и постепенно в его уме сформировались бы всеобщие *принципы* в подлинном смысле этого слова, не негативные требования, которые высказывают лишь нечто само собой разумеющееся и расчленяют согласно понятиям, пригодным лишь разрушать гармоническое единство того, что можно созерцать, понимать и постигать только в этом гармоническом единстве, но начала, принципы, источники новой жизни, действительного бытия и столь же свободного, сколь уверенного стремления к непреходящей цели.

Другие полагали характером Рафаэля идеальную красоту. Тут следует вспомнить, что только некоторые из его произведений содержат в себе эту тенденцию, вероятно, иногда даже в чрезмерной степени, нарушая вечные границы между живописью и между античностью и пластикой. В других же произведениях он стремится выразить лишь значительную аллегорию или даже чувственную привлекательность в совершенно индивидуальных, отнюдь не идеальных образах. Следовательно, и этот взгляд на Рафаэля односторонен и ложен.

Универсальность, которую мы считаем существом его характера, сказывается и в том, что, хотя во многих своих картинах он всецело выражает манеру этой эпохи, все же среди новых итальянских художников он более всего примыкает к старой школе, временами почти в полной чистоте передает ее стиль, представляет собой в известной мере переход от новой школы к упомянутой старой, более высокой. Именно поэтому достойно высшего одобрения, когда художники нынешнего времени почти исключительно выбирают его своим преимущественным путеводителем, ибо, если бы только они пожелали верно понять его и все его произведения и подлинные замыслы, он неизбежно приведет их к верному источнику, а именно к той старой школе, которой мы безусловно отдаем предпочтение перед новой.

Здесь уместно добавить два общих размышления, повод к которым дало новое созерцание произведений Рафаэля. Предметом первого является старая и новая школа итальянской живописи.

СТАРАЯ И НОВАЯ ШКОЛА ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

В истории искусства следовало бы преимущественно обратить внимание на это различие и, напротив, дать исчезнуть другим, менее значительным различиям. Сколько противоположностей ни находили бы между венецианской и более поздней флорентийской школой, все это составляет лишь одну единую массу по сравнению с более старой живописью.

Поразительное и эффектное в картинах Тициана, как и замысел воспринять всю полноту и индивидуальное многообразие реальной жизни, выходят за пределы строгой ограниченности картин более старых мастеров не в мень-

шей мере, чем торжественное великоление и дифирамбическое богатство Джулио Романо, столь же охотно погружающегося в богатое великолепие римской древности, как венецианец Тициан стремился схватить пеструю игру современной ему жизни. От этой новой школы итальянской живописи, отмеченной именами Рафаэля, Тициана, Корреджо, Джулио Романо, Микеланджело, хотя к ней, по существу, относятся и другие, не столь выдающиеся художники, — от этой новой школы, бесспорно, ведет свое происхождение порча искусства. И если Корреджо уклонялся в область музыки, то старое недоразумение, существующее и до сих пор и непрестанно путающее живопись с пластикой, следует возвести в первую очередь к Микеланджело. Но не только в этом исполинском уме, но и у других названных художников всеохватывающее, но именно потому легко уклоняющееся во все стороны стремление новой школы отчетливо противоположно узкому и строгому ограничению Мантеньи, Беллини, Перуджино, сюда, бесспорно, следует причислить и Мазаччо и, наконец, даже глубокомысленного Леонардо, хотя он, казалось, уже приближался к новой школе, тогда как Рафаэль, напротив, среди новых художников более всего примыкает к старой школе. Если же, как часто можно слышать, в качестве новых итальянских художников приводятся более поздние мастера и школы, то мы сомневаемся, могут ли они вообще занимать место в истории искусства, и полагаем, что она кончается названными художниками — Джулио Романо, Тицианом и Корреджо, если только в будущие столетия за ней не последует новая эпоха.

Итальянская живопись отчетливо и определенно делится на старую и новую, как и итальянская поэзия, и если чудесное у Мантеньи напоминает нам о чудесном у Данте, а красоту Перуджино можно сравнить с красотой Петрарки, то Тициана и Корреджо мы вполне можем поставить рядом с Тассо и Гварини. Речь идет при этом не об остроумной игре сравнений, но о простом, хотя и важном явлении — о том, что природа в сходных сферах соблюдает большей частью один и тот же процесс созидания и обнаруживает одни и те же ступени развития.

Предметом второго общего рассуждения, к которому мы были побуждены, были сюжеты живописи.

СЮЖЕТЫ ЖИВОПИСИ

Из вышеизложенного уже должно быть ясно, и это можно было бы подтвердить бесчисленным множеством примеров, что христианские сюжеты отнюдь не исчерпаны старыми художниками, ибо даже те, кто брался за них, своими опытами изображения отнюдь не довели их всех без исключения до того единственно верного выражения, которое делает невозможным какое-либо новое изображение. Тем более достойно сожаления, что дурной гений художников нынешнего времени удалился от круга идей и сюжетов старых художников. Культура в каждой своей части может примыкать только к уже созданному. Было бы естественным и похвальным, если бы художники продолжали идти по пути Рафаэля, Леонардо и Перуджино, заново погружались в их идеи и образ мыслей и творили и далее в их духе, так что новая живопись сомкнулась бы со старой в прекраснейшем целом! Но какое печальное состояние наблюдается теперь; как неуверенно блуждает художник, хватаясь в избытке неопределенного то за тот, то за этот неподходящий сюжет, большей частью за так называемый исторический, делающий невозможным более глубокую аллегория природы, а тем самым и подлинную цель живописи; либо же, если дело доходит до более высоких сфер, он берется за сюжет из древней мифологии, внутреннее существо которой настолько совпадает с пластикой, что сюжет этот вообще не может быть выражен в живописи. (. . .)

ДОПОЛНЕНИЕ К ИТАЛЬЯНСКИМ КАРТИНАМ

Я спешу сообщить о ряде прекрасных картин, которые я недавно несколько раз мог видеть в частном собрании Люсьена Бонапарта ¹⁰, тем более что многие из этих очень важных картин относятся к числу менее известных, ибо до сих пор были в Испании. (. . .)

Своеобразное богатство этого собрания представляют собой редкие произведения *испанской школы*. (. . .) Среди них наиболее достойны восхищения экстаз святого кисти Мурильо ¹¹ и его же молящаяся святая ¹². (. . .) Созерцание их оставляет ощущение совершенно новой области искусства, ни одна итальянская и немецкая картина не

похожа на них и не принадлежит к тому же роду. И характер живописи — совершенно своеобразный; в общем можно сказать, что это не стиль старой итальянской школы, не строгие очертания Леонардо, не чистые массы цвета в ясном воздухе, как у лучших старых художников; нет, это витающие контуры, та разработанная с бесконечной тщательностью естественность и верность смещения цвета, которую мы находим у поздних итальянцев. В отношении законченного слияния цвета можно было бы сравнить это с трактовкой цвета у Доменикино, который, однако, больше расположен к мягкости и часто склоняется к светлому и белому; Мурильо темнее по цвету, его чувство более печально, восприятие более горькое. Что же касается бесконечной тщательности выполнения при этих витающих контурах и слитом цвете, то нечто подобное в поздней итальянской школе можно найти, вероятно, только у Корреджо. Как и он, Мурильо, бесспорно, принадлежит к вполне музыкальным художникам. Эти витающие контуры и слияние цвета у художников, отмеченных гением и оригинальным восприятием, я уже объяснял однажды усвоенным духа музыки и музыкального способа трактовки; там же, где это нельзя вывести из данного принципа у того или иного позднего художника, там это возникло лишь из подражания или совершенно ложной тенденции к иллюзии и естественности, и это заблуждение едва ли вообще относится к художественной сфере. Помимо этого музыкальное начало у Мурильо обнаруживается также в выборе тем и в господствующем чувстве, которому все подчинено. В большей или меньшей мере это относится, вероятно, и к другим художникам испанской школы; повсюду их стремление направлено на сентиментальное, но его отличает большая и серьезная грусть, скорбь, — так подходят они и к религиозным темам. В этом стиле выполнена Мадонна Веласкеса¹³, находящаяся в Дрездене; в здешнем музее есть совсем похожая на нее, приписываемая Мурильо. В музее же в течение нескольких месяцев можно было видеть картину Мурильо с изображением нищего мальчика¹⁴, склонившегося от горя и нужды, борющегося с голодом и насекомыми; лохмотья, скудный домашний скарб составляют печальный натюрморт, его окружающий, и целое отличается захватывающей верностью. Всякий находит это написанным прекрасно, однако у многих склонных к идеализации сюжет этот вызывает отвращение. Поверхно-

стная манера чувствовать — как будто сюжет это просто сюжет, а не тот своеобразный способ, каким он трактуется! Нищий мальчик — это нищий мальчик; но как бесконечно различно он может восприниматься и изображаться! Художник легкого склада обратит внимание на комические и забавные внешние черты, изобразит только их с тем наивным комфортом, который легкая натура может сохранять даже в нищете. Глубокомысленный художник типа Леонардо или Дюрера покажет с захватывающей верностью внутренний разлад, производимый нищетой в облике и даже в душе человека, и поразит наш ум глубиной своего восприятия. Серьезный испанец столь трогательно и вместе с тем достойно воспринял убогость этой нищеты, что индивидуальный образ представляется нам и воздействует на нас, словно всеобщее созерцание убогости и нужды человека. (. . .)

Следует заметить, что в этих картинах, как, правда, и в других произведениях испанской школы, в очень высокой степени сказывается крайне характерная национальная испанская физиономия всех черт лица, которую с трудом можно выразить определенными признаками в твердом понятии, характер которой, однако, столь ясен, что сразу же ощущается при первом созерцании и не подлежит никакому сомнению. Так, и в большинстве фигур Рафаэля или Леонардо сразу же видны итальянцы, а Дюрер изображал только немцев. Ведь понятно само собой, что живопись должна быть совершенно индивидуальной, а следовательно, и национальной. Так это и было, согласно методу и искусству старых мастеров; искусство и метод, для которых наши начинающие художники стали слишком умными. Но именно потому можно неустанно напоминать о том, что, желая писать совершенно всеобщее и абстрактно, они имеют против себя пример всех старых школ.

(. . .) Произведения искусства можно излагать, только исходя из твердой точки зрения, согласно определенному самобытному взгляду на искусство. Такой взгляд лежит в основе всего сообщенного здесь изложения, и если я не рассчитываю при этом на всеобщее согласие, то смею сказать, что даже думающие совершенно иначе оценят его единство и последовательную связь. Желание навязать кому-нибудь этот взгляд или хотя бы только переубедить его совершенно противоречило бы моим принципам. Од-

нако я остался в долгу перед читателями, к которым обращался прежде всего, я должен дать им отчет в своем образе мыслей и ясно представить в нескольких определенных принципах, касающихся главных моментов, тот взгляд на искусство, в особенности на живопись, который положен здесь в основу, так чтобы каждый легко мог увидеть, в чем мы согласны или расходимся во мнениях и какова причина этого, и мог бы определить по этим критериям, насколько мое изложение приемлемо и для него или же ему следует внести в него поправки.

Следует напомнить, что нижеследующие принципы не являются произвольно выдуманной теорией и почти полностью основываются на примере первых итальянских и немецких художников, собственно они только выражают намерение возвратиться в великому стилю этой старой школы. Для любителей пофилософствовать я напомню еще, что было бы нетрудно, конечно, все признанное единственно правильным и хорошим относительно живописи связать с более общими истинами и вывести из необходимого устройства человеческого духа и его основных деятельностей не только идею какого-либо искусства, например живописи, в системе других искусств, но и важнейшие его принципы; но именно потому, что это нетрудно, можно, пожалуй, и не делать этого, ибо это легко могло бы привести к большим недоразумениям и ущемить достоинство искусства. Ведь божественное искусство живописи — это нечто большее, чем только необходимое развитие человеческой природы, как оно должно было бы предстать в дедукции этого рода. Именно потому, что оно является *божественным* искусством, мы должны искать его происхождение в свободе и воле, и успех его люди обычно называют случайным, ибо, зная только необходимость и нужду и живя только в ней, они понимают высшую силу свободы лишь как исключение из общего правила, положительное — лишь как отрицание отрицательного. Я хочу сказать, что другие, вполне полезные искусства могут быть необходимыми, так что с полным правом можно сказать о них, что они должны были возникнуть, как только был дан человеческий разум и какое-нибудь материальное условие. Однако да минует нас, чтобы подобными утверждениями грешить против священного искусства живописи: человек вполне мог бы существовать и без него. Система необходимо связанных с его чистой сущностью условий

и необходимо проистекающих из нее сил не изменилась бы тем самым и не стала бы неполной, но у него отсутствовало бы одно из самых действенных средств для соединения с божественным и приближения к божеству, если бы он лишился этого более чем разумного, боговдохновенного искусства. Вообще в этом и в любом другом случае было бы лучше, если бы философия довольствовалась пониманием и выражением божественного, как оно действительно существует, а не стремилась бы дедуцировать его, тем самым уничтожая его божественность и погружаясь в силу именно этого непризнания в так называемый атеизм.

Выдвигаемые здесь принципы отчасти уже упоминались попутно в предшествующем изложении и теперь лишь подытоживаются в более четкой форме. Большею частью они чисто отрицательного свойства, предоставляя своеобразию и творческому гению самый широкий простор для дальнейшего применения, после обретения верного пути или, точнее говоря, после возвращения на него.

Первый из этих принципов, которые надлежит установить, — то, *что не существует жанров живописи*, кроме единой полной картины, обычно называемой исторической; уместнее было бы вообще не давать ей особого обозначения или называть символической картиной. Все то, что обычно говорят о других жанрах как особых и реально различных, — лишь тщеславная выдумка и пустая фантазия. Пейзаж — это фон полной картины и лишь в качестве такового обретает весь свой смысл¹⁵; передний план был бы весьма дурным и банальным, если при всей его разработанности его нельзя было бы назвать натюрмортом. Так, прекрасный пейзаж составляет значимый фон у Тициана, Леонардо, Рафаэля и Беллини; натюрморт же представляет собой нечто маловажное, ставшее, однако, значимым благодаря употреблению и расположению на переднем плане, особенно у Дюрера, у Мантеньи, в большей или меньшей мере он разбросан на переднем плане у всех великих художников древности. Как изображение цветов (Blumenstücke) могло бы использоваться для украшения и обрамления целого, — а только тогда становится ясно, чем оно должно быть, — великолепно всего показывают Корреджо, Рафаэль и даже Мантенья. Все эти вещи становятся значимыми в соединении с полной картиной; *значимое* же, как мы полагаем, — это вообще цель всякой живописи, и без него пейзаж и натюрморт выродились бы в го-

лую искусность и преодоление трудностей на противоборствующем и дурном материале либо же в обманчивое воспроизведение чисто приятного и полную банальность. Портрет не составляет исключения из этого. Он образует как бы только часть полной картины, и плохо, если в ней нет лица, о котором можно было бы сказать, что оно истинно и осмысленно, словно портрет, хотя бы оно и не было таковым. Конечно, нельзя порицать, если художник помимо полных законченных произведений, в которых он запечатлевает все свои чувства и все свое существование, время от времени воспроизводит и фиксирует для памяти отдельное осмысленное лицо. Великие художники делали такие вещи, подобно тому как от них сохранились наброски, отличающиеся богатством вымысла и никогда не осуществленные, во всяком случае в полной мере, так, как они были задуманы. Все это следует рассматривать только как эскиз, как фрагмент и студию для индивидуального развития художника, а не как собственно законченное произведение искусства.

Подобно тому как создания искусства делят на так называемые роды и виды, так и само искусство, разрушая его существо и жизнь, разделяют на составные части, называемые обычно рисунком, выражением, колоритом или как-либо еще. Ужасное заблуждение — разрывать то, что изначально и вечно едино, и безумно уничтожать целое, где от грубого прикосновения исчезает высший дух. Однако это давнее зло, по крайней мере среди художников нового времени. Заблуждение это в косвенной форме встречается уже у Карраччи, и «заслуга» Менгса состоит в том, что он высказал его с полной отчетливостью. Ни одного художника нельзя назвать таковым, если все это не определено у него взаимно и если при данном рисунке, данном выражении у него мог бы быть иной колорит, или наоборот; ничего не понимает в живописи знаток, полагающий, что у Рафаэля мог бы быть лучше колорит, а у Корреджо — рисунок. Вызывает досаду сама необходимость говорить об этой азбуке всякой художественной культуры. Если же вы хотите разделять, то разделяйте то, что можно разделять. Что же это такое? Это дух и буква, замысел и выполнение. Во всякой человеческой деятельности, в философии и в жизни, как и в искусстве, остается большой разрыв между обеими этими вещами; можно даже показать вполне определенные картины, о которых можно сказать,

что у них великий и прекрасный замысел, искусное и неординарное выполнение, не отвечающее, однако, в полной мере замыслу, так чтобы он был всецело осуществлен; иные картины можно назвать образцовыми по выполнению, но менее значительными, по сравнению с другими картинами, по замыслу, поскольку они не могут совсем обойтись без него. Однако в хорошее выполнение следует включать и рисунок, и колорит, и выражение, и все, что бы ни выделялось по отдельности в этом роде, и притом все это составляет единое гармоническое и нераздельное целое. И замысел следует понимать таким образом, чтобы он включал в себя то, что называют расположением и композицией, — одним словом, *поэзию* в картине. Дело не в том, чтобы сюжет был придуман, но художник, желающий представить его, должен по-своему продумать и построить его, сообщить ему свой смысл, иначе он недостойн этого имени и является простым копиистом. Следовательно, дух и буква, механическое начало и поэзия — составные части живописи, ибо одно в известной степени может существовать и без другого, хотя и в далеко несовершенном виде. Мы должны еще устранить возможное недоразумение в том, что касается поэзии. Вне сомнения, художник должен быть поэтом, однако поэтом не в словах, а в красках. Пусть поэзия его, если только она будет поэзией, будет черпаться им повсюду из других источников, нежели произведения поэзии. Пример старых художников и здесь будет ориентировать нас лучше всего. Лишь немногие старинные картины можно будет назвать поэтическими, если ограничиваться только словесной поэзией, и эти немногие картины, отнюдь не наилучшие, задуманы несколько легкомысленно. Однако мы понимаем под этим лишь поэтический взгляд на вещи, и старые мастера черпали его из непосредственного источника. Поэзией старых художников была отчасти религия, как у Перуджино, Фра Бартоломео и многих других, отчасти философия, как у глубокомысленного Леонардо, или же то и другое, как у непостижимого Дюрера. Поэзия того времени, или то, что имело тогда общее хождение и было известно художникам, была не столь глубока, как названные источники, не столь поэтична, если допустить эту игру слов, как религия и мистическая философия этих художников. Но с тех пор как философия удалась из математических и физических наук в область слов и чистой, высшей абстракции, куда не подо-

бают следовать художнику, и с тех пор как религия полностью исчезла, во всяком случае в том, что внешне имеет такое название,— для художника, искусство которого является ведь универсальным, всеобъемлющим, а не таким ограниченным искусством, как пластика и музыка, не остается иного выхода, как примкнуть к самому универсальному из всех искусств — к поэзии, где, основательно изучив ее, он найдет соединенными как религию, так и философию старых времен. Что *подобный поэтический замысел* присутствовал и, собственно, был целью художников в картинах старой итальянской и немецкой школы, это можно доказать посредством полной индукции, и частью этого является наше изложение здешних произведений старой школы, поскольку мы повсюду стремились уяснить поэтический замысел по преимуществу. Ясно выразить общее понятие этого поэтического замысла, несомненно присутствующего во многих старых картинах, пусть поможет следующее. Обычно говорят, что художник изучает природу! Хорошо, он изучает, или исследует, природу, в особенности, хотел бы я прибавить, божество в природе. Не думайте, что это спекулятивные ухищрения; тот, кто не отвык еще совсем выражать идеи словами и постигать их, поймет меня. Но и для художника и его созданий различие это весьма реально, если предположить, что сам он не должен искать слов и не мог бы, вероятно, изложить в словах ощущаемый им замысел с такой отчетливостью, как спокойный созерцатель. Что же такое божественное в природе? Не одна лишь жизнь и сила, но и единое и непостижимое, *дух, значимое*, своеобразие. Это, как мы думаем, и составляет подлинную сферу живописи. Пластика может, вероятно, отчетливее, чем живопись, выразить бесконечную жизнь, бесконечную силу природы, дать чистое созерцание вожделения и смерти, силы и строения тела; живопись же упустила бы свое призвание, если бы она, как это теперь происходит повсюду, в погоне за той же целью, что и пластика, вместо того чтобы завершать начатое старыми мастерами, захотела бы в бесплодных попытках создать обманчивый мир теней античности. Это ведет нас к третьему, последнему и важнейшему принципу: *живопись — это живопись* и ничто иное. И хотя он кажется предельно простым и почти тавтологичным, он не наблюдается почти нигде. Мы же утверждаем его со всей строгостью. Выше я, правда, охарактеризовал в качестве значительной картину,

тенденцию которой я сам назвал музыкальной. Однако это было сделано для того, чтобы отметить замысел и величие его, ибо великое и гениальное заблуждение отрадно любителям искусства, а не для того, чтобы прикрасить сам ложный путь. Однако совсем излишне предостерегать теперешних художников от заблуждений Корреджо; чтобы подвергнуться этой опасности, им нужно было бы в гораздо большей степени быть тем, чем они совсем не являются, а именно прекрасными художниками. Не менее ложной и предосудительной, чем музыкальная живопись, является господствующая ныне тенденция считать пластику и живопись чем-то совершенно единым и совершенно не понимать той и другой. Полнее всего это безумие царит в новейшей французской школе¹⁶; однако основа его была заложена уже у Менгса. Что живопись — это не пластика и идеал ее совершенно отличается от идеала этого искусства, лучше всего подтвердится основательным изучением самой античности. Если же показалось бы, будто требование поэтического замысла противоречит тому утверждению, что живопись прежде всего должна быть только живописью, то следует заметить, во-первых, что поэзия одна среди всех искусств составляет как бы всеобщее искусство, соединяющее все остальные, и, во-вторых, что речь идет просто о вымысле, который лишь в противоположность механизму называется поэтическим, сам же он должен обладать своеобразным построением и особенностями, совершенно отличными от поэзии в собственном смысле.

ВТОРОЕ ДОПОЛНЕНИЕ К СТАРИННЫМ КАРТИНАМ

Подобно тому как само искусство не может уклониться от своего исконного назначения, которое у него было повсюду в старые времена, — возвеличивать религию и раскрывать ее тайны с большей ясностью и красотой, чем это можно сделать словами, не впадая при этом во всевозможные виды тщеславия и, колеблясь между ложно понятым идеалом и голым эффектом, не теряясь, наконец, в настоящей пошлости, — и теория искусства никогда не может быть отделена от созерцания, не впадая неизбежно в произвольные измышления или пышные общие места. Мы продолжаем, следовательно, не только набрасывать в кратком очерке истинное понятие живописи, но и подробно представ-

лять его на множестве отдельных наблюдений при созерцании старых картин. Созерцание везде должно быть первоначальным, результаты его сами собой складываются в опорных точках рассмотрения во всеобщие принципы, связь которых, равно как и внутреннее единство выдвинутого здесь взгляда, легко отыскивается тем, кто следит за ходом мысли.

Правда, созерцание произведений живописи в отношении созерцаемых сюжетов не может быть систематическим, особенно в настоящее время; оно может быть только фрагментарным. Однако эта фрагментарность созерцания отнюдь не мешает единству взгляда для того, кто верно постиг однажды идею живописи, и даже хорошо, что при этом вспоминают всегда о том, чего не следует забывать. Созерцание искусства по необходимости должно быть теперь фрагментарным, ибо само искусство представляет собой лишь фрагмент, руину прошлых времен. Разорвано и рассеяно даже тело итальянской живописи, и редко, очень редко обнаруживается некоторый интерес к старым художникам и картинам этой школы, выражающим изначальное понятие и цель искусства с гораздо большей чистотой и правильностью, чем позднейшие произведения. Еще хуже обстоит дело со старонемецкой школой, которая могла бы иметь столь же важное значение, как и первая, и даже еще более важное, поскольку у нее, бесспорно, есть преимущество в основательности механической стороны и поскольку она сохраняла большую верность религиозному назначению и всегда оставалась только живописью, не уклоняясь в область других искусств. Она еще совершенно неизвестна. Целостности искусства больше уже не существует, она разрушена; остались только отдельные утраченные ее следы, способные все же воодушевлять того, кто постиг дух прошлого, идеей будущего. (. . .)

Вообще как поразительно блуждают теперь художники в выборе тем! Они предлагают нам то греческие и римские, то вполне современные французские или оссиановские кельтские сюжеты и образы, то, наконец, совсем беспочвенные, существующие лишь в голове художника, заблудившегося в ложной теории. Лучше бы попытаться и дальше идти по пути, проложенному великими старыми художниками Италии и Германии; поистине хватило бы материала, и было бы ошибочно думать, будто цикл христианских образов уже исчерпан! Рассмотрим внимательно

собрание гравюр Альбрехта Дюрера. Какое богатство новых и глубоких идей мы найдем в них! Я имею в виду отнюдь не только его апокалипсические образы; они заключают в себе глубокий смысл, но могли бы оказаться очень опасным экспериментом, особенно для молодых художников. Но как нов и богат он даже в самых обычных сюжетах! В его различных трактовках распятия это так бросается в глаза, что об этом можно не говорить. Но так же и в образах Богоматери. Где есть еще такая Мадонна, написанная большим художником, как изображенная им — месяц у ног, высокая корона парит над головой, длинные волосы до пят, в ниспадающем, словно покров, одеянии ¹⁷. Где мог бы существовать столь художественно законченный образ, который представлял бы нам небесную царицу, согласно этому взгляду, во всем величии, блеске и привлекательности и который вполне соответствовал бы достоинству и глубокомыслию этого древнего символа? И как глубокомысленно изображена у него Богоматерь в саду ¹⁸, в том саду, который благодаря неизмеримому богатству разнообразных цветущих растений в тихом уединении, где появляются удивительные животные, предстает как настоящее воплощение и символ самой бесконечной природы! Наконец, сколь смелы те его опыты, стоящие как бы на самой грани истинного и изобразимого, где он изображает нам Богоматерь в ее земных отношениях, удрученной земными заботами, дитя, окруженное ангелами, в мастерской своего земного отца! Где еще есть такие образы, отчасти столь же необходимые, подобно тому как изображение увенчанной звездами Богоматери в качестве небесной царицы с месяцем у ее ног ¹⁹ существенно для круга христианских идей, и очень близко ему изображение духовной любви в центре и в сердце пышно цветущего сада природы. Такие образы встречаются редко, ибо хотя я видел лучшее из написанного маслом, что есть в Германии — в Дрездене и Дюссельдорфе, во Франции — в Париже и Брюсселе ²⁰, но я не видел ничего подобного. Правда, есть одна очень старая картина, изображающая Мадонну с короной и месяцем у ног, в зале старинных картин в Брюсселе, но она ни в какой мере не отвечает требованиям столь высокой идеи. Поистине, если бы уже были хорошие художники, которые бы, идя по пути старого искусства, выбрались из лабиринта современной эстетики, то достойным делом благородного и богатого госуда-

ря было бы, назначив соответствующую большую премию, направить состязание молодых на подлинные художественные сюжеты и выбрать для этого одну из лучших и высоких идей Дюрера, не осуществленных им самим, предоставив, правда, свободу изменять то, что не так уж существенно. Кажется, что великий человек с полным доверием отдал миру все богатство своих замыслов, как бы избыток своей неисчерпаемой деятельности, не довольствовавшейся тем, что он при его основательности мог систематически осуществить. При таком подходе можно оправдать и одобрить гравюры, по крайней мере его гравюры нужно было бы оценивать с этой точки зрения, и тогда даже те из них, что выполнены резкими штрихами на металле и не могут нравиться глазу при первом впечатлении, сохраняют свое полное значение, намечая все существенное для желающего осуществить их. То, как Дюрер мог работать и в этом жанре, доказывают листы с изображением Губерта ²¹ и Зикингена ²², скачущего через лес. Здесь едва ли заметишь отсутствие красок, эти гравюры можно рассматривать без конца, как хорошую картину, особенно если есть хороший отпечаток; и если индивидуальная неисчерпаемость духовного смысла и характера представляется вообще лишь достоянием и привилегией небесного духа цвета, а не телесных бесцветных линий, то здесь достигнуто как бы невозможное, как это дано только величайшим мастерам, — дойти до пределов искусства и его сферы и даже смело преступить их на мгновение, в неизменной уверенности вернуться назад. Потому-то эти мастера столь опасны для своих более слабых последователей, легкомысленно вступающих на путь, до которого они не доросли. Так и Дюрер своим примером, подобно некоторым из величайших итальянских художников, невольно способствовал распространению упомянутой основной ошибки новых художников, губительного и разрушительного теоретического и практического разделения рисунка и колорита; и подобно тому как, по учению Сократа, тот, кто впервые разграничил и отделил прекрасное от полезного, заложил основу безнравственности; подобно тому как из кардинальной ошибки Картезия, принявшего абсолютное разделение духа и тела и проложившего глубокую пропасть между ними, с необходимостью возникла вся последующая смута в философии, так и упомянутое общепризнанное разделение живописи на рисунок и колорит все более оказы-

валось основным источником всех проистекших отсюда заблуждений в этой области. С Дюрером же дело обстояло так же, как некогда в старые времена с философом, более озабоченным истиной, чем своей славой, ибо он не мог завершить всего систематически, доверчиво отдал миру все богатство своих идей, затем в течение краткого времени некоторые из его современников и последователей использовали и даже обкрадывали его, нередко без признания его заслуг, пока более слабое поколение, неспособное уже не только осуществить, но даже просто понять его идеи, не перестало уделять им внимания и полностью забвло их.

(. . .) Совершенно ложный принцип разделения живописи, как более или менее всякого материального искусства, равно как формирующего и изображающего непосредственно в материи, — если при этом в основу кладется различие изображенных сюжетов. Ибо в подлинном полном художественном изображении они представляют собой лишь средство и шифр, целью же целого является значение, скрытый в этих шифрах высший смысл, который можно назвать духовным сюжетом. Ранее мы уже показали, как портрет, пейзаж, изображение цветов, натюрморт, карикатура обретают весь свой смысл и оказывают полное воздействие только в составе так называемой исторической картины (уместнее было бы называть ее полной, или аллегорической, картиной, а еще лучше — вообще не давать специального обозначения этой единственно подлинной картине, по праву так называемой), только здесь они находятся на своем месте и становятся тем, чем могут и должны быть; мы показали, следовательно, что эти так называемые виды живописи (хотя в своих студиях художник иногда и может разделить то, что в законченном произведении должно быть соединено) собственно не являются таковыми, что это только части и члены, и это легко распространить и на остальные предполагаемые жанры — батальные сцены, миниатюры, «разговорные сцены» и т. д. В материальном и работающем непосредственно в материи искусстве внешние материальные условия, естественно, являются наиболее определяющими. Например, важнейшее значение имеет место, которое было бы гораздо лучшим принципом деления, чем классификация сюжетов. Всякая хорошая картина должна писаться для определенного места, и большая часть старых картин именно такова; одно

дело — алтарная картина, другое — изображения, призванные украшать обход хора, иное — картина в трапезной монастыря или в келье; все это легко различается у хороших старых художников — даже образ, предназначенный для главного алтаря или для меньшего по размерам бокового алтаря, отличается у них не только величиной, но и способом трактовки; так же отличается картина в основной средней части от картин в боковых створках, а в последних — внутренняя и внешняя картина. И в природе нет создания, существующего в неопределенной всеобщности; так и всякое произведение чувственного искусства связано с определенным местом, и если бы оно устремилось здесь к большей свободе поэзии, оно витало бы лишь в пустоте и было бездейственным. Гораздо важнее, однако, различие материи в живописи; подобно тому как чудесные украшения готического зодчества возможны только в мягком песчанике, греческая скульптура — только в нежном мраморе, для египетского же грандиозного стиля более всего подходили бы гранит и базальт, так и сам различный материал, на котором и которым пишут, порождает подлинно разные жанры, как, например, живопись маслом, витраж, *al fresco*. Ибо это различие материи, если только художник хочет избежать всех неблагоприятных ее возможностей и использовать все благоприятные, каковы бы ни были внешние сюжеты, требует совершенно иной трактовки и ведет ее за собой. (. . .)

ТРЕТЬЕ ДОПОЛНЕНИЕ К СТАРИННЫМ КАРТИНАМ

(. . .) Если мне было бы позволено выбрать несколько картин среди всех виденных мною, то упомянутая вещь из-за ее совершенства и изящества была бы в их числе. И все же ее значительно превосходит небольшая картина Альтдорфера²³, с фигурами высотой в дюйм и два дюйма; назвать ли мне ее пейзажем, исторической картиной или батальной сценой? Все это не вполне подходит, это одновременно все вместе и нечто еще сверх того; это картина совершенно нового, особого типа, целый жанр сам по себе, понятие которого мы еще должны установить. Как описать мне изумление, охватившее меня при взгляде на это чудесное произведение? Я испытывал чувство, подобное тому, как если бы человек, знакомый до тех пор лишь с изя-

щными поверхностными стихами итальянцев и только это считавший поэзией, внезапно увидел бы перед собой со всей непосредственностью все образы волшебного шекспировского мира. Но это характеризует только обилие, богатство и глубокомыслие альтдорферовской живописи или поэзии, а не рыцарский дух, в ней царящий в столь полной мере, что ее можно было бы назвать *рыцарской картиной*. Она изображает победу Александра Великого над Дарием, но не в подражательной антиквизирующей манере, а в духе средневековых поэм, как высшее приключение старого рыцарства. Костюм совершенно немецкий и рыцарский; люди и кони в панцире и железных доспехах, позолоченные или вышитые мантии, шипы на лбу у коней, сверкающие копья и стремяна, разнообразное оружие — все это образует неопишное величие и богатство. Нигде нет крови, ничего, вызывающего отвращение, разбросанных и исковерканных частей тела; только на самом переднем плане, если очень внимательно присмотреться, видно под ногами всадников, на скакивающих друг на друга с обеих сторон, и под копытами их боевых коней множество трупов, словно сплетенных друг с другом; это как бы ковер, устилающий этот мир войны и оружия, блеск металла и сияние славы и рыцарства. Это действительно целый мир, малый мир на нескольких квадратных футах; бесчисленны и безмерны воинства, устремленные со всех сторон друг на друга, и даже просвет на заднем плане уводит нас в бесконечность. Это океан, написанный, если угодно, с исторической несообразностью, но содержащий в себе весьма значительную и истинную аллегорию. Океан, высокие скалы, между ними остров-утес, боевые корабли вдаль и множество других судов; слева — заходящий месяц, справа — восходящее солнце; столь же ясный, сколь и великий символ изображенной истории. Боевые корабли построены в ряд, без каких-либо удивительных позиций, контрастов и смещений, которые обычно встречаются в так называемых батальных сценах; да и как было бы это возможно при столь безмерном богатстве фигур? Это как раз прямота, строгость или, если угодно, суровость старого стиля. Напротив, характер и выполнение в маленьких фигурах столь чудесны, что даже Дюреру не пришлось бы их стыдиться. Вообще следует раз и навсегда заметить, что основательность работы в этой картине, кажется, немало пострадавшей, такова, что она встречается только в кар-

тинах старонемецкой школы, отмеченных печатью высоко-го стиля, и такой тщательности никогда не встретишь даже в хороших картинах староитальянской школы. И какое многообразие, какое выражение не только в характере отдельных воинов, рыцарей, но и в целых группах; вот целый ряд лучников в черном низвергается с горы с яростью несущегося потока, а за ними теснятся все новые и новые ряды; с другой стороны высоко на скале видно, как поворачивается в ущелье рассеянная толпа обращенных в бегство; у них видны только шлемы, блестящие на солнце; но даже и в этой дали все очень отчетливо. В середине сверкает центр, решающий исход целого. Александр и Дарий, оба в блестящих золотых доспехах; Александр на Буцефале с вытянутым копьем, далеко опередив всех своих, устремлен на бегущего Дария, возница которого уже упал на белых коней, и Дарий оборачивается к победителю с мрачным видом побежденного царя. Если даже отойти от картины так далеко, что уже не видно ничего другого, то эта группа все еще видна с полной отчетливостью, глубоко захватывая душу. Эта малая «Илиада» в красках могла бы наставить мыслящего и ищущего новых и больших сюжетов художника, покинувшего однажды священный круг католических символов и задумавшего создать подлинно романтическую картину, и показать ему на языке цвета, что такое дух рыцарства. Не в худшем стиле, хотя и не в столь высоком поэтическом духе написана «Осада города» Мартина Фезеле²⁴. Особенно понравилась мне группа рыцарей на самом заднем плане во дворе крепости, — в темных доспехах с высокими султанами на шлемах, обмениваются они рукопожатием верности. Так старонемецкий художник обнаруживает глубоко чувствующую душу и там, где другие думают лишь об игре и контрастах или же отделяются малыми усилиями как от менее существенного.

Обе картины, как указано, привезены из Мюнхена. Если там есть еще много картин такой же высокой ценности, то немецким художникам следовало бы отправляться туда в паломничество, как в Рим или Париж. Да будет позволено сказать по этому поводу, что вообще новые надежды на искусство в Германии можно будет питать не ранее, чем когда какой-нибудь государь, любящий искусство и настроенный в немецком духе, постарается соединить, насколько это возможно, в одном собрании старонемецких

картин все сохранившиеся, хотя нередко и разрозненные памятники немецкого художественного гения, так что воздействие вновь сошедшихся в одной точке лучей рассеянной до сих пор немецкой энергии, неизмеримо усиленное и удвоенное, было бы столь же плодотворным и удивительным, как и созерцание собранных вместе итальянских или греческих сокровищ искусства. Ибо несомненно, — и мы приведем еще доказательства этого, — что старые немцы были не менее великими и изобретательными в искусстве живописи, только невежество не осведомлено о том и мелкая страсть к подражанию не хочет этого признать, странным образом находя в собственном принижении удовлетворение своему тщеславию. Но что хорошего и похвального создало когда-нибудь подражание во всех искусствах? Ничего, решительно ничего, кроме совершенно превратных или ничтожных и бесполезных вещей. Поэзии скорее можно позволить уноситься своей фантазией в отдаленные регионы; но и она, обогащенная чужими сокровищами, должна всегда возвращаться, словно на родину, к тому, что находится в фокусе чувств и помыслов ее времени и ее народа, иначе она неизбежно станет холодной и бессильной. Чувства же и чувственные искусства неизбежно притупляются и размываются при таком устремлении к многосторонности, собственно же говоря, в беспредельность. Чувство и производимое им воздействие могут сильно и самобытно возрасть и формироваться только при определенном ограничении. Истины рассудка всеобщи; воображение стремится витать в неопределенной дали, чувство же устремлено, скорее, к тому, чтобы проникать единичное и ближайшее вплоть до последних его глубин и подлинных корней, вновь рождая его затем в образе, так что в этом возрожденном и преображенном отражении неисчерпаемого природного существа одновременно раскрывается нам в несказанных словах и поражает нас загадка чувствуемого нами, и больше этого чисто чувственное искусство не может дать ничего. Оно устремлено к единичному и ближайшему; это значит, что оно должно быть местным и национальным. Вплоть до последних дней разрухи и хаоса у каждой нации старого времени было свое определенное лицо в том, что касается нравов, образа жизни, чувства и облика, равно как была собственная музыка, архитектура и скульптура; да и как могло быть иначе? Много говорят, правда, о всеобщей красоте и искусстве

без каких-либо местных особенностей; однако до сих пор, кажется, не очень уразумели, что из этого, собственно, выйдет, а все прошлые опыты не позволяют ожидать большого добра от этой новой веры. При упомянутом выше тесном ограничении греки и египтяне, итальянцы и немцы были велики в искусстве, которое повсюду пришло в упадок, как только началось подражание. В особенности живописная красота, передающая телесную форму только в очертаниях, но способная зато схватывать в чувственном и магически фиксировать в игре красок самобытное и подлинно духовное, должна быть совершенно индивидуальной в идеальном, но индивидуальной в большем масштабе, объективно индивидуальной, как это имеет место в случае подлинно местного и национального. Пусть художники вдохновляются и усвоят себе мудрый принцип старого Дюрера, сказавшего: *«Я вовсе не хочу писать на античный или итальянский манер, но хочу писать по-немецки!»*²⁵

В ДЮССЕЛЬДОРФЕ

(...) Зал Рубенса должен поразить каждого; с Рубенсом, по существу, можно познакомиться только здесь. Впрочем, замечательно и «Вознесение Марии» Гвидо, хотя оно и не столь мощно, как «Фортуна» в Париже и «Магдалина»²⁶ в собрании Люсьена Бонапарта. Здесь можно видеть рядом как бы обе крайности заблудшего таланта, ложных художественных устремлений. Рубенс и Гвидо, манерный эффект и пустой холодный идеал. Удивятся, вероятно, что и идеал я отношу к ложным принципам заблудшего искусства; однако то, как это слово, имевшее первоначально хороший, реальный смысл, употребляется в настоящее время, заключает в себе нечто совершенно ложное. Идеал ищут только во внешних формах, рассматривая их как нечто первое и последнее, тогда как только смысл целого, которому должны служить все отдельные формы, выражая его собою, может быть целью целого. И идеал живописи, как и других искусств и созданий духа, ищут не в упомянутом таинственном соединении противоположных элементов, не в намеренном уклонении от голой правильности природы соотношений ради высшего божественного смысла, который, вероятно, имели в виду Винкельман и другие, впервые говорившие об идеале, но его ищут в бессмысленной середине, проскальзывающей между крайностями и стремящейся

лишь со всей тщательностью избежать неблагородного. Как во всех сферах действия, так и в искусстве существует полная и пустая середина; полная середина — когда противоборствующие силы проникают друг друга до насыщения, и тогда всегда возникает новое жизненное явление; к этой середине относятся слова о том, что истина — и не только она, но и красота — лежит посередине. Другая же середина — неплодотворная, пустая и совершенно негативная, то, что теперь называют идеалом, и при этом не думают больше о высшем символизме, об отзвуке божественного в художественном целом. Только к этому и стремился Гвидо, там, где он хотел быть не только привлекательным, к этому же стремятся и лучшие мастера французской школы. Рубенс же, как и Рембрандт, подтверждает свой более высокий ранг по сравнению с французами²⁷ тем, что обнаруживает по крайней мере могучее заблуждение; это самая манерная манера, если угодно, но и оригинальное злоупотребление цветом и собственным несомненным талантом. Кажется, что новейшая французская школа стремится соединить оба кардинальных заблуждения: пустой ложный идеал подражания античности и пронзительный эффект. Разумеется, этот ошеломляющий эффект уже не живописного, а чисто театрального свойства, он точно копирует крайне субъективную актерскую игру, столь безграничную и утрированную до неестественности. Но это хотя бы определенный эффект, поэтому у этих созданий все же больше характера, чем у некоторых новейших немецких произведений.

В КЁЛЬНЕ

(...) И теперь в заключение еще один вопрос, тесно связанный с подлинной целью всех наших созерцаний и разъяснений. *Вероятно ли, что и сейчас, в наше время, вновь возникнет и возвысится истинный художник?* Такой вероятности как раз нет; но кто стал бы утверждать абсолютную невозможность этого? Совершенно ясно, почему больше нет художников и чего недостает тем, кто подвизается в настоящее время в искусстве; отчасти пренебрежение механической стороной дела, особенно в обращении с цветом, более же всего отсутствие глубокого искреннего чувства. С чувством само собой связаны верное понятие, надлежащая цель и определенное знание устремлений, хотя ху-

дожник и может выразить это не словами, а только практически. Религиозное чувство, благоговение и любовь, ее тихое глубокое вдохновение — вот что двигало кистью старых художников, и лишь у немногих к этому добавлялось или же замещало собою то, что только и может до некоторой степени заменить религиозное чувство в искусстве: глубокое размышление, стремление к серьезной и достойной философии, с полной отчетливостью сказывающейся в произведениях Леонардо и Дюрера, хотя и в свойственной художнику форме. Тщетно стремиться вновь возродить искусство живописи, если только религия или философская мистика не возродят сначала хотя бы его идеи. Если же этот путь покажется молодым художникам слишком далеким и крутым, то они могли бы обратиться к основательному изучению поэзии, дышащей тем же духом. Не столько греческая поэзия, которая увела бы их лишь в чужой и ученый мир и которую они могут читать лишь в переводах, где от деревянного скрипа дактилей исчезла древняя грация, сколько романтическая. Лучшие поэты итальянцев, испанцев, наряду с Шекспиром, да и старонемецкие поэты, которые окажутся у них, затем новейшие поэты, более всего творившие в этом романтическом духе,— вот постоянные спутники молодого художника, которые постепенно могли бы возвратить его в старую романтическую страну и избавить его от прозаического тумана подражания античности и нездоровой болтовни об искусстве.

Одна крайность вызовет другую; неудивительно, если бы всеобщая страсть к подражанию вызвала у таланта, ощущающего себя таковым, желание абсолютной оригинальности. Если бы только он обрел верное понятие об искусстве, согласно которому подлинной целью его является символическое изъяснение божественных тайн, все же остальное — только средство, служебный член и буква, то он создал бы замечательные произведения совершенно нового типа, *иероглифы*, настоящие символы, в большей мере, однако, произвольно составленные из естественных чувств и воззрений или предчувствий, нежели опирающиеся на традиции прошлого. Иероглифом, божественным символом должна быть каждая подлинная картина; вопрос состоит только в том, должен ли художник сам создавать свою аллегорию или примыкать к старым символам, которые даны и освящены традицией и, правильно понятые, могли бы быть вполне достаточными и глубокими? Первый путь, ко-

нечно, более опасный, и надеяться на успех можно было бы лишь в том случае, если бы многие попытались пойти по нему — не все из них, конечно, выросли для этого в равной мере; дело шло бы примерно так же, как с некоторых пор в поэзии. Более надежным было бы всецело следовать старым художникам, особенно самым старым, и точно воспроизводить единственно верное и наивное до тех пор, пока оно не станет второй природой для глаза и ума. В особенности если избрать при этом в качестве образца стиль старонемецкой школы, было бы достигнуто то и другое, надежный путь старой истины и иероглифическое начало, то, что составляет сущность искусства, и, даже если бы знание его было утрачено, к нему прежде всего должна вести истинная поэзия и мистика, независимо от всякого созерцания, просто как к первой идее искусства и живописи, ибо старонемецкая живопись не только точнее и основательнее в механической стороне выполнения, чем бóльшая часть итальянской, но и дольше сохраняла верность древнейшим, чудесным и глубокомысленным христианско-католическим символам, содержит их в гораздо большей мере, чем итальянская живопись, которая вместо этого нередко искала прибежища в чисто иудейских великолепных сюжетах Ветхого завета либо же уклонялась подчас в область греческого мифа.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ГОТИЧЕСКОГО ЗОДЧЕСТВА

Кёльн

⟨...⟩ Примечательнейший из всех памятников — собор. Если бы он был закончен, то готическое зодчество явило бы колоссальное произведение, которое можно было бы сравнить с прославленнейшими памятниками нового и старого Рима ¹. ⟨...⟩ Всех поражают размеры этого возвышенного фрагмента ², в особенности зрелище крестового свода наполняет всякое сердце восхищением. Тому же, кто имел возможность внимательно рассмотреть множество памятников готического зодчества, более всего бросается в глаза красота пропорций, простота, соразмерность во всем убранстве, легкость при всей грандиозности. Это впечатление остается у каждого, способного его воспринять; однако чувство это не поддается дальнейшему описанию или объяснению, только точные обмеры в сравнении с другими сооружениями подобного рода могли бы дать поучительные выводы о тайне этой соразмерности, столь явной для восприимчивого чувства. ⟨...⟩ Если целое с внешней стороны со всеми его бесчисленными башнями и башенками издалика напоминает лес, то при приближении к нему все это создание, кажется, скорее можно сравнить с грандиозной кристаллизацией. Одним словом, эти чудесные произведения искусства в отношении органической бесконечности и неисчерпаемой полноты формирования более всего походят на создания и порождения самой природы; по крайней мере таково впечатление от них, и сколь непостижимо богатыми кажутся испытующему взгляду структура, ткань, сплетение живого существа, столь же необозримым представляется и богатство форм подобного архитектурного образования. Все проработано, оформлено и украшено, и все более высокие и мощные формы и украшения возникают из первоначальных и менее крупных.

Формы же и украшения почти все почерпнуты из растительной природы³, ибо здесь формы находятся в более отдаленной связи с полезностью и голой потребностью или по крайней мере не напоминает так об этом внешне, что для данной цели одно и то же. Члены же животного существа всегда напоминают определенно о своей цели и деле, для которых они созданы в качестве орудия. Поэтому и облик животного, отвлекаясь от выражения, не столь прекрасен, как облик растения; цветок — это растительная форма, которая в качестве убранства природы стала прообразом всех украшений, в том числе и человеческого искусства.

Итак, сущность готического зодчества состоит в природоподобном богатстве и бесконечности внутреннего формирования и внешнего цветистого убранства. Отсюда неустанные и бесчисленные повторения одних и тех же украшений, растительный их характер. Отсюда и захватывающее, трогательно-таинственное, радостно-пленительное и живое впечатление при изумлении грандиозностью. Готическое зодчество имеет смысл, и притом высший, и если живописи большей частью приходится довольствоваться лишь слабыми, неопределенными, невразумительными, отдаленными намеками на божественное, то зодчество, задуманное и осуществленное таким образом, может как бы непосредственно представить и воплотить бесконечное простым воспроизведением богатства природы, даже без намеков на идеи и таинства христианства, оказавшего, впрочем, немалое влияние на возникновение и развитие церковного зодчества. (...)

Происхождение и объяснение готического зодчества в целом следует искать в названной основной его идее, в своеобразном характере и значении христианской церкви и, наконец, в природе северного зодчества, распространенного на Севере и соответствующего северному климату; сюда можно было бы причислить еще и природу материала, ибо меньшая красота камня по сравнению с мрамором при возрастающем стремлении к украшению сама собой должна была бы привести к предельному культивированию искусства украшения, что едва ли могло бы осуществиться в другом архитектурном материале. (...)

О ЯЗЫКЕ И МУДРОСТИ ИНДИЙЦЕВ

ПЕРВАЯ КНИГА О ЯЗЫКЕ

ПЯТАЯ ГЛАВА О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЯЗЫКОВ

Подобно тому как нравы и строй индийцев вообще изменялись меньше или гораздо медленнее, чем у других народов, то же самое с исторической вероятностью относится и к их языку, который сплетен с индийским образом мыслей и строем настолько тесно, что здесь не могло произойти произвольного нововведения или значительного переворота с той же легкостью, что у других народов. Это подтверждается еще больше при рассмотрении строя этого языка. Почти весь индийский язык — это философская или, скорее, религиозная терминология, и, вероятно, ни один другой язык, не исключая даже и греческого, не отличается столь философской ясностью и четкой определенностью, как индийский. Но это не изменчивая игра комбинирования произвольных абстракций, но пребывающая система, где некогда освященные глубокомысленные выражения и слова взаимно проясняют, определяют и поддерживают друг друга. И эта высокая духовность вместе с тем очень проста, не вложена в чувственные выражения с помощью образов, но уже изначально содержится в самом значении простых первоэлементов. Относительно некоторых вещей можно доказать их глубокую древность даже исторически из употребления терминологии или этимологически из сложных слов, что вполне ясно, но может быть истолковано только метафизически. Ведь одна из необоснованных предпосылок состоит в том, что в древнейшую эпоху каждого языка господствует исключительно смелая образность и фантазия; так действительно обстоит дело во многих языках, но не во всех и уж никак не в индийском, изначально и прежде всего отличающемся скорее философским глубокомыслием и спокойной ясностью, нежели поэтическим вдохновением и богатством образов,

как бы он ни был способен к первому и как бы ни царило последнее в ярких созданиях Калидасы.

Однако эта поэзия относится к поздней эпохе индийской культуры. Чем далее мы углубляемся в известную нам древность, тем строже и прозаичнее находим язык, хотя и не сухим и безжизненно абстрактным, но полным смысла и значения, прекрасным благодаря ясности и простоте. (...)

ВТОРАЯ КНИГА О ФИЛОСОФИИ

ПЕРВАЯ ГЛАВА ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Почти общепринято мнение, будто человек, начав с состояния животной тупости, влекомый нуждой от одного усилия к другому, в силу внешних толчков и побуждений постепенно достиг известной разумности. Хотя при этом и не принимают в расчет, насколько этот взгляд противоречит всякой здоровой философии, все же нужно признать, что он не только не подтверждается древнейшей историей, но предстает перед ней как произвольный вымысел. И даже если мы оставим пока в стороне Моисеевы свидетельства, чтобы вернуться к ним в третьей книге, древнейшие из остальных азиатских памятников и исторические факты единогласно указывают на то, что человек начал свой земной путь не без Бога. Особенно в Индии обнаруживаются весьма примечательные и неожиданные заключения о развитии человеческой мысли в древнейшие времена. Кое-что ясно уже и из того немногого, чем мы обладаем, и следует ожидать гораздо большего.

После того как мы рассмотрели в первой книге язык индийцев в его отношении к остальным примечательным азиатским и европейским языкам, в этой второй книге было бы уместно говорить об индийской мифологии как источнике многих других. И здесь, не входя в отдельные, часто обманчивые сходства, как это иногда происходит в сочинениях Калькутского общества¹, мы могли бы показать, что как в языке, так и в мифологии есть внутренняя структура, сеть, сходство которой при всем внешнем различии развития указывает все же на родственность происхождения. И здесь есть поразительные и, конечно, отнюдь не случайные совпадения. Однако здесь требуется гораздо большая осторож-

ность, чем при рассмотрении языка, ибо мифология в ее деталях предстает более колеблющейся и неустойчивой, и постичь ее мимолетный дух часто оказывается труднее, чем в языке. Мифология — это самое запутанное создание человеческого духа; бесконечно богатое, но и крайне изменчивое в его значении, которое одно только и существенно. Поэтому все и вся должно браться в своеобразных особенностях места и времени, и здесь важны малейшие различия. Мы привыкли, например, воспринимать греческую и римскую мифологию как одно и то же, там где речь не идет об исторической точности; но как велико различие между ними — это известно тем, кто обращался к древнейшей эпохе обоих народов, так что было бы совершенно несправедливо считать Венеру и Афродиту, Марса и Арея и т. д. одним и тем же божеством. И если идти от одного греческого города к другому — какое различие! Между Коринфом и Афинами или между дорийцами в Спарте и в Сицилии! Образ, отдельные черты биографии, само имя божества, часто широко распространенное, удерживаются удивительно долго даже у народов, отделенных друг от друга; однако существенны только смысл и значение, и разве не складываются они почти всегда и повсюду иначе? Поэтому требуется большой запас фактов и источников, чтобы исследовать то, что может привести здесь к подробному изображению целого во всех его деталях, ступенях внутреннего развития и внешних примесях вплоть до малейших следов постепенных изменений. Однако наши вспомогательные средства еще совершенно недостаточны для того, чтобы осуществить все это для индийской мифологии.

Мы покидаем поэтому здесь путь сравнений, которым мы шли в первой книге, и вместо сравнительного анализа мифологий, для чего еще не настало время, мы дадим нечто, что может послужить надежной основой для всех исследований этого рода: изложение восточного мирозерцания в его важнейших ступенях и различиях. (...)

ВТОРАЯ ГЛАВА СИСТЕМА ПЕРЕСЕЛЕНИЯ ДУШ И ЭМАНАЦИИ

Среди всех философий или религий, признающих своей родиной Азию, нет ни одной столь несомненно индийского происхождения, ни одной столь же древней, исключая Монсеева свидетельства, как система эманации и пересе-

ления душ. (...) Систему эманации не следует смешивать с пантеизмом. Человеку, привыкшему к диалектической форме новейшей европейской философии, большая смелость и фантазия любой восточной системы легко покажется, правда, пантеистической, да и в позднейшие эпохи достаточно отыщется подобных связей. Однако изначальное различие весьма существенно, ибо в древнеиндийском учении не упраздняется и не отрицается индивидуальность. И возвращение отдельных существ в божество только возможно, но отнюдь не необходимо для них, пребывающее зло остается вечно отделенным и отверженным. Или, если мы воспользуемся новейшим теологическим выражением, вполне соответствующим, однако, древнему понятию: вечность адского наказания вполне соединима с системой эманации, составляя существенный ее элемент. В отношении добра и зла нет большего различия, чем между этой системой и пантеизмом. Пантеизм учит, что все — благо, ибо все едино, и всякая видимость того, что мы называем несправедливостью или дурным, — лишь пустой обман. Отсюда разрушительное влияние его на жизнь, ибо, как ни крутиться в выражениях и ни придерживаться веры, выступающей повсюду в голосе совести, если только оставаться верным порочному принципу, следует объявить совершенно безразличными поступки человека, а вечное различие между добром и злом, правым и неправым совершенно упраздненным и ничтожным. Иначе обстоит дело в системе эманации, где всякое бытие считается скорее неблаженным, а сам мир в глубине своей испорченным и злым, ибо все представляет собой ведь скорбное отпадение от совершенного блаженства божественного существа. (...)

Каждый легко согласится, что едва ли фантазия смогла бы более легко и естественно заполнить промежуток и противоречие между мыслью о совершенном существе и зрелищем несовершенного внешнего мира, нежели представлением об эманации. Она стала не только основой самого древнего и распространенного суеверия, но и богатым источником поэзии. Согласно этому взгляду, все представляет собой изливание божества, каждое существо — это лишь ограниченный, скованный, помраченный бог; следовательно, все одушевлено, все полно богов; гилозонизм и не просто политеизм, но, если можно так сказать, всеобожествление (Allgötterei), подобно тому как число индийских богов действительно бесчисленно. Бесконечное, отнюдь не развитое позднее, но изначальное

богатство поэзии — вот что отличает мифологию, проистекающую из этого плодотворного источника, от скудных представлений о духах умерших у народов менее развитых или, чтобы выразиться определеннее, более удаленных от потока древних сказаний и традиций, хотя нет ни одного народа, полностью отделенного от всякого общения с более развитыми и благородными народами, то есть с такими, которые ближе и непосредственнее могли бы черпать из источника всякой поэзии и фантазии. Эта полнота внутреннего живого богатства присуща наряду с индийской мифологией также и греческой, сколь различными ни были бы их дух и характер. {...}

ТРЕТЬЯ ГЛАВА ОБ АСТРОЛОГИИ И ПЕРВОБЫТНОМ КУЛЬТЕ ПРИРОДЫ

Если система эманации благодаря своей моральной глубине, своему позитивному богатству и генетическому развитию вселенной имеет преимущество перед пантеизмом в собственном смысле, который в силу своего чисто негативного и абстрактного и, следовательно, ложного понятия бесконечного неизменно впадает в пустую индифферентность, то, напротив, эта система даже в древнейшей своей форме, какая нам известна, не может избежать упрека в фатализме. Мы уже упомянули вообще о предопределении, оно совершенно отчетливо прослеживается в космогонии Ману, приводимой нами в Приложении. Сюда относится и учение о постоянном круговращении и вечной смене сна и бодрствования у бесконечного существа. {...}

Фатализм развился у восточных народов в искусно разработанную и распространенную систему. Астрология вместе с сопровождающими ее предвестиями, предсказаниями, несчастливыми днями, заклинаниями и темным магическим искусством представляет собой примечательное явление древности, оказывавшее необычайно большое влияние еще в сравнительно недавние времена. Не просто как поэтическое восхищение красотой природы, но именно в этом контексте мы встречаем культ звезд у египтян, где он переплетается с первобытным культом животных. В уме и сердце человека есть столько причин и поводов к тому, чтобы испасть от почитания божества к поклонению первобытной силе природы, от Творца — к его созданиям, что было бы излишним разбирать их. Достаточно того, что и в древней

Азии мы находим не просто следы, но и доказательства вполне материалистического образа мыслей; пусть этот материализм в отличие от того, что называется так в Европе, будет назван восточным, ибо, насколько он нам до сих пор известен, он несет на себе весьма своеобразную печать. (...)

Бесконечное богатство фантазии объединяет этот восточный материализм с системой эманации; первобытное вдохновение, занявшее место древней скорби, составляет подлинный источник всех грандиозных созданий вымысла. (...)

ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА УЧЕНИЕ О ДВУХ НАЧАЛАХ

Мы приближаемся к прекрасному образу, древней религии света. Система дуализма — восточное учение о двух началах и вечной борьбе добра и зла — занимает именно это место, ибо повсюду, где мы встречаем его следы, оно предстает нам в прямой противоположности до сих пор описанному образу мыслей, как возрождение исконного и лишь позднее утраченного света божественной истины. Дух этой системы вполне идеалистичен; понятие самодеятельного я, правда, обще всем индийским системам, подобно тому как выведение всех материальных сил из духовных сущностей происходит тем в большей мере, чем более мы погружаемся в историю восточного мирозерцания, так что в этом смысле почти всю восточную философию можно было бы назвать идеалистической. Подлинное же совпадение с тем, что называется идеализмом в европейской философии, заключается в том, что в этом воззрении истинно действительным признается только деятельность, жизнь и свобода, а мертвый покой и неподвижная застылость отвергаются как ничтожные и пустые. Правда, и в отношении этой системы возникают значительные философские трудности, а именно, если полагается злое начало как таковое, остающееся вечно отделенным от доброго и божественного, то вне божества полагается иная, хотя и не равная ему, но не согласующаяся с ним и независимая от него сила и иной мир, и единство предстает разорванным; если же, как это происходит большей частью, считается, что в конечном развитии злое начало преодолевается и изменяется, Ариман воссоединяется и примиряется с Ормуздом, то раздор устраняется в своей основе, все пантеистически сливается в единую сущ-

ность и исчезает вечное различие добра и зла. Несмотря на эти недостатки, нетрудно признать за интеллектуальной религией персов наряду с христианским учением, как оно было подготовлено в Ветхом завете, развито и завершено в Новом, преимущество возвышенного духа и относительной истины перед всеми другими восточными миросозерцаниями, по крайней мере в моральном отношении.

Пантеизм неизбежно снимает различие добра и зла, как бы он ни противился этому на словах; система эманации подавляет свободную волю чувством бесконечной сокровенной вины и верой в то, что все есть зло и навеки лишено блаженства; учение о двух началах и о борьбе добра и зла придерживается середины между этими двумя крайностями и само является мощным побуждением к такой борьбе, ненссякаемым источником нравственной жизни. {...}

В природе эта религия чтит не первобытное и разрушительное начало, не вожделие и смерть, но чистейшее и благодетельное, огонь и свет; вообще свободную жизнь и внутренний дух. {...}

ПЯТАЯ ГЛАВА О ПАНТЕИЗМЕ

Из восточных миросозерцаний и систем, имеющих в силу своего широкого влияния наибольшее историческое значение, осталась еще одна — пантеизм. Дух его виден в учении буддистов... {...} Неудивительно, что мы рассматриваем эту философию среди всех восточных учений как самую недавнюю. Исторические доказательства этого будут приведены ниже; здесь мы заметим лишь, что глубокое живое чувство бесконечного и полноты его всемогущества должно было весьма ослабнуть и помутиться, прежде чем оно перешло в это призрачное и иллюзорное понятие всеединого, в сущности не отличимое от ничто. Все другие восточные учения основываются и опираются все же на божественное чудо и откровение, как бы ни было все искажено вымыслом и заблуждением. Пантеизм — это система чистого разума, и постольку он представляет собой переход от восточной философии к европейской. Он льстит тщеславию человека и его косности. Если однажды сделано это великое открытие, обретена эта всеохватывающая, всеуничтожающая и притом столь легкая наука и рассудочная мудрость (Vernunft-Weisheit), что все едино, то не нужно ни-

каких дальнейших поисков и исследований; все, что другие иными путями знают или во что они верят, — это лишь ошибка, заблуждение, слабость ума, равно как всякое изменение и вся жизнь — лишь пустая видимость. {...}

ТРЕТЬЯ КНИГА ИСТОРИЧЕСКИЕ ИДЕИ

ПЕРВАЯ ГЛАВА О ПРОИСХОЖДЕНИИ ПОЭЗИИ

Вместо того чтобы теряться в отдельных сравнениях различных мифологий с индийской, мы стремились дать общий обзор древнейшего восточного мирозерцания согласно надежным свидетельствам. Только это понятие целого может осветить хаотическую тьму и, если добавить данные исторической генеалогии языков, дать путеводную нить, чтобы вывести обратно на свет из древнего лабиринта. Мы оставляем здесь в стороне бесконечное многообразие индивидуального развития мифологии; и хотя все богатство фантазии никак нельзя свести к понятиям, все же невозможно отрицать, что между весьма далекими мифологиями при всем их различии есть известное общее совпадение и что произвольная игра вымысла отнюдь не лишена значения и многое указывает на один и тот же смысл, — не только в том, что обычно называют аллегорией, но преимущественно в духе, в преобладающем образе мысли и направленности чувства. Из этого общего начала, из этого образа мыслей, лежащего в основе всякого политеизма, отчасти уже теперь объясняется упомянутое происхождение, и можно указать место, где возникла мифология, и то, как ее дальнейшее развитие следовало за движением человеческого духа вообще.

Учение об эманации, то есть о бесконечном развитии и развертывании Бога и всеобщего одушевления, содержало первый зародыш политеизма; в материальном поклонении природе и астрологическом суеверии сказалось все богатство древней фантазии; смягченной, украшенной и обогащенной мифология предстала благодаря учению о двух началах, религии света и благочестивых, боговдохновенных героев; но как только возобладал пантеистический образ мыслей (где бы это ни произошло), мифология могла сохраниться только как аллегория, как эзотерический покров или игра фантазии. Подобно тому как греческая мифоло-

гия в своем прекрасном развитии является самой богатой, так индийская — всеобъемлющей по своему внутреннему существу, ибо она полностью проведена через все упомянутые типы мысли. Едва ли найдется понятие, сколько-нибудь существенное в какой-либо из различных интеллектуальных религий, которое осталось бы неизвестным индийской системе, или сюжет, занимающий выдающееся место в какой-либо из чисто поэтических мифологий, которому не нашлось бы вполне соответствующего или явно сходного в этой системе.

В прошлой книге уже говорилось о месте, занимаемом египетской и сирийской мифологией в цикле целого; с этой же точки зрения следует рассмотреть и европейские сказания и сюжеты кельтской, римской, греческой, германской и славянской мифологии, и хотя в деталях останется еще много неясного, дух и ход развития целого станут отчетливее. Названные мифологии мы расположили в порядке, соответствующем последовательности различных мирозерцаний. В кельтской обнаруживаются еще явные следы древнейшей системы переселения душ, и в древнеримской религии их, должно быть, было больше, чем у греков; в славянской мифологии преобладает учение о двух началах, которое, как и обычно связанное с ним почитание элементов, не было чуждо немецкой мифологии. Греческая мифология как самая совершенная и здесь стоит посредине, и среди всех других она менее всего связана с определенным философским смыслом, более всего является чистой поэзией.

Все это проливает неожиданный свет на возникновение поэзии и ее подлинное существо. Правда, у нее двоякое происхождение; одно — совершенно естественное, ибо чувство у первобытных, как еще и у образованных, людей повсюду изливается в песне. Но есть и иной, мифический элемент в древней поэзии, не объяснимый столь просто; здесь нельзя сказать, как в случае упомянутой чисто естественной поэзии чувства, что она повсюду возникла сама собой и неизменно возникает вновь; здесь имеется глубокая связь в этом древнем сплетении фантазии.

Из культа природы и суеверия, оплодотворенных мыслью о бесконечном и божественном, возникло прежде всего богатство первозданного грандиозного вымысла; когда к этому прибавился прекрасный свет более кроткого и благородного вдохновения, благодаря этому смягчению перво-

бытная фантазия стала поэзией. Как раз это составляет характер греческих поэтов, в особенности тех из них, в которых еще живы богатство и сила древнего мифа, а мифология еще не потускнела и не превратилась в простую игру образов, фигуру поэтического языка.

Если мы обратим внимание не на форму, как ученые-буквоеды и обычные знатоки искусства, но на дух, на внутреннюю жизнь, то все предстанут поэтами одного рода, мифическими или героическими поэтами; все упомянутые несущественные различия внешней формы исчезнут, и у Гомера, как и у Эсхила, у Пиндара, как и у Софокла, своеобразное очарование их изображений неизменно составит упомянутое сочетание и слияние первозданного и грандиозного с укрощенным — лишь в различном соотношении, в различных степенях, отклонениях или чертах твердости и грации.

Это и только одно это составляет собственно поэзию. И все, что называлось так в более поздние времена, когда искусство прибавило кое-что к изначальному ядру, называлось только потому, что дышало сходным духом, как и упомянутые древние героические сказания, или соотносилось с ними, будучи их приложением, развитием или воспроизведением. Если бы после столь немногочисленных фрагментов это не показалось слишком дерзким, я отважился бы высказать предположение, что индийская поэзия по своему подлинному существу не очень отличается от древнегреческой, представляя то же самое, если так можно сказать, в еще большем масштабе, причем отчасти изначальный миф, лежащий в основе, предстает более грандиозным и первозданным, отчасти же его более поздний смягченный вариант предстает духовно более умиротворенным и привлекательным, чувственно и нравственно более прекрасным, чем даже в грации Пиндара и Софокла.

Характер и происхождение изобразительного искусства у индийцев, египтян и древних греков в целом те же самые, что и у героической поэзии, и именно это сочетание грандиозно смелого и укрощенного, в чем состоит существо древней поэзии, составляет подлинный смысл пластической красоты греков, по крайней мере до тех пор, пока существуют еще следы большого стиля, не угасли еще древние воспоминания и не утрачено еще понимание искусства.

ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА
О ВОСТОЧНЫХ И ИНДИЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ВООБЩЕ
И ИХ ЦЕННОСТИ И ЦЕЛИ

(...) Пусть индийские исследования вообще будут способствовать нашему возвращению к великой манере и характеру воззрений тех превосходных людей, которые положили начало греческим и индийским исследованиям в XV и XVI столетиях, когда еще не считали, что одно лишь знание языков уже дает право называться ученым, и нельзя назвать почти ни одного из них, у кого редкое знание языков не сочеталось бы с богатством исторических познаний и серьезным изучением философии.

Тогда все части высшего познания, объединенные в одно нераздельное целое, воздействовали с тем большей силой, и великолепные создания древности живо вторгались и в нашу эпоху, оплодотворяя ее и побуждая к новым созданиям. Ибо никогда не возникало ничего подлинно нового, не побуждаясь отчасти к этому старым, не участь его духу, не питаясь его силой и не формируясь благодаря ей. В то время как, с одной стороны, все умники и те, кто живет преимущественно в настоящем и руководствуется его духом, почти без исключения преданы порочному и разрушительному принципу создавать все совершенно заново и как бы из ничего, с другой стороны, почти исчезли подлинное знание древности и понимание ее, филология опустилась до уровня весьма пустого и неплодотворного буквоедства, и при всех желанных успехах в частности целое остается все же расколотым, и в нем не видно ни силы, ни живого духа.

Предрассудок, принесший и еще приносящий много вреда в этом отношении, состоит в том, что различие между восточным и греческим исследованием и духом было произвольно раздуто в гораздо большей мере, чем это имеет основание в действительности. В истории народов следует рассматривать жителей Азии и европейцев как членов одной семьи, историю которых нельзя разделять, если хотят понять целое. Однако то, что в литературе обычно называют восточным стилем и духом, взято лишь у некоторых азиатских народов, особенно у арабов и персов, и из некоторых книг Ветхого завета, поскольку они могут оцениваться в качестве поэзии; к большей части других народов это не относится. Это восточное своеобразие, согласно обычным представлениям, состоит в возвышенной смелости и

щедрым богатстве и пышности образов наряду со связанной с этим склонностью к аллегории. Южный климат может считаться лишь сопутствующей, но не главной причиной этой направленности фантазии, ибо ее нет у некоторых весьма южных и весьма поэтических наций, таких, например, как индийцы. Подлинная причина заключается, скорее, в интеллектуальной религии. Везде, где она господствует, отличаясь философской глубиной и проистекая из божественной любви либо же будучи грубой и дикой, как вдохновенное высокомерие в учении Магомета, везде, пока еще есть поэтический дух, фантазия, лишенная древней мифологии, не найдет иного выхода, кроме упомянутой смелой аллегорической образности. Отсюда мы находим этот так называемый восточный характер и у многих поэтов средневековья (у итальянских и немецких, а не только испанских), равно как в романтических созданиях персов и арабов, и нам отнюдь не нужно искать объяснения этого во влиянии крестовых походов, ибо одни и те же условия в Европе и в Азии должны были привести к одинаковым последствиям. Но как совместить эти пламенеющие краски с прозаической сухостью китайских книг или прекрасной простотой индийского стиля? Правда, «Шакунтале» Калидасы не чужды эти красоты и богатство образов, но и здесь без чрезмерности. Древнеиндийские поэтические создания отличаются меньшей образностью, чем даже самые простые и строгие произведения греков; глубокая душа, дышащая во всем, светлая ясность, пронизывающая собой все, не нуждаются в этом буйном пламени и в неожиданных всплесках и лучах пылкой фантазии. (...)

Подобно тому как в истории народов азиаты и европейцы образуют одну большую семью, а Азия и Европа — неразрывное целое, так следовало бы во все большей мере стараться рассматривать и литературу всех культурных народов как последовательное развитие и одно-единственное внутренне связанное строение и создание, как одно великое целое, где известные односторонние и ограниченные точки зрения исчезли бы сами собой, многое стало бы понятным лишь в этой связи и все предстало бы в этом свете новым.

Если естественно, что глубокомысленный дух средневековья, на котором покоятся и еще долго будут покоиться весь наш строй и теперешняя жизнь, предстает нам прежде всего в истории, в поэтическом искусстве и в нравственности,

и знание его важнее всего для жизни; если греческие штудии остаются не только лучшей, но и совершенно необходимой подготовкой и школой серьезной учености, ибо нигде критика не была развита с такой полнотой как искусство; если, наконец, искусство, философия и поэзия греков — при условии, что мы не останавливаемся лишь на внешней их форме, как ученые-буквоеды и обычные эстетика и знатоки искусства, — отчасти сами по себе обладают высокой ценностью, отчасти составляют неотъемлемое звено европейской культуры и восточной традиции, подобно тому как римская литература образует переход от греков к средневековью, — то и индийские исследования могли бы осветить для нас совершенно неведомые до сих пор пространства седой древности и открыть не менее богатые сокровища поэтической красоты и философского глубокомыслия.

И если чересчур односторонние и чисто игровые занятия греками слишком удалили дух в последние десятилетия от прежней серьезности и даже от источника всякой высшей истины, то это совершенно новое знание и созерцание восточной древности, чем глубже мы в него проникнем, тем более возвратит нас к познанию божественного и той силе умонастроения, которая только и дает свет и жизнь всякому знанию и искусству.

СОЧИНЕНИЯ ГЕТЕ

⟨...⟩ Весьма целесообразно все Собрание начинается *песнями, лирическими стихотворениями и «Мейстером»*, ибо если ни одно другое произведение не знакомит нас столь точно и многосторонне с воззрениями автора на мир и искусство, с принципами и намерениями, согласно которым он создавал свои произведения, как это делает названный роман, то в песнях, напротив, мы находим его самого, сокровенное его существо во всем разнообразии его особых настроений и состояний, высказанное с еще большей ясностью и многообразием.

Это вполне в природе вещей; лирическое стихотворение, песня — это самое свободное выражение поэзии; и если мы в случае более крупных поэтических произведений, особенно если они не захватывают страстно или вдохновенно всего нашего существа и не увлекают за собой, но спокойной трактовкой погружают и нас в состояние спокойного созерцания и внимательного раздумья, если мы в случае таких произведений легко перескакиваем от самого поэтического впечатления к предмету стихотворения, к принципам, образцам и целям художника, к законам и идее жанра, к которому относится произведение, то песня совершенно свободна от таких сковывающих ее отношений. Свободный от законов искусства, как и от ограничений обыденной действительности, звучит голос песни из таинственных глубин человеческого духа и поэзии, обособленный, загадочный для рассудка, но ясный для чувства и столь определенный, что там, куда однажды проник такой звук, он навсегда остается в душе, где он, кажется, дремлет, вновь пробуждается с легкостью от малейшего прикосновения и узнается как таковой — как прежний, некогда воспринятый звук. ⟨...⟩

Автор разделил лирические стихотворения первого тома Собрания по рубрикам: *песни, стихотворения смешанного характера, романсы и баллады*. Душа поэта — словно богатая почва, где наряду с устремленным ввысь раскидистым кедром украшают землю и некоторые малоприметные растения и кусты, прелесть или своеобразие которых не менее радует наблюдательный взор, и где в изобилии и полноте кое-что часто оттесняется и задерживается в своем развитии на полдороге. То, что таким образом *фрагментарно* создается поэтом или, если угодно, возникает в нем, не обязательно поэтому является *песней*, ибо недостаточно, чтобы она произтекала из особого настроения поэта, она должна отрешиться от души поэта и вести независимую жизнь, чтобы стать легендой и просуществовать века в поющих устах. Следовательно, вполне определенным является различие между *стихотворениями смешанного характера* — фрагментарными, субъективными излияниями поэта — и *песнями*, объективным голосом поэзии¹, если нам позволят так выразиться. Само различие определено, однако существует достаточное число отдельных стихотворений, которые находятся где-то посредине между не связанной более с поэтом, ясной самой по себе и одухотворенной песней, составляющей всеобщее достояние, и чисто личным излиянием.

Остается еще установить границу между *песней* и *романсом*; однако, не теряясь здесь в общих исследованиях, мы можем утверждать, что это различие, по крайней мере в настоящем случае, не всегда вполне определено и повсюду применимо. Песня, примыкающая к какой-либо народной мелодии, сочиненная не от собственного лица, а от лица в той или иной мере заимствованного из романтической легенды, особенно когда на этом мифическом фоне предполагается или даже частично рассказывается какая-либо история, — такая песня в силу этих условий частично все более приближается к романсу и, наконец, совсем переходит в него, как, например, «Жалобная песнь пастуха» и «Горный замок». Будучи далеки от того, чтобы считать это несовершенным промежуточным жанром, мы думаем, скорее, что те песни или романсы самые совершенные, о которых трудно было бы решить, относятся они к тому или другому жанру, ибо оба элемента — глубокое своеобразие чувства и таинственные намеки фантазии — по обычаю народа и древней легенды столь тесно слились друг с другом,

что уже не могут быть разделены. Ведь название «песня» в своем исконном смысле охватывает как повествующее поэтическое песнопение, так и просто выражение чувства.

Поэтому для нашего рассмотрения мы позволим себе следовать другому делению: мы возьмем объективные песни вместе с романами и, напротив, причислим к чисто личным стихотворениям на случай и фрагментам помимо стихотворений смешанного характера также и некоторые вещи, которые автор поставил рядом с ними.

Среди прежде известных песен мы отдали бы первенство «Фульскому королю», «Певцу», «Рыбаку» и затем «Лесному царю». Песни, подобные этим, по преимуществу (если только современное поэтическое искусство не создаст чего-либо непреходящего) смогут просуществовать века в живом пении как достояние всего народа, тогда как роман зависит от духа времени, сцена — от внешнего положения нации, высшее поэтическое искусство — от религии и философии. И даже если встанет вопрос о том, сохраняет ли нация в условиях прозаических отношений и ограничений еще воспоминание о поэзии, то речь пойдет прежде всего о том, есть ли у нее богатый запас, достаточный цикл таких песен. Так как теперь многие друзья поэзии занимаются отысканием старых народных песен, то было бы желательно, чтобы кто-нибудь из них, у кого под рукой соответствующие вспомогательные средства, поведал нам, какой старый мотив, какая особенность легенды могли бы витать перед поэтом в той или иной из упомянутых песен. Разумеется, это несколько не уменьшило бы заслуги поэта, но, бесспорно, представило бы ее в еще более высоком свете.

{...} Нам предстоит говорить еще о «Годах учения Вильгельма Мейстера», о которых есть еще что сказать, как бы мы ни считали многое уже известным, тем более что книга эта признана и почитается теперь всеми не только как превосходный роман, но вообще как одно из самых содержательных и одухотворенных произведений немецкой литературы {...}. «Мейстер», как немногие другие явления, оказал зримое воздействие на всю немецкую литературу и составил собственно эпоху, сомкнув литературу с культурой и духом высшего ² общества и обогатив язык с совершенно новой стороны в большей мере, чем это, вероятно, когда-либо совершалось одним произведением в каком-либо жанре. Заслуга стиля в этом произведении такова, что оценить все величие его может, вероятно, лишь тот, для кого непрестан-

ное изучение и развитие языка стало делом жизни. Но и по богатству вымысла, тщательности выполнения и особенно полноте внутренней разработки «Мейстер» стоит, вероятно, выше любого другого произведения нашего поэта, ни одно из них не является в такой степени *произведением*.

Вначале многое говорилось против этой книги. Прежде всего с точки зрения нравственности и изображенного в книге дурного общества. Что касается первого пункта, то мы еще раз напомним об однообразной торжественности клопштоковского взгляда на вещи и о потребности в не столь узко ограниченной свободе для развития поэзии. Великая заслуга «Мейстера» в том, что он более всего научил немецкий глаз видеть поэзию не только там, где она возвышенно шествует во всем ее достоинстве и великолепии, но подмечать ее сокровенные следы и мимолетные очертания в ближайшем и самом обычном окружении. «Мейстер» по видимости и внешней форме принадлежит к обычному роду романов, и все же общий взгляд и еще более способ изображения являются всецело поэтическими — даже там, где произведение, кажется, выступает против поэзии, собственно, лишь против одной из ее разновидностей, против поэзии чувства и любви, и если поэтически задуманный «Вертер» в своих ближайших последствиях и подражаниях тотчас же был низведен в сферу совершенно прозаического, то здесь уже в самом произведении была проявлена забота о том, чтобы с «Мейстером» этого не случилось.

Что касается хорошего или дурного общества, то можно было бы напомнить о том, что начиная с Филдингга, Скаррона и Лесажа, собственно даже с испанского «Альфараچه» и «Ласарильо»³, не говоря уж о «Дон Кихоте», люди, прекрасно знакомые с лучшим и благороднейшим обществом своего времени и жившие в нем, сознательно избирали поразительно смешанное или даже дурное общество как более благоприятное для комических приключений и вообще как более богатое для фантазии.

Более же всего говорилось против формы произведения, которая по виду своему вполне примыкала к обычным романам, но не удовлетворяла основанные на этом ожидания, а, казалось, намеренно вводила их в заблуждение. Порацалось начало произведения, более же всего его конец. Нам, напротив, размеренность начала представлялась красотой, и тот, кто может распознать по руке мастера в произведении также и способ, каким оно делалось и формиро-

валось, тот легко увидел бы, что конец и последние куски не отличаются скудостью и скупостью отделки, а, напротив, выполнены со всем богатством, что все искусство применено и пущено здесь в ход. И если чувство многих читателей ощущает все же нечто дисгармоническое — как это действительно происходит и у таких читателей, которым никак нельзя отказать в поэтическом чутье,— то причина этого должна лежать гораздо глубже, чем только во внешней форме. Если в отношении нее нам нужно было бы подчеркнуть что-либо критике или выделить как менее совершенное, то, скорее, в середине произведения, там, где ищется переход от жизни у *Зерло* и *Аврелии* к жизни в замке *Лотарио*, мы отметили бы кое-где несообразности, пропуски или же насильственные и произвольные связи. Но и это относится только к некоторым переходам; изображение *Аврелии* и *Зерло* в своем роде, разумеется, не менее превосходно, чем изображение комического столпотворения актеров в замке графа, не оставляющее желать ничего лучшего даже для самого капризного взгляда.

В чем же заключается причина разлада у столь многих, чувствовавших себя сильно увлеченными произведением и полностью проникнутыми им, того разлада, который все же остался у них в конце и оттолкнул их от произведения? Некоторые думали объяснить его той неблагоприятностью, с какой трактуются здесь чувство и любовь, кажущейся партийной приверженностью поэта холодному рассудку и обвиняли поэтому целое в совершенно антипоэтической направленности. Этот взгляд, однако, не затрагивает, по нашему мнению, подлинного существа дела и без определенных ограничений просто неверен. Прежде всего то, что такая любовь, такое чувство, как у гибнущих персонажей, в таком мире и окружении должны неотвратимо погибнуть, объективно совершенно верно и истинно, и рассудок никак не изображается здесь как нечто высшее и последнее, а, скорее, как нечто совершенно недостаточное, одностороннее и скудное. То же, что выдвигается как первое и высшее, *культура* (*Bildung*), как бы ни преобладал в ней рассудок, мыслится, разумеется, не без другого элемента способности восприятия, то есть, очевидно, как нечто среднее между чувством и рассудком, охватывающее их оба. Эта культура, хотя бы она и не была развита в произведении с исчерпывающей полнотой, бесспорно, должна мыслиться как всецело художественная, даже поэтическая, и, вероятно, мы

вступим в конфликт с намерениями автора, если слегка намеченные очертания этого понятия дополним тем духом художественной культуры, который наполняет другие, в особенности *античные* стихотворения автора. Тогда, разумеется, нельзя утверждать, будто намерения автора направлены против поэзии, хотя можно было бы сказать, что это роман против романтического, который возвращает нас к античности окольным путем современности (как бы через грех к святости). Но речь идет не столько о том, чтобы выразить удивительное своеобразие произведения в одной формуле, сколько о том, чтобы постигнуть подлинную суть спора, почему многие из достойных людей, высоко ценящих другие создания нашего поэта и наслаждающихся ими, чувствуют устойчивое нерасположение к этому произведению. Ответ на этот вопрос, если только на него можно ответить, представляется нам следующим: культура — то основное понятие, к которому все устремлено в произведении и в котором все сходится, словно в центре; однако как раз это понятие, как оно разворачивается здесь перед нами, весьма много-смысленно, многозначно и полно недоразумений. Та внутренняя культура, которой древнегреческие мудрецы всецело посвящали и приносили в жертву свою внешнюю жизнь, строго и неумолимо устремлялась к вечному и незримому, более или менее верно постигнутому. Эта культура расцветает лишь в одиночестве, где ее постоянно искали те, кто чувствовал себя призванным к ней; и здесь не столько сам человек, ставящий искусственные опыты над собой и желающий образовать себя, но идея, божество, которым он отдался, — вот что формирует его или чему он предоставляет образовывать и определять его. Существует и другая более внешняя и светская культура, не имеющая столь высокого устремления и достоинства и часто разрешающаяся даже в нечто совершенно пустое. Что видим мы вообще перед собой в человеческой жизни? Большинство влечется всевозможными склонностями и мнениями, не выказывая при этом значительной силы или глубокой цели; какое-либо наслаждение или игра захватывают сильнее, чем обычно, и только устоявшиеся принципы и законы удерживают еще, к счастью, хаотическую массу в относительном порядке. Иных мы видим увлеченными страстной любовью, по крайней мере на время, в совершенно иное, высшее и более полное существование, иных — побуждаемых славой и властолюбием к длительным необычайным усилиям или

вдохновенных в тиши и внутренне обогащенных неиссякаемым влечением к познанию, родственным, с одной стороны, той склонности к уединению и незримо, из которой проистекает упомянутая выше внутренняя культура, а с другой стороны, созидательному влечению художника к формированию. Во всех этих фигурах мы видим *жизнь*, и именно потому они легко вызывают у нас сочувствие, где бы мы ни нашли их представленными во всей их силе — будь то в действительности или в образе. Есть нечто бессмысленное и потому смешное в том, когда страстное стремление, забывая о своей цели, как *скупой* набрасывается лишь на средства; подобно этому и стремление молодых людей к так называемой культуре, когда они пробуют свои чувства и способности — какие из них являются настоящими, может явиться большей частью лишь приготовлением к жизни, а не самой жизнью, подобно настройке инструментов перед исполнением музыки. Человек же, энергично ставящий опасные опыты над своим внутренним миром, попадает, несомненно, в положение того, кто вместо целесообразного устремления экспериментирует над собственным здоровьем, принимает без разбора всевозможные лекарства и в конце концов навлекает на себя действительную болезнь или по крайней мере явное недомогание. Уютное же ретроспективное чувство тех стариков, что представляются себе вполне сложившимися и завершенными, ибо они испытали многообразные воздействия со всех сторон на своем жизненном пути, можно сравнить с чувством путешественника, достигшего после хорошей встряски если и не цели своего путешествия, то все же безопасной гостиницы. В менее достойном смысле понятие культуры берется в некоторых комических местах «Мейстера», особенно там, где описывается неудача, которая должна была постичь устремления прекрасного юноши в мире актеров. И если гений произведения не всегда окружает отдельные фигуры мягкой иронией, но часто беспощадно разрушает собственные создания, то тем самым лишь изображается в соответствии с истиной естественный успех упомянутых образовательных экспериментов с собой и с другими. Но как легко тот, кто захотел бы отказать произведению в более высоком и даже высшем понятии культуры, как легко был бы он опровергнут как целым, так и отдельными его местами! Нельзя порицать то, что истинная и ложная культуры часто соседствуют и совершенно переходят друг в друга, ибо это составляет особенность того рода

изысканного общества, которое должно быть здесь изображено. Ложная многосторонность, проявляющаяся в устремлении к множеству внешних вещей, составляет, во всяком случае для Германии, вероятно, единственно общую особенность этой общественной культуры, заключающей в себе много произвольного и основывающейся большей частью на мнении. Да и кто не видел какого-либо большого или малого кружка, который в обоюдном молчаливом уговоре и как бы гармоническом воображении не убедил бы себя в том, что он является одним из центров большого мира, тогда как иные забывали даже о благородстве обхождения, только и создающем хорошее общество!

Но мы боимся утомить читателя этой обстоятельностью и едва ли позволили бы себе ее, если бы речь не шла, с одной стороны, о неправильном понимании, вполне достаточном, чтобы пробудить в юном мире дух ложной многосторонности и надуманной видимости, а с другой стороны, о внутренней связи и подлинном единстве столь важного произведения, как это. Мы надеемся по крайней мере выразить с полной ясностью результат наших сомнений в одном замечании, если нам будет позволено использовать для этого намек, встречающийся в самом произведении: если бы автору удалось включить в «Мейстера» или сделать его продолжением *годы учения Лотарио*, о которых упоминается походя как об имеющейся рукописи, то отпали бы все недоразумения и с ними, возможно, и все порицания, ибо единственный упрек, который недовольные могут сделать этому произведению с известной видимостью правоты, — это то, что оно не высказывает и не развивает с исчерпывающей полнотой основного своего понятия. На таком сильном и богатом примере, как характер Лотарио, выявилось бы прежде всего, могут ли наряду с годами учения художника существовать и *годы учения человека*, искусство жить и формирование способности к этому искусству в том смысле, какой эти понятия имеют у автора и который не мог полностью раскрыться в истории формирования остальных лиц, ибо характер прекрасной души отчасти чересчур односторонен, отчасти чересчур отклоняется от общего духа книги; сам же Вильгельм при всей своей привлекательности слишком слаб и несамостоятелен.

Еще от одного недоразумения должны мы избавить это прекрасное произведение, которое в своем сочетании изображения и художественных воззрений дает лучший ком-

ментарий к остальным произведениям нашего поэта и, вероятно, полнее любого другого отражает его дух. Это недоразумение состоит в том, что роман делают *отдельным родом* поэзии и тем самым дают повод к неуместным *сравнениям*, смещающим истинную точку зрения, ибо каждый роман есть индивид⁴ сам по себе, и именно в этом и состоит его сущность. Так, например, роман о художнике мыслят как разновидность всего рода; сюда относятся «Ардингелло»⁵, «Штерибальд»⁶ и, разумеется, «Мейстер». Мы допускаем, что существуют художественные воззрения, которые в научном или историческом произведении не могут быть развиты в такой мере и не так уместны, как в создании изображения, однако они слишком родственны теории и критике, чтобы быть доступными метрическому выражению. Произведение должно быть тогда изображающим, однако изображающим полностью или частично в прозе, и тогда для данного единичного случая обоснована необходимость формы романа. Роман же утверждает свои индивидуальные права; в сколь малой степени вышеназванные романы допускают сравнение между собой, насколько они несопоставимы, бросается в глаза каждому, а это было бы невозможно, если бы роман о художнике действительно был видом. Мы хотим привести пример, благодаря которому станет гораздо яснее, насколько это ложное понятие вида сбивает с толку суждение: если мы будем считать роман о художнике определенным видом и судить согласно этому понятию о «Штерибальде», то мы, несомненно, потребуем от него больших исторических подробностей и обоснований, широкую возможность которых предоставляет избранная эпоха, и недостаток их посчитаем ошибкой. Весьма возможно, что другой поэт создаст несравненно более историчный роман из той же эпохи и сходного окружения. Однако в «Штерибальде» такая основательность и ученая трактовка уничтожили бы как раз индивидуальное, то есть лучшее в нем, подлинное его существо, свойственные ему грацию и очарование, парящие с легкостью, подобной легкому весеннему дыханию.

«Мейстер» тем менее можно рассматривать как роман о художнике, что художественные воззрения автора не нашли бы своего выразителя в избранном им мире немецких актеров, относящемся по своим нравам и состоянию к 60-м, 70-м и 80-м годам, — выразителя, который смог бы вполне постигнуть и высказать эти взгляды. И как часто *художник* в

«Мейстере» забывается ради *человека!* И если в средней своей части этот роман приближается до некоторой степени к произведениям, рассчитанным на то, чтобы развлекать веселыми и удивительными приключениями (множество старых романов ⁷ стремилось к этой цели), то во второй половине и в конце он снова совпадает более с теми, что в соответствии с серьезностью и глубокомыслием немецкого характера сделали предметом романа даже метафизику и религию ⁸, только здесь и самые духовные отношения выступают перед нашим взором с предельной наглядностью.

Пусть сам автор в сделанном при случае высказывании видит в романе жанр и стремится его представить таковым; индивидуальная природа произведения остается все же тем, что она есть. Вероятно, во всем эмпирически-художественном методе самого нашего поэта, коренящемся исключительно в истории развития поэзии, заключена причина того, что формы поэзии, считаемые нами лишь историческими и преходящими, он рассматривает и трактует как вечные всеобщие формы, в том числе, например, и *элегию*, которую мы никак не можем признать в качестве таковой. И вполне возможно, что при создании и работе над «Мейстером» художнику представлялись в отношении внешней формы в качестве образцов произведения, казалось бы, совершенно этого недостойные. Все это имеет тем меньшее значение, чем более наш поэт почти везде примыкает к чужим формам и в известном смысле воспроизводит их, но усваивает их столь самостоятельно, что воспроизведение скорее может быть названо полной внутренней переработкой. Вероятно, то, что в некоторых местах книги создает видимость произвольности, лучше всего объясняется способом возникновения ее внешней формы, когда все это относится лишь к воспринятой однажды в качестве общезначимой форме и не вышло из идеи самого произведения, а лишь внешне добавлено к ней, подобно тому как в «Вертере», напротив, несмотря на кажущуюся бесформенность, произведение схватывается все же с большей легкостью и простотой, все в нем проистекает из внутреннего единства.

Впрочем, какая дистанция между обоими духовными созданиями! «Вертер» только в отдельных местах определенно и далеко возвышается над эпохой, из которой он вышел, разделяя в целом образ ее мыслей и ее слабости и находясь отчасти вполне в их власти. Напротив, в «Мейстере» мы видим всю хаотичность эпохи со всем тем, что доста-

лось ей от упущений прошлого и стало случайным, равно как и с тем, что уже содержится в ней из зачатков нового в едва зримом брожении, видим схваченным столь объективно, что вряд ли можно ожидать или даже желать более богатого и подлинного изображения *этого* времени, ибо при рассмотрении «Мейстера» никак не следует забывать того, что, хотя здесь и не называются определенные места и не упоминается год, тем не менее имеется в виду и описывается совершенно определенное время. Это, согласно содержащимся в произведении намекам, примерно 60-е, 70-е и 80-е годы, вплоть до Американской войны⁹, если принять во внимание прежние события и историю формирования лиц старшего поколения. (...)

Уже из-за того времени, с которым соотносится «Мейстер», мы не были бы склонны сравнивать его с «Дон Кихотом», хотя и не считаем вообще все подобные сравнения недопустимыми и превратными. Лишь немного в литературе всех времен и народов может быть поставлено рядом с «Дон Кихотом», если судить с точки зрения богатства вымысла, благородства языка и трактовки или искусной завершенности. И если бы мы решились с полным успехом засвидетельствовать свою любовь к нашему *поэту* по столь высоким критериям, то это могло бы произойти лишь за счет *времени*, ибо роман часто, подобно эпическому произведению, не просто произведение художника и его намерений, но совместное создание поэта и эпохи, которой он посвящает себя и свое произведение. Если бы мы захотели сопоставить в полноте исторической истины культуру смешанного высшего общества, какой она была в означенный период в Германии, с нравственным и духовным благородством испанской нации, как оно величественно раскрылось при Филиппе II и Филиппе III, хотя и заключая в себе зародыши упадка, то это произвело бы очень грустное впечатление.

Вообще это сравнение между «Мейстером» и «Дон Кихотом» представляется нам совершенно неудачным. Правда, контраст между воображаемой целью, к которой стремится испанский рыцарь, и тем, с чем он реально встречается, имеет место и во многих позднейших романах, и если Сервантес кое-где в «Дон Кихоте» имел в виду собственные юношеские заблуждения и те рыцарские мечтания, с которыми сам он, еще неискушенный, стал воином, то нечто сходное, вероятно, можно заметить среди других отношений

и в «Мейстере»; однако это только поверхностное сходство, оба произведения в основе своей существенно несходны и принадлежат совершенно различной поэзии. «Дон Кихот» вполне романтичен, так что, несмотря на иронию, которая есть ведь и у Ариосто, его можно назвать рыцарской поэмой. И если какой-либо поэт еще и теперь захотел бы положить свою жизнь на то, чтобы состязаться с Ариосто за венок романтической поэзии, то мы посоветовали бы ему иметь перед собой в качестве образца и спутника своей фантазии Сервантеса не менее, чем самого Ариосто, ибо если Сервантес кое-где и предстает более комическим и остроумным, чем изобретательный итальянец, то он значительно превосходит Ариосто и в серьезном элементе романтической поэзии, в глубине и благородстве, искусстве и богатстве вымысла.

«Мейстер» же в своем сочетании и смешении изображающего искусства и воззрений и культуры художника принадлежит всецело современной поэзии, существенно отличной от романтической, отделенной от нее большой пропастью. Отличительный признак современного поэтического искусства — его отчетливая связь с критикой и теорией и определяющее влияние последней. Хотя и романтические поэты знали великих авторов древности и уже начиная с Боккаччо и Петрарки можно привести отдельные примеры неудавшихся подражаний и ложных попыток комбинирования, однако в тех произведениях, которые, собственно, и утвердили положение обоих авторов в истории поэзии, они черпали содержание и форму произведения вплоть до деталей выражения всецело из их собственной, окружающей их жизни, на которую они в свою очередь оказывали живое воздействие; лишь общую идею благородного и выдержанного стиля и развитой формы они позаимствовали у древних или утвердились в ней благодаря изучению их. У Ариосто, Камюэнса, Тассо, Сервантеса, Кальдерона дух и жизнь рыцарства и средневековья были еще слишком сильными и живыми, чтобы Аристотель и школа древних могли повредить им или увести на ложные пути в качестве правила и образца. После них пришло другое поколение людей, а также и поэтов, которых мы уже не можем причислить более к романтическим и, в отличие от них, назовем современными, пока не будет найдено более подходящее определение. У Корнеля и Расина господство и вредное влияние изучения древних (каким оно было тогда) и кри-

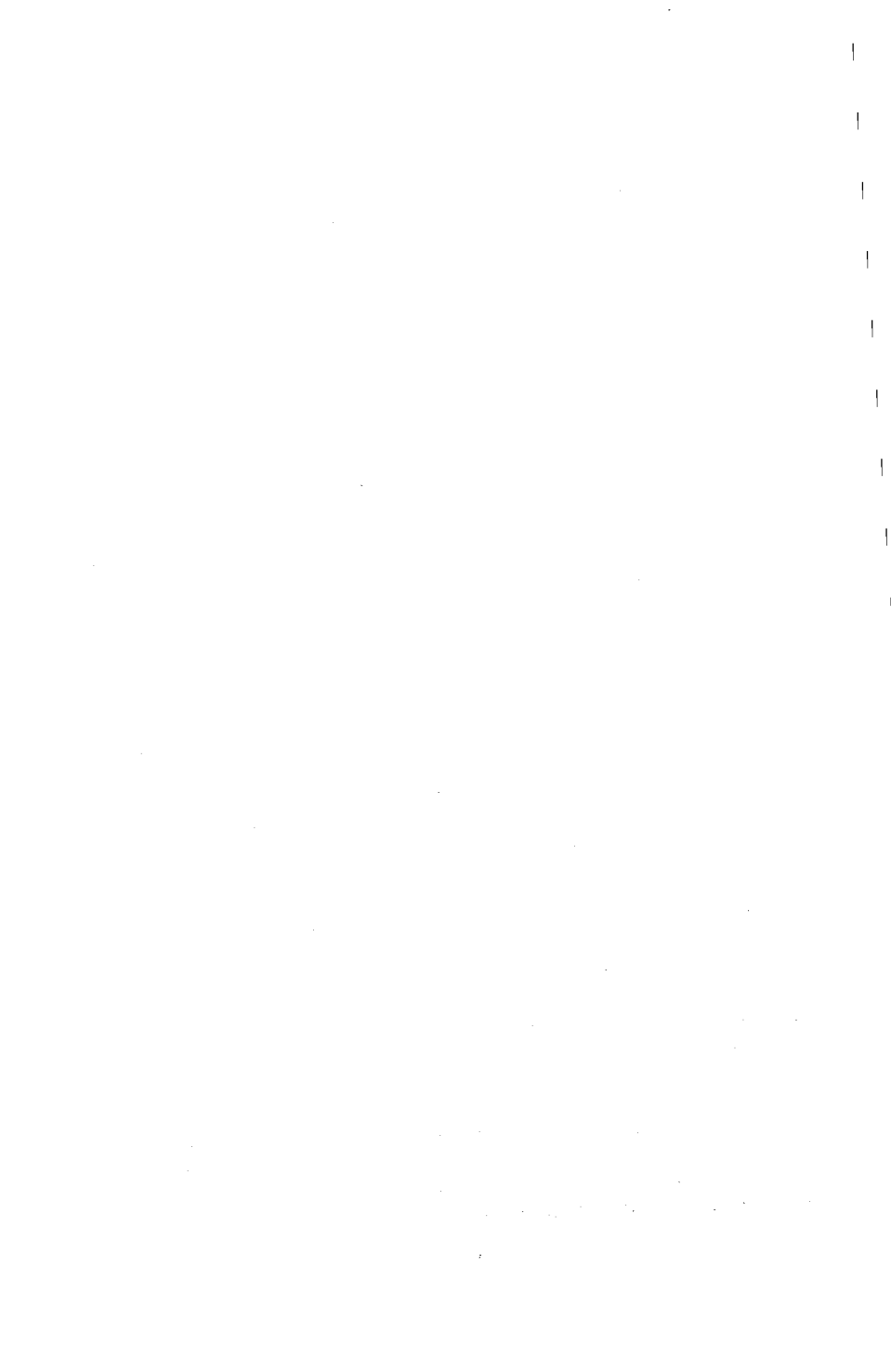
тики совершенно очевидны. Этим мы никак не хотели бы совсем отказать первому в силе трагического гения, а второму — в чувстве поэтической гармонии, несмотря на то, что они следовали большей частью принципам и системе, ложность которых можно было бы доказать без особого труда. Гораздо глубже проникли в сокровенное существо высшей поэзии, бесспорно, Мильтон и в особенности Клопшток; однако и здесь нельзя отрицать явных изъянов формы в силу ложного подражания и изучения. Груз учености, а еще более блеск множества образцов, по праву ставших предметом восхищения, могли, правда, ослепить, запутать, сбить с толку, затормозить гения, имевшего теперь выбор между грубой бесформенностью и основательным изучением, но подавить его они не могли. В лице Гете, к которому примкнул Шиллер (хотя в этом отношении и иным путем), поэзия вновь начала свободно и победоносно совершать свой полет и воспринимать изучение не как оковы, а как орудие. Но если историческое знание собственного искусства и богатое наследие множества эпох дают поэту, как и любому другому художнику, большие преимущества, то эти последние достижениями не вполне устранена еще опасность отдельных ложных сочетаний, подражаний и ошибок, и благородное призвание критики — выявлять те отклонения с истинного пути, на которых гений, следуя ложным устремлениям, часто бесплодно расточает свои лучшие силы. Два общих отклонения необходимо сопровождают эту современную поэзию, находящуюся под влиянием критики, и, несомненно, будут существовать еще долго. Первое — это чисто грамматическая поэзия, или искусство стихосложения, пронстекающее от тех, кто слышит за поэтов из-за своей языковой изощренности и вычурности, и так как одна крайность всегда ведет за собой противоположную, то рядом с этим мы помещаем второе отклонение — поэтов, отвергающих и презирающих всякое изучение, ищущих спасения в грубой бесформенности, желающих быть поэтами народа и природы. Как уже говорилось, эти заблуждения будут существовать еще долго, однако они представляют собой лишь побочные явления; сама поэзия и ее история во все времена творится художниками, у которых гений и изучение действуют в согласии друг с другом.

Это краткое разъяснение, как мы надеялись, сделало бы более ясным наш взгляд на «Годы учения Вильгельма Мейстера». К возникновению и истории романа, развивав-

негося на протяжении обеих эпох поэзии — романтической и современной, это имеет следующее отношение. Роман возник первоначально из разложения поэзии, ибо как авторы, так и читатели рыцарских книг, устав от метрических оков, сочли прозу более удобной. Содержание еще долго оставалось авантюрным, но и оно все более приближалось к прозаическому. Так как чтение ради развлечения процветало только в высших и праздных сословиях, то общественный вкус¹⁰ и образ мыслей стали определяющими для романа. Он служил особенно в XVIII веке общественной моде и, наконец, благодаря книжной торговле стал литературной *мануфактурой*, в чем особенно в Англии достиг высшей степени механического совершенства. Бесчисленное множество, превосходящее даже искушенное терпение литератора, имеет мало общего с поэзией или совсем ничего. Но столь безгранично и всеобъемлюще существо поэзии, что поэт как бы в доказательство того, что она не связана с каким-либо предметом и с какой-либо внешней формой и внешним условием, часто высшие свои создания воплощал в этой по видимости бесформенной форме, запечатлевая их в ней. И если есть случаи, когда можно было бы думать, что поэт с равным или еще большим успехом мог бы сообщить своему произведению внешнее украшение поэзии, то есть и другие случаи, где выбор прозы необходимо обусловлен индивидуальной сущностью и внутренней идеей произведения. И именно потому, что оба рода — *роман*, равно как и *дидактическая поэма*, — находятся, собственно, вне естественных границ поэзии, они не являются родами, но каждый роман, каждая подлинно поэтическая дидактическая поэма представляют собой индивид сам по себе, подобно тому как по сходной причине у родственной им *эпической поэзии* (ибо она содержит в себе корень и истоки всей поэзии) также есть свой род бесформенности, хотя у нее и не может быть столь определенной теории и столь твердых принципов, которые терпит и которых даже требует драматическое искусство для надежного развития театра. Древние трагедии, так сказать, — это только различные экземпляры одной и той же идеи, варьирующие выражение одной и той же темы, и то же самое относится с некоторыми ограничениями даже к романтической драме, тогда как произведение Данте и «Дон Кихот» одиноко стоят в истории поэзии, наглядно воплощая перед нашим взором с полной ясностью индивидуальность дидактической поэмы и романа.

Так и «Мейстер» пусть существует сам по себе как единственный индивид в своем роде, и воздержимся от всех запутывающих сравнений, в которых не нуждается это превосходное произведение, и без того достойное всяческих похвал ¹¹. (...)

IV
BEHA
1808—1829



ИСТОРИЯ ДРЕВНЕЙ И НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

В последующих лекциях я намереваюсь нарисовать общую картину развития и духа литературы у важнейших наций древности и нового времени, прежде же всего показать влияние литературы на реальную жизнь, судьбу наций и ход времени.

В последнее столетие в духовной культуре, особенно в Германии, произошло великое изменение, которое по крайней мере с этой точки зрения может быть названо благоприятным. (. . .) Прежде сословие ученых было совершенно обособлено от остального мира и полностью отделено от общественной культуры высших сословий, подобно тому как сами они были отделены от всей остальной нации. Наши Кеплер и Лейбниц писали большей частью на латыни; Фридрих II читал, писал и думал только по-французски. Родным языком пренебрегали в равной мере как ученые, так и знать. Отечественные воспоминания и чувства были либо предоставлены народу, у которого еще сохранились кое-какие, хотя бы слабые и искаженные, остатки доброго старого времени, либо же они достались в удел юношескому вдохновению и отважным попыткам некоторых поэтов и писателей, пытавшихся установить иное состояние вещей. Но, пока они оставались разрозненными и одинокими попытками, юношеское вдохновение не всегда могло оправдать свои порывы удачным осуществлением и увенчаться впечатляющим успехом.

Упомянутое разделение ученого сословия, общественной культуры и остальной нации было всеобщим состоянием в Германии второй половины XVII века, как и первой половины XVIII; эти обстоятельства и их естественные последствия частично продолжали существовать и в дальнейшем, хотя в целом подготавливались и приближались иное состояние и лучшие обстоятельства.

Число появлявшихся на немецком языке превосходных произведений, замечательных опытов и похвальных устремлений, которое все более возрастало, особенно с середины XVIII века, пробудило наконец всеобщее внимание отчасти ко множеству великого, доброго и прекрасного, некогда бывшего в Германии и не признанного до сих пор, отчасти к внутренним достоинствам самого языка, его силе, богатству и гибкости — качествам, всегда в нем присутствующим, если только с ним обращаются в соответствии с его природой. Чем больше вновь пробуждались отечественные воспоминания и чувства, тем более возрастала и любовь к родному языку. (. . .)

В других странах, как и в Германии, в XVIII веке произошло сходное изменение литературы и возвращение ее к национальному духу. В качестве примера я приведу здесь лишь Англию. Во второй половине XVII века в Англии, ослабленной и пришедшей в упадок в результате кромвелевских гражданских войн, вкус одичал, стал безнравственным, подражательным, иноземным и ненациональным. Сам язык находился в небрежении, великие старые поэты и писатели были почти забыты. Однако после того как политическая самостоятельность Англии вновь была восстановлена в результате славной революции, литература опять возвысилась. Иноземный вкус должен был уступить место удвоенной любви к великим национальным поэтам. Язык культивировался со всей строгостью и тщательностью, появились великие писатели, и любовь и внимание к каждому памятнику, к каждому хотя бы небольшому остатку британской истории и древности росли с тех пор столь неудержимо, что здесь национальному духу англичан можно было бы сделать лишь похвальный упрек в чрезмерной любви к отечеству.

Разделение ученого сословия и общественной культуры между собой и взаимное их отделение от народа составляют величайшую помеху общенациональной культуре. Ведь даже различные естественные способности и состояния человека должны в известной степени действовать совместно, чтобы достичь совершенства в духовных созданиях или ощутить его. Да можно ли где-нибудь назвать произведение подлинно превосходным, если в работе над ним не участвовали совместно сила и вдохновение юноши, опыт и зрелость мужчины? И тонкого чувства женщины, его суждения нельзя исключать из совместного воздействия

и влияния на создания духа, если им подобает оставаться в пределах прекрасного, если дух нации должен быть подлинно развит, а строй души (Sinn) — сохранять благородство. Произведения духа не могут иметь иной жизненной почвы и корениться нигде, кроме чувств и умонастроений, общих всем благородным, ищущим Бога людям, кроме любви к своему отечеству и национальных воспоминаний народа, на языке которого они создаются и на который они призваны воздействовать прежде всего.

По крайней мере люди начали ощущать, что развитие человеческого духа требует соединения различных задатков, всех способностей и усилий, слишком часто разделяемых и обособляемых нами. Ученость исследователя и быстрый взгляд, уверенное решение деятеля, серьезное вдохновение одинокого художника и легкая и быстрая смена духовных впечатлений, та мимолетная тонкость, которая встречается и которой учатся только в обществе, вступили в соприкосновение, не отделены более в такой мере друг от друга, как прежде.

Хотя в новейшее время литература большинства стран много приобрела тем, что стала более национальной, действительной, жизненной, зло тем не менее устранено не вполне. В Германии мы видим литературу и жизнь часто еще совершенно отделенными, стоящими рядом друг с другом, подобно двум обособленным мирам, не имеющим взаимного влияния. Так все многообразие духовных сил и созданий, объединяемое нами в понятии литературы, оказывается большей частью потерянным для мира, не имеющим того великого и благодетельного влияния на человека и нацию, которое оно могло бы и должно было бы иметь. Достаточно рассмотреть только состояние литературы и особенно воззрения на нее и на ее отношение к жизни, все еще господствующие в мире! Признается даже привилегией поэта и художника, что они живут только в мире своих мыслей и имеют право жить так, что они не годятся для реального мира; стало уже обычным считать ученых непригодными для практической жизни. Искусному оратору не доверяют тем более, что он способен поворачивать истину в нужном ему направлении, вводить нас в заблуждение и вести по неверному пути. Опыт же и история нашего столетия учат нас, что философия часто вела свой век скорее по ложному пути и ввергала в злосчастный хаос, нежели действительно просвещала его и сохраняла в истине. (. . .)

Неудивительно при таком состоянии, что люди, постоянно занятые важнейшими отношениями и предметами государства и жизни, считают мелкие споры писателей простой игрой, малозначительной и непривлекательной. (. . .)

Но то, как велико само явление в его истинном назначении, как важна литература для ценности и благоденствия нации, может быть установлено с несомненностью, ясностью и легкостью — достаточно только взглянуть на внутреннюю природу литературы, ее многообразные последствия и великое ее влияние.

Рассмотрим сначала саму литературу в ее истинном существе, во всем ее объеме и изначальном назначении и достоинстве. Под этим словом мы понимаем все те искусства и науки, те изображения и создания, которые имеют своим предметом саму жизнь и самого человека, но не переходят к внешнему деянию, воздействуют только в мысли и языке и предстают духу в слове и письме без какой-либо иной телесной материи. Сюда относится прежде всего поэтическое искусство и наряду с ним повествующая и изображающая история; размышление и высшее познание, поскольку они имеют своим предметом жизнь и человека и оказывают на них влияние; наконец, красноречие и остроумие, если воздействие их не исчезает в устном разговоре, а сохраняется в произведениях, запечатленных письменно и в изображении. Все это охватывает почти всю духовную жизнь человека. Да и кроме самого духа, в нем открывающегося, есть ли вообще еще что-нибудь более великое, свойственное человеку как таковому и отличающее его, нежели язык? (. . .) Дух и язык столь нераздельны, мысль и слово столь существенно едины, что мы, рассматривая мысль как специфическую прерогативу человека, могли бы назвать и слово в его внутреннем смысле и достоинстве изначальной сущностью человека.

Если же нам приходится различать в конкретном случае содержание и выражение, мысль и слово, то даже при таких их производных взаимоотношениях это имеет место лишь тогда, когда либо оба они, либо по крайней мере один из этих элементов не выполняет более своего назначения. Мысль и слово, изначально единые, даже при самом многообразном их употреблении никогда не должны быть вполне разъединены, всегда и повсюду должны быть едины и находиться в согласии друг с другом.

Как бы часто ни злоупотребляли этими высокими дара-

ми, представляющими собой, собственно, лишь один единый дар, этим высшим преимуществом человека, только и делающим его человеком,— мыслью и речью,— все же глубоко укорененное чувство изначального достоинства языка и речи сказывается уже в том важном месте, которое мы отводим им в наших обычных суждениях. Излишне говорить, какое влияние оказывает искусство речи на наше суждение в обыденной жизни, в гражданских и общественных отношениях, какова власть выражения над нашими мыслями. Так же, как и об отдельных людях, мы судим с этой точки зрения и о нациях, считая ту из них наиболее духовной и образованной, которая высказывается с наибольшей ясностью, адекватностью цели, определенностью и изяществом. (. . .) Лучше всего обнаруживаются достоинство и важность всех наук и искусств, действующих и изображающих с помощью речи и письменности, когда мы рассматриваем их большое влияние на ценность и судьбу наций во всемирной истории. Здесь впервые проявляется в ее истинном объеме литература как совокупность всех интеллектуальных способностей и созданий нации.

С этой исторической точки зрения, сравнивающей народы по их ценности, представляется важным для всего дальнейшего развития, для всего духовного существования нации, чтобы у народа были великие национальные воспоминания, теряющиеся большей частью в смутных временах его происхождения,— воспоминания, сохранить и возвеличить которые составляет преимущественную задачу поэтического искусства. Такие национальные воспоминания, самое прекрасное наследие, какое только может быть у народа, составляют ничем не заменимое преимущество, и если они возвышают и как бы облагораживают народ в его собственных глазах тем, что у него есть великое прошлое, такие воспоминания древности, одним словом, поэзия, то и в наших глазах и суждениях он тем самым становится на более высокую ступень. Не одни лишь грандиозные предприятия и замечательные события определяют ценность и достоинство нации. Многие несчастливые нации погибли в безвестности, не оставив и следа. Другие, более счастливые, сохранили память о своем распространении и своих завоеваниях, однако известия об этом едва ли достаиваются нашего внимания, если только дух нации не накладывает на эти, в сущности, часто повторяющиеся в мировой истории предприятия и события более

высокой печати. Замечательные деяния, великие события и судьбы сами по себе недостаточны для того, чтобы удержать наше восхищение и определить суждение потомков; народ, достойный высокой оценки, должен достичь ясного сознания собственных деяний и судеб. Это самосознание нации, высказывающееся в созерцающих и изображающих произведениях, есть история. Народ, победы и деяния которого возвеличены стилем Ливия, несчастье и падение которого запечатлены для потомства грифелем Тацита, поднимается на более высокую ступень, и мы не можем уже по справедливости и в соответствии со своим ощущением отнести его к тем многочисленным народам, которые промелькнули, не заняв какого-либо места в истории человеческого духа, завоевали других и в свою очередь были завоеваны другими. Поэтов и художников, одаренных силой и волшебством изображения, отваживающихся на смелый полет воображения, исследователей, способных погрузиться в самые глубины мысли, всегда немного, их всегда единицы, и эти немногие могут воздействовать вначале лишь на немногих и в свою эпоху. Но с течением времени все более расширяется круг их воздействия, ценность их проясняется и становится более яркой и всеобщей, тогда как ценность даже законодателя при изменившихся обстоятельствах все более тускнеет, а слава завоевателя по прошествии столетий все более теряет то всеохватывающее величие, с каким он выступал вначале, и уменьшается нередко до весьма скромных масштабов. Можно сказать, что Гомер и Платон не только в наше время, но даже в позднейшую эпоху древности в той же, если не в большей мере, чем Солон и Александр, способствовали приумножению и распространению славы греков. В том внимании, которое каждая образованная нация Европы уделяет греческой нации как начавшей европейскую культуру, поэту и философу принадлежит, бесспорно, большая доля, чем законодателю и завоевателю. Даже влияние, оказанное произведениями и духом первых на потомство и на ход и развитие рода человеческого вообще, превосходит по объему и длительности воздействие, произведенное законами, деяниями и победами других. Если же Солон и Александр остаются для нас бессмертными и славными именами, то этим они обязаны скорее своему духу и влиянию на духовное развитие, чем гражданским установлениям, ставшим теперь весьма чуждыми для нас, или царству, которое было

основано завоевателем и давно уже больше не существует.

Поэты и философы первой величины всегда редки, но и в качестве редких явлений там, где они выступают, они с полным правом рассматриваются как доказательство и всеобщий масштаб духовной силы и культуры той нации, которой они принадлежат.

К этим высоким достоинствам самобытной поэзии и национального предания, глубокомысленной истории, развитого искусства и высшего познания прибавим еще дар красноречия, остроумия и языка как развитого инструмента общения (при условии, что этими последними качествами не злоупотребляют), — и картина подлинно образованной и духовной нации будет завершена, а вместе с нею дано и исчерпывающее понятие литературы. (. . .)

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Согласно нашему взгляду на поэтическое искусство, живое изображение жизни без всяких чудес и без вымысла (*Dichtung*) в собственном смысле слова нельзя исключить из сферы поэзии. Первое и изначальное назначение поэзии, если мы соотнесем ее с человеком и с жизнью, вообще с тем, чем она, собственно, и должна быть для нации, — это хранить и украшать присущие народу воспоминания и легенды и возвеличивать в памяти великое прошлое, как это и происходит в героических поэмах, где чудесное получает полный простор, а поэт опирается на мифологию. Второе назначение поэзии — представить перед нашим взором ясную и красноречивую картину действительной жизни. Это возможно в разных формах, но живее всего способно сделать драматическое искусство. Поэзия должна изображать не только внешнее явление жизни, она может служить и для пробуждения высшей жизни внутреннего чувства. Существо направленной на это поэзии составляет вдохновение, или высшее и прекрасное чувство, проявляющееся во множестве образов, принадлежащих, если только эта направленность преобладает, к лирической поэзии.

Следовательно, сущность поэзии, согласно нашему взгляду, состоит в вымысле, изображении и вдохновении. В вымысле полностью объединены оба других элемента,

изображение и вдохновение; но и без подлинного вымысла и без всего чудесного создание духа и речи может быть поэтическим и заслуживать этого названия благодаря одному изображению или вдохновению. (. . .)

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ

Нации, позднее вступившие в мировую историю и всеобщее развитие человечества, неизбежно воспринимают значительную часть своей духовной культуры как наследие от ранее образовавшихся наций; само по себе это не содержит в себе ничего достойного упрека. Было бы бессмысленным, подобно идее замкнутого торгового государства¹, и в литературе ввести принцип замкнутой и изолированной национальной культуры. Если усвоение совершается самостоятельно, если только за чужой культурой не утрачивается и не предается забвению самобытное начало духа и языка, сказаний и образа мыслей народа, то в усвоении этой культуры нет ничего достойного порицания. Знания сами по себе — достояние всех наций; дух поэта или писателя-моралиста, желающего воздействовать на свой народ, возвышается и обогащается зрелищем высокой ступени и совершенства, достигнутых искусством и размышлением, духом и языком других народов. Только то подражание мертво, которое вместо всеобщего расширения и оживления духа робко стремится лишь к воспроизведению отдельных художественных форм чужого народа, редко вполне пригодных для другой нации, и хочет с помощью искусства насадить то, что никогда не прививается вполне, лишившись своего естественного места.

Обе ошибки постигли до известной степени римскую литературу — небрежение древними отечественными национальными сказаниями и тщетное подражание чужим формам, которые, будучи оторваны от своей исконной почвы, предстают большей частью бездейственными, мертвыми и холодными или влачат жалкое существование, словно растения в оранжерее.

Все же в римской литературе есть одна характерная особенность, благодаря которой она может выступить со своеобразным достоинством и смыслом даже по сравнению с превосходящей ее греческой культурой, бывшей ее источником и образцом. Эта ее ценность всецело относится к нации и Риму — великому центру древней и новой мировой истории.

Подобно тому как художник должен быть вдохновлен присущей ему великой идеей и наполнен ею, забывая все остальное и живя только в ней, так что все его произведения предстают лишь как различные по выполнению опыты и пути выразить эту высокую внутреннюю идею, сделать ее наглядной и изобразить для всех, точно так же и настоящий поэт и каждый великий писатель наполнен подобной присущей только ему идеей, становящейся для него центром, на который все направлено, с которым он все соотносит и внешним отпечатком которого является особая художественная форма, воплощающая эту идею. Именно это и отличает греков от римлян. Достаточно сравнить великих поэтов эпохи расцвета — Эсхила, Пиндара, Софокла; или народного поэта-патриота Аристофана, оратора Демосфена, обоих первых представителей историографии — Геродота и Фукидида; или величайших мыслителей Платона и Аристотеля. У каждого из них есть присущая ему идея, являющаяся для него всем и отражающаяся во всех его созданиях. [Это относится и к великому двойному созданию гомеровских песен, хотя и более бессознательным образом, без преднамеренного искусства, просто из полноты и совершенства счастливой естественной силы духа.] Поэтому у каждого из этих великих писателей мы находим иную, свой духовный путь размышления, свой способ изображения и свою форму искусства, даже в стиле и языке каждого из этих авторов мы чувствуем себя как бы вступающими в совершенно новый мир. (. . .)

Греческая культура была богатой и многообразной, но напрасно мы будем искать этот великий оригинальный дух в римских писателях. Однако в них есть нечто заменяющее это, своя великая, высокая идея, не специфическая для каждого, но общая для всех,— идея Рима. Это Рим, достойный восхищения в строгости своих древних законов и нравов, страшный и великий даже в своих заблуждениях и вечно памятный в своем мировом господстве. Таков дух, дышащий во всех римских сочинениях, сообщающий им величие совершенно независимо от греческого искусства и греческой изощренности, которым они часто неудачно подражали.

Величие и всепоглощающая жизнь государства и сила духа и смелость индивида в действительности в некотором роде противостоят друг другу, несмотря на естественное и справедливое желание видеть оба достоинства объеди-

ненными в равной мере. Но природа вещей такова, что в государстве, где все определяет идея отечества, его величия и славы и нет ничего, что не было бы проникнуто ею, в таком государстве едва ли может иметь место свойственное грекам многообразие духовного развития. Афины должны были быть столь свободными, какими они были, часто чересчур свободными для гражданского спокойствия, чтобы искусство и дух их достигли такого полного расцвета, какой был у них. Спарта, единственное хорошо устроенное и мощное государство в Греции, не просто мимолетно властвующее, но прочное, здоровое и сильное государство, заплатило за это преимущество сознательно рассчитанным ограничением образа мыслей и нравов, исследующего и даже творческого духа.

Приведу конкретный пример. Разве у Цезаря или Цицерона как писателей нет преимущества перед риториками, грамматиками, философами и софистами, у которых они учились языку, ораторскому искусству, размышлению и которым они, бесспорно, уступают по остроумию и научным познаниям в этих духовных областях? Каждый чувствует, что здесь, как и во всех великих римских произведениях, веет иной дух, нежели дух извращенного искусства поздних греческих софистов; однако это не гений, не индивидуальный дух этих писателей, но упомянутая идея отечества, тот единственный в мире Рим, что, хотя и по-разному, одушевлял их всех и, словно незримый и жизненный дух, пронизывает все их сочинения.

Трудно представить, чтобы римляне всему обучились и все заимствовали у греков, никогда не имея ничего исконного, самобытного, сохранившегося от старых времен. Скорее, вследствие мощного воздействия чужой, иноземной духовной культуры погибли все древние героические сказания и поэтическое искусство, присущие римскому народу и предшествовавшие упомянутому обучению и подражанию греческим образцам, за исключением небольших остатков, перенесенных из подлинной поэзии в полупоэтичную историю. У многих писателей, хорошо знакомых с древнеримскими обычаями и образом жизни, часто упоминаются старые песни, повествовавшие о деяниях предков и исполнявшиеся на празднествах и пиршествах лиц благородного происхождения. В исторических героических поэмах, следовательно, выражались чувства к отечеству и поэтический дух римлян, прежде чем они пошли на выучку к грекам. (. . .)

Поэзия должна избирать в качестве содержания и предмета своих изображений или своего вдохновения не только человека, но и окружающую его природу. Здесь имеет место то же тройкое различие, что и при изображении человека. Поэтическое изображение человека может быть, во-первых, зеркалом реальной жизни и современности; во-вторых, воспоминанием о чудесном прошлом древнего поколения героев или же, там, где поэзия стремится больше вдохновлять, чем изображать, пробуждением сокровенных человеческих чувств. Все это можно отнести и к природе. Поэзия должна давать нам картину всего внешнего проявления природы — все, что есть целительного и живительного в весне, благородного в облике и жизни животного мира, прекрасного и чарующего в мире цветов и растений, все, что во внешних переменах неба и земли представляется возвышенным или значительным взору человека. Трудность состоит здесь в соблюдении меры; пышные описания, даже когда они истинны, утомляют и не производят впечатления. Отдельные же цветы, взятые из сокровищницы природы, вплетенные на нужном месте в ткань поэтического искусства, являются великолепным ее украшением. И у природы есть чудесная древность, когда она была более беспорядочной и грандиозной, подобно человеческому роду в героические времена. Это чувство охватывает нас при созерцании девственных природных пространств и нависших друг над другом горных скал и утесов. Все свидетельства и легенды древности подтверждают нам эту великую катастрофу прошлого; необычайные явления, буря, гроза, потопа и землетрясения погружают нас и переносят отчасти в это первобытное состояние природы. Все это адекватные и великие предметы для поэта, и в изображении их Лукреций часто оказывается великолепным живописцем природы. Но и здесь поэт нуждается только в общем, в допущении свободного первобытного состояния, возвышенного, великого прошлого как пространства для чудесного в природе. Собственно научные представления о том, например, образовались ли горы вулканически или возникли в результате потоков, в столь же малой степени являются предметом поэтического искусства, как и учение об атомах, которое даже высокое воображение Лукреция не смогло изобразить поэтически. Наконец, третий способ, каким поэт соприкасается с природой, — с помощью чувства. Не только в пении соловья или в чем-нибудь еще затрагивающем каждого, но

и в журчании ручья или шуме лесов мы думаем услышать родственный голос, полный жалобы или радости, как будто духи и чувства, сходные с нашими, стремятся пробиться к нам издалека или из тесных оков и стать понятными для нас. Чтобы прислушиваться к этим звукам, вчувствоваться в них и угадывать душу природы, поэт любит одиночество. Ему безразличны сомнения исследователя в том, действительно ли одушевлена природа подобным образом или это только иллюзия; для него достаточно наличия этого предчувствия в фантазии и душе человека и поэта. [И даже если бы взор смог проникнуть сквозь покров творения и увидеть, как духи природы действуют в сокровенной мастерской, то поэт как таковой не захотел и не посмел бы полностью снять благодетельный покров.] У греческих и римских поэтов осталось немного следов этого [таинственного и полного предчувствия] взгляда на природу, гораздо больше — у древних северных поэтов, всецело живущих чувством природы. Все эти описания и переживания природы нельзя, однако, отделять в поэзии от изображения человека, прекрасное украшение которого они составляют. Если они обособляются, то великая целостная картина мира, предлагаемая нашему взору поэзией, дробится на части, гармония неизбежно распадается, и великое воздействие целого рассеивается по мелочам. (. . .)

Эпическое искусство различных наций теснее всего связано между собой, хотя и здесь подражание гомеровской форме насильственно ограничило или увело на ложный путь Вергилия и множество других поэтов после него. Однако, отвлекаясь от формы, из героических сказаний одного народа легче всего перенести что-либо в сказания другого народа, ибо и без того в различных легендах самых далеких друг от друга народов встречается так много родственного и явно сходного. Это объясняется либо тем, что состояние всех народов в этот ранний, юношеский период развития во многом везде одно и то же, либо же это часто удивительное совпадение указывает на общее происхождение чудесного и символического элемента в этих созданиях. [Подлинно эпические сказания всех народов многообразно соприкасаются между собой и обнаруживают повсюду отзвуки взаимного родства, хотя было бы трудно уже теперь восстановить утраченную связь и не только показать в критическом исследовании, как великие сказания древности вышли все из общего корня, но и реально охватить целое в поэзии и заново воплотить

его.] В случае серьезной драматической поэзии знание того, какой высокой ступени совершенства достигло искусство у других народов, может послужить в общем прообразом и критерием того, к чему нужно стремиться и чего можно достичь. Не следует подражать лишь одной форме; сцена, если она стремится к всеобщему воздействию, должна у каждой нации принять направление, покоящееся на ее истории и национальных воспоминаниях как на своей основе, и получить вполне своеобразный облик, отвечающий ее нравам, культуре, характеру и образу мыслей.

Более всего вредно и предосудительно подражание в лирическом роде поэзии. Ибо в чем прежде всего могут состоять ценность и очарование лирического стихотворения, как не в том, что оно является вполне свободным излиянием собственного чувства? И что может заменить это очарование, если ощущается подражательность, если то, что должно быть всецело природой, предстает простым кунштюком? У римских поэтов можно даже отделить места, заимствованные ими из греческих образцов, от мест, где говорит их собственное чувство. (. . .)

ШЕСТАЯ ЛЕКЦИЯ

Христианство, каким его немцы восприняли от римлян, с одной стороны, и свободный дух Севера — с другой, явились теми двумя элементами, из которых возник новый мир, и литература средних веков оставалась двоякой: христианско-латинская, общая всей Европе и имевшая своей целью лишь сохранение и расширение познания, и поэтическая литература, особая для каждой нации, на ее родном языке. Двоякими были поэтому усилия первых великих покровителей духовного развития новой Европы — готского короля Теодориха, Карла Великого и Альфреда: с одной стороны, сохранить в целостности и сделать общепольными все наследие, все познания, дошедшие до нас на латинском языке, с другой стороны, развить собственный народный язык, а через него и дух нации, сохранить поэтические памятники, сделать язык более определенным, правильным и через упражнения в научных предметах многосторонне приложимым. Поэтическая, творческая, национальная часть литературы средних веков является для нас самой плодотвор-

ной и притягательной, однако и латинская часть не может быть обойдена молчанием, будучи тем звеном, через которое новая Европа связана с прошлым. (. . .)

СЕДЬМАЯ ЛЕКЦИЯ

Часто средние века описывают и представляют себе как некий пробел в истории человеческого духа, как пустое пространство между культурой древности и просвещением нового времени. В одном случае говорят о полной гибели искусства и науки, чтобы тем великолепнее представить их внезапное восхождение как бы из ничего после долгой тысячелетней ночи. В двойном отношении, однако, это ложно, односторонне и неправильно. Существенное в культуре и познаниях древности никогда не погибало полностью, и многое из лучшего и благороднейшего, что создало новое время, возникло в средние века и из присущего им духа. Можно было бы вообще высказать сомнение в том, что эпохи, наиболее богатые литературно, уже поэтому всегда являются наилучшими и величайшими морально и самыми счастливыми политически. Если мы уже привыкли к мысли о том, что подлинно счастливая эпоха величия римлян предшествовала их позднему литературному развитию, то не следовало бы забывать сходных наблюдений и в истории новой Европы. Если же не принимать во внимание этих общих и высоких идей о ценности и достоинстве эпох и наций и ограничиться только духовной культурой и самой литературой, то и здесь нужно избрать совершенно иную точку зрения, нежели та, что господствует в принятом принижении средневековья.

Если мы рассматриваем литературу как совокупность самых превосходных и самобытных созданий, в которых выражается дух эпохи и характер нации, то развитая художественная литература составляет, разумеется, одно из величайших преимуществ, которого может достигнуть нация. Однако когда от всех эпох без какого-либо различия требуют литературного развития одного и того же рода, а если не находят его, то отбрасывают все целиком, то это не только односторонне, но и ложно и противно природе. Везде, как в частностях, так и в целом, в малом, как и в большом, богатство вымысла (Erfindung) должно предшествовать развитому искусству, легенда — истории, поэзия — критике. Если у национальной литературы нет такой поэти-

ческой предыстории, предшествующей периоду ее более упорядоченного и художественного развития, то у нее никогда не будет национального содержания и характера, самобытного жизненного духа. Такая поэтически богатая, но литературно или научно не развитая предыстория была у духовной культуры греков в течение длительного времени от Троянской войны вплоть до Солона и Перикла, и этому обстоятельству она обязана своим высоким превосходством, самобытностью и богатством. Такой поэтической предысторией для новой Европы были средние века, которым никак нельзя отказать в творческом богатстве фантазии. Спокойный медленный рост должен предшествовать цветению, цветение — зрелому плоду. Подобно тому как юность предстает для отдельного человека как время расцвета его жизни, и в истории человеческого духа и его созданий существуют сходные моменты внезапного раскрытия и для целых наций. С подобной всеобщей весной поэзии у всех наций Запада можно сравнить эпоху крестовых походов, рыцарства, рыцарских поэм и миннезанга.

У литературы есть и другая сторона помимо этой поэтической, относящаяся к вымыслу, чувству и способности воображения. Она может еще рассматриваться как орган традиции, благодаря которой знания предшествующей эпохи передаются последующей и не только сохраняются, но расширяются и совершенствуются с течением времени благодаря естественному прогрессу. Упомянутая поэтическая сторона литературы развилась в отдельных местных наречиях новой Европы, сторону же, направленную на сохранение переданных знаний, представляет латинская литература средних веков, общая всем нациям Запада. И в этом отношении ход вещей, если внимательно к нему присмотреться и войти в историю и дух средневековья, был совершенно иной, чем обычно его излагают.

Если просто взглянуть на поэзию и развитие национального духа на местных наречиях, то следовало бы, вероятно, пожелать, чтобы вообще не существовало подобной латинской литературы и чтобы мертвый язык вышел из употребления. Ведь благодаря этому были лишены жизни история и философия, особенно последняя. Вообще в этом есть нечто само по себе варварское и заключено несказанное множество губительных последствий, когда наука и ученые занятия, законодательство и государственные дела ведутся на чужом и вполне мертвом языке. Еще более вредные по-

следствия это имело для искусства поэзии. Многие поэтические памятники немцев и других народов Запада погибли, потому что благонамеренные переводчики и толкователи перевели их на латынь и, превратив в прозу, выдавали за сказочные истории то, что первоначально было подлинной поэзией и героической сагой. С другой стороны, многие поэтические таланты и произведения потому не оказали живого воздействия на народ и эпоху, что создатели их расточали свою поэтическую силу в тщетных попытках запечатлеть на уже мертвом для них языке живые образы своего воображения, чтобы представить их взору других. Можно привести множество примеров этого, начиная с доброй инокини Росвиты, воспевшей в латинской поэме хвалу и деяния своего великого саксонского императора, которая, будь она немецкой, явилась бы ценным памятником языка, живой истории и, конечно же, поэтического искусства, и кончая Петраркой, надеявшимся прославиться как поэт не столько своими итальянскими любовными стихами, которые сделали его имя бессмертным и в которых он видел лишь юношескую забаву и игру непреодолимого чувства, сколько своей забытой ныне латинской героической поэмой о Сципионе, — вообще кончая множеством подлинных поэтов, обращавшихся и в более поздние времена в ущерб для своей славы к латинскому языку; особенно много их было в Италии и Германии XV и XVI столетий.

При всех тех вредных последствиях, какие имело всеобщее употребление латинского языка в средние века, не следует забывать, однако, что, прежде чем развились отдельные национальные языки, общий язык был совершенно необходим для всех народов Запада не только для церковного употребления, ученых занятий и преподавания наук, но даже и для ведения государственных дел. Он явился тем бесценным связующим звеном, которое соединило новый мир и средние века с древностью. Кроме того, во всех романских землях латинский язык совершенно не считался вымершим или иностранным, в нем видели лишь древний язык, сохранившийся в чистоте у ученых и образованных людей, в противоположность искаженному и грубому народному наречию, так называемому вульгарному языку. Только в IX и X веках латинский язык перестал быть живым в этих странах, ибо народные наречия — самостоятельно образовавшийся в каждой стране *romanzo* — настолько удалились от латыни, что стали уже не просто

отклонениями и народными диалектами, но совершенно другими языками. Переход, однако, произошел столь постепенно, что нельзя вполне точно и резко определить решающий момент. Тем естественнее латинский язык почитался все еще живым спустя много столетий после того, как он на самом деле уже давно стал мертвым. И действительно, традиция древнелатинского языка и произношения постоянно и всегда сохранялась в церковном употреблении, у ученых и духовных лиц, в монастырях, видоизменяясь лишь постепенно и никогда не прерываясь вполне и совершенно.

Все переданное наследие знаний и понятий древности справедливо считается общим достоянием всего человечества, доверенным всем эпохам и нациям и священным для них, и мы возлагали на них ответственность за его сохранение, требуя у них в этом отчета. Поэтому совершенно справедливо и достойно похвалы чувство, порицающее, возмущающееся и клеймящее как варварство все те насильственные помехи, которые действительно разрывают узы, связывающие нас с древностью, или только угрожают нарушить их. Однако, строго говоря, варварским следовало бы называть лишь намеренное разрушение памятников древности или совершенно бесчувственное нерадение о них, и только в случае полного разрыва можно было бы обвинять целый век в варварстве. Но такого полного разрыва, собственно, никогда ведь и не было, а случаи намеренного разрушения, чаще встречаясь в изобразительном искусстве, в литературе крайне редки. (. . .)

Вообще преподавание наук в первые века средневековья было организовано весьма благоприятно для сохранения древних знаний. Наряду с тем что было необходимо для христианства, ближайшей заботой было изучение латинского языка — носителя всех этих знаний, затем самых существенных разделов математики и, наконец, в монастырях вообще стало долгом и делом совести сохранять произведения древности и умножать их в списках. Что касается языка, который в этом отношении должен был явиться самым существенным моментом, то в X веке римское красноречие преподавалось по Цицерону и Квинтилиану — лучших учителей не было и у древности. Что в XI веке писали правильнее и яснее, насколько вообще можно хорошо писать на мертвом языке, и даже лучше, чем в последние римские времена и в VI веке, признано всеми знатоками литературы этой эпохи. (. . .)

ДЕВЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

В предшествующих чтениях я попытался набросать картину различных европейских наций, немцев, французов, англичан, испанцев, в особенности их поэтического искусства и духовной культуры в средние века и вплоть до XVI века. Осталась лишь итальянская литература, которой я отвожу данное место, ибо она образует переход от поэзии средних веков к новой литературе последних столетий, с тех пор как науки, а через них и искусства в XV и XVI столетиях были многообразно обогащены и в известном смысле возродились вновь.

Старое итальянское поэтическое искусство полностью примыкает, с одной стороны, к философии средневековья — в аллегорической поэме Данте; с другой стороны, на него более всего воздействовали античные образцы, и художественное развитие его находилось в тесной связи с изучением древних языков. Оба поэта, Петрарка и Боккаччо, сами были учеными и внесли большой вклад в пробуждение и оживление изучения древности. (. . .)

Самым содержательным, важным и наиболее изобретательным среди трех старых итальянских поэтов бесспорно был Данте. Произведение его, охватывая все науки и познания того времени, всю жизнь позднего средневековья, все окружение поэта и даже небо и ад согласно его представлениям, единственное в своем роде и не подходит под понятие ни одного жанра. Хотя в средние века было много таких аллегорических поэм, особенно на провансальском языке, но они утеряны или остались неизвестными, а Данте настолько превзошел все другие создания этого рода, что совершенно вытеснил их и теперь одиноко стоит перед нами. Если рассматривать и оценивать поэзию средних веков чисто исторически, в соответствии с ее собственным духом, независимо от общей теории или художественных форм древних, не пригодных для этого, то можно выделить три основных рода в качестве самых существенных: рыцарскую поэму, миннезанг и аллегорию, а именно поэтические создания, в которых цель и предмет, внутреннее строение целого и даже внешняя форма аллегоричны, как в произведении Данте. Ибо вообще этот аллегорический дух распространен во всей поэзии средних веков и царит в ней. Говоря о немецкой обработке сказаний о рыцарях Круглого стола и Граале, я уже упомянул о том, насколько в некоторых ры-

царских поэмах ощущается содержащийся в них аллегорический дух. Различие заключается в том, что в этих аллегорических рыцарских поэмах скрытый в них смысл облечен в изображение жизни, тогда как у Данте изображения жизни лишь вплетены и включены в искусно расчлененное здание его аллегии, охватывающей весь мир. Христианство во многом способствовало пробуждению и распространению этой всеобщей склонности к аллегии, господствовавшей в средние века в такой мере, что нужно предполагать ее почти повсюду и никогда не упускать из виду, чтобы верно все понимать.

Рассматривая Библию с точки зрения того большого влияния, которое она действительно имела на всю литературу и поэзию средних веков и нового времени, или с точки зрения того воздействия, которое она как книга и в отношении внешней формы должна была или могла бы оказывать на язык, искусство и дух изображения, мы замечаем прежде всего две ее особенности. Первая — это простота выражения, безыскусность. (. . .) Та же простота и безыскусность отличает и поэтическую часть Священного писания, как бы ни были поэтические его книги богаты прекрасными и возвышенными чертами. С точки зрения художественной формы и разработки простота этой священной поэзии евреев никак не может сравниться с богатством греческих изображений. Зато в последних высший цвет красоты почти всегда непосредственно граничит с вырождением, и предельное совершенство искусства нередко сменяется вкусом к пышности и распушенности, вкусом, находящим удовольствие в обилии украшений, избытке и ухищрениях. В воображении человека, в характере всего его восприятия, в развитии его склонностей и чувств есть много причин, приводящих к этому всеобщему явлению в истории искусства и объясняющих его. (. . .) Второй отличительной особенностью Писания в отношении внешней формы и способа изображения, оказавшей большое влияние на наши новые языки и поэзию, является пронизывающая его образность и символичность, царящая не только в поэтических, но и в назидательных и исторических книгах и писаниях. У евреев ее можно отчасти рассматривать как национальную особенность, общую у них со многими восточными народами, например с родственными им по происхождению арабами. Запрет на чувственное изображение божества мог усилить у евреев эту склонность, ибо вообра-

жение, ограниченное с одной стороны, тем в большей мере старается найти выход с другой. Именно это воздействие оказал запрет на чувственное изображение у мусульман. Но даже и там, где гораздо меньше или совсем нет упомянутой восточной образности и настоящей поэзии, как в христианских книгах Писания, равным образом царит символический дух. Последний распространил свое глубокое и всеобщее влияние на весь образ мыслей и духовную культуру всех христианских народов. Благодаря этому символическому духу и порожденной им склонности к аллегории Библия по-иному стала для поэзии и изобразительного искусства средних веков и даже нового времени тем, чем Гомер был для древности,— источником, нормой и целью всех образных картин и вымыслов. Правда, там, где более глубокий смысл упомянутых символических тайн не был понят вполне или где цель и мысль, которым служил символ, не были больше серьезными и священными, там эта склонность часто вырождалась в произвольную, бессодержательную аллегорию, играющую с понятиями, ибо изощренное украшение дается легче, чем благородная простота, а блистательное искусство есть нечто более привычное, чем глубина истины.

В отношении обеих названных особенностей, если только они ощущались всеми, Писание для всех христианских народов могло быть высоким образцом, более всеобщим, чем искусство и прекрасная форма греков. И если бы только дух христианства повсюду был живым и всепроникающим, уже благодаря этому упомянутая благородная красота, единая с истиной, должна была стать господствующей и пребывающей в языке и изображении, в науке и искусстве. Однако само по себе христианство не является собственно предметом поэзии, исключая лирические стихотворения как непосредственное выражение чувства. Само христианство не может быть ни философией, ни поэзией, скорее оно является тем, что лежит в основе всякой философии, без чего она никогда не поймет себя самое и запутается в бесплодных сомнениях или столь же пустом и ничтожном безверии и бесконечных спорах. С другой же стороны, христианство представляет собой то, что выходит за пределы всякой поэзии, дух его должен, конечно, царить здесь, как и повсюду, но царить незримо, и он не может быть постигнут и изображен непосредственно.

Отношение христианства к поэзии и изображающему

искусству необычайно важно, поскольку стоит вопрос о том, как духовная культура новых наций вообще относится к духовной культуре древности и насколько она может состязаться в этом с ней и достичь такой же ступени совершенства. Чем были бы поэзия и искусство, если бы они неизменно вызывали, словно мертвые тени, упомянутые образы и формы древности, духа которых больше уже нет! Или если бы они, желая изображать теперешнюю новую жизнь, касались лишь поверхности ее, не затрагивая глубинного центра всех воззрений и чувств, присущих новой Европе! Отсюда многократное стремление целых веков и наций и множества великих талантов представить и возвеличить христианство не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии.

Подлинный ответ на этот важный вопрос состоит, как мне кажется, в приведенном выше наблюдении, что косвенное изображение христианства, косвенное влияние его духа на поэзию само по себе хотя не единственно правильное и истинное, но, бесспорно, до сих пор самое верное и наиболее удавшееся. В этом смысле рыцарскую поэзию средневековья, которая, правда, как и готическое искусство, оставалась незавершенной и никогда не достигла вполне совершенной формы и разработки, можно назвать подлинно христианской героической поэзией. Ибо именно то, что отличает ее от героической поэзии других народов и древнего времени, является, бесспорно, христианским по своему происхождению и существу. В этих произведениях веет дух древнего северного мира, это образы древних героических сказаний, но видоизмененные и преображенные царящими в них чувством и верой любви, которые облагораживают даже игру воображения, сообщая ей высокий смысл. Если поэт пытается непосредственно выразить таинства христианства, то они, скорее, ускользают от изображения, оказываясь недостижимой целью и слишком высоким предметом. По крайней мере еще ни один опыт этого рода, которому посвятили себя большие таланты, не удался в той мере, чтобы совсем не вызывать чувства дисгармонии. Это относится в известной степени и к первому и старейшему из великих христианских поэтов Данте, как это часто отмечали и у позднейших его последователей — Тассо, Мильтона, Клопштока. Более, чем любому другому, Данте удалось сделать действительно наглядными небесные явления и райские восторги и изобразить их подлинно поэтически. В то же

время нельзя отрицать того, что и у него поэзия и христианство не находятся в полной гармонии и что его произведение хотя и не в целом, но все же местами является только теологической дидактической поэмой. (. . .)

ОДИННАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Роман Сервантеса заслуживает своей славы и восхищения всех европейских наций, которое он снискал на протяжении уже двух столетий не только благодаря благородству стиля и совершенству изображения, не только как самое богатое по духу и вымыслу среди всех произведений, созданных остроумием, но и как живая и вполне эпическая картина испанской жизни и самобытного испанского характера. Поэтому он и сохраняет неувядаемую прелесть и ценность, тогда как множество подражаний ему в самой Испании, во Франции и в Англии уже совсем устарели и забыты или находятся на верном пути к этому. Здесь в полной мере приложимо то, что я сказал уже по другому случаю о поэтических произведениях остроумия: поэт, подвижающийся в этом жанре, тем более должен подтвердить свою профессию и свое право на все допускаемые им вольности богатством поэзии в побочных произведениях, в изображении, в форме и языке. Поэтому бесспорно не прав тот, кто из романа Сервантеса выделяет лишь чистую сатиру, оставляя в стороне поэзию. Последняя, правда, не всегда отвечает вкусу других наций, ибо она вполне в испанском духе. Но тот, кто может погрузиться в него и ощутить его, найдет, что шутка и серьезность, остроумие и поэзия удачным образом соединены в этой богатой картине жизни, и одно получает свое полное значение только через другое. Другие прозаические произведения Сервантеса, созданные в уже известных жанрах, — пасторальный роман, новеллы, роман о странствиях, который он писал в конце жизни, — более или менее разделяют с «Дон Кихотом» достоинства стиля и искусно построенного изображения, [однако по богатству вымысла он остается вершиной, и упомянутые другие поэтические создания] обретают ценность лишь своей связью с этим произведением, единственным в своем роде, представляющимся тем более неподражаемым, чем больше ему подражали. Произведение это — жемчужина испанской литературы, и испанцы по праву могут гордиться

романом, являющимся общенациональным произведением, подобного которому нет ни в одной другой литературе; в качестве богатой картины жизни, нравов и духа нации его можно сравнить с эпической поэмой, [и многие не без оснований рассматривали его в качестве специфической и новой разновидности таковой].

ДВЕНАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ

Роман Сервантеса, несмотря на свое высокое внутреннее превосходство, стал у других наций опасным примером для подражания, уводящим на ложные пути. «Дон Кихот», произведение единственное в своем роде по силе вымысла, пробудил целый род новых романов и вызвал множество неудачных попыток у французов, англичан и немцев претворить прозаическое изображение реальной жизни в поэзию. Не говоря уж о гении Сервантеса, которому, вероятно, позволено то, чего нельзя было бы посоветовать никому другому, и обстоятельства, при которых он творил и изображал в прозе, были гораздо более благоприятными, чем у его последователей. Реальная жизнь в Испании была тогда более рыцарской и романтической, чем в какой-либо другой стране Европы. Даже отсутствие строго установленного гражданского порядка, относительно свободная и бурная жизнь в провинциях были более благоприятны для поэзии.

Во всех этих попытках претворить прозаическую действительность в род поэтического искусства с помощью остроумия и приключений или благодаря духу и пробуждению чувства — во всех этих попытках мы видим, что авторы неизменно стремятся тем или иным образом в поэтическую даль, будь то жизнь художника в южной Италии, как это часто бывало в немецких романах, или американские леса и пустыни, что неоднократно встречалось у иностранцев. И даже если событие всецело разыгрывается в своей стране и в сфере привычной домашней жизни, изображение, пока оно остается изображением и не растворяется в умственной игре настроения, остроумия и чувства, неизменно стремится выбиться каким-либо образом из теснящей его действительности и обрести какой-нибудь выход в сферу, где фантазия двигалась бы более свободно, будь то путевые приключения, поединки, похищения, шайка разбойников или происшествия и обстоятельства бродячей труппы.

Понятие романтического в этих романах, даже в лучших и знаменитейших из них, полностью совпадает большей частью с понятием антиполицейского. Я вспоминаю при этом о высказывании знаменитого мыслителя², который был того мнения, что при наличии совершенной полиции (в полностью замкнутом торговом государстве, когда даже паспорт путешественника снабжен подробной биографией и точным портретным изображением) роман был бы просто невозможен, ибо тогда в реальной жизни не могло бы произойти ничего, что дало бы повод или правдоподобный материал для этого. Взгляд хотя и удивительный, но не безосновательный в отношении упомянутого ложного жанра.

Определить истинное и верное отношение поэзии к настоящему и прошлому — это вопрос, касающийся подлинных глубин и внутреннего существа искусства. Вообще в наших теориях помимо совершенно общих, бессодержательных и почти всецело ложных взглядов и дефиниций искусства и прекрасного речь идет большей частью лишь о формах поэзии, знать которые, правда, необходимо, но далеко не достаточно. Едва ли существует теория содержания, адекватного искусству поэзии, хотя такая теория была бы несравненно более важной для ее связи с жизнью. В настоящих лекциях я стремился заполнить этот пробел и дать такую теорию везде, где к этому представлялась возможность.

Что касается изображения реального в поэзии, то прежде всего следует напомнить, что реальное не потому представляется неблагоприятным, трудным или непригодным для поэтического изображения, что оно всегда обыденно и хуже прошлого. Верно, что обыденное и непоэтическое выступают вблизи и в настоящем сильнее, вдали же и в прошлом, где ясно выделяются только большие фигуры, они теряются на заднем фоне. Однако эта трудность могла бы быть преодолена подлинным поэтом, искусство которого часто именно в том и сказывается, что самое обыденное и повседневное предстает совершенно новым и поэтически преображенным, ибо он угадывает или, предчувствуя, вкладывает в него высший смысл и глубокое значение. Однако отчетливость настоящего всегда стесняет, связывает и ограничивает фантазию, и если материал налагает на нее столь тесные оковы, то следует позаботиться, чтобы она была возмещена за это с другой стороны, в отношении языка и изображения.

Чтобы вкратце пояснить мой взгляд на этот предмет, я, напомним о том, что я уже не раз говорил относительно религиозных и христианских тем. Сверхчувственный мир, божество и чистые духи в целом не могут быть изображены прямо; природа и человечество — вот подлинные и ближайшие предметы поэзии. Но тот высший и духовный мир может быть повсюду облечен в эту земную материю и просвечивать сквозь нее. Точно так же и непрямое изображение действительности и настоящего будет самым лучшим и адекватным. Прекрасное цветение юношеской жизни и высший подъем страсти, богатая полнота ясного мирозерцания могут быть легко перенесены в более или менее широко очерченное прошлое, в легендарное предание народа, получая тогда несравненно больший простор для своей деятельности и являясь в более чистом свете. Древнейший поэт прошлого, какого мы знаем, Гомер изображает вместе с тем самую живую и непосредственную современность. Каждый подлинный поэт изображает в прошлом также и свой собственный век, в известном смысле и себя самого. Это кажется мне совершенно справедливым, и истинное отношение поэзии ко времени представляется следующим. Сама по себе она должна изображать только вечное, всегда и везде значимое и прекрасное, но этого-то она и не может сделать без внешнего облачения. Для этого ей нужна осязаемая почва, и она обретает ее в своей собственной сфере, в сказании или в национальном воспоминании о прошлом. В картину же этого прошлого она переносит все богатство настоящего, все, что только есть в нем поэтического и, доводя загадку мировых явлений и хитросплетения жизни до их конечного разрешения и вообще позволяя прозревать в своем волшебном зеркале высшее преобразование всех вещей, она вторгается даже в будущее. Таким образом, соединяя все времена — прошлое, настоящее и будущее, — она предстает как подлинное чувственное изображение вечного, или совершенного, времени. И в философском смысле вечное — это ведь не отсутствие и не просто отрицание времени, но, скорее, вся его нераздельная полнота, в которой все его элементы [не разорваны на части, но тесно] соединены, где прошлая любовь всегда возобновляется и присутствует в постоянном воспоминании, а жизнь настоящего уже теперь заключает в себе одновременно полноту надежды и богатое будущее.

Если в целом я считаю более подходящим для поэзии

непрямое изображение действительности [и окружающей современности], то это никоим образом не должно явиться упреком всем тем поэтическим созданиям, которые избрали противоположный путь. Нужно уметь отделять художника от его произведений. Истинный художник остается верным себе и на ложном пути и даже в таких произведениях, которые не могли вполне удалиться по их первоначальному замыслу. Мильтона и Клопштока чтут как великих поэтов, хотя нельзя отрицать того, что они поставили себе собственно неразрешимую задачу.

Точно так же и Ричардсону, который иным путем, нежели подражатели Сервантеса, попытался возвысить современную действительность до поэзии, — и ему нельзя отказать в большом таланте изображения и не признать в нем высоких устремлений только оттого, что устремления эти никогда не смогли вполне достичь цели на таком пути.

Столь же превосходным и несравненно более богатым, чем в романе, предстает испанское поэтическое искусство на сцене. Лирическая поэзия чувства — это плод одинокой любви и вдохновения; даже если она и не ограничивается одной собою и ближайшими окружающими ее предметами, а выступает публично, захватывая свой век и нацию, все же она зачинается в уединении. Героическая же поэзия предполагает нацию, какой она существует сейчас или существовала прежде, нацию, у которой есть воспоминания, великое прошлое, легенды, изначальный поэтический образ мыслей и взгляд на мир, мифология. Как лирическая, так и эпическая поэзия представляет собой достояние скорее природы, нежели искусства. Драматическое же искусство присуще государству, гражданской и общественной жизни и требует поэтому великого центра в качестве арены своего развития. По крайней мере это более естественное и благоприятное отношение, как бы в дальнейшем ни состязались с великими столицами, этим первоначальным местопребыванием драматического искусства, художественные школы более ограниченных по своему воздействию областей и как бы они ни превосходили их. Уже из этого становится понятным, что сцена в Мадриде, Лондоне и Париже блистала уже более столетия, каждая в своем роде развилась до совершенства и достигла необычайного богатства, прежде чем в Италии и Германии мог возникнуть и развиваться подлинный театр. Ибо хотя Рим издревле был столицей церкви, а Вена с XV века — местопребыва-

нием немецкого императора, все же оба эти города не являлись центром нации в той мере, как названные три столицы Западной Европы.

Подобно тому как испанская монархия в середине XVII века была самой великой и блистательной в Европе, а испанский национальный дух был самым развитым, так и сцена в Мадриде, живое зеркало национальной жизни, пышно расцвела ранее всего. Это богатство вымысла всегда сознавалось в Европе, в меньшей мере — подлинная форма и значение, подлинный смысл и дух этой испанской драмы. Если бы у нее было всего лишь то преимущество, что она является вполне романтической [и таким образом совершенной], то уже благодаря этому было бы очень примечательно и поучительно посмотреть на этом примере, какой род драматического искусства мог возникнуть из рыцарской поэзии вообще, из направления фантазии, присущего новой Европе и средневековью. Театр ни одной другой нации не может служить столь хорошим примером, как испанский, совершенно свободный от всякого влияния древних и подражания им, тогда как итальянцы и французы исходили в развитии своего театра преимущественно из мысли о восстановлении трагедии и комедии греков в ее чистоте, и этот образец, хотя и через посредство Сенеки или старых французских пьес, оказал значительное воздействие даже на английскую драму.

(. . .) Нередко в основе драматических произведений не только одного поэта, но часто и всего столетия, целой нации лежит некая общая идея, собственно одна и та же во всех, лишь иначе воспринятая в каждом отдельном произведении и изображенная с иной стороны,— как бы множество вариаций на одну тему или различные решения одной и той же задачи. И если поэт с полной ясностью постиг эту идею, определил для себя ту форму, в которой он нуждается для своей идеи и своей сцены, если он в совершенстве владеет языком и внешней формой, то тогда легко может стать, что он создаст большое число произведений, даже очень изысканных по форме, но от этого план и исполнение не пострадают. Так великие мастера трагедии древних создавали более сотни драм. (. . .)

Чтобы представить дух испанской драмы, как он в совершенстве явлен у Кальдерона, необходимо сказать несколько слов о подлинном существе драматического искусства вообще, как я его понимаю. Только для первой и самой

низкой его ступени готов я допустить те изображения, в которых схватывается и дается нам просто блестящая поверхность жизни, мимолетное явление богатой картины мира. Это так, даже если изображение достигает высшего порыва страсти в трагедии, вершин общественной утонченности и образованности в комедии, пока целое ограничивается лишь внешним явлением, выставляемым в виде перспективы и целесообразной картины для взора и страстного сопереживания. Вторая ступень искусства — когда в драматических изображениях наряду со страстью и живописным явлением царит и высказывается более глубокая мысль, дается проникающая во внутреннюю суть вещей характеристика не только отдельного, но и целого, где мир и жизнь изображаются во всем их многообразии, в противоречиях и удивительных перипетиях, где человек и его бытие, эта запутанная загадка, предстают в качестве таковой, как загадка. Если бы этот значительный элемент глубокой характеристики составлял единственную цель драматического искусства, то Шекспира следовало бы назвать не только первым из всех в этом искусстве, но едва ли можно было бы даже отдаленно сравнить с ним кого-либо еще из древних или новых поэтов. Но, по моему мнению, драматическое искусство имеет еще и иную, более высокую цель. Оно не только должно представить загадку бытия, но и разрешить ее, оно должно провести жизнь через хаос настоящего и довести ее до конечного развития и решения; тем самым его изображение вторгается в будущее, где все сокровенное делается ясным, все запутанное разрешается, и, приоткрывая завесу смерти, оно дает нам узреть тайну невидимого мира в зеркале глубоко видящей фантазии, ясно представляет перед взором души, как внутренняя жизнь складывается во внешней борьбе, каковы ее смысл и направленность и как вечное возникает из земной гибели. Это, во всяком случае, нечто совершенно иное, чем то, что обычно называют катастрофой в трагедии. Есть много знаменитых драматических произведений, совершенно лишенных того конечного разрешения, о котором здесь говорилось, или сохраняющих только внешнюю его форму, без внутреннего духа и существа. Здесь для краткости я напомним о трех мирах Данте, как он с необычайной силой проводит перед нами ряд живых существ, сперва в бездне погибели, потом через средние ступени, где надежда смешана со страданием, вплоть до высшего состояния преобразования. Это вполне применимо

к драме, и в этом смысле Данте мог бы быть назван драматическим поэтом, только он дает нам просто целый ряд катастроф, без предшествующего развития, излагаемого им лишь в виде краткого намека или произвольного предположения. Согласно этому троякому разрешению человеческих судеб существуют три вида высокого, серьезного, драматического изображения, которое схватывает и воспроизводит не только явление жизни, но и глубокий смысл и дух, доводя жизнь до цели ее развития. Три основных вида в зависимости от того, низвергается ли герой безнадежно в бездну погибели, или целое завершается в полускорби со смешанным удовлетворением и примирением, или, в-третьих, смерть и страдание приводят к новой жизни и к преобразению внутреннего человека. Чтобы наглядно пояснить драму, завершающуюся полной гибелью героя, мне среди новых трагедий нужно напомнить лишь о «Валленштейне», «Макбете» и «Фаусте» народной легенды. Древнее искусство в соответствии со своими представлениями о предопределении судьбы отдает решительное предпочтение этому вполне трагическому исходу. Но подобная драма представляется тем более совершенной, если гибель вводится не внешней, произвольно предопределенной свыше судьбой, но герой ступень за ступенью низвергается во внутреннюю бездну, так что гибель происходит не без участия его свободы по собственной его вине, как в случае названных выше героев.

В целом этот род господствует у древних; однако великопленные примеры той развязки трагедии, которую я назвал бы средней, или примиряющей, встречаются как раз у двух величайших трагических поэтов. Так, Эсхил, раскрыв нам в «Смерти Агамемнона» и «Мести Ореста» всю пропасть страданий и преступлений, завершает в «Эвменидах»³ великую картину примиряющим чувством конечного оправдания несчастного — благодаря смягчающему приговору богов. Софокл, изобразив ослепление и падение Эдипа, ужасную гибель и взаимное братоубийство его сыновей, долгое страдание слепого старца и его верной дочери, показывает нам его смерть, словно уход к примиряющим богам, в столь преобразующем свете, что это оставляет у нас чувство тихой, скорее грустной, нежели мучительной, расстроганности. Развязки этого рода вообще часты у древних и у новых поэтов, но редко они так величественны и прекрасны, как вышеприведенные.

Третий вид драматической развязки, изображающий, как из крайнего страдания возникает духовное преображение, наиболее соответствует христианскому поэту, и здесь первым и величайшим среди всех является Кальдерон. Нагляднее всего это выступает в серьезных пьесах исторического или трагического содержания, таких, как «Поклонение кресту» и «Стойкий принц»; здесь легче всего распознать и признать это, ибо для понятия об этом достаточно уже упомянутых немногих примеров среди множества остальных его созданий. Это христианское начало заключается не в одном лишь предмете, но в гораздо большей степени в своеобразном способе чувствования и трактовки, господствующем у Кальдерона повсюду. Даже там, где материал не дает никакого повода для того, чтобы из смерти и страдания возникла новая жизнь, все же все задумано в духе этой христианской любви и преображения, все видится в этом свете, нарисовано в этих небесно сияющих красках. При всех отношениях и обстоятельствах и среди всех других драматических поэтов Кальдерон является христианским поэтом по преимуществу и именно потому наиболее романтичным.

Развитие и все формирование христианского поэтического искусства вообще было специфически определено тем, что ему повсюду предшествовала языческая поэзия, память о которой никогда не угасала полностью у наций, ставших христианскими, само же оно было лишено естественной основы — собственной самобытной мифологии. Двояким путем пытались достичь гармонии между христианством и поэзией: либо исходили из самого христианства и пытались развить исчерпывающую символику, охватывающую не только жизнь, но также мир и природу, символику, которая соединяла бы с чистым светом истины весь блеск и полноту духовной красоты и тем самым могла бы занять место древней языческой мифологии и послужить заменой ее для христианского искусства. Этот путь, исходящий из символики — вполне христианской, насколько это возможно, — и переносящий ее на мир и жизнь, избрала главным образом старая аллегорическая школа итальянских поэтов, и именно этим они отличаются от собственно романтических поэтов и сами тщательно отделяют себя от них. Однако это стремление и поиски исчерпывающей христианской символики жизни, мира и природы в большой степени удавались для живописи, но никогда не могли вполне удовлетворить

поэзию — даже у Данте, не говоря уже о позднейших аналогичных попытках Тассо и Мильтона. Другой путь для новой поэзии — когда она исходит не из целого всеохватывающей христианской мировой поэмы, а из отдельного, ей данного, из самой жизни, из легендарной истории, отдельного сказания, даже из фрагментов древней языческой мифологии, допускающих более высокое толкование и духовное преображение; и эти поэтические частности и отзвуки она все более стремится ввести в область духовной красоты и преобразить в соответствии с христианскими понятиями. В этом Кальдерон — первый и самый великий среди всех других, подобно тому как Данте на другом пути предстает величайшим среди христианских поэтов. И этот второй путь, не вносящий в явление символику сверху, в целом и сразу, но возводящий каждое отдельное проявление жизни к символической красоте, составляет подлинно отличительный признак романтического, поскольку мы отличаем его от христианско-аллегорического.]

Так как испанское поэтическое искусство вообще было лишено какого-либо чужеродного влияния и оставалось чисто романтическим, так как христианская рыцарская поэзия средневековья дольше всего существовала у этой нации вплоть до времен новой культуры, достигнув искусно разработанной формы, то здесь будет уместным определить сущность романтического вообще. [Наряду с уже упомянутым тесным соприкосновением с жизнью, что отличает романтическое как живую поэзию сказания от чисто аллегорической поэзии мысли,] оно основывается прежде всего на чувстве любви, царящем и в поэзии благодаря христианству; в этом чувстве даже страдание предстает лишь как средство преображения, трагическая серьезность древней мифологии и языческого прошлого разрешается в веселую игру фантазии, а среди внешних форм изображения и языка выбираются такие, которые отвечают упомянутому внутреннему чувству любви и игре фантазии. В этом [широком] смысле, где романтическое означает просто специфически христианскую красоту и поэзию, вероятно, вся поэзия должна быть романтической. В действительности романтическое само по себе не противоречит древнему и подлинно античному. Сказание о Трое и гомеровские песни совершенно романтически, как и все, что есть подлинно поэтического в индийских, персидских и других восточных или [северных дохристианских] европейских поэмах. [Упомя-

нутая северная школа и ее поэтические создания отличаются от собственно романтического лишь тем, что они больше сохранили остатков язычества; отсюда большая природная глубина древнего Севера при меньшей степени христианской красоты и преображения фантазии. Там, где высшая жизнь постигается чувством и вещим вдохновением и изображается в ее более глубоком значении, обнаруживаются по крайней мере отдельные отзвуки той божественной любви, средоточие и полную гармонию которой мы находим лишь в христианстве. И у древних трагиков повсюду рассеяны отзвуки этого чувства, несмотря на мрачный в целом взгляд на мир; внутренняя любовь пробивается в благородных душах и посреди заблуждений и ложных ужасных картин. Не только искусство велико и достойно восхищения у Эсхила и Софокла, но и настроение и чувство. Только искусственной, ученой, но не живой поэзии древности чуждо это романтическое начало. Не древнему и античному противоположно романтическое, а только ложно возрожденному у нас антиклизированному, всему тому, что без внутренней любви воспроизводит лишь форму древних. С другой стороны, романтическое противоположно современному, то есть ложно стремящемуся воздействовать на жизнь тем, что оно всецело примыкает к современности и замыкает себя в тесных границах действительности, неизбежно подпадая под власть ограниченной моды и момента, сколь утонченными ни были бы замысел и материал.

В области романтического и во всем круге относящихся сюда поэтов Кальдерон стоит ближе всего по духу к старой аллегорической школе Данте и первых итальянцев, а Шекспир — к северной школе. Под аллегорией в истинном смысле слова здесь следует понимать всю совокупность христианской образности и символики как выражение, покров и зеркало невидимого мира, согласно христианскому его пониманию. Это дух или душа христианской поэзии, телом же и внешним материалом является романтическое сказание или национальная жизнь. Кальдерон на своем пути восхождения от единичного в многообразии жизни постиг этот дух христианской символики с такой полнотой и глубиной, как и Данте, представив ее в целостности и стремясь заключить ее в единый образ. В Кальдероне как последнем отзвуке, как бы закате католического средневековья упомянутое возрождение и христианское преображение фантазии, вообще характеризующие его дух и поэ.

зию, достигли своей вершины. Вообще аллегорически-христианское поэтическое искусство — это не просто поэзия природы или фрагментарная и большей частью бессознательная народная поэзия и не поэзия, просто играющая с внешней стороной образа, но осознанная поэзия невидимого, постигающая глубокий смысл; сущность ее состоит в том, что в ней вновь соединяются разделенные у древних строгая символика мистерий и подлинная мифология, или новая, чувственная героическая поэзия, и что все в ней насквозь символично. (. . .)]

Так как драматическое изображение проникает в сокровенные глубины чувства и тайны духовной жизни, то ясно, что хотя древние достигли удивительного совершенства в этом роде поэзии, в целом они могут служить высоким образцом, нас вдохновляющим, но не примером для подражания и правилом в частных случаях. Вообще в высшей драме и трагедии не может быть общезначимой нормы для всех наций. Способ чувствования даже у сходных между собой, связанных общей религией христианских народов настолько различен здесь, где затрагивается подлинный центр внутренней жизни, подлежащий изображению, что было бы совсем глупо требовать всеобщего согласия или желать, чтобы одна нация давала законы другой. По крайней мере для трагедии и высшей драмы каждая нация сама должна дать себе правила и найти свою форму, потому что драма всецело связана здесь с внутренней жизнью и самобытным чувством. (. . .)

В одном, правда, испанская драма и ее форма должны бы послужить образцом — я имею в виду комедию или вообще драму из частной жизни, которая у испанцев совершенно романтична и потому подлинно поэтична. Совершенно напрасны даже и на сцене все попытки возвысить изображение прозаической действительности до поэзии с помощью психологической проницательности или модного остроумия, и тот, кто может сравнить драму, называемую у других наций комедией интриги или характеров, с романтическим очарованием кальдероновской или какой-нибудь иной испанской пьесы, тот едва ли найдет слова, чтобы выразить контраст между этим поэтическим богатством и нищетой нашей сцены, особенно того, что в ней считается остроумием. (. . .)

(. . .) Для правильного понимания драматических произведений Шекспира крайне важны его лирические стихо-

творения. Они показывают нам, что в драмах он большей частью не изображал того, что затрагивало его самого, чем он был и что он чувствовал сам по себе, но представлял мир, ясно видя его перед собой отделенным громадной пропастью от себя и своего глубокого и тонкого чувства. Картина мира, которую он нам раскрывает, отличается верностью и непревзойденной истинностью, без лести и прикрас. Если бы ум, остроумие и глубокомысленность наблюдения, необходимые для характерного восприятия жизни, были бы первыми качествами поэта, вряд ли нашелся бы другой поэт, которого можно было бы поставить рядом с ним. Другие поэты стремились хотя бы на мгновение перенести нас в идеальное состояние человечества. Шекспир изображает человека в его глубоком падении, показывая нам часто с резкой отчетливостью расстройство, пронизывающее все его действия, мысли и стремления. В этом отношении его нередко можно было бы назвать сатирическим поэтом, однако схватываемая им запутанная загадка бытия и человеческого унижения способна произвести более устойчивое и глубокое впечатление, чем все множество тех страстно задетых и озлобленных людей, которых обычно называют сатирическими поэтами. При этом у Шекспира везде присутствуют воспоминание и мысль об изначальном величии и возвышенности человека, так что упомянутая низость и порочность являются лишь расстройством этих качеств и отпадением от них, и при каждой возможности пробиваются тонкое чувство и благородство поэта — в прекрасных лучах вдохновения отечественной историей, высокой мужской дружбы или пылкой любви.

Но даже юношеский любовный пыл выступает в его «Ромео» лишь как вдохновение смертью, а присущий ему остро скептический и суровый взгляд на жизнь сообщает «Гамлету» ту загадочность, какая свойственна неразрешимому диссонансу, в «Лире» же скорбь и страдание доведены до безумия. Таков этот поэт, внешне предстающий вполне размеренным и трезвым, ясным и веселым, с преобладанием рассудка, подходящий ко всему и изображающий все предельно и, можно сказать, холодно; по своим сокровенным чувствам он предстает как наиболее скорбный и сурово трагический поэт среди всех поэтов древнего и нового времени.

Драму он рассматривал как предназначенную для народа и всецело обходился с нею так, особенно вначале. Он

присоединился к народной комедии в том виде, как он ее застал, создал сцену и развивал ее дальше согласно этой мысли и потребности. Но даже в своих первых, еще сырых юношеских опытах он вводил в простодушную народную игру гигантски-великое и страшное, даже ужасное. С другой стороны, он не скупится на такие изображения и картины человеческого унижения, которые ординарному зрителю представлялись и представляются остроумными, тогда как в его глубоко видящем и мыслящем духе они были связаны с совершенно иным чувством горького презрения или скорбного участия. Народные игры и песни многое определили во внешней форме его произведений. Он не был лишен знаний, как предполагают с тех пор, как Мильтон восславил его как свободного сына природы, и, уж конечно, он владел художественным мастерством. Но для его внутреннего чувства это были прежде всего глубокие отзвуки природы, которые смогли возбудить эту замкнутую, уединенную и одинокую душу. Более всего его связывали с остальными людьми чувства, питаемые им к своей нации; он извлек из неприятных древних хроник славную героическую эпоху ее войн с Францией и запечатлел ее в ряде драматических полотен, приближающихся благодаря царящему в них чувству национального величия к эпической поэме.

Целый мир раскрывается в произведениях Шекспира. Кто однажды узрел его, кто проник в существо его поэзии, тому едва ли послужит помехой [кажущаяся бесформенность или, скорее, особая присущая ему] форма или то, что говорили о ней, не понимая ее духа. Да и саму форму он признает хорошей и превосходной в своем роде, поскольку она вполне соответствует упомянутому духу и существу и удачно облакает его, словно подходящее одеяние. Поэзия Шекспира очень родственна немецкому духу, и он более любого другого чужого поэта воспринимается немцами как совершенно родной поэт. (. . .)

{(. . .)} В Шекспире заключен глубокий природный смысл, который, правда, пробивается лишь разрозненными отзвуками из его созданий, но возде составляет незримую их основу, как бы сокровенную их душу. И именно в этой мерцающей тайне заключено своеобразное очарование этой картины жизни, представляющейся столь ясной с внешней стороны. Этот глубокий элемент в поэзии Шекспира выступает в современном искусстве словно некий знак, ожидаю-

щий своего полного развития лишь в будущем, когда *высшая поэзия, вступив на новый путь, будет воспроизводить* не только мимолетное явление жизни, но и тайную жизнь самой души как в человеке, так и в природе. С этой стороны глубокомысленное предчувствие природы выводит Шекспира за пределы драматической поэзии, тогда как в ясности видимого изображения мы рассматриваем и чтим его как основу и образец этой поэзии наряду с испанским мастером.] (. . .)

Трагедия французов — это, собственно, самая блистательная часть их поэтической литературы, с полным правом всегда привлекавшая наибольшее внимание других наций. Их трагедия настолько отвечает потребности их национального характера и их самобытного способа чувствования, что вполне понятна придаваемая ей ими высокая ценность, несмотря на то, что старая французская трагедия почти никогда не изображала сюжетов своей национальной истории. Правда, нельзя отрицать, что все эти изображаемые ею греки, римляне, испанцы и турки восприняли вместе с языком и некоторые другие качества французов. Само по себе это превращение и усвоение иностранного элемента в поэзии никак не может служить поводом для порицания. Все же примечательно, что французская трагедия всегда изображает только чужих героев и почти никогда — французских. Это объясняется отсутствием вполне удавшейся и общепризнанной эпической поэмы. Да и большинство трагических сюжетов древнефранцузской истории было бы не вполне уместно на сцене, рассчитанной прежде всего на двор, из-за ненавистных воспоминаний или сравнений. Отсутствие это ощущалось всегда, ибо ни один жанр серьезной поэзии, в особенности же трагедия, не может существовать вне связи с национальным чувством. Отсутствие это было понято и Вольтером, который попытался помочь делу тем, что вывел на сцену сюжеты французской истории, вообще романтической рыцарской эпохи. Первое не имело тогда настоящего успеха и нашло последователей только в новое время; более удачным по сравнению с другими явился его опыт романтической трагедии.

Несмотря на то, что сюжеты французской трагедии за небольшим исключением не национальны, все же весь жанр благодаря господствующему в нем направлению и способу чувствования в высшей степени соответствует французскому духу и характеру, и я признаю французскую трагедию как

такой вполне национальный, в своем роде совершенный и самобытный род поэзии, хотя меня и не убедить в том, что для сцены какой-либо другой нации она могла бы считаться нормой и правилом, которые, по моему мнению, каждая нация сама должна отыскать для себя. (. . .)

О том, что французские поэты в некоторых пьесах были весьма ограничены формой греческой трагедии, известным сочинением Аристотеля, как оно понималось ими, что многое в законе трех единств, особенно единства времени и места, основывается на простом недоразумении и требуемое им неосуществимо, да никогда и не выполнялось и противоречит существу поэзии, физическая возможность которой не может быть вычислена с арифметической точностью, правдоподобие же ее — не историческое, но поэтическое — должно оцениваться по впечатлению, производимому ею на фантазию, — обо всем этом часто говорилось уже со времен Лессинга, и было бы излишним еще раз начинать этот старый спор. Я позволю себе сделать лишь одно историческое примечание. Подлинно ограничивающим умом среди влиятельных тогда лиц был Буало. О вредном его воздействии на французское поэтическое искусство можно заключить уже из одного того факта, что он намеревался отделать Корнеля так же, как и Шаплена ⁴. Лучше всего его характеризует, как мне кажется, выдвинутое им правило, что при сочинении двух рифмованных стихов следует по возможности всегда начинать с последнего. (. . .) Другим основным законом этого ценителя искусства было известное, заимствованное у Горация утверждение, будто творение духа требует столько же лет, чтобы предстать пред миром в надлежащей зрелости, сколько требуется месяцев для естественного рождения ⁵. Но, несмотря на это правило притязательного законодателя, можно не сомневаться в том, что «Гофолия» Расина и «Сид» Корнеля, по моему ощущению, два самых великолепных создания французской поэзии, не вымучивались столь длительными усилиями, но возникли сразу в едином вдохновенном порыве. Оба эти творения, вероятно, величайшие, какими обладает французская сцена, лучше всего свидетельствуют о достигнутой ею высоте и о том, где она остановилась на пути подражания древней трагедии.

Хотя новые истолкователи Аристотеля поняли в этом немного, сам он отчетливо признает, что лирический элемент и хор представляют собой самое существенное в тра-

гедии древних, несущее и заключающее в себе целое. И тот, кто ставит своей целью достижение этой формы, необходимо должен обратить на это внимание. (. . .) Так как в целом господствующим правилом в драматических сочинениях стало опускать лирический элемент в экспозиции древней трагедии, то из этого возникла большая несообразность, особенно при таких мифологических сюжетах, которые разрабатывались и древними, наполняя собой трагедию. При устранении лирического элемента действие оказывалось недостаточно содержательным, и тогда, чтобы заполнить пустое пространство, обратились к средствам, использовавшимся уже у древних в эпоху упадка трагического искусства для той же цели. Действие осложнялось с помощью вводимых в него интриг, что несовместимо с достоинством и сущностью трагедии, либо все вкладывалось в риторику страсти — любой трагический сюжет дает множество поводов для этого. Последнее составляет, собственно, блестящую сторону французской трагедии, ее высокое и почти несравненное достоинство, всецело отвечающее характеру и духу нации, где риторика утвердила и утверждает еще преобладающее влияние во всех отношениях и где даже в частной жизни имеется склонность к подобной риторике страсти. В известном смысле это составляет необходимый и неотъемлемый элемент драматического изображения. Однако этот отдельный элемент не должен иметь столь исключительного преобладания, как во французской трагедии. Во всяком случае, то, что основывается только на французской национальной особенности, было бы нелепо делать правилом и для других наций, обладающих, возможно, в большей мере чутьем к поэзии, чем прирожденным талантом к риторике.

ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ

С другой стороны, свободолюбие и поклонение природе, возникшее из новейшей философии, в особенности у последователей Руссо, находятся в противоречии с упорядоченностью старого французского поэтического искусства XVII века. (. . .) Именно поэтому роман должен был стать излюбленным жанром, особенно для тех, кто не мог выразить своего вдохновения природой в старых формах. Ибо эта форма, если можно так называть ее, была свободна от всех

сков, неизбежных в поэзии в собственном смысле слова. Если Вольтер хотел высказать здесь свое остроумие и свою философию, Руссо — запечатлеть свое вдохновение и красноречие, а Дидро — излить свое негодование, то из этой формы было сделано все, что только заблагорассудилось гению этих писателей. (. . .) Вольтер, Руссо и Дидро часто пользовались романом совершенно произвольно, просто как наиболее подходящей формой для выражения своих определенных идей. Если же рассматривать роман как особый род поэзии и как упорядоченное повествовательное прозаическое изображение событий современной общественной жизни, то и в этом жанре французским писателям нередко приходилось брать в качестве образца англичан, не достигая их уровня. В вымысле и изображении Ричардсон, вероятно, стоит на первом месте. Но и он устарел, его стремление к идеалу и высшему поэтическому искусству удалось не вполне, его слишком пространная обстоятельность становится тягостной и мучительной — знак того, что во всем этом жанре и попытке столь непосредственно связать поэзию с действительностью и изобразить ее в прозе заключено нечто не вполне разрешимое и прямо-таки несообразное. (. . .)

Вообще поэзия в XVIII веке во Франции была вытеснена прозой... (. . .) Если теперешнему положению суждено когда-нибудь измениться, если господствующее теперь преобладание прозы во французском языке и литературе должно уменьшиться или по крайней мере наряду с ним поэзии вновь суждено пережить в будущем расцвет, то я думаю, что это произойдет или может произойти не в результате подражания англичанам, как до сих пор пытались помочь клонящейся к упадку французской поэзии, и не благодаря подражанию какой-либо другой нации, но лишь путем духовного возвращения, возврата поэзии к древне-французской эпохе. Подражание другой нации никогда не приведет к цели, ибо все созданное ею в эпоху высшего ее развития, когда она достигла вершин искусства, всегда останется чуждым подражающей нации. Каждая нация может лишь возвращаться к собственной исконной древнейшей поэзии и легенде. Чем ближе источник, чем глубже черпают из него, тем больше выявляются черты, общие всем нациям: Поэзия наций, как и сами они, едина в своих истоках. (. . .)

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ «РАЗГОВОРА О ПОЭЗИИ»

Лотарио. (. . .) ¹ И все же, как мне кажется, всем нашим рассуждениям недостает чего-то очень существенного.

Антонио. А в чем вы находите это недостающее? Лучше не говорите об этом, если только вы сами не хотите тотчас же восполнить его и изложить нам. Я не знаю ничего более мучительного, чем когда нам пронизательно указывают, как это делают критики, лишь на недостатки и изъяны в любимом произведении или в наших существенных идеях, не приводя нас одновременно к гармоническому восполнению, так что после всех усилий ума у нас остается лишь ясное ощущение мучительной несообразности.

Лотарио. Именно конечной гармонии целого, средоточия всего я не нахожу в этих совместных рассуждениях. Но если я должен хотя бы наметить идею, из которой я мог бы развить восполнение, то, не будучи подготовленным и импровизируя, я предстал бы в невыгодном свете по сравнению с сообщениями друзей, получившими законченную разработку. И только благодаря очевидной ясности мысли, которую я хочу добавить в качестве краткого завершения к выдвинутым ранее предпосылкам, я могу надеяться достичь известного равновесия с основательными работами достойных и верных друзей искусства. То, что они дали нам до сих пор, — это, собственно, лишь два элемента искусства и поэзии, каждый из которых изображался с двух сторон. Первый и самый неотъемлемый из этих элементов — это признанная художественная культура в ее определенной и расчлененной последовательности совокупной поэзии, древней и новой; тот же самый элемент был представлен затем нашему взору ради непосредственного применения на примере отдельного художественного гения и образца современности. Второй — незри-

мый элемент, раскрывающий нам сокровенный корень и источник всякой поэзии и легенды в чудесной способности фантазии, вечно действующей и творящей в символическом мире мифологии или в естественном сказании, равно как в созерцании природы. Наш склонный к юмору друг взглянул на тот же элемент с другой стороны и представил его в вечной борьбе с прозаической действительностью, ибо всякое подлинно поэтическое остроумие и поэтический юмор подставляют собой лишь прикладную фантазию или косвенный способ ее выражения.

Антонио. Вы хотите сказать, что я попытался рассмотреть и показать поэзию, то есть творящую фантазию, в скованном состоянии так называемой обыденной и реальной действительности, или в состоянии унижения. Я охотно соглашусь и признаюсь в этом, хотя бы это и было сделано лишь ради перемены на противоположное, ибо со всех сторон я достаточно видел, как другие, олимпийски настроенные умы старались возвеличить и прославить искусство в его идеальной высоте.

Лотарио. Там, где нам даны два противоположных элемента, будь то для какого-либо предмета природы или человеческого бытия и действия, мы смело можем предположить, что нам нужно отыскать и добавить к этим первым двум еще и третий в качестве завершающего единство целого.

Подобно тому как совершеннейшее существо совместно действует или познается в трех силах, и внутренняя жизнь человека основывается на трех началах — духа, души и тела, или на трех местах в Книге вечности как Слове величия и откровения вечного Отца и творца всех вещей.

Как верное зеркало человеческой души и поэзия должна быть понята в этих трех основных силах; должны, следовательно, отдельно существовать и ясно различаться поэзия духа, поэтический элемент души и гений изображения, воплощенный в искусстве.

И так обстоит дело на самом деле. Материальное поэтическое искусство основывается на представлении о внешних предметах, событиях, характерах, действиях, страстях и пытается описать их согласно законам и в преображающем свете поэзии во всей полноте отдельных черт, самобытной истины и

исторической действительности. Кроме драматического рода к этой сфере относится и роман, так как хотя он в качестве прозаического искусства и лишен внешней формы поэзии, но направлен на изображение внешнего мира, будь то для развития внутренней жизни или в сплетениях и игре общественного бытия, которому нередко посвящены и драматическая пьеса и комедия. Иную ветвь этой более грубой и телесной поэзии изображения образует полемическое искусство, испытывающее свой гений и свое гениальное вдохновение на враждебном материале и противоборствующих предметах действительности, которая намеренно или произвольно воспринимается как непоэтическая, — в сатире, народной комедии или в юмористическом излиянии и в любой иной форме, в какой только ни проявляется поэзия остроумия. Однако высшее место среди этих различных видов всего жанра занимает трагическое искусство, которое я назвал бы в широком смысле слова идеальным изображением возвышенной или прекрасной действительности. Весь этот род поэзии должен дать нам верную картину игры внутреннего бытия в борьбе с внешним миром. На иную, высшую ступень и к более свободным горизонтам фантазии ведет нас поток эпических сказаний, ибо он не имеет уже дела с современностью и действительностью, как бы она при этом ни воспринималась — идеально или полемически. Он происходит из более глубокого естественного источника, и все, что есть исторического в этой поэзии прошлого, растворяется и сливается во всеобщей легендарной стихии древней и вечной фантазии, так что ничто отдельное не может реально обособиться в драматической форме. Одним словом, сказание — это душа поэзии, где духовный смысл и живое изображение полностью взаимопроникают друг друга, и именно поэтому оно является одновременно поэзией природы и непреходящего воспоминания. В этой сфере поэтического искусства высшим видом является эпос, или героическая песнь. Философская поэма о природе, или древняя космогония мифа, образует лишь его ветвь, эпизод; романсы — это отдельные, разрозненные отзвуки эпического сказания, подобно тому как идиллия у древних — это фрагмент поэтической картины; сказка — это игровое сказание, арабеска, шутка фантазии, образное украшение поэзии.

Кое-что остается локальным и неопределенным в многообразном богатстве всех этих различных форм и видов поэ-

зии, часто граничащих друг с другом, переходящих друг в друга или меняющих и смешивающих свой характер. Однако бесспорно, что истинная и удовлетворительная теория родов поэзии, как ее настоятельно требует наш друг, может быть выведена только из этой идеи о тройкой основной силе поэзии.

Третий род (помимо упомянутого материального поэтического искусства, а затем поэзии сказания и природы как души всякой мифологии) образует поэзия духа, находящаяся в еще более высокой сфере божественного. Лирический род, которому я отвожу гораздо более высокое достоинство и значение, чем отведенное ему в предшествующих изложениях, сообщенных нами друг другу, — это подлинная сфера поэзии вдохновения. Правда, всякое живое чувство в груди поэта уже безыскусно изливается в многообразных песнях; в хороших песнопениях — это большей частью патристическое вдохновение; и глубокая элегическая любовная жалоба занимает существенное место в лирическом кругу. Все же божественное составляет истинный и подлинный предмет высшего вдохновения, как на это указывает уже само слово; и подлинно духовные поэтические создания мыслимы, вероятно, только в лирическом роде. Даже у древних хотя мифология и давала материал для всех эпических и драматических произведений, однако более глубокий смысл мистерий мог быть высказан только в гимнах. В этой древнейшей поэзии символичны язык, образы и мысли, и притом в исключительном смысле. Ибо здесь символ еще чисто и строго замкнут внутри себя как простой иероглиф, он еще не растекался в сказании и не раскрылся в мифическом сюжете. Древний гимн — это основная форма лирической поэзии и именно потому начало всякой поэзии; в этой изначальной форме, как в общем корне, заключены все три разновидности развитого лирического искусства. Ибо истинный боговдохновенный гимн соединяет музыку и благозвучие безыскусной песни с величием и вдохновением хорового песнопения и с глубиной парящего чувства и непрестанного плетения мыслей в элегической поэзии. Гномические изречения как поэзия мысли образуют не столько разновидность, сколько ветвь и эпизод всего этого рода — поэзии духа и вдохновения. Как крылатые символические изречения оракулов седой древности, так и подлинно поэтические эпиграммы и сентенции нового времени служат в качестве духовного цвета высшего чувства или светлых лу-

чей мысли опорой и богатым украшением упомянутого лирического потока вдохновенного песнопения. Возьмем внешние моменты и блистательные точки лирического искусства древней и новой поэзии; соединим в мыслях духовную красоту Петрарки в его высшем аллегорическом значении и мягкое величие и спокойное достоинство вдохновения в пиндаровских песнопениях. Чтобы завершить идею высшего лирического совершенства, мысленно прибавим к этим высшим формам поэтического искусства и красоты ради внутреннего содержания еще и боговдохновенные псалмы святого поэта евреев, те окрыленные хвалебные песнопения владыке сил небесных, которые прочувствованы вместе с тем с такой человеческой глубиной. Ибо если уже хоровое пение греков в своем движении по кругу воспроизводит небесный хорозвезд согласно идее Пифагора или Платона о гармонии сфер, то названные священные песнопения представляют нам тот самый творящий Дух, который устроил Орион и Плеяды. Не всегда они описывают нам лишь томление сердца по божественному первоисточнику, но раскрывают повсюду и небесные чудеса творения в их величии и богатстве. Только в лирических символах можно высказать эти вечные тайны откровения, и этот высший лирический род составляет подлинную сферу христианского поэтического искусства; всякое же христианское воссоздание или усвоение древней эпопей и мифической поэзии в ее языческой форме уже в начатках несет в себе зародыш неудачи. Пусть этот божественный свет христианской красоты распространится из этой высшей сферы, словно светлая утренняя звезда, над всеми цветниками фантазии и всей сферой поэзии и заново преобразит все духом любви.

Если может существовать поэзия незримого, ощущаемая как не от мира сего, то только эта поэзия истины и божественных тайн. Истинная символическая поэзия — это не всегда и не везде безыскусная естественная и бессознательная народная поэзия или же просто поэзия легенд, поэзия, которую мы со всеми подобающими ей почестями поместим вслед за первой поэзией. Первая же — это не просто поэзия, играющая с внешним покровом образов, но одновременно постигающая глубокий смысл, знающая поэзия. Если поэтому наш друг-натурфилософ показал нам реализм с поэтической стороны и хотел представить его как основу фантазии и источник новой, более глубокой поэзии природы, то осталось бы пожелать ему сделать еще один шаг и возвысить

нас до спиритуализма, то есть того образа мыслей, который лежит в основе откровения, как и всякой древней, хотя бы даже платоновской теологии. Явные следы этого образа мыслей, поскольку он был всеобщей верой древнего мира, все еще проглядывают нередко во фрагментах любой древней поэзии — индийской, северной или греческой. Спиритуализм же — это учение о троякой основной силе божественного и человеческого бытия, или о совместном действии и жизни духа и души в Боге и его вечном Слове.

Только на основе этого взгляда о трех принципах внутренней жизни может быть полностью постигнута идея поэзии, как я попытался это здесь наметить. Из этой полной идеи целого сами собой проистекают затем все остальные идеи различных видов и проявлений, форм и созданий поэзии и легко достигают художественного применения в каждом отдельном случае.

ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ

«Есть много вещей на небе и на земле, которые и не снились нашей философии», — говорит поэт, столь же остроумный, сколь глубокомысленный¹. Это случайно брошенное гениальное изречение можно отнести во многом и к нынешней нашей философии, и я хотел бы вполне присоединиться к нему, лишь слегка его изменив, — я добавил бы ради своей цели, что и «между небом и землей» есть много таких вещей, которые и не снились нашей философии. Именно потому что философия большей частью лишь грезит, научно грезит, она столь многого не знает и не подозревает ничего такого, что, собственно, ей полагалось бы знать. Она теряет из виду свой подлинный предмет, теряет твердую почву, на которой она могла бы прочно стоять и беспрепятственно действовать, когда она покидает свою сферу и, с одной стороны, постоянно воспаряет в небеса, строя там всевозможные метафизические воздушные замки или плетя диалектические измышления, либо блуждает по земле и, насильственно вторгаясь во внешнюю действительность, хочет заново пересоздать и реформировать все в соответствии со своими идеями. Подлинный путь лежит посредине между этими обоими уклонениями, и сфера философии в собственном смысле слова — это область духовной внутренней жизни между небом и землей. (. . .)

Предмет философии, следовательно, — это внутренняя духовная жизнь, и притом во всей ее полноте, а не та или иная ее способность в какой-либо односторонней направленности. Что же касается формы и метода, то философия жизни предполагает только жизнь, а именно сознание, уже пробужденное в жизни и многосторонне развитое вместе с нею, потому что она имеет своим предметом и должна познавать цельное сознание, а не одну какую-нибудь его сторону.

Слишком изысканная или обстоятельно-пространная форма и педантично-искусственный метод скорее препятствовали бы этой конечной цели, чем способствовали ей. В этом состоит великое различие между философией жизни и философией школы. Если философия рассматривается просто как составная часть элементарного научного преподавания вообще, то главным является наставление в методе, называется он при этом по старой привычке логикой или как-либо еще, ибо на этой ступени дело заключается не столько в предмете, который еще весьма далек и ввиду отсутствия удовлетворительного собственного опыта внутренней жизни еще не может быть постигнут вполне, сколько в упражнении в методическом мышлении, необходимом для будущего и применимом ко всем предметам. Однако упражнение в философском мышлении — это только подготовка к философии, а не сама философия. (. . .)

Здесь я должен прежде всего заметить, что, подобно тому как философия совершенно утрачивает свой предмет и добавляющее ей содержание, если она переходит в теологию и растворяется в ней или вторгается во внешнюю политику, точно так же она совершенно теряет свою истинную форму, если стремится воспроизвести ее в искусственно рассчитанном методе математики. В середине прошлого века почти все немецкие учебники в большей части наук были составлены в этой слепо перенятой из математики форме, и каждое отдельное суждение во всем строе этих бесконечных параграфов завершалось законченным актом такой доказательной манеры изложения. Хорошо известно, что как раз в это время философия, излагавшаяся таким неподходящим образом и в такой форме, была полна произвольных, ныне частью забытых гипотез, представляла собой настоящее сплетение таковых, что, разумеется, ни на шаг не приближало ее к истине — той истине, которую ищет философия и которая есть нечто более высокое, чем обычная задача на вычисление. И хотя теперь это применяется совершенно иначе, чем некогда, все же немецкая философия не вполне свободна от этих алгебраических обрядов, в которые легко вводится и сливается воедино все, даже самое противоположное. Как бы там ни было, эта педантично демонстрируемая мыслительная механика никогда не приводит к истинному, внутреннему полному убеждению. Философия нуждается в совершенно другом, более духовном и вполне внутреннем методе, и чтобы образно пояснить его, следовало бы восполь-

зоваться сравнением скорее из жизни и из природы, чем из математики. Как в здании, где все части согласуются друг с другом и легко и с удовольствием могут быть схвачены глазом, так и во всяком философском сообщении предполагается твердая, простая основа, порядок целого как самое существенное для внутренней правильности, чтобы не вклинилось и не вкралось ничего чужеродного, равно как и для внешней ясности. Между тем этот порядок целого более родствен и схож с живым произрастающим предметом природы, чем с мертвым каменным зданием. Представим себе, например, большое прекрасное, ветвистое, великолепно раскинувшееся дерево; казалось бы, для постороннего взгляда оно образует довольно беспорядочное и не строго завершенное целое, подобно тому как ствол вырос из корня, разделился на столько-то ветвей и листьев, и они свободно колышутся в воздухе. Но если пристальнее присмотреться к нему — какая совершенная структура целого, какая удивительная симметрия и тонкая упорядоченность видна во всем создании вплоть до любого его листка и любой прожилки! Именно таким способом следовало бы, как я думаю, изображать в философии вечно растущее древо человеческого сознания и человеческой жизни, которое истинная наука должна постигать и запечатлевать для духа в его жизненности, а не обрывать с него листья и не лишать его корней, как это делает ложное познание. Однако как порядок целого, так и связь отдельных мыслей в философском развитии или высказывании более высокого рода, чем чисто механическое соединение, с помощью которого, например, сколачивают или склеивают две доски. Беря сравнение из живой природы, я напомнил бы о том, как железная стрелка, возбужденная землей, сразу же вступает в связь и незримое соприкосновение со всем земным телом и его противостоящими частями и полюсами. И подобно тому как эта магнетическая нить вела кругосветного путешественника через далекие моря к неведомым странам мира, так и внутренняя живая связь отдельных мыслей в философии имеет, скорее, магнетический характер, так что упомянутое выше грубое, механическое, в основе своей чисто внешнее соединение мыслей не могло бы удовлетворить ее. Однако высшее внутреннее единство философского способа мышления или хода мыслей совершенно иного рода, чем все до сих пор упомянутые; оно принадлежит не природе, а жизни и извлечено из нее не на манер сравнения, но само образует составную часть жизни и восходит к глу-

бочайшей основе и корню нравственного бытия. Я имею в виду единство умонастроения, твердый, верный себе самому характер, внутреннюю последовательность мысли, неизменно производящие на нас большое и глубокое впечатление и вызывающие уважение как в жизни, так и в системе и философском воззрении даже там, где наше убеждение не могло бы быть вполне таким же. Но оно не зависит ни от какой формы и не может быть достигнуто никаким методом самим по себе. (. . .)

Недостаточно всегда исходить только из одной стороны сознания, как делали многие мыслители, и класть в основу диалектическую способность к абстракции, естественно, преобладающую и более всего развитую у самого мыслителя, чтобы затем быстро достигнуть мнимого безусловного знания или при иной направленности ума безусловного незнания и отвержения всякого знания, что в основе своей столь же ложно и потому совершенно одинаково по результату. На верном и надежном пути всестороннего исследования прежде всего должно быть постигнуто сознание во всей полноте его живого развития и во всех способностях и силах, ему принадлежащих, чтобы затем, когда из его средоточия можно будет обозреть всю сферу его, поставить вопрос о том, какого вида знания и в какой степени может достигнуть с таким сознанием человек (в том числе знания того, что вне его и над ним) и насколько это мыслимо и возможно. Подобно тому как душа вообще является принципом всякой жизни в природе, и мыслящая душа является средоточием человеческого сознания. В мыслящей же душе содержатся как различающий, соединяющий, умозакрывающий разум (*Vernunft*)², так и помышляющая, придумывающая, предчувствующая фантазия; обе способности охватываются ею, она находится между ними посредине. Но мыслящая душа образует поворотный пункт перехода и между умом (*Verstand*) и волей и заполняет в качестве соединительного звена ту пропасть, которая существует между ними и разделяет их. Она охватывает все виды и ступени представлений, от совершенно необходимых и твердо определенных, остающихся неизменными, до наполовину произвольно мимолетных, от не вполне четко развитых до возведенных на уровень высшей ясности ума, от почти равнодушно спокойных до содержащих в себе легкое пожелание или вырастающих до пылкого стремления. Мыслящая душа — это общее вместилище, заключающее в себе весь круговорот всех этих представле-

ний; она сама, если нужно описать ее в целом, представляет собой лишь внутреннюю пульсацию этого мышления, подобно пульсу в живом теле. Правда, это общее описание еще далеко не дает удовлетворительного объяснения и не приводит вполне к желанной цели. Может быть, гораздо проще достигнуть ее с помощью иного подхода, кажущегося несколько рискованным, а именно — более точно очертить своеобразие человеческого сознания и его характерные особенности, в отличие от других конечных существ, наделенных сознанием. Очень часто можно слышать, что разумная (*vernünftige*) душа, разум отличает человека от животных. Но это только одна сторона дела, и разве мы всегда должны обращать свой взор только вниз, а не вверх? Я хочу этим сказать: если предположить, что существуют и другие сотворенные духи и конечные интеллигенции, то разве сравнение в их чисто духовным сознанием и эта противоположность не должны были бы послужить четкому уяснению отличий человеческого сознания с иной, обычно упускавшейся из виду стороны?

Я далек от того, чтобы сделать здесь это предметом исследования. Я принимаю это просто как предпосылку, взятую из общего предания и ради упомянутого сравнения. Данное предание может быть названо всеобщим, так как в согласии с тем, что говорит наше учение, древнейшие и образованнейшие народы ранних времен, среди которых я назову только египтян, особенно персов, а также индийцев, принимали в качестве несомненного факта существование таких конечных и сотворенных, невидимых человеку, но не вполне чуждых ему интеллигенций и духов. Если греки и римляне говорят о гении Сократа как о чем-то примечательном, то только потому, что этот мудрый афинянин говорил о данном предмете по-особому и мог сказать о нем гораздо больше, чем это случалось обычно; в остальном же и греки и римляне верили в то, что у каждого человека есть свой дух-хранитель, свой гений. Приняв данную предпосылку, как обозначить своеобразную особенность этих духовных существ согласно всеобщему преданию и воззрению? Они мыслятся чисто духовными, то есть без земного тела, как у человека, или, если они нуждаются в теле как органе и носителе их духовного деяния и имеют его, то это совершенно иное, невидимое человеческому глазу эфирное световое тело. Однако данная бестелесность представляет собой, скорее, отрицательное отличие. Более позитивное и глубокое различие заключалось

бы, вероятно, в том, что вся эта столь свойственная человеку, я бы сказал, слабость характера или неустойчивость, глубоко внутренняя изменчивость, нерешительное колебание между действием и бездействием, смена напряженности и вялости, пропасть между желанием и свершением, замыслом и исполнением — все это никак нельзя применить к упомянутым всецело духовным существам и перенести на них, не устраняя самого понятия о них. Их можно представлять себе только так либо вообще никак. Стремительные, как молния, и быстрые, как свет, они неустанны в вечной деятельности и не нуждаются в покое помимо духовного созерцания, составляющего их сущность; все их мысли сливаются в единую точку, мысль — это одновременно деяние, и воля, и свершение, нечто одно. Все в них отмечено вечностью, что имеет и свою отрицательную сторону: раз уклонившись от своего центра, они вечно блуждают.

Однако все это, скорее, только описание идеалов, которое я просто позволил себе, чтобы использовать его как переход к тому, что, собственно, и составляет суть дела. А она состоит в том, чтобы точнее обозначить, какие силы или способности духа и души из имеющихся у человека могут быть приписаны им, если исходить из этой принятой однажды предпосылки их бытия, и какие нет? Я нахожу, что все существенное различие было метко схвачено в известных словах одного из наших знаменитых поэтов: «Познанию,— говорит он, обращаясь к человеку,— с высшими ты духами причастен»³, — с высшими, ибо в ясности вечного знания они далеко превосходят человека. Затем он продолжает: «Искусство, человек, имеешь ты один». Но что такое искусство, как не видимо воплотившаяся фантазия, выступающая как бы телесно в образе, слове и звуке? Так что именно она, подвижная, многоликая, всегда изобретательная фантазия составляет опасное преимущество человека и не свойственна упомянутым чисто духовным существам. Точно так же им не может быть приписан и человеческий опосредующий, умозакрывающий, сравнивающий разум; вместо этого они имеют созерцающий ум, где понимание и созерцание — одно и то же. И если им в точном смысле слова не подобает ни то и ни другое, то им, строго говоря, не может быть приписана и душа как особая, отличная от духа, скорее пассивная способность внутренней плодотворности и изменчивости и внутреннего роста. Подведем краткий итог: просто бытие животных, потому что у них душа совершенно слита с органическим телом

и растворена в нем, составляя с ним единство, так что с разрушением его и душа отдается элементам или возвращается во всеобщую душу природы; двойственно существо сотворенных духов, которые помимо упомянутого эфирного светового тела суть не что иное, как дух; тройственна, однако, природа человека, который состоит из духа, души и тела. И эта тройственная особенность, тройственная жизнь человека хотя и не составляет сама того преимущества, которое отличает человека от всех других сотворенных существ, но тесно связана с этим преимуществом, — я имею в виду то преимущество, благодаря которому он один во всем творении наделен божественным подобием. Этот тройственный принцип есть простое основание всей философии, и философия, исходящая из такого основания, является именно философией жизни, и потому она имеет и слова жизни. Она не праздная спекуляция и не непонятная гипотеза; она не более трудна и ей не нужно быть более непонятной, чем всякой другой речи духовного содержания, она может и должна быть столь же ясной и доступной, как понимание Писания, наблюдение природы и познание истории, ибо она вообще представляет собой не что иное, как почерпнутую из самой жизни простую теорию духовной жизни и понимание последней. (. . .)

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Что касается внешних чувств, то я хотел бы обратить здесь внимание на то, как тройственный принцип человеческого бытия, согласно которому оно состоит из духа, души и живого тела, или телесной действительности, повторяется как бы в малом во всякой более узкой и особенной сфере человеческого сознания, в частности и в области внешних чувств. В этом отношении следовало бы насчитывать лишь три чувства вместо обычных пяти, ибо, беря вместе три низших чувства, следует рассматривать их лишь как одно и притом преимущественно телесное чувство в противоположность двум другим, высшим. Ибо здесь в трех низших чувствах происходит не просто материальное касание, но, как и при обонянии, химическое взаимопроникновение и ассимиляция с воспринятым материалом. Правда, незримо происходит и касание нерва в глазе и в ухе через свет или колебания воздуха, однако оно совершается другим обра-

зом и в этом касании ощущается и воспринимается еще и нечто иное, гораздо более высокое, а именно отношения звука, цвета, облика или формы. В этой связи глаз представляет собой духовное чувство красоты формы и грации движения, и оно свойственно не только художественному чувству или глазу художника, но это духовно чувствующий глаз широко распространен в жизни вообще, хотя и является всегда особым дарованием или, скорее, высшим дополнительным даром, обнаруживающимся не в каждом человеке и не в равной мере, подобно тому как и музыкальное чувство, в котором слух открывается как собственно смысл души, распределено не среди всех, но весьма неравномерно. Этот высший дополнительный дар во внешних чувствах человека, ибо у животных его нет, хотя чувства эти в остальном развиты у них так же, как и у человека, этот высший дополнительный дар глаза и уха, естественное художественное чувство красивой формы и музыкальный слух представляют собой привходящий элемент и подарок свойственной человеку способности фантазии, и именно потому они, как и сама она, распределены неравномерно, однако оттого не менее реальны и существуют несомненно. У животных, как я сказал, этого дара нет: хотя мы хорошо замечаем некоторые мелодические ходы в пении птиц, известную радость от человеческой музыки у некоторых благонравных или особенно смысленных домашних животных, я назвал бы это отдельными отзвуками фантазии, потому что здесь нет свободного выбора и развития, внутренней связи; все представляет собой лишь обрывки и не образует целого. Точно так же и художественные влечения и создания некоторых других животных имеют сходство с деятельностью разума, и сколь поразительным ни казалось бы это сходство, оно остается все же только сходством, и этот голый инстинкт отделен от самого разума бесконечной пропастью. Все это лишь словно полувыветрившиеся черты древней, большей частью стершейся надписи, словно отдельные аккорды весьма далекой музыки; именно оттого эти вещи и производят столь притягательное и отчасти горестное впечатление на чувство, поскольку в этих следах, в которых, кажется, брезжит нечто человеческое, может заключаться утраченный намек на изначально интимное родство или более тесную связь одушевленной природы в ее высокоразвитых формах жизни с человеком как бывшим ее властителем и поставленным Богом царем земного творения. (. . .)

ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Первое замечание, естественно напрашивающееся здесь для размышления, — это невозможность для души, если она не пришла к единству с самой собой, соединиться или достигнуть гармонического согласия с тем единым Существом, которое в самом себе есть полная гармония и заключает в себе основу и источник единства других зависимых от него существ. Это имеет место в столь малой степени, что человеческое сознание, как оно действительно существует, предстает, скорее, составленным исключительно из бесконечных расколов. Человеческое сознание, как я сказал, четвероюко, и эти четыре его противостоящие способности — ум и волю, разум и фантазию — я назвал четырьмя конечными точками и основными ветвями, или четырьмя мировыми пространствами в этом внутреннем мире мысли. Но как редко совпадают ум и воля в действительности! Каждая из обеих способностей большей частью идет своим путем сама по себе. Как редко мы имеем подлинную и устойчивую волю к верному усмотрению и совершенно правильному пониманию, хотя и признаем это благом! И опять-таки мы часто понимаем очень мало или совсем ничего из того, чего мы хотим больше всего и чего мы желаем в глубине души. Наконец, разум и фантазия во внутреннем мышлении и во внешней жизни почти всегда враждебно противостоят друг другу. Разум хотел бы полностью отбросить или даже отвергнуть фантазию, в то время как фантазия там, где она выступает как более сильная сторона, идет своим путем сама по себе, совершенно не заботясь о разуме. Помимо того, воля почти всегда в споре с самой собой и расколота внутри себя, и разум, взятый сам по себе, в развитии своего бесконечного мышления попадает в лабиринт неразрешимых противоречий. Ум имеет столь различные степени и ступени и делится на столь различные сферы и виды, что можно было бы сказать в этом отношении: вот этот ум совсем не понимает другого, хотя в своем роде является вполне верным и верно понимающим умом. И у отдельного человека его ум, то есть совокупность того, что он действительно понимает, большей частью состоит лишь из фрагментов и отдельных кусков, часто не вполне согласующихся или сходящихся друг с другом и почти никогда не приводимых к полной гармонии. Субъективные взгляды и представления, обманы чувств, мимолетные вспышки и ничтожные фантомы человеческой страсти во всем;

что принадлежит фантазии, общеизвестны и понятны сами собой. Внутренний раздор, если даже рассматривать его чисто психологически, не вдаваясь в то, насколько он умножается в моральной сфере, настолько глубоко вплетен во всю структуру нашего теперешнего сознания вплоть до его первоосновы, что вместо того, чтобы говорить о четвероюком характере человеческого сознания, можно было бы с таким же и даже с еще большим правом сказать: по своему действительному состоянию теперешнее наше сознание рассечено, разорвано на четыре части, если не на еще большее число частей. Нередко говорили о фактах сознания ⁴; большей частью, однако, философы понимали под этим всего лишь размышление, мышление о мышлении (Gedanken-Denken) в этом вечном пустом передумывании, ту самостную мысль (Selbstgedanke) мыслящего я, с помощью которой оно как бы должно быть схвачено на месте действия, чтобы затем, подобно приколотой бабочке, быть поставленным во главе всей системы в качестве исходного пункта и самозванного творца и демиурга этого идеального мира. Единственным же фактом сознания, действительно заслуживающим этого названия, является упомянутый раскол всего человеческого сознания и всей внутренней жизни, обнаруживающийся не только в мышлении — в противостоянии я и не-я, но проходящий через все, через все ветви, или части и формы, виды и сферы сознания, возвещающий о себе повсюду, в духе и душе, уме и воле, разуме и фантазии, раскол, рефлексом и отражением которого, естественным последствием и дальнейшим развитием является тысячекратный материальный раздор внешней жизни. Изложение философии вполне могло бы исходить из данного факта многообразного раскола в человеческом сознании и, исходя из этой точки, искать решения своей задачи и пути к этой цели. Рассматривая ее с этой стороны, задачу эту следовало бы видеть в восстановлении изначального, естественного, надлежащего, единого с собою и гармонического сознания. (. . .)

Все сказанное сводится к следующему результату. Подобно тому как благодаря первоначальному помрачению души подпало порче и органическое тело человека, который именно потому, что был создан вначале бессмертным, подпал смерти и воспринял, стал способным воспринимать зародыши бесчисленных болезней, или корней смерти, что было не самой виной, но естественным последствием вины, — точно так же и в человеческом сознании с этого момента и по

той же причине было насаждено и унаследовано пустое и ложное мышление в качестве духовного зародыша смерти и многообразного семени заблуждения, которое также само по себе было не новой виной, а просто естественным последствием первоначальной вины и душевной порчи. В четырех формах в соответствии с четырьмя существенными основными способностями человеческого сознания сказывается и развивается это врожденное заблуждение и этот зародыш ложного мышления. Уже раньше говорилось об этой коренящейся в центре всякого мышления ничтожной идее умерщвления всякой жизни в мертвом понятии и пустой формуле и о том, что она присуща человеческому духу в его нынешнем устройстве, и как поэтому трудно, особенно для желающего не просто исследовать природу, но действительно понять ее и схватить в ее живом действии, как трудно ему воспроизвести в мыслях динамический закон и внутреннюю пульсацию ее живой силы, поскольку они ускользают от абстрактного понятия и истинная жизнь тотчас же гаснет при усвоении подобных мертвых формул. Таков, значит, первый вид и источник ложного и мертвого, или пустого, мышления в абстрактном рассудке (*Verstand*). И поскольку такое уже не живое, умерщвленное мышление в абстрактных понятиях можно продолжить до бесконечности со всех сторон, соединяя и умозаключая или расчленяя и деля, в чем и состоит сущность и функция разума и что ведет к бесконечному спору и противоречию, то этот диалектически спорящий или скептически себя отрицающий, но никогда подлинно не отказывающийся от себя разум образует второй источник заблуждения, или ложного мышления. И это ложное мышление диалектического разума, развивающего или расчленяющего абстрактные понятия рассудка, вытекает уже само по себе из особенностей и природы человеческого сознания, каким оно является ныне, так что собственно этого нельзя поставить в вину отдельному индивиду, и она при таких превратных последствиях и порочных конечных результатах вовсе не обязательно должна заключаться в моральных основаниях и неморальных побочных намерениях. Что касается способности воображения, то нам даже не нужно принимать в расчет фантазию, демонически воспламененную и помраченную страстью, или чрезмерную направленность фантазии на материальную сторону, поскольку даже в высшем своем подъеме и чистоте формы воображение остается все же субъективным воззрением и субъективной

формой постижения в мышлении и уже потому становится источником многообразного заблуждения. Как чрезвычайно редко встречается воображение, которое уже не может быть названо субъективным, обнаруживается как раз на высшей ступени его развития, в произведениях изображающих искусств. Среди гениев, выделившихся из всей массы в отдельные эпохи или у отдельных наций и достигших столь редкой подлинной художественной славы, из небольшого числа знаменитых имен опять-таки лишь о немногих можно сказать: здесь, в этом изображении воистину и действительно возвещают о себе сама жизнь и природа (а не просто гениальное усмотрение и оригинальная фантазия отдельного лица), высказываясь совершенно объективно и раскрываясь с исчерпывающей полнотой. То же самое может быть отнесено и к научной области и мышлению вообще, особенно в естествознании и историческом знании. В сфере воли это опять-таки не безнравственное и потому ошибочное и ложное воление, что принимается нами здесь в качестве источника ложного мышления и духовного заблуждения, но источник заблуждения, о котором здесь говорится, заключен уже в самой форме воли, даже если бы предмет и цель ее были сами по себе вполне допустимы и совершенно безупречны, а именно в абсолютном волении. Что подобное абсолютное воление, то есть, говоря обычным человеческим языком, своенравие и упрямство, составляет основной и наследственный порок теперешнего человеческого характера, обнаруживающийся с первыми движениями разума уже у самых маленьких детей, и что необходимо поставить ему преграду, — это знает каждый воспитатель и каждая мать. Но и в великих и всеобъемлющих отношениях жизни, в самой всемирной истории открывается это абсолютное воление как самый порочный среди всех источников порчи и заблуждения в душе и жизни человека. Предположим даже, что предмет и цель такой абсолютной воли сами по себе не вполне достойны порицания и что, вероятно, их можно было бы назвать великими и достойными. Именно благодаря этому абсолютному волению тиран, даже если он одарен великим и всеобъемлющим умом и обладает внушающей уважение нравственной силой и добродетелью, становится тираном, крушащим и уничтожающим все вокруг себя. Либо же там, где господствует не один он, но власть разделена между многими, различные взгляды, каждый из которых по спокойном размышлении мог бы притязать на облада-

ние определенной долей истины, превращаются благодаря этой абсолютной воле во множество яростно борющихся партий, раздирающих и воспламеняющих мир и наполняющих все анархией.

Мертвые понятия абстрактного рассудка (*Verstand*), диалектический спор разума, чисто субъективное понимание предметов односторонне обманчивой способностью воображения и абсолютная воля — таковы четыре источника (. . .), из которых проистекает заблуждение души, эгонистически погрязшей в земной действительности, и на этой почве заблуждение возникает, укрепляется и произрастает дальше. Но где можно было бы найти целительное средство от этих многообразных источников и форм заблуждения, если не в более тесном и интимном соединении души с Богом как источником всякого единства, всей истины и жизни? Органом такого более тесного соединения и непосредственного познания Бога является, однако, не ум (. . .), существенно содействующим этому органом является воля, и потому я назвал ее, перестающую уже тогда быть абсолютной, подлинным чувством Бога в человеке. (. . .) Упомянутое внутреннее согласие и предание собственной воли высшей божественной воле немислимы, однако, если одновременно человеческая воля не будет в известной мере удаляться от чувственного мира, столь тесно опутавшего ее многообразными узами, освобождаться и все более отрешаться от той самости, к которой приросло человеческое я.

ДЕВЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

Философия жизни не может быть простой наукой разума, менее всего безусловной. Ибо последняя ведет прежде всего в область мертвых абстракций, чуждых жизни, и в силу присущего разуму врожденного диалектического спора эта область превращается в лабиринт противоречивых мнений и понятий, из которого разум один со всем своим диалектическим вооружением никогда не сможет отыскать выхода. Именно поэтому жизнь, внутренняя и духовная жизнь, нарушается и разрушается. Но как раз этот принцип диалектического разума, нарушающий и разрушающий жизнь, и есть то, чего следует избегать и что должно быть побеждено. В простой форме абстрактного мышления самой по себе еще нет ничего вполне противоречащего истине, чего следо-

вало бы безусловно и всегда избегать и чего никогда и ни в каком случае нельзя было бы применить. Так, несомненно, философия, стремящаяся от начала до конца заимствовать свой метод из математики, находится на ложном пути. Могут, конечно, иметься отдельные точки в последовательности ее развития, отдельные места в системе целого, где она с успехом может воспользоваться в том или ином случае подобными формулами и абстрактными уравнениями, как, вероятно, именно в сегодняшней лекции придется поступить и мне, однако лишь для сравнения и мимолетно, в качестве эпизода, надеясь применить и сделать это наглядным так, чтобы ясность изложения не пострадала при этом. Философия как всеобщее знание, охватывающее всего человека, может, смотря по обстоятельствам, заимствовать внешнюю форму и своеобразные формулы из всех наук, один раз из той, другой из этой, и воспользоваться ими на время; однако это всегда должно быть свободным использованием, находящим подтверждение именно в преднамеренном выборе и перемене. Метод свободного мышления, то есть именно философия, не должен составляться механически, как железная кольчуга из бесчисленного множества совершенно однообразных маленьких цепочек и колец, из таких сциентистски соединенных колец-суждений и их высших логических сцеплений, как это имеет место в математике. Метод вообще не должен быть однообразным, и дух никогда не должен находиться в услужении у метода, жертвуя сущностью ради формы. С всеобщностью философского мышления и знания и проистекающими именно отсюда многообразием и свободной сменой методов дело обстоит примерно так же, как, с другой стороны, среди изображающих искусств с поэзией, которая охватывает и должна охватывать всего человека и наиболее свободна в том, чтобы заимствовать свои сравнения или краски и различные образные выражения из всех сфер бытия, жизни и природы, то из одной, то из другой в зависимости от того, что ей представится более подходящим в каждом данном случае. И нельзя никак предписать поэзии, чтобы она брала все свои сравнения и образные выражения, скажем, из мира цветов и растений, из мира животных или из различных человеческих занятий, — например, только из жизни моряков, пастухов, охотников или из сферы других ремесел и искусственных работ; именно такая педантичная манера убила бы свободный поэтический дух и живую фантазию, хотя все эти сравнения, краски и выражения, если толь-

ко они стоят на своем месте, могут быть употреблены в поэтическом изображении и ни одной разновидности их не нужно исключать. Точно так же и философия иногда может выступать в форме морального законодательства или судебной дискуссии; в другой раз в качестве естественноисторического описания или исторически-генеалогического развития и выведения понятия она может выражать мысли, которые хочет уяснить в связной последовательности. Иной раз она, возможно, в форме естественнонаучного опыта, эксперимента высшей натурфилософии будет стремиться представить незримую силу, которую ей нужно доказать. Либо же именно эта высшая цель будет скорее всего достигнута ею в алгебраическом уравнении, в математической форме, которая в основе своей явится для нее только образом и видимым иероглифом для чего-то незримого высшего. Всякий метод и всякая научная форма хороши или вполне могут быть хорошими при правильном использовании; но ни одна из них не должна быть исключительной, не должна проводиться принудительно и применяться повсюду с утомительным однообразием. (. . .)

ДВЕНАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ

О том, как трудно вообще человеку выразить внешне внутреннее, как редко удается ему вполне выявить внутреннюю идею и совершенно осуществить ее в реальном внешнем изображении, говорит среди прочего пример изящных искусств, или искусства прекрасного. Поэтому и теория прекрасного, так называемая эстетика, которую правильнее можно было бы назвать символиккой, составляет естественное дополнение и параллель к логике, когда последняя не ограничивается на обычный манер различными видами понятий или формами суждений и умозаключений, но в высшем смысле соотносится с вечной, божественной истиной и с ее внутренней, равным образом божественной путеводной нитью. Ибо поскольку речь идет не о материальной или чисто субъективной истине, но о высшей, божественной истине, то и красота, а именно та, которую имеет в виду и своим предметом искусство и которая также хочет и должна быть божественной, более чем человеческой, и сверхъестественной красотой,— и она образует лишь иную, образную сторону той же единой, вечной истины, не отделена от нее пропастью

и не противоположна ей, если только искусство действительно стоит на такой высоте и вбирает в себя чувственно привлекательное, необходимое ему для живого выражения жизни и внешнего выявления, лишь в качестве образа и ради этого высшего смысла, каковой оно сообщает ему и вкладывает в него, но не ищет и не любит его ради него самого и не видит в нем конечной своей цели. Значительное число всех художественных созданий — это только повторения иного, ранее уже бывшего, или подражания; не в обычном уничтожительном смысле слова говорится это, но относится и к настоящим художественным произведениям как удавшимся вторичным созданиям. Лишь крайне немногочисленные из них представляют собой оригинальное выражение или запечатление своеобразной внутренней идеи, причем среди них многие опять-таки являются лишь незавершенным началом такого запечатления, которое достигает вершины совершенства или подлинно удавшегося и реально законченного внешнего изображения этой внутренней идеи лишь в последующую художественную эпоху, часто после долгих и многократных усилий. В качестве идеи должно рассматриваться всегда внутреннее, которое искусство стремится сделать внешним и которое должно внешне выступать в нем. Даже в музыке как изображении чувств души в их смене и борьбе дисгармонических состояний вплоть до конечного гармонического разрешения то, что имеет в виду художник и что составляет предмет его изображения, не столько само непосредственное, простое, отдельное чувство, которое в качестве крика страсти даже и не художественно, сколько идея этого чувства, а именно целостность, красота, чудесность его движения, внутренний жизненный пульс в этом меняющемся подъеме и падении, в этих неожиданных переходах, в этом внезапно обретаемом созвучии или повышенном повторении вплоть до полного удовлетворяющего завершения либо же, если он намеренно оставляется неразрешенным, вплоть до мучительного обрыва или тихого угасания жалобного звука или страстного голоса. Здесь опять-таки подтверждается тройственная природа и тройственное членение человеческого существа в соответствующем ему различии и порядке искусств. А именно среди искусств, изображающих прекрасное, музыка — это искусство души; скульптура же — это наиболее телесное искусство. Но и здесь то, что имеет в виду художник и что составляет предмет его изображения, — это не реальная фигура и не само

тело, но его идея, то есть совершенная структура и органическое развитие, правильная симметрия и высокая красота формы, которой в известной степени подчинены даже выражение характера и страсти. Как раз именно потому, что внешнее средство изображения в скульптуре, масса, в которую оно вкладывается или из которой оно вычленяется, представляет собой мертвый камень и холодный мрамор, подлинная скульптура, далекая от однообразия и мертвого покоя египетских образов богов, охотно делает своей целью и ищет триумфа в том, чтобы воспроизвести с предельно достижимой правдивостью и верностью фигуру в ее бурном движении, жизнь в ее могучей борьбе, схватить их в самой их жизненности и как бы удержать их в исчезновении, запечатлев их для вечности в своих созданиях. В доказательство же того, что и здесь цель или предмет и вообще принцип этого искусства, как и всякого другого, составляет не подражание действительности, само по себе трудное и удивительное, в доказательство этого цвет со всем своим волшебством исключен из пластического искусства и его телесного изображения как создающий иллюзию и слишком близкий к действительности, ибо тогда художественный идеал, или образ богов, почти так же, как механически воспроизведенное движение членов тела, несомненно превратился бы в детскую куклу. Итак, реальность и реальная фигура, обманчивое подражание ей или ее воспроизведение никогда не являются подлинной и ближайшей целью изобразительного искусства; не всегда является ею и красота формы, по крайней мере одна она никогда не составляет исключительной, единственной его цели и может быть таковой только при известных условиях, принимая во внимание другие данные отношения и связи выражения, характера, внешней определенности и всего смысла. Но всегда и везде существо произведения искусства, то, к чему оно стремится, представляет собой мысль, идею предмета или фигуры в качестве внутреннего его смысла и значения. Или, иными словами, всякое искусство символично. И это касается не только изобразительного искусства, но и всякого другого высшего искусства, средством же его изображения может быть образ или звук, как в музыке, или слово, как в поэзии. И именно в этом и заключается отличие высшего искусства от другого, казалось бы, ему родственного, но имеющего внешнюю и практическую цель, существо и дух которого, следовательно, не могут быть чисто символическими. Такого рода различие,

например, между поэзией и риторикой, которая ведь тоже является искусством и по крайней мере у греков вполне разрабатывалась в качестве такового. Очень важно удерживать это различие, иначе были бы совершенно утрачены своеобразный характер и подлинная ценность высшего искусства прекрасного, равно как и другого рода искусства, устремленного к внешней и практической цели. Оратор, у которого поэтически прекрасный и благозвучный образный язык, но нет метких доказательств и силы, чтобы неотразимо воздействовать на души и вести их к своей цели, не добьется большого успеха. И писателя с именем нельзя упрекнуть глубже, чем сказав, что он знает лишь риторiku страсти и у него нет подлинной поэзии; последнее добавление разумеется тогда само собой.

Если среди чувственных искусств прекрасного и идеально значимого, то есть символического, изображения музыка является искусством души, скульптура же — искусством телесного образа и органического раскрытия чистой идеи красоты, то среди этих трех родственных искусств живопись представляет собой самое духовное, в своих таинственных изображениях наиболее соответствующее символическому духу искусство, подобно тому как в самой природе свет наряду с зависимой от него игрой цвета образует духовный элемент, подобно тому как глаз является самым духовным среди других чувств. Живопись всецело обращена к духовному оку и только к нему, в то время как пластика с помощью глаза стремится доставить совершенное удовлетворение и телесному чувству. В живописи же предмет изображения составляет не просто абстрактная красота, если так можно выразиться, и правильное и прекрасное строение облика, но все доступное глазу видимое явление мира, в этой чудесной смене света и тени, во всем этом магическом блеске цвета, где значимо не только целое, но и отдельные части, одним словом, все, и притом значимо не просто одним способом и в одном смысле, но предельно многообразно — пленительно для чувств, ново и необычайно привлекательно для глаза, духовно значимо и символично для духа. Не потому ли это чудесное искусство живописи более всего подходит для того, чтобы изобразить высшие тайны божественной любви в религии и откровении или намекнуть на них? И неудивительно, если в новую христианскую эпоху музыка и живопись, искусство, или символика, души и духа преобладают и достигают высшего развития и совершенства, тогда

как органически законченное развитие фигуры и чувственной телесной красоты достигло благодаря скульптуре в классической древности высоты и совершенства, которых, вероятно, никогда уж не достичь вполне в такой форме и мере и уж во всяком случае не превзойти. Кажется достаточным допустить три символических искусства для высшего изображения прекрасного и божественно значимого; архитектура же хотя и связана с различными условиями внешней цели, все же, по существу, относится к скульптуре и однородна с нею. Ибо та прекрасная структура, та возвышенная пропорция и пленительная симметрия, которая составляет основной закон пластического изображения, составляет и идеал зодчества. Там, где оно получило самое богатое и большое развитие, — у греков и римлян — даже его формы, отношения и правила приближаются к органическому строению, будучи по отношению к нему не внешними и образными, но в известном смысле подобными и однородными по своему внутреннему строению или все же родственными. И более математическая форма египетского зодчества, как и вполне растительная, подобная цветам и побегам вьющаяся форма в готическом зодчестве, устремленном к небесам, образуют как бы лишь крайние точки этого органического характера архитектуры, благодаря которому она составляет вместе с охватываемой и замыкаемой ею скульптурой собственно одно и то же искусство. И естественно, когда то же самое искусство, которое доставляет подобающее окружение и естественную почву для другого, собственно изображающего искусства скульптуры и ее образов богов, само имеет или принимает однородный характер с ним. Легко заметить, впрочем, как в египетском и готическом зодчестве больше выступает символическое, в античном же искусстве — чистая форма, хотя и здесь можно распознать символическое в пропорциях, однако оно более скрыто и потаенно. И поэзия — это не четвертое искусство наряду с названными тремя, как бы стоящее с ними на одной линии и завершающее их полное число, но она представляет собой всеобщее символическое искусство, охватывающее в иной сфере все три других изображающих искусства прекрасного и объединяющее их в себе. И если благодаря ритму и всему остальному искусству стиха она предстает музыкой в словах, то ее язык образов содержит непрекращающийся поток подвижных картин в живой игре цвета при меняющемся освещении. В структуре же целого, каковое

не должно быть ни чисто историческим, ни чисто логически-упорядоченным или риторическим целым, она стремится достичь прекрасного органического развития и расчленения, архитектурно значительного и притом верного расположения. Творческий исходный пункт поэзии образует какой-либо великий и самобытный световой луч символического сказания, охватывающий почтенное прошлое и вместе с тем как бы намекающий на предчувствуемое будущее, ибо вряд ли можно найти великое эпическое создание древних времен, не содержащее в себе этого поэтически пророческого элемента, в котором соприкасаются оба мира в их таинственной глубине. Среднюю область образуют, далее, поэзия чувства и музыка души, или поэтический язык песнопения, в котором глубокое стремление момента и всепоглощающая страсть мгновения, погруженные в эту бессмертную стихию и преображенные в ней, предстают как нечто вечное. Вершину же органического развития в поэзии знаменует драматическое искусство как третья ступень поэтической формы, которая имеет своим предметом всю полноту жизненной борьбы и стремится воплотить ее в живом созерцании и как бы телесно представить ее перед глазами. Такова видимая аналогия между отдельными составными частями и различными основными родами или видами поэзии и упомянутыми тремя материальными искусствами прекрасного. И подобно тому как они вполне символичны, в предмете, выражении и цели их изображения, таково же в равной и даже в еще большей степени охватывающее все эти три сферы искусство поэзии. Показать это и было моей целью, поскольку символическое значение всей жизни и есть тот предмет, который занимает теперь наше внимание. Ибо если то высшее знание, которое существенно едино с божественной верой, действительно должно быть применено к жизни, стать с ней чем-то единым и полностью претворенным в жизнь и действительное бытие, что я стремился обосновать в последней лекции, то это может произойти только символическим путем, или, во всяком случае, символическое значение жизни представляет собой либо предпосылку, либо неотъемлемое вспомогательное средство и необходимую переходную ступень такого соединения и завершения. В изображающих же искусствах прекрасного это символическое значение и свойство выступает с особенной ясностью, здесь оно получает всеобщее признание и постигается легче всего. (. . .)

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ

ВОСЬМАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Удивительно живой миф занимает здесь первое место в величественной древней поэзии, так как и все остальное позднейшее искусство, в том числе и изобразительное, ведет свое происхождение из этого первоначального гомеровского источника. И этот свежий жизненный поток древних сказаний о богах и героях, струившийся и еще струящийся у всех народов Запада и во все времена, утверждает нас в том всемирно-историческом опыте, который все, даже самое трудное ведет к его цели с мягкой настойчивостью и который состоит в том, что, как это было единодушно признано в христианскую эпоху и признается еще и теперь, всякое классическое воспитание и высшая культура духа покоятся и должны покоиться на основе поэзии, такой, как гомеровская, охватывающей мир ясным духом и проистекающей в своем живом чувстве из источника самой природы. Ибо не может существовать всеохватывающей культуры и высшего развития человеческого духа и полноты сознания души, если не будут пробуждены это основное чувство жизни, эта внутренне плодотворная естественная духовная сила в человеке, чудесная фантазия, которые получают благодаря этому пробуждению величественное развитие и благородное и прекрасное воплощение. Это достояние сохранялось на протяжении всех веков, и отсюда непреходящая слава гомеровских песен и вышедшей из них греческой духовной культуры. Если же стремиться укоренить духовную культуру народа исключительно в холодной, обособленной, мертвяще абстрактной науке без всякой поэзии, то из этого мог бы образоваться народ, вполне математически зрелый и внутренне изоциренный, но уж никак, разумеется, не развитый подлинно и всесторонне,

вероятно, даже чуждый живой науки и живого знания, подлинного познания и понимания жизни.

Характерное преимущество этой гомеровской и вообще всей греческой поэзии заключается в том, что она придерживается мудрой середины между грандиозными созданиями восточного воображения (даже в более чистом воплощении индийского духа) и открытым взором ясного, наблюдающего мир естественного разума в эпоху холодной прозы, в более развитых и усложненных жизненных отношениях человеческого общества, и что она соединяет в себе два качества, обычно противостоящие и часто даже исключают друг друга: свежее вдохновение живого чувства природы из первоисточника и увлекающий поток внутренне подвижной, плодотворно растущей и цветущей фантазии и ясного жизненного воззрения одновременно с прекрасной соразмерностью и тонко чувствующим суждением, исключающим всякую чрезмерность и неподлинность, суждением, которым после греков обладали немногие народы, но ни один из них, вероятно, в равной мере и уж ни один из них в той же форме.

Эта поэзия была неразрывно переплетена со всей общественной жизнью греков; общественные игры, народные празднества и состязания были также и многообразными центрами этой жизни. Гимнастика и музыка были даже основной и составляли почти весь круг благородного и изящного высшего воспитания у греков. Гимнастика как предмет и цель этих общественных состязаний, или прекрасная и благородная культура тела, получающего развитие во всевозможных играх, близко соприкасалась с изобразительным искусством и скульптурой и стала одновременно их основой,— без такого созерцания и возможности отбирать из него они никогда не достигли бы столь благородной и свободной трактовки человеческого тела и столь многообразной красоты в его изображении. Музыка, искусство муз, охватывала наряду с искусством звучания также и поэзию, представленную в песнопениях. Однако понятие этого собственно греческого воспитания и высшей культуры было все же ограничено и понималось слишком односторонне. И когда позднее к этому присоединилась риторика, то и она рассматривалась лишь как род гимнастики мыслящего духа, чем она не должна была бы быть никогда, или как публичная игра перед народом, состязание прекрасно сложенных, но мало заботящихся об исти-

не речей. Итак, согласно этому ограниченному, исключительно греческому взгляду на воспитание даже философия, когда греки получили о ней известия, явилась лишь чем-то вроде мусического искусства мысли, внутренней гармонии мыслей и духовных устремлений, или музыки мыслящего сознания, пока она позднее благодаря софистам и эпохе лукавых демагогов не погрузилась в губительную и всепоглощающую пропасть риторики, являющей собою смерть истинной науки, как и всякого подлинного искусства, и в своем метафизическом одеянии в качестве диалектики не менее сбивала с толку школу, чем фальшивое политическое красноречие, охватившее государство и жизнь. Тот изначально гармонический подход, который был до софистического извращения, можно назвать благородным и прекрасным, но он все же неспособен удовлетворить всем высшим задачам и целям философии и недостаточен для более глубоких путей пытливого человеческого духа. Из этих общественных состязаний, великих гимнастических народных празднеств и игр поэзии, которые имели важные последствия и оказывали большое влияние даже на отношения общественной жизни и эллинского народа в его совокупности, вышли драматическое искусство и театр греков — поэзия, хотя и менее общепонятная для других народов и эпох по сравнению с гомеровскими поэмами, ибо она гораздо глубже вторгается в индивидуальную жизнь греков, но оттого не менее великая в вымысле, искусная в разработке и возвышенная в характере и благородном стиле умонастроения, согласно лежащему здесь в основе идеалу прекрасного. И дорические хоровые песнопения Пиндара поднимаются в своей сдержанной мягкости часто до трагического величия позднейших поэтов или до эпически всеохватывающей полноты старого Гомера. Еще ни одна нация не могла достичь привлекательности и грации Гомера, возвышенности Эсхила и прекрасного благородства Софокла, и, вероятно, не следует даже стремиться к этому, ибо подлинно прекрасное и великое никогда не может быть достигнуто путем подражания. Еврипид, полностью принадлежащий уже эпохе господствующей риторики, причисляется к этим первым поэтам лишь теми, кто неспособен вполне постичь и оценить высоту греческого духа или достаточно различить его подлинный глубокий смысл¹. Примечательно, вероятно, и заслуживает упоминания в силу общей склонности греческого духа к смелым противопо-

ложностям, как непосредственно рядом с этими высшими трагическими созданиями, оставшимися таковыми и для всех последующих времен, возникла и развилась также древняя народная комедия, изобретательная фантазия которой не исключала смелых мифологических вымыслов и божественной игры остроумия, подлинным же ее занятием стало остро подмечать все смешное в обыденной жизни и публично представлять его без малейшего снисхождения.
(...)

ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА И СЛОВА

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Внутренняя двойственность и двоякость — я употребляю здесь это выражение не в обычном моральном смысле, а в чисто психологическом и высшем, более метафизическом смысле — столь укоренена в нашем сознании, что даже когда мы наедине с собой или думаем, что мы наедине, мы все же неизменно мыслим как бы вдвоем и обнаруживаем это в своем мышлении и должны признать наше сокровенное глубочайшее бытие по существу своему драматическим. Разговор с собой, или внутренний разговор, настолько образует естественную форму человеческого мышления, что даже святые отшельники прошлых столетий, посвятившие полжизни созерцанию божественных вещей и тайн в египетской пустыне или в уединенной альпийской келье, часто не могли выразить результат таких созерцаний иначе, в каком-либо ином облачении, иной форме изображения, кроме как в форме разговора души с Богом. И разве подлинная молитва во всех религиях не есть, собственно, род разговора, доверительное и сердечное излияние всеобщему отцу или детское вопрошание его? Переходя сразу же к совершенно противоположной стороне предмета, мы должны сказать, что и в классических произведениях просвещенной древности, в эпоху, когда эти глубины любвеобильного чувства еще не были развиты столь всеобъемлюще, раскрыты с такой полнотой, и здесь мы обнаруживаем то же самое явление, хотя и в совершенно иной форме, а именно в форме высшей духовной ясности и изысканной красоте языка. Я имею в виду ту характерную иронию, свойственную речам и учающим беседам Сократа, которую мы в особенности находим в платоновских сочинениях, а нечто подобное ей

обнаруживаем лишь в некоторых из первоклассных поэтических созданий. Ибо чем иным является эта научная ирония исследующего мышления и высшего познания в сократовском или платоновском смысле слова, если не ставшим ясным себе и достигшим гармонии сознанием и мышлением в его сокровенном стремлении к высшей цели? Здесь я должен, однако, напомнить, что слово «ирония» в современном употреблении опустилось на несколько ступеней ниже по сравнению с первоначальным своим смыслом и часто означает лишь обыкновенную насмешку. Но в том первоначальном сократовском смысле слова, в каком она раскрывается и в платоновских произведениях, обнаруживаясь во всем ходе мысли и внутренней структуре этих произведений с самой совершенной мерой, ирония означает именно удивление мыслящего духа самому себе, часто разрешающееся в тихой улыбке. И опять-таки эта улыбка духа заключает в себе, однако, глубокий смысл, иное, высокое значение, под внешней веселостью скрывает нередко возвышенную серьезность. Форма разговора настолько преобладает в этом вполне драматическом развитии и изложении мысли в произведениях Платона, что если убрать все надписи и имена лиц, все обращения и ответные речи, вообще все диалогическое облачение и выделить только внутреннюю нить мыслей в их связи и движении, то целое осталось бы все же разговором, где каждый ответ вызывает новый вопрос и находится в живом движении, в меняющемся потоке речи и ответной речи или, скорее, мысли и ответной мысли. Во всяком случае эта внутренняя форма разговора существенна и вполне соответствует живому мышлению и его изложению, в высшей степени естественна для него, хотя она и не применима и не безусловно необходима повсюду в равной мере; и в этом смысле и связанная непрерывная речь одного человека может походить на разговор или принимать форму и характер разговора. (. . .)

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ

Истинная ирония, поскольку существует ведь и ложная, — это замечание я должен добавить к предшествующему, — есть ирония любви. Она возникает из чувства конечности и собственного ограничения и видимого противоречия этого чувства идее бесконечного, заключенной во

всякой истинной любви. Как и в реальной жизни, в любви, направленной на земной предмет, добродушная и тихая шутка по поводу кажущегося или действительного несовершенства другого оказывается на своем месте и производит, скорее, приятное впечатление как раз там, где обе стороны уверены в своей взаимной любви и интимность этой любви не терпит ничего лишнего. Это относится и ко всякой другой и даже к высшей любви, и здесь кажущееся или действительное, но мало значительное противоречие не может устранить бесконечной идеи, лежащей в основе такой любви, а напротив, служит лишь для ее подтверждения и усиления. Но лишь там, где любовь уже очищена вплоть до высшей ступени развития и внутренне упрочена и завершена, эта выявленная в любвеобильной иронии видимость противоречия никак уже не может нарушить высшего чувства. И какое иное основание могла бы иметь и признавать философия жизни, кроме этого понятия подобной любви? Именно об этом основании жизни, внутренней жизни, я говорил как о единственном основании, в котором нуждается философия и из которого она должна исходить. Но только эта любовь должна быть сама пережитой, или внутренне испытанной, и понятие ее должно быть почерпнуто из собственного чувства и опыта этого чувства.

В полной противоположности к выдуманным системам разума (*Vernunft-Systeme*) господствующей современной философии философия жизни представляет собой внутреннюю духовную опытную науку, исходящую только из фактов и везде покоящуюся на фактах, хотя в ряде случаев факты, на которых она основывается или с которыми должна соотноситься,— это факты высшего порядка. В такой высшей связи и в высшем смысле слова философия и может быть названа божественной опытной наукой. (. . .) И поскольку философия жизни, хотя бы в высших своих точках и на высшей ступени, является божественной, везде и повсюду внутренней и духовной опытной наукой, становится понятным, почему она легко и охотно входит в другие опытные науки, особенно такие, которые более тесно соприкасаются с человеком, как это имеет место даже в науке о природе в некоторых ее разделах, в еще же большей мере в истории и языкознании... (. . .) Философия не должна лишь преступать при этом своих границ или забывать о своей цели, теряться в специальных частностях упомянутых наук, блуждая в чуждой области; она долж-

на ограничиваться лишь упомянутыми моментами, касающимися человека, внутреннего человека по преимуществу, и смыслом и духом целого, держась и выделяя в особенности только его. (. . .)

Что касается происхождения, а именно реального исторического происхождения не языка вообще, а отдельных еще существующих и позитивно данных языков, особенно тех, которые в сравнении с производными от них и смешанными могут считаться по крайней мере праязыками, то главный момент для правильного взгляда на них состоит в том, что мы должны объяснять их самих и их возникновение и первоначальное формирование не из смешения, выведения и соединения частных, но представлять их как созидание в целом, подобно тому, например, как и теперь еще поэтическое творение или любое другое истинное произведение искусства возникает из идеи целого и не может быть соединено чисто атомистически. Мы должны перенестись ради этого в несколько иной стиль и в более древнюю эпоху человеческой способности мышления, где мы без сомнения сможем допустить для этой праистории человеческого рода и отдельных народов, что тогда продуктивная способность воображения и в языковых продуктах первоначального словообразования могла быть более гениально изобретательной и плодотворной, чем позднее, когда на последующих ступенях духовной культуры получал все больший перевес аналитический рассудок.

Обычно происхождение объясняют примерно таким образом и говорят об этом приблизительно так, как если бы это был вопрос о возникновении картины, о которой сказали бы, что она возникла из охры, свинцовых белил, лака, асфальта и других аналогичных красочных субстанций, включая масло, каковое в качестве средства, соединяющего прочие материи, играло бы роль грамматически упорядочивающего и логически связующего рассудка. Из всех этих пестрых материалов точка ставится возле точки, пока дело не доходит до небольших штрихов, из которых постепенно складываются более пространные очертания, наконец, из этого ступень за ступенью возникает весь образ и фигура, присоединяется даже физиономия и выражение — и вот картина завершена. Однако если она уже не существовала прежде и с самого начала как идея целого в уме художника, то она никогда не осуществилась бы внешне и не вышла бы из-под кисти живописца, по крайней мере в качестве

истинного произведения искусства, создаваемого гением, поскольку оно может возникнуть только из идеи целого.

Следовательно, не отдельными частями, но из всей полноты внутреннего мира и живого сознания возник и возникает язык, одним разом как единое создание в целом, если бы мы захотели перенестись в ту праисторию, когда способность мышления еще была более продуктивной и действенной, а обозначение и выражение — более гениально подвижными. (. . .)

Вся система языков, или весь языковый мир, — это только внешне видимый отпечаток и верное зеркало сознания и внутренней мыслительной способности. Различные эпохи в древнейшем языковом созидании образуют именно различные ступени культуры в процессе развития человеческого духа. И язык вообще как нить воспоминания и традиции, соединяющая все народы друг с другом в их последовательности, это как бы общая память и великий орган воспоминания всего человеческого рода. Только в этой важной связи, существенной для предлежащей здесь цели, я и позволил себе весь этот эпизод, где многие частности не могли быть очень привлекательными, однако результат целого мог иметь общий интерес в связи с происхождением или, скорее, историческим возникновением и древнейшим развитием языка хотя бы лишь в качестве возможного материала для дальнейшего размышления. Результат этот я выразил бы или подытожил вкратце следующим образом. По сию сторону того темного промежутка или великого разрыва, который отделяет нас от недоступно скрытого происхождения, находится первая ступень древнейшего языкового созидания, отмеченная глубоким падением и чувством скорби по этому поводу. Но и здесь не исключено осмысленное искусство, как, например, оно выражается в прекрасной символической египетского языка образов, равно как и замысловатая искусственность, присутствующая, например, китайской письменности.

Вторую ступень дальнейшего языкового развития образует затем первый взлет поэтически творящего духа в тех древних языках, которые отличаются прекрасной формой и совершенной структурой, поэтической полнотой и научно ясной определенностью и в этом более всего предшествуют всем остальным языкам. Древнейшие фрагменты отличаются часто при этом своеобразно прекрасной сакральной серьезностью, что характерно даже для некото-

рых остатков древнейшей эпохи римского языка. Однако полнота высшего посвящения в божественный смысл и смелого религиозного вдохновения образует ступень в историческом ходе развития языка, каковая является третьей по счету в эту древнейшую эпоху. (. . .)

ЧЕТВЕРТАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Обычно или по крайней мере очень часто вечность объясняется и понимается как просто полное прекращение, совершенное отсутствие или безусловное отрицание всякого времени. Это означает одновременно и полное отрицание жизни и всего живого бытия, и тогда не остается ничего, кроме никчемного понятия вполне пустого бытия, или ничто в собственном смысле слова. Но вместо бесконечных противоречий, вечной бездны непостижимого ничто, к которой можно было бы отнести слова английского поэта ¹ о «зримом мраке» и куда нас привело это пустое отрицание вообще и абсолютное отрицание времени в особенности,— вместо всего этого понятие вечности можно было бы, вероятно, сделать более понятным, постичь его яснее и правильнее, сказав: вечность — это полное, исчерпывающе всеохватывающее, вполне завершённое время, то есть не просто внешне бесконечное, непрерывно текущее без начала и конца, но и внутренне бесконечное, где в бесконечно живом, светозарном настоящем и в блаженном чувстве этого настоящего все прошлое, а также все будущее присутствует с такой же жизненностью, ясностью и явственностью, как и само настоящее. (. . .)

Согласно взгляду, лежащему здесь в основе, оба, время и вечность, не противостоят резко, без всякого возможного соприкосновения друг с другом, где одно понятие совершенно устранило бы другое и сделало бы его невозможным, но между ними существуют определенные точки соединения или соприкосновения и перехода. Противоположность между ними — это не непостижимо абсолютная противоположность вечного отрицания, но, скорее, живая, подобная различию между жизнью и смертью или между добром и злом. Нас может вывести здесь из лабиринта внешнего явления и нашего собственного внутреннего мышления не столько противоположность между временем и вечностью, столь поражающая с первого обманчивого

взгляда и кажущаяся неразрешимой, сколько понятие двоякого времени, точно постичь и четко определить которое и составляет нашу задачу, и различие между одним, полным, блаженным временем, являющимся не чем иным, как внутренней пульсацией жизни в текущей без начала и конца вечности, и между другим, плененным и скованным временем, где выступает только застывшее настоящее, деспотически господствуя над всем, где прошлое совершенно омрачено и погружено во власть смерти, будущее же смутно и неясно, словно тень, витает в тусклых сумерках и обманчивом полумраке, пока не пройдет и надменно блистательное настоящее, вновь не превратится в ничто и не будет погребено во всеобщем и смертном мраке прошлого и всего преходящего бытия. (. . .)

Если вечность сама по себе первоначально есть не что иное, как жизненно полное, еще не испорченное и существенно истинное время, земное же плененное или скованное чувственное время представляет собой искаженную, или пришедшую в расстройство, вечность², то понятно, что они не лишены всякого соприкосновения и что могут существовать точки перехода из одной сферы в другую; по крайней мере нам дан во всеобщем опыте один из таких переходов благодаря смерти, которая большей частью и обозначалась и рассматривалась именно в качестве таковой. (. . .)

Но и в самой жизни существует много явлений и мгновений, когда границы времени, по крайней мере на короткий период такого приподнятого состояния, кажутся как бы прорванными или упраздненными. Сюда относятся отдельные моменты высшего восторга в чувстве благоговения, или подлинного экстаза, который, если только он подлинный и реальный, должен рассматриваться как мимолетный луч света из этого высшего мира полной и беспрепятственной духовной жизни. Даже внутренняя молитва без слов, если только она подлинна и в душе при этом действительно что-то происходит, предстает как капля вечности, падающая в душу сквозь время. (. . .) Существует и множество других видов этого; один из менее удивительных и столь же всеобщее и благотворно воздействующих на душу, как и общепонятных,— это тот, который имеет место в подлинном искусстве и высшей поэзии. Ибо и здесь из-под земной оболочки чувственного явления, временной данности, образного творчества повсюду просвечивает

вечное, и именно на этой силе вечного, светящейся из-под внешнего нарядного одеяния, и покоится высокое достоинство и притягательное очарование подлинного искусства и высшей поэзии, хотя и здесь должно произойти то строгое различие настоящего золота и фальшивой эстетической мишуры или простого крика моды, которое происходит повсюду, где вечное и небесное соприкасаются с земным и преходящим. Насажденное в человеческой душе или данное и врожденное ей воспоминание вечной любви, вновь источающееся здесь из сокровенных глубин (я хотел бы очистить исконное платоновское понятие³ от всех чужеродных примесей и искажающих добавлений и тем самым объяснить и оправдать его), представляет собой не только основу высшей жизни вообще, но в частности и одну из великих внутренних жизненных артерий подлинного искусства и поэзии. Однако существуют и многие другие артерии, столь же существенные и не менее богатые и обильные. Одной из таких артерий является, например, тоска по бесконечному, которая более устремлена в будущее с надеждой, тогда как вечное воспоминание любви как такое более связано с прошлым и часто сливается с историческим чувством реального прошлого. В то же время собственно вдохновение в жизни и в искусстве непосредственно примыкает к настоящему, к высшему и божественному в нем — действительному или по крайней мере считающемуся таковым, и оно тесно связано с чувством этого настоящего и с верой в него. Таковы, следовательно, эти три формы высшего чувства в человеке, которое устремляется в бесконечное, проистекает из вечного или хотело бы охватить божественное, и опять-таки в своей различной направленности естественно связано с тремя временами, или различными категориями разделенного земного времени. Воспоминание вечной любви в том, что касается его влияния на искусство, хотя и представляют собой лишь единое чувство, или единую врожденную идею, если угодно так называть ее, однако его воздействие может быть всеобщим и простираться на всю область сознания в целом. Все прочие чувства внутреннего человека, все мысли, представления и идеи мыслителя, или все образы, картины, идеалы художника, погруженные в это единое чувство вечной любви, как в море или поток высшей жизни, духовно преображаются и возвышаются или превращаются в чистую красоту и совершенство. (. . .)

Даже для искусства и поэзии существует более одного такого праисточника, или внутренней жизненной артерии, высшего чувства. И если воспоминание вечной любви должно быть признано одним из таковых, то кто мог бы сомневаться, что глубоко коренящаяся в человеческой груди чистая тоска по бесконечному образует второй такой изначальный элемент. В поэзии, по крайней мере в простых первоначальных созданиях древнейшей эпохи фантазии, кажется, преобладает первое, или элегическое, в качестве скорбного воспоминания о погибшем мире богов и эпохе героев, или в качестве жалобного плача по утраченной райской невинности и первоначальному небесному состоянию, или, наконец, в более общем и высоком смысле как утраченные созвучия блаженного детства всего творения, до того как мир духов был расколот и до начала всякого зла и происшедшего из него несчастья природы. В этом отношении по аналогии с употреблявшимся уже ранее выражением поэзию вообще можно было бы назвать трансцендентальным воспоминанием вечного в человеческом духе, подобно тому как исконная, первоначальная и древнейшая поэзия идет от века к веку, от нации к нации в качестве общей памяти, или высшего органа воспоминания, всего человеческого рода, неизменно указывая на изначальное и вечное в меняющемся одеянии времен и сквозь всякое время вообще. Музыка же преимущественно увлекает страстным томлением, и именно потому это магически захватывающее и всепроникающее искусство. Хотя и здесь, как и повсюду в искусстве, высшее и земное связаны друг с другом как бы как тело и душа, небесная тоска (*Sehnsucht*) часто сливается с земной воедино и едва ли может быть отделена от нее. (. . .) В качестве третьего внутреннего жизненного источника подлинного искусства и высшей поэзии наряду с обоими упомянутыми первыми — воспоминанием чистой любви и чистым стремлением (*Sehnsucht*) — я назвал истинное вдохновение божественного. И среди различных искусств я отнес бы его преимущественно к изобразительному искусству во всем его объеме, включая, как это полагается, высшую архитектуру. Вдохновение постигает и представляет божественное, которым оно наполнено, не в отдаленном прошлом или будущем, как при воспоминании или стремлении, а схватывает его как нечто присутствующее и действительное, и это верно как для художественного вдохновения, так и для вдохновения,

составляющего часто эпоху в нравственной и общественной жизни и созидającego часто подлинно новое. Однако божественная красота должна реально присутствовать в духе художника и живо предстоять и являться его духовному взору, прежде чем она сможет зримо выступить во внешнем облике. Подобно тому как повсюду и во всяком другом искусстве совершенство покоится на противоположности и ее преодолении, так само собой разумеется, что и здесь высшее вдохновение, чтобы создать нечто совершенное, должно соединиться с продуманнейшим расчетом и терпеливой настойчивостью в исполнении. Впрочем, не нужно напоминать о том, что искусства не отграничиваются резко и всесторонне друг от друга и не заключены безвозвратно в эти узкие границы оттого будто бы, что в каждом из них преобладает особый вид высшего чувства или источника высшей жизни. Одно искусство часто переходит в область другого, что не всегда является ошибкой или чем-то покоящимся на существенной подмене и потому ложным и вредным. Поэзия в особенности часто присуща и другим сферам и более всего является всеобщим искусством среди всех остальных. Если упомянутые древнейшие и исконные поэтические создания, или эпические песни возвышенного воспоминания, занимают первое место, то кто захотел бы исключить из поэзии глубокое внутреннее томление (*Sehnsucht*) в качестве предчувствия высшей любви и вечной надежды и вообще всю эту музыку чувств, составляющую ведь духовное содержание и одушевляющее начало, или самобытное существо лирического искусства? Или кто мог бы порицать, когда поэзия, что составляет ее внутренний дух и подлинное существо, стремится выразить в этих божественных воспоминаниях и страстных предчувствиях существенное содержание своего внутреннего бытия в иной форме, представить его в качестве драматического изображения завершенным и присутствующим в живой реальности. В этом отношении она сближается с изобразительным искусством и может усваивать некоторые родственные ему свойства. Здесь следует устранить возможное недоразумение. Не без основания, как я думаю, следует стремиться прежде всего к необходимо строгому разделению истинного искусства и высшей поэзии — и неподлинной видимости. Поэзия, служащая страсти, моде или также прозе и каким-либо чисто прозаическим целям, не заслуживает этого названия. Но сов-

сем другое дело, если поэт вносит в прозаическую реальность современности или исторически данного материала свою поэзию и свой вполне поэтический взгляд на мир, который ведь и делает поэта поэтом, а не одна лишь внешняя форма. Или если он не раздувает и не воспаляет еще более хаос человеческих страстей, но, глубоко проникая ясным умом все их сплетение, постигает их в художественно гармоническом воссоздании. Это можно было бы назвать прикладной поэзией в сходном смысле слова, как в математических науках, хотя и в совершенно иной области, и многие высшие художественные создания самых разных времен относятся сюда.

Различные искусства или различные направления одного и того же искусства в различные времена и мировые эпохи и у многообразно различных по языку, нравам, стилю и духу наций следует рассматривать именно как различные диалекты одного и того же языка, близко родственные и одного происхождения, где общее понимание, согласно внутреннему, высшему художественному чувству, идет через все века и народы, связывая их и соединяя между собой этими духовными узами любящей и подвижной в любви фантазии. (. . .) И если мы, как об этом напоминалось ранее, тщетно искали по всему земному шару географически и этимологически единого общего праязыка, из которого выводились бы все остальные, то этот облаченный в одеяние искусств и просвечивающий сквозь него язык, как я назвал его, разве не является он близко лежащим от нас внутренним духовным праязыком иного и высшего рода, утраченные и, вероятно, разрозненные отзвуки которого еще звучат отдельными аккордами в нашей груди, пробужденные истинным искусством и высшей поэзией?

ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Искусство было названо языком и рассматривалось в качестве такового не в том смысле, как, например, поэзия, которую считали языком богов и называли так из-за образных украшений ее внешней формы или из-за аллегорических образов и намеков и символического облачения, часто присущего и изобразительному искусству. Но это была мимолетно затронутая мысль, заключаю-

щаяся в том, что искусство вообще не только по внешней форме, но и по своей глубочайшей сути и не только в какой-то одной форме или ее разновидности, но и во всех формах, составляющих, по существу, полный его круг, представляет собой высший духовный естественный язык, или, если угодно, внутреннее иероглифическое письмо и праязык души, сам собой понятный восприимчивому чувству, открытому для него благодаря пониманию искусства какого-либо рода, понятный, потому что ключ к нему заключен не в заранее установленном соглашении, как в глубокомысленно прекрасном, но чисто условном символическом восточном языке цветов, а в чувстве и в самой душе, вечные чувствования которой пробуждаются здесь впервые или заново, в этом внутреннем слове души, присущем подлинному искусству, слове, которое можно было бы назвать загадкой *надежды*, а именно вечной, божественной надежды, подобно тому как говорят о загадке жизни или мира и видят в этом предмет и задачу философии или определяют ее так. Загадкой, однако, остается и высшее искусство, подобно тому как предстают нам жизнь и мир, ибо большей частью они ведь дают нам только отдельные созвучия без полноты внутренней связи. (. . .)

ШЕСТАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Остроумие — это непосредственно встречающееся умное (*intelligent*) чувство и его выражение. Однако оно отнюдь не всегда сочетается с особым знанием и проникновением в определенную сферу, часто оно проистекает из наивного незнания и незнания всей сферы, которой принадлежит предмет остроумия. Вероятно, можно было бы считать задатком остроумия совершенно общее умное чувство, которое не ограничено особой сферой или относится к жизни вообще, находя себе в ней полный простор. Однако это скорее дало бы понятие обычного так называемого здравого или естественного человеческого рассудка, который сам по себе еще не является остроумием и может обходиться совсем без него. Примечательно, однако, что если человеку отказывают, например, во всякой способности суждения, что означает почти то же самое, что у него нет умного чувства ни в какой форме или сфере жизни и мышления, то в этом случае у него не следует особенно

искать остроумия, да и не найти его. Остроумие существенно отличается от суждения и специфически характеризуется более всего бессознательным. Именно поэтому дети, когда их разбудят, часто очень остроумны, и это детское остроумие среди многообразных видов и форм его, несомненно, одно из самых прелестных. Насколько это детское остроумие основывается на бессознательном и происходит из него, часто сказывается и в том (почему и нельзя придавать слишком большого значения, когда дети в совсем раннем возрасте представляются необычайно остроумными), что, достигнув более высокой ступени умственного развития и ясности сознания, они часто как бы разом утрачивают остроумие и принимают, скорее, сухой, торжественный и ребячески серьезный облик. Гениальное подсознание, присущее меткому мужскому и высшему поэтическому остроумию, образует и доказывает его родство с гением. Однако остроумие еще не составляет вполне продуктивной способности и само по себе редко приводит к ней. Как отдельный элемент оно придается творческим созданиям фантазии или всем другим способам выражения и произведениям гениальной и продуктивной способности мышления лишь в качестве последней приправы духа. Именно поэтому оно может проникать в самые различные виды и формы и не ограничено общественной жизнью или искусством и поэзией, но занимает свое отнюдь не незначительное место даже в философии, а именно в сократической, в качестве дополнительного ингредиента иронии. Многообразие различных видов и форм, в которых развертывается богатство остроумия, составляет еще одно сходство или общее качество, в котором его можно было бы сопоставить с суждением. Однако это крайне многообразное и различное развитие у того и другого имеет совершенно разную основу. Непосредственное суждение, или умное чувство, имеет потому столь много особых разновидностей, что человеческий дух и ум чувствуют себя в равной мере как дома не во всех сферах, но обычно только в той или другой из них. Великое же многообразие различных видов и форм гениального остроумия происходит из его гибкости, способности приноравливаться и примешиваться к любому предмету или какому-либо иному созданию духа. Хотя более точная характеристика этих различных форм и видов остроумия и по возможности исчерпывающий обзор всего богатства этой гениально бурлящей полноты

духа могли бы быть поучительными даже с научной точки зрения, однако в настоящий момент они за пределами нашего рассмотрения.

(. . .) Истинное искусство и высшая поэзия — это прекрасно украшенная вершина, многообещающий цвет, можно сказать, цветок надежды на богато раскинувшемся древе человечества и его удивительно многообразной высшей духовной культуры. Но само оно не может быть вместе с тем и корнем, а там, где оно хочет быть таковым, этому уже предшествовала какая-то великая превратность или в основе лежит какой-то существенный внутренний изъян. (. . .) Безусловно, эстетическое основание не может удовлетворить всей жизни — ни этой, ни тем более той; чисто поэтический взгляд на мир даже на вопрос о загадке жизни и мира дает лишь обманчивый, искусственно уклончивый ответ, на вопрос же о загадке надежды, нить которой он сам теряет, вообще не дает ответа. Если бы упомянутая прекрасная заря надежды захотела, будь это возможно, вытеснить истинное солнце или сама стать солнцем, то скоро она превратилась бы в тусклое облако, и вместо ожидаемого великолепного дневного света лишь однообразно серое небо окружало бы земной шар. Этот внутренний дефект на почве самой творящей фантазии можно распознать, как и в других сферах человеческого действия и созидания, по кажущимся излишества с другой стороны, свидетельствующей большей частью об упомянутом глубоком изъяне во внутреннем мире. Я имею в виду, с одной стороны, тот избыток, истинный потоп, как его иной раз можно было бы назвать, чрезмерных и едва понятных священных чувств, который наблюдается порою в отдельных местах нашей новой, воспаряющей ввысь поэзии, или, с другой стороны, столь же безмерное расточительство, настоящее наводнение остроумия и шуток, серьезного юмора в остроумии, язвительной пародии на юмор и еще более высокой иронии, духовно парящей над обоими и над целым произведением и всем остальным, вообще над всем универсумом. Только в этом одностороннем излишестве и в абсолютности безусловного — с той или другой стороны — решения разума или фантазии и заключена первопричина того упомянутого ранее раскола, резко выступающего даже в реальной и общественной жизни и совершенно непримиримого на этом обычном пути и по этим критериям, раскола между чисто эстетически

настроенными поэтическими натурами, воспринимающими и оценивающими все только с этой точки зрения, и практически полезными разумными людьми; они противостоят друг другу почти с такой же отчужденностью и враждебностью, как две совершенно различные породы людей... (. . .) Для основания всей жизни, как высшей, так и внешней, требуется твердая внутренняя уверенность, а не просто прекрасные предчувствия и поэтическое видение вдохновенной надежды или возвышающейся над ним иронии. (. . .)

СЕДЬМАЯ ЛЕКЦИЯ

«Чувство — это все», — хотел бы я повторить еще раз; только в словах заключено недоразумение. Если философия исходит из ложной видимости необходимого мышления, то у нее и не может быть иного результата, кроме именно этого, и она никогда не выберется из этого искусственного сплетения научной иллюзии. Абстрактные выражения, то есть слова умерщвленные и превращенные в пустые формулы или опустошенные, внутренне выхолощенные, лишенные их живого смысла, если только он когда-то был у них, такие выражения нетрудно найти для этого тождественного псевдознания, да они и давно уже найдены. Если время от времени выражения все же меняются и принимается совсем другая терминология, то это происходит лишь для создания новой видимости, тогда как в основе неизменно остается то же самое старое заблуждение, преподносимое лишь в измененной форме и ином одеянии. Либо это происходит с добросовестным намерением и убеждением, когда с помощью этой новейшей волшебной формулы надеются лучше постичь или заполучить наконец истину и истинную науку; чувствуя запутанность, темноту, непонятность предшествующей формы, думают избежать ее, изменив расположение мыслей. Однако эта непонятность заключена вовсе не в словах и выражениях или терминологии, как бы тяжеловесно и варварски она ни звучала, но во всей ошибочной точке зрения и превратном ходе мысли самого этого тождественного взгляда на мир, и она не может быть полностью снята никакой терминологией и никаким искусным даром изложения. Совершенно иначе обстоит дело, когда философия исходит

из реального чувства того, что она хочет и что искони предполагалось ею в качестве ее предмета и цели. Здесь трудность заключена не в самой сути дела, не в воззрении, лежащем в основе всего, ибо, поскольку само оно пронстекает из жизни и внутреннего опыта чувства, оно столь же ясно и понятно, как и облик и явление, или чистое впечатление самой жизни, достаточно ясно для жизни и применения в ней и достаточно понятно для родственного чувства, на котором оно само основывается. Но как повсюду, так и здесь часто трудно найти верные живые слова, определенно соответствующие, удачные и меткие выражения как раз для глубокого внутреннего чувства. Поэтому и я думаю, что философии, по крайней мере такой, которая исходит из жизни и живого чувства, было бы лучше, более соответствовало бы ей,— вместо того чтобы накладывать на свои мысли и понятия оковы раз и навсегда фиксированной и неизменно определенной терминологии, что, вероятно, для других наук, тесно ограниченных вполне определенной сферой, может быть полезным и целительным и стать или казаться почти необходимым,— тщательно избегать всего этого, часто варьировать выражения, использовать все богатство языка в многообразной полноте научного и даже образного и поэтического выражения, даже во всевозможных оборотах разговорного языка, взятого из всех сфер жизни, только чтобы сохранить изложение вполне живым и удерживать его в постоянной смене живого движения, избегая всей той мертвой формальности, которая является как бы врожденной и переданной по наследству склонностью нашего научного разума. Подобно тому как живая философия представляет собой более высокое и ясное сознание или уясненное самому себе знание, род иного, второго сознания в обычном сознании, так и для своего обозначения и изложения ей нужен некоторый язык в языке. Но это должен быть гибкий живой язык, а не окостеневшая система мертвых формул. Философия жизни может брать и заимствовать свои выражения отовсюду, прежде всего из самой жизни, и даже мимолетные формы выражения и обороты разговорного языка могут иногда послужить ей для меткого обозначения. Такие выражения могут обнаружиться и во всех других науках... (. . .) Философия жизни, то есть исходящая из жизни и живого чувства, хотя и не может быть всеохватывающей или стремиться к этому в том смысле, как философия, исходящая из предпосыл-

ки или видимости необходимого мышления, рассчитывая полностью выверить и навсегда установить совокупность всего мыслимо возможного во всем его охвате или приписывая себе самой это логическое всеведение, однако и она может быть названа всеохватывающей наукой в том смысле, что она касается живого центра всей жизни и, следовательно, всего мышления и знания и стремится верно постигнуть его. Если только она не теряет этого центра, но неизменно возвращается к нему, то ей может быть позволено вращаться более узкими или широкими кругами вокруг этого центра, чтобы освещать его со всех сторон, а не застыть преждевременно на определенной мысли и не замыкаться в определенной форме выражения. Следовательно, она может по свободному выбору брать выражения из всего круга жизни и мышления, там, где она их находит и где они представляются ей самыми меткими и удачными для выявления всей полноты чувства, трудно постижимой в словах и никогда не выразимой в них полностью. И она может пользоваться той же свободой даже в цепи мыслей, в многообразных их видоизменениях и поворотах, часто возвращаясь к тому же исходному пункту в новом виде и с иной точки зрения. Научная правильность истинного метода мысли, который должен быть живым, — это внутренняя правильность; она не зависит от всех тех внешних мелочей и видимых несообразностей и может сохраняться несмотря на них. Так, в настоящем разговоре, когда хотят высказаться о чем-то важном для чувства, сделать его доступным для взаимного понимания или прояснить и добиться общей уверенности, сначала задают тот или иной незаметный вопрос, приводят рассказ, который мог бы служить введением, сравнение, служащее переходом, или дают более подробное объяснение, чтобы устранить предвидимое возможное недоразумение или более резко и четко ограничить уже принятое мнение, разрешить вызывающее озабоченность или кажущееся столкновение или действовать его примирению, чтобы с тем большей ясностью и отчетливостью перед духовным взором слушающего мог предстать конечный результат всего сообщения. Подобно этому и я думал найти для себя извинение, если я в этом живом изложении, желая, чтобы оно производило впечатление внутренне диалогического, поступал так же, пользовался в этом как бы рапсодическом движении мысли такой же свободой, не отклоняя всякий представляющийся эпи-

зод, но считая некоторые из них даже существенными и приводя их ради лучшего взаимного понимания, часто вновь возвращался к прежнему основному понятию с несколько иным вариантом выражения, чтобы еще более прояснить его в многообразных сочетаниях. (. . .) Каждое выражение, даже самое лучшее и меткое, всегда остается значительно ниже чувства. Чувство — это все, весь центр внутренней жизни, точка, из которой исходит философия и к которой она постоянно вновь стремится. (. . .) Дело не просто в том, что для всего этого чувства как центра внутренней жизни ни одно выражение не является вполне адекватным, но часто весьма трудно обозначить словами и четко разделить с той же ясностью, с какой это ощущается, все те тонкие восприятия, различия и различения, которые содержатся в этом центре или исходят из него. Даже подлинное и неподлинное в высшем чувстве, с какой бы ясностью и определенностью оно ни различалось и ни ощущалось во внутренней понимании, часто трудно словесно различить с такой надежностью и охарактеризовать с такой правильностью, чтобы устранить всякий побочный ложный смысл и сделать невозможной какую-либо подмену. Как велико, например, различие двух родов иронии в диалогических произведениях философии, в той форме, как она была создана в сократовской школе, и в иных сходных произведениях новой диалектики, где либо в крайнем избытке скептического остроумия само бесконечное сомнение удерживается в диалектическом изложении в качестве конечной цели, а тем самым эта ирония, именно оттого терпкая и горькая, покоится на всеобщем отрицании, либо добродушная и полная любви ирония, например платоновская, тесно слита с высшим вдохновением божественностью высшей истины, составляет с ним почти полное единство или, во всяком случае, неотделима от него, потому что она и проистекает из чувства собственной неспособности схватить в словах и всецело выразить в языке полноту этой божественности, как ее постигает дух в истине. И все же выражения, обороты речи или изложения часто предельно близко граничат друг с другом, представляются почти совсем такими же или весьма похожими, тогда как внутренний замысел, дух, направленность мысли совершенно разные и почти противоположные. Даже истинный художественный гений и простое подражание ему хотя и легко распознаются чувством по способу выра-

жения и его результатам, однако нам часто недостает слов, чтобы точно обозначить и четко охарактеризовать различие, запечатлев его в определенном суждении. Так, например, если продолжить тему остроумия, насильственно вымученный юмор в его утомительно манерном повторении и развитии, избыток надуманного остроумия и пустая игра при этом весьма отличаются от кипящей полноты подлинно поэтического остроумия, где повсюду бурлит гениальная жизнь веселой фантазии и сквозь порхающие цветные одеяния пестрых шуток временами проглядывает глубокое поэтическое вдохновение. Но и здесь часто трудно условиться о впечатлении и различии, так что в общем суждении об этом остается возможной или реально имеет место некоторая путаница или даже обманчивая видимость. В сфере чувства чисто подражательное нередко в языке столь обманчиво похоже на изначальное и подлинное, по крайней мере в деталях, что часто только в конце и в заключение целого суждение может прийти к вполне определенному решению. И для обозначения его едва ли остаются иные слова, кроме простых: истинно и глубоко прочувствовано; или: неподлинно, имитировано и внутренне пусто. (. . .)

ВОСЬМАЯ ЛЕКЦИЯ

Мы уже привыкли в искусстве исходить из предположения, что для созданий его требуется подлинный художественный гений, для полного восприятия и проникновения, верного суждения и оценки созданных гением произведений — особое художественное чутье, или специфическое художественное чувство. Едва ли можно называть это предположением, настолько этот взгляд стал общезначимым и признанным в качестве такового. Сходным образом и философия Платона принимает в качестве своей основы вдохновение божественной истиной и высшим ее познанием, и поскольку сама она исходит из сознания, вознесенного вдохновением, постольку она и предполагает подобное сознание, чтобы стать доступной. Именно отсюда проистекает родство этого рода и пути в философии с художественным воззрением и вдохновением во все времена и у самых разных наций, где только он ни получал развитие, выступая в диалогической или какой-либо иной

форме художественного изложения. И это составляет полухудожественную точку зрения данной философии, насколько она возможна на почве и в области науки. Чем более в новое время и в нашем немецком языке школьная форма становилась единственно господствующей в науке вообще и в философии особенно, тем более велика заслуга тех немногих, кто стремился придать философии это развитие наподобие искусства и сохранить его. И если ценность этого развития и вдохновения прекрасным в философии не ставили так высоко, как это, по моему мнению, должно быть, то следовало бы все же брать его под защиту и оценивать, скорее, положительно хотя бы уже в качестве благодетельного стимула к многообразному духовному развитию, к расширению горизонтов духа. Это не ограничивается немецким языком и культурой с присущей им духовной направленностью, особенно к искусству прекрасного. Но в этом сказывается всеобщая насущная потребность всех наций нового времени как раз в противоположность господствующей в целом школьной форме и преимущественно математическому мировоззрению или направлению духа. И Гемстергейс, писавший на неродном ему французском языке, обнаружил большое мастерство в этом сходном с искусством способе изложения и платоновском характере философии. Правда, несмотря на все это родство и общее вдохновение прекрасным, остается и всегда должно оставаться различие между научным понятием о красоте и чисто художественным воззрением на нее, согласно которому поэту и художнику высшая красота с полным правом представляется вместе с тем и истиной, его истиной. С научной же точки зрения всегда сохраняется дистанция и если не промежуточное пространство, то все же линия раздела между истиной, а именно божественной и вечной истиной, и красотой, даже высшей красотой. Вечная истина — это сам Бог; если в некоторых изложениях или отдельных выражениях этой платоновской художественной философии само высшее существо обозначается и называется как изначально-прекрасное, то это все же не отвечает точно и вполне строгой научной правильности. Ибо согласно последней даже высшая красота — это совершенное зеркало и чистый отблеск вечного совершенства, но не оно само. Впрочем, чтобы выразить эту совершенную чистоту, отделив ее от всех примесей и всякого, даже малейшего налета чувственного мира, равно как и от

всякого земного облакающего или сопутствующего тумана иллюзии, я назвал бы ее скорее священной красотой, чем изначально-прекрасным или высшей красотой, ибо последнюю каждый привык определять по-разному со своей субъективной точки зрения — один в восторженном увлечении видит ее в Рафаэле, другой думает обрести ее в Аполлоне или ином божественном образе античного совершенства. Но что же такое эта красота, согласно ее чистому и изначальному понятию, по отношению к действительности, согласно принятому здесь для философии жизни принципу все возводить к действительности, будь то просто естественная и земная либо высшая, духовная и божественная действительность? Итак, какое место занимает красота в этой действительности, как она относится к остальному творению, вообще ко всему сотворенному миру и к самому божеству, что представляет собой она согласно истине? На священном языке, повествующем о божественных вещах, и в тщательно отобранных для этого выражениях речь идет о сотворенной от века и до всякого времени мудрости. Если она называется сотворенной, то тем самым ее нельзя путать и смешивать с несотворенной вечной мудростью, как называют и всемогущее Слово, которым созданы вся природа и все существа в их изначальной красоте. Эта сотворенная мудрость, сама будучи творением, чем еще может быть, если не мыслью, образом, выражением и отпечатком сокровенного внутреннего существа божества, в которых внешне и зримо выявляются его недоступная глубина, неисследимая бездна, то есть именно совершенным зеркалом и чистым отблеском божественного совершенства? И как бы ни называть и ни обозначать его, нужно всегда тщательно отделять это сотворенное существо — сотворенное хотя бы и до всего остального мира и до всех времен — от создавшего его несотворенного бытия вечного всемогущества. (. . .) Это первое среди всех остальных сотворенных существ, сияющее в своем чистом блеске как чудесная утренняя звезда всего остального творения, детски блаженного, еще невинного и неиспорченного; внутренняя сладость, духовный цвет природы в качестве сокровенного светового ядра неизменно сокрытой в ней изначальной райской благодати, именно та священная красота, которой наполнена вся душа истинного художника, хотя он и никогда не может всецело ее воплотить. И вдохновенный мыслитель тщетно ищет слова и выраже-

ния, формы и обороты — все они не достигают ее существа, особенно пока он рассматривает ее суть лишь как мысль или соотношение мыслей, считая ее всего лишь идеалом, и пока он еще не постиг упомянутой тайны любви в ее реальности. (. . .) И то блаженное детское состояние всего творения до начала всякого несчастья и внесенных злом искажений, о котором я говорил и понятие которого как таковое вообще не следовало бы упускать из виду, представляет собой важное и многообразно плодотворное понятие для высшей, духовной цели искусства и особенно для внутреннего существа поэзии. Я назвал высшую поэзию в соответствии с царящей в ней божественной идеей вечной надежды зарей в этой сфере духовной культуры и творящей фантазии, но вместе с тем заметил, что и скорбное воспоминание, печальный взгляд в исчезнувшее великое прошлое или в утраченное изначальное детское состояние души не следует считать чем-то противоположным или даже противоборствующим, но что это чувство нужно рассматривать лишь как отблеск надежды, как рефлекс с другой стороны, подобно тому как и небесный блеск вечернего заката родствен в восприятии фантазии сиянию утренней зари. В этом отношении можно было бы вообще сказать о поэзии и ее внутреннем существе, что она представляет собой духовное эхо души, луч скорбного воспоминания о потерянном рае, — не в том смысле, что он и история его, как она передана нам и как ее изложил британский поэт ⁴, были бы единственным или особенно удачным предметом поэтического искусства, но в связи со всеобщим раем природы во всем мироздании, с утраченным блаженным детским состоянием творения, до того как оно было потрясено отпадением от Бога. Тон райского воспоминания, скорбное эхо этой изначальной небесной невинности и красоты мироздания могут проходить через песнопения и художественные изображения не вполне земной поэзии как внутренний животворящий дух, как высшая нить жизни, — не в том смысле, что один этот луч света уже должен был бы или мог бы составить содержание законченного поэтического создания, внешний материал и предмет которого большей частью являются, скорее, телесным, исторически жизненным, но, как я уже ранее говорил о божественной надежде, и в случае тщательно разработанной картины действительности, точно исследованной во всех чертах вплоть до глубочайших основ и деталей и изображенной в соот-

ветствии с этим, она в полноте этого внешнего мира изображения могла бы быть только сокровенной внутренней душой целого. Там же, где в произведении совершенно отсутствует эта высшая внутренняя нить жизни, оно всегда пребудет и останется только прозой, хотя по форме может быть изложено в стихах, в нем может быть искусство, остроумие, история, ирония, все что угодно, но только не поэзия, понятие которой, если только его еще не утратили и не начали терять, никогда не может быть вполне отделено от понятия вдохновения. Вполне холодная рассудочная поэзия, если только ее вообще стоит рассматривать как таковую, относится к истинной поэзии вдохновения так же, как поддельная вера чистого разума к живой вере настоящего чувства, проистекающей из собственной интимной убежденности и любви. (. . .)

ДЕВЯТАЯ ЛЕКЦИЯ

(. . .) Тот призрак безусловного как специфическое заблуждение неверно прилагаемого и всецело предоставленного себе разума и проистекающая из этого разумная видимость нерасторжимо строго predetermined сплетения всех явлений и событий не ограничены, впрочем, областью науки и ее внутреннего мира мысли. И в поэзии эта идея судьбы занимает большое и важное место, особенно в трагическом искусстве древних она выступает в возвышенном ореоле как слепой фатум железной необходимости. После того как это понятие, первоначально и само по себе чистая иллюзия, в силу всеобщей веры в него стало жизненно реальной и страшной силой, проходящей через все века, естественно, что эта сила принадлежит кругу художественных представлений и художественного изображения жизни. Однако этот вполне трагический взгляд на мир внутренне и по существу своему является языческим. И даже высшее трагическое искусство стоит все же ступенью ниже или занимает по крайней мере несколько подчиненное место по сравнению с упомянутым изначальным потоком древнего и вечного воспоминания в эпических песнях древнейшей эпохи, ибо это источник, из которого проистекает и выходит вся остальная поэзия, так что идущая из него живая волна еще неразделенной фантазии с магической силой увлекает все за собой и, подобно миро-

объемлющему морю, омывает все эпохи человечества и природы в вечно меняющейся игре вод. Эпическое творчество — это сама поэзия, в нем прежде всего заключено и выражается с совершенной чистотой ее существо. Всякая другая художественная форма поэзии образует лишь особый вид ее или должна рассматриваться как прикладная поэзия в противоположность первоначальной. Ибо подобно тому как музыка — это искусство томления (*Sehnsucht*), а изобразительное искусство — выражение и создание высшего вдохновения зримой красотой, так поэзия — это подвижное светящееся зеркало мира в вечно изливающимся потоке любви вечного воспоминания. Вдохновение всегда примыкает к чему-то единичному позитивному, и именно поэтому изобразительное искусство внутренне двойственно и существенно разделяется в своем характере на языческую красоту, зримую и господствующую в древнем ваянии и зодчестве, и христианское вдохновение, явно преобладающее в живописи и архитектуре нового времени. Отчасти это применимо и к драматическому искусству, которое по своему внутреннему характеру и духу образует особый род прикладной поэзии, отчасти переходящий в названную выше иную область изобразительного искусства. В эпической же поэзии, подобно тому как все потоки сливаются в море, разрешаются все противоположности. И в подлинно эпическом произведении даже древняя мифология не должна бы производить впечатления языческой, по крайней мере не столь явно и не таким образом, как в греческой трагедии. Многосторонне развитая, духовно и научно высокообразованная эпоха, если только она еще не утратила вполне чувства и органа той высшей поэзии, нуждается преимущественно и прежде всего в такой прикладной поэзии, где искусство может быть развито особенно богато и доведено до высших ступеней. Если же в совершенно холодной поэзии рассудка названное трагическое мирозерцание не вырисовывается в великом стиле свободного поэтического творчества, но полностью вплетается в искусственную картину прозаической действительности и перерабатывается в ней, то впечатление оказывается тем более разорванным в скептически уничтожающих заключительных мыслях и место собственно поэтической истины, той первоначальной, древней и совершенной поэзии, от которой здесь едва ли остались какие-либо следы, занимает теперь в основе своей научная иллюзия

пустого понятия в глубоком и горьком чувстве всеобщего отрицания.

Во всей системе самых существенных научных заблуждений, определенная разновидность или форма которых по преимуществу свойственна каждой из четырех основных способностей разделенного человеческого сознания, особенно присуща и как бы врождена ей не как неизбежный и неустранимый ее предел, но просто как ложная склонность и унаследованные задатки к отклонению, — во всей этой системе призрак безусловного, тождественная видимость необходимого бытия и безусловного мышления и знания были охарактеризованы как специфически присущие разуму, не остающемуся и не действующему на надлежащих своих путях и в естественных своих границах. Я считал, однако, нелишним в общей связи целого и в соответствии с имеющим место тесным сплетением и взаимным соприкосновением всех различных путей, форм и видов духовного развития человека обратить внимание на то, как эта система необходимости, или научный фатализм, существенно вторгается и в поэтический взгляд на мир и как она здесь воплощается. Подобно тому как эта обманчивая видимость разума, породившая столь много ложных систем, повторяющих в основе своей в различной форме лишь одно и то же безусловное заблуждение, мощно воздействовала и на поэзию и имела решающее влияние на внутреннее обоснование трагического искусства, равным образом и особый род научного заблуждения коренится в способности воображения, и, как нетрудно понять, когда упомянутая изобретательная продуктивная способность мышления вполне становится на сторону прозаической действительности и телесно осязаемого явления, это заблуждение и проистекающая из него научная система заблуждения отличаются среди всех остальных самым сухим и материально грубым характером. Те прелестные обманчивые картины невинно играющей образной фантазии, которые прежде всего могли бы прийти на ум здесь, где говорится о специфическом заблуждении способности воображения, хотя и только научной, — я имею в виду весь прекрасный мир легенд и всех вымышленных богов древней мифологии, — как раз они менее всего причиняют ущерб науке и познанию научной истины, так что, рассматриваемые только с этой стороны, они едва ли вообще могут сюда относиться, ибо все это имеет для нас лишь поэтическую истинность или во всяком случае для

более глубокого взгляда символическое значение, полное содержания и постольку истинное. Иначе дело обстояло у древних, в язычестве, существовавшем еще реально, почему там и поднялась живая оппозиция против этого, и нередко строгая этика и философия подвергали осуждению всю отечественную мифологию. Сколь верным ни представлялось бы нам это осуждение, поскольку оно было направлено против произвольно вымышленного или грубо чувственного в этих созданиях, все же в целом далеко не всегда можно присоединиться к нему, точка зрения нередко оказывается слишком ограниченной, и нельзя отрицать того, что сами древние часто недостаточно постигали глубокий символический смысл их собственной мифологии, по крайней мере они не могли вполне обозреть великую историческую связь всего имеющегося у различных народов и в разных мифических циклах, и даже если они понимали символическое значение отдельных явлений, считались с ним или использовали его, то это было все же больше простой игрой ума для ограниченной цели конкретного морального поучения в ближайшем кругу. Согласно более широкой и всеохватывающей во всемирно-историческом плане картине всей древности, как она представляется нашему взору в исследованиях новейшего времени, отличающихся основательной ученостью и вместе с тем духовным пониманием и тонкой наблюдательностью, удалось яснее распознать в целом эту символическую основу древней мифологии и тем самым показать содержащуюся в этих поэтических созданиях скрытую жизненную нить высшей истины, ибо они изначально исходили из нее в своих первоистоках, как бы ни отклонялись от нее позднее во всех направлениях. Если позволено будет назвать христианством простую религию первых людей и великих святых праистории, поскольку истинная религия изначально могла быть только одной, то можно и нужно, вероятно, сказать, что нить христианства и подлинного богопознания зримо проходит через все язычество и различные его мистерии, и может даже оказаться полезным сделать более понятным и жизненно ясным благодаря подобному различию выражений удивительно запутанное движение человеческого духа в его многообразном развитии, со всех сторон и самых различных взглядов и точек зрения истины. Однако это христианство праистории даже там, где оно сохранялось в чистоте без примеси поэтического вымысла и отклонений,

нужно понимать лишь как христианство в его предвосхищении или в восхождении, хотя и не в равномерном развитии, но с известными кажущимися остановками и движением вспять или пустым промежутком конечного ожидания, вплоть до вершины свершения в зримо реальном явлении. Напротив, с этого момента христианство порой может представляться исследователю-историку движущимся по нисходящей линии, если и не в реальном осуществлении и определенном формировании или духовном развитии, то все же во внутреннем нравственном унастроении и в силе живой веры, — и, вероятно, до известной степени оно могло бы так рассматриваться в определенном отношении.

Если теперь почти общепризнано и признается все более, что в этих поэтических созданиях, которые с первого взгляда представляются всего лишь игрой фантазии, содержатся вместе с тем в скрытом виде прекрасные иероглифы природы и истины природы, то краткое напоминание об этом будет достаточным для связи целого, чтобы постоянно иметь ее перед собой в полной картине человеческого сознания и его развития. (. . .)

ПРИЛОЖЕНИЕ
О ЛЮБВИ И БРАКЕ
В СВЯЗИ С «ИЗБИРАТЕЛЬНЫМ СРОДСТВОМ»
ГЕТЕ

Роман, в котором искусство изображения соединяется с жизненным опытом и знанием чувств, привлекает всех читателей, ибо занимает их тем, что каждому представляется самым дорогим и важным. Живое чувство юности предугадывает в глубокомысленном мире поэта все тайны, все неведомые еще радости и скорби реального мира. Кто уже познал их, тот вновь погружается еще раз вместе с поэтом в грезы юности. Домашние и светские отношения, дружба, любовь и брак, основывающийся на одном из этих чувств, а то и стремящийся охватить их оба, — таково содержание каждого доброго и прекрасного содер­жательного романа. В «Избирательном сродстве» Гете, о котором уже так много говорилось, основная мысль весьма проста. Глубокомысленный художник показывает нам, что брак основан на притяжении неоднородного, любовь — на притяжении однородного. Вот тайна его химически-моральной загадки! Все это очень верно согласно обычному ходу вещей. Кто ищет связи на всю жизнь и кто серьезно относится к жизни, тот с полным сознанием или инстинктивным чувством не захочет увидеть рядом с собой просто повторение собственной самости, скорее он будет стремиться отыскать и соединиться как раз с такими качествами души и внешнего поведения, которых у него нет и которые дополняют его. Как часто мы видим мужчину с духовной энергией, но страстного удерживаемым на надлежащей жизненной стезе трезвой и осмот­рительной твердостью чувствующей, но умной женщины! Реже встречаются примеры противоположно­го, но есть и они, и как много можно привести примеров дру­гих сходных связей и отношений. И разве существовал бы счастливый брак, не основывающийся на совместном действии и дополнении противоположных нравственных качеств и способностей?

Иначе обстоит дело со страстной любовью, возникающей не из ощущаемого недостатка и потребности в том, чего недостает нам в нравственном отношении, но именно из чувства глубокой внутренней одинаковости, которая, будучи скрыта от самих ее обладателей, окружает их магическим покровом, приковывает их друг к другу с непреодолимой магнетической силой и влечет их часто к их несчастной судьбе. Отсюда разрушительное действие и большей частью трагический конец страстной любви, ибо односторонняя направленность становится все сильнее и убийственней, все ошибки и болезни души, усиленные тайным согласием любимого, все более отдаются самим себе и своей гибели. Именно поэтому иногда и брак, казавшийся вначале счастливым, кончается в соответствии с обычным ходом вещей отвращением или равнодушием, ибо именно та неоднородность чувств и качеств, которая казалась столь пригодной для того, чтобы восполнить недостающее каждому и создать из соединения обоих целостную жизнь, именно эта неоднородность (там, где только казалось, будто есть противоположная склонность, в действительности же ее не было в глубине сердца) вызывает часто у пошлых душ раздор, вначале незначительный, но разрастающийся постепенно и приводящий в конце концов к ожесточению, отдалению, холодности и ненависти.

Но не существует ли связи, хотя бы встречающейся и редко, где таинственная склонность одинаковой природы сочеталась бы с различными нравственными качествами и способностями, дополняющими друг друга? Одним словом, *не соединимы* ли любовь и брак и не более ли достойно поэта изобразить этот хотя и редкий, но реально существующий в человеческой природе союз, нежели ту убогую обыденность, где любовь и брак вечно бегут друг от друга, где любовь разрушительна, а брак пошл?

Если поэтому в суждении света дух и внутренний замысел «Избирательного сродства» вполне дурны и безнравственны, то и на этот раз свет совершенно прав; но потому только книга безнравственна и ординарна, что изображает художественно с большой силой лишь обычный ход именно этого мира, строго судящего, но легкомысленно поступающего по старой привычке.

V
ПИСЬМА

Лейпциг, 20 мая [17]91 г.

(. . .) Цель искусства — создавать красоту жизни, и оно достигает этого. Но если человек еще не находится в полном согласии с собой или с миром, то ему недостает сил, и тогда искусство пробуждает как раз противоположное, гармония мгновения делает более ощутимыми постоянные диссонансы, и тем более сказывается бремя повседневности. Тогда в поэзии есть нечто душераздирающее, о чем я знаю из опыта.

Лейпциг, 28 авг. 1791 г.

(. . .) Мои занятия римской историей закончены некоторое время тому назад. Мне следовало бы попытаться представить весь самобытный характер этой нации в изображении одного из ее героев и одной из ее катастроф, соединенных в одном образе: произведение искусства, которое соединило бы деятельное воздействие этой нации в одном фокусе¹. (. . .)

В основе этого лежит также мысль предпринять такую попытку со многими нациями, представить характер каждой из них в предельном совершенстве, насколько он может быть изображен *in concreto*, чтобы таким образом через созерцание различных совершенств вести дух все выше. (. . .)

(. . .) Вообще я предполагаю — я мог бы войти во вкус чтения этого рода — сравнивать сочинения и жизнь великого человека, чтобы составить себе из этого некое целое. Это может дать повод ко множеству мыслей, если соединить все подмеченное, отнеести все, насколько это возможно, к чему-то общему, развить все это дальше, как это предстало бы в предельном совершенстве; если попытаться объяснить себе, как это стало и как это модифицировалось каждый раз внеш-

ним миром и примыкало к нему, если обратить внимание на переходы и изменения или попытаться открыть аномалии и т. д. в зависимости от того, что принесет с собой своеобразие и настроение наблюдателя. Эти наблюдения возвышают самого наблюдающего и деятельно проявляются в нем как мораль и как идеальная красота искусства. Мораль дает нам такой идеал, созерцать который совершенно невозможно и который можно рассматривать только *in abstracto*. Так как поэзия и живопись обычно концентрируются на чем-то *одном* (будь то *одно* действие, или *один* характер, или *одна* страсть и т. д.), то они дают совершенство в идеальных внешних отношениях или дают лишь отдельную часть, никогда не представляя совершенства всей *человеческой жизни*. Напротив, жизнь выдающегося человека показывает совершенство, вплетенное в запутаннейшие отношения, связанное с изменчивым существом и сохраняющееся в вечном споре с бесконечным множеством существ. Следовательно, она возвышает нашу собственную жизнь в большей мере, чем высшая из наук и прекраснейшее из искусств. Материал и совершенство, вносимое в него, могут быть совершенно различными, и трудности, доставляемые материалом, могут быть столь же большими; в преодолении их и заключается главное. (. . .)

4 октября [1791 г.]

(. . .) Ты спрашиваешь, не возникло ли у меня желания заняться писательской деятельностью? Конечно, здесь у меня обширные планы, и я надеюсь осуществить большую часть из них; не столько из любви к произведению, сколько из влечения, с ранних пор овладевшего мною, из всепоглощающего влечения к деятельности, или, как я охотнее называл бы его, тоски (*Sehnsucht*) по бесконечности. (. . .)

[8 ноября 1791 г.]

(. . .) В «Гамлете», по видимости столь бессвязном, я нахожу все же глубокую внутреннюю связь *чувства*. Сначала душа слушателя возбуждается страшным явлением духа и ужасами ада. Манера Гамлета размышлять о вещах представляется мне главной целью целого; эта манера все более развивается благодаря ряду событий и разительных контрастов, пока воздействие, производимое на слушателя

этим образом мыслей, по мере того как он все более раскрывается, не переходит в отчаяние *чувства* в сцене, где поет безумная Офелия, и, наконец, в крайнее отчаяние *рассудка* в сцене с могильщиками, достигнув здесь высшей точки. Последние сцены, быстро сменяющие друг друга, с их рыцарским поединком, всеобщей гибелью, шествием воинов к месту избрания и торжественным погребением, заключают в себе нечто такое, что глубоко и прочно запечатлевает в сердце это чреватое отчаянием впечатление.

(. . .) Правда, все это лишь набросок; я отметил лишь, что считаю *образ мыслей* Гамлета подлинным средоточием *; развить это и проследить ход всей пьесы потребовало бы от меня целой статьи.

После перерыва в несколько дней, вызванного занятиями, планами и острым приступом тоски, я вновь приступаю к прерванному разговору. Я передумываю все, что теснилось в голове в это краткое время, бесчисленные мысли, которые строил мой ум, все скорби, все радости, все, чего я не могу тебе назвать. Человечество — это нечто удивительно прекрасное, бесконечно богатое, и все же чувство нашей бедности овладевает мною в каждый момент жизни. И бывает время, когда лучшее, что только я могу представить себе, моя добродетель, если бы даже она оказалась достижимой на мгновение, возбуждает у меня отвращение. Так я и живу — не думай, однако, что я следую всем своим капризам, как в в Геттингене, и нахожусь в столь же болезненном душевном состоянии. Ты одобрил бы путь, которым я иду; именно этот путь ты показываешь мне — путь целительной деятельности. Правда, пути к счастью вполне смутны, и — каким бы ничтожным ни казался вопрос, счастливо ли такое создание, как я, — никакой конечный рассудок не сможет решить, приведет ли это меня к счастью или к гибели. Я думаю все же, что духовный труд сослужит хорошую службу; хотя, если бы я мог молиться, то просил бы Бога не об уме, а о любви. (. . .)

Если бы я стал сочинять диалог, то высшим моим желанием было бы взять все из необозримой самобытности нашей нации. Я не отваживаюсь на создание подлинно греческого диалога. Мне кажется, что сначала лучше всего достойно изобразить то великое, что видишь вокруг себя и

* Поэтому полностью отпадает обычная жалоба на недостаток действия; это драма мысли, как и «Фауст».

ощущаешь отчасти внутри себя. И потом, наши мысли в большинстве своем не новы, но иначе выросли и развились в своих тончайших сплетениях и разветвлениях, и я считаю эти части отнюдь не незначительными. Существует величие и красота для всякого климата, в том числе и для Северного полюса, и для всякого, даже выродившегося рода людей. Наш дух удивительно гибок и пластичен, как и наше тело.

Немецкому характеру было уделено недостаточное внимание. С некоторого времени я, кажется, *открыл*, что у нашего народа есть великий характер. Так я называю совокупность климатических и родовых достоинств; законченным я вижу этот характер лишь в некоторых немногочисленных великих людях, искаженные же черты его — почти во всех немцах... Среди людей, пользующихся славой, я назову тебе Фридриха, Гете, Клопштока, Винкельмана и Канта. Я мог бы назвать еще множество других не столь значительных людей, величие которых я считаю исконно *немецким*. Подобного рода людей немного найдется среди всех племен, и у них есть много таких качеств, о которых нет понятия ни у одного из известных нам народов * . (. . .)

[Ноябрь 1791 г.]

(. . .) Несколько слов о критерии оценки ценности поэтов. Таким критерием для *общественного* (öffentliche) искусства поэзии будет, как я думаю, воздействие на *народ*. (. . .)

Я сказал — для общественного; я допускаю и *сокровенное* (geheime) искусство поэзии. Чем теснее сплетено оно с самобытностью тех немногих, которыми и для которых оно становится, тем больше выполняет оно свое назначение и тем более, вероятно, недоступно народу. Часто можно видеть, как эти сокровенные вещи распродаются ради похвалы, но я со своей стороны никогда не смог бы показывать любителям свое сокровенное я, словно редкость природы, хранящуюся в кабинете достопримечательностей. Если же исходить из воздействия на народ, то я пожелал бы поэту полностью

* Во всех, особенно же в научных, деяниях немцев я вижу лишь *гармонию* великой грядущей эпохи и верю, что среди нашего народа возникнут вещи, которых никогда не было ни у одного человеческого племени. Я нахожу в нашем народе неустанную деятельность, *глубокое проникновение* во внутреннюю суть вещей, большие задатки нравственности и свободы. Во всяком случае я вижу следы *становления*.

проникнуть в интересы тех, на кого он хочет оказать воздействие, изучить все их отношения. Поэт должен быть μεγαλήφυχος, великодушным, ибо дух его должен воспринять все, что наполняет сердца миллионов, тогда раскрывается всякий, казалось бы незначительный, росток счастья и воздействия, заложенный в самобытности и внешних отношениях народа; душа народа облагораживается через него. Поэт не будет жаловаться на недостаток материала, ибо даже если земной шар был бы выжженной степью, стоит только поэту ударить своей волшебной палочкой, как возникнет священный источник наслаждения и душевного участия. (. . .)

[Начало 1792 г.]

(. . .) Судьба свела меня с человеком², из которого может выйти все. Он очень понравился мне, и я обратился к нему, ибо скоро он открыл мне святилище своей души. Я пребываю теперь в нем и изучаю его. Очень молодой человек — хорошего сложения, с тонким лицом и черными глазами, великолепным выражением лица, когда он пылко говорит о чем-то прекрасном — несказанно много огня, — он говорит в три раза больше и быстрее, чем мы, остальные, — необычайно быстро схватывает и воспринимает. Изучение философии дало ему возможность с легкостью развивать прекрасные философские мысли — он устремлен не к истине, а к красоте — его любимые писатели Платон и Гемстергейс — с необычайной пылкостью изложил он мне в один из первых вечеров свои взгляды — в мире нет зла — и вновь близится золотой век. (. . .)

Лейпциг, 21 ноября [17]92 г.

(. . .) Я сам ощущаю в себе постоянный диссонанс и должен признаться себе, что я не любезен, и это часто приводит меня в крайнее отчаяние. Мне недостает согласия с собой и другими людьми, благодушия, грации, которые может дать любовь. Я хотел бы так воздействовать на людей, чтобы о моей добропорядочности говорили всегда с уважением, о моей обходительности — часто и помногу с теплотой. (. . .) Но я давно заметил впечатление, производимое мною почти всегда. Меня находят интересным и избегают. Там, где я появляюсь, исчезает хорошее настроение, и присутствие мое подавляет. Меня предпочитают разглядывать

издалека, словно опасную редкость. Разумеется, некоторым я внушаю сильную антипатию. А дух (Geist)? Большинству я кажусь чудачком, то есть дураком, не лишенным духа.

[Середина мая 1793 г.]

(. . .) В произведении поэтического искусства строй должен быть верным и прекрасным, материал истинным, исполнение хорошим.

Существуют только два закона поэтического искусства. Один из них: многообразное должно с необходимостью сочетаться во внутреннее *единство*. Все должно способствовать единому, и из этого единого должно необходимо вытекать существование, место и значение всего остального. То, где соединяются все части, что оживляет и сочетает целое, — сердце произведения — часто глубоко сокрыто. В «Гамлете» таковым является его настроение — присущий ему совершенно своеобразный взгляд на назначение человека. В «Гёце фон Берлихингене» это немецкий рыцарский дух, его последний взлет перед угасанием. Некоторые из действующих лиц представляют собой как бы новый век, борющийся со старым, — вместе с Гёцем и его товарищами умирают добродетель и век героев. Единство есть в «Ромео», но я еще не смог его изучить. И в «Карлосе» я тщетно искал его. Без единства природы и единства разума (о котором речь пойдет ниже) высшая красота композиции невозможна. В остальном она не терпит предписаний. К ней относится разделение на более малые целостности, которые образуются также благодаря произвольным членениям стихосложения. Части, словно волны потока, должны неприметно перетекать в более крупные целостности. Я не могу поверить тому, что ряд картин одинаковой величины, вставленных в сходные рамы, мог бы естественно образовать некое целое. И, вероятно, я не прав, описывая таким образом стансы. Здесь не может быть речи о том жалком искусстве возбуждать любопытство, которое искажает даже величайшее создание Шиллера.

Истина включает, во-первых, *глубину* в противоположность поверхностности, явному знаку пошлости. Наши три поэта в равной мере притязают на глубину. Второе требует сходства с природой. Прежде чем дух станет единым с природой, он действует слишком из себя самого и своих понятий, не умеет сообразоваться с действительным, как Шиллер,

создания которого угловаты, как деяния великого юноши. Лишь немногие слышат тихую поступь природы во времени. Гете знает мир и некоторые страсти, а Клопшток удачно вслушивался в нежный голос, звучавший внутри него. Шиллер разорван и неестествен. Высшее здесь нельзя определить. Шекспир — самый истинный среди всех поэтов.

Исполнение или *обозначение* требует чистоты и жизненности. К последней относится большая часть стихосложения. Легче всего указать погрешности, допущенные в отношении чистоты, и законченным образцом ее может считаться Виланд. Высшее нельзя определить. Вероятно, даже Клопштока можно превзойти в этом.

Характер поэта — это влечение к самому изображению, и притом поэтического материала. Его совершенство — всеобщая способность изобразить *все* хорошо, и, кажется, таково было намерение Гете.

Просто совершенное произведение будет упражнять и оттачивать все познавательные способности, красотой и целесообразностью удовлетворять дух и пробуждать игру влечений. Но чтобы заслужить серьезную похвалу тех, кто только и может по-настоящему судить о ценности и неценности, оно должно быть более чем совершенным, должно обладать значительным содержанием, должно, как говорит Клопшток, «напоминать нам о том, что мы бессмертны». Только человеческий самодеятельный дух и его деяния имеют самостоятельную ценность. Чем человечнее, тем достойнее! Насколько произведение содержит в себе духовную жизнь, настолько оно ценно. Следствием художественного произведения может быть высшая деятельность, совершенство и гармония всех наших сил, глубочайшее наслаждение всего нашего существа, возвышение, само блаженство. Но даже лучшие произведения имеют небольшую ценность. Среди немцев я назвал бы Шиллера, если бы у него было столько же гармонии, сколько способности к борьбе и богатого воображения. Нужно *требовать*, чтобы произведения поэта были не ниже, чем он сам, в чем усматривают вину Гете. Труднее всего судить о содержании, как и об истине произведения. Существует только один безусловный закон — единство разума, а именно то, что свободный дух всегда побеждает природу. Вероятно, в «Гамлете» само содержание — самоубийство свободного духа как такового — составляет единственное исключение, возможное и дозволенное. Но я считаю еще неясным, везде ли может быть понято это удивительное про-

изведение. В остальном малейшее ущемление нашей священной способности непростительно. В конце эпических и драматических произведений крайне трудно удовлетворить разум и природу.

Если подумать о том, сколь узок охват даже немногих превосходных поэтов, то можно было бы сказать: существует особая поэзия не только для каждого сословия, народа, века, но даже для каждого индивида. Правда, всякое благо, всякий дух собственно всеобщ; но дух, действующий вполне своеобразно, понятен только тем редким людям, которые способны многое охватить. Наши художники сочиняют большей частью только для самих себя и столь мало думают о мире, как и мир о них. И все же это вечная истина: кто живет для мира, в сердце того должно быть место для целого мира. Шекспира можно было бы назвать *безграничным*. (. . .)

[19 июня 1793 г.]

(. . .) Вчера вечером я читал «Гамлета». (. . .) Тема этой вещи и впечатление от нее — героическое отчаяние, то есть бесконечный разлад высших способностей. Причина его внутренней смерти заключена в величии его ума. Если бы он не был столь велик, он стал бы героем. Он не видит смысла быть героем; если бы он захотел этого, для него это было бы только игрой. Он видит бесчисленное множество отношений — отсюда его нерешительность. Если *так* спрашивают об истине, то природа смолкает, и для *таких* устремлений, для столь строгого испытания мир — это ничто, ибо наше хрупкое существование не может создать ничего, что удовлетворило бы наши божественные требования. В глубине его существования — ужасное ничто, презрение к миру и к себе самому. Таков *дух* произведения; все остальное — только плоть, оболочка. И по своей природе он может быть понят лишь очень немногими, так что может статься, что в театре никто из актеров и никто из зрителей даже не угадывает существа дела. Несчастен тот, кто понимает его! При случае это произведение могло бы привести к немедленному самоубийству душу, исполненную тонкого морального чувства. Я знаю только, как это подействовало на меня, когда полтора года назад я увидел его в самом жалком исполнении. Много дней я был просто не в себе. Его величие покажется, вероятно, парадоксальным; мои доказатель-

ства — это его признанные мужество и ум; особенно же известная *трезвость*, вообще верный признак героя. Ибо когда мы твердо называем кого-нибудь этим почетным именем, то нередко добавляем, например, что он спокойно и хладнокровно разгуливал под грохот тысяч пушек, размышляя с той же свободой, что и всегда. Я хочу обратить твое внимание на то место, где страсть не смогла овладеть героем, когда он восклицает:

...hold my heart,
And you, my sinews, grow not instant old³,—

и затем на сцену с матерью, где дух появляется во второй раз. Но мое лучшее доказательство — это его возвышенное вдохновение теми остатками богоподобия, что еще живут в человеке. Например, то место в сцене с Гильденстерном и Розенкранцем: I have at late — man delights not me⁴. Его колоссальное превосходство над всеми окружающими бросается в глаза. Только для того, кто понимает его, они будут мерцать где-то на заднем плане; если же не погрузиться полностью в Гамлета, то другие будут выделяться в большей мере и целое станет плоским. Нужно думать, что хорошие актеры смогли бы здесь многое сделать, ибо от читателя требуется многое, чтобы угадать все это. (. . .)

Лейпциг, 28 августа [1793 г.]

(. . .) «Серьезная любовь к святой истине наполняет только радостные сердца», — писал я недавно другу. Если бы это было не так, я никогда не смог бы полностью отдаться великому предмету, забыть мир и погрузиться в созданную мною природу. Мать вдохновения — одиночество. Я живу очень одиноко — и в глубине сердца чувствую себя одиноким. Узлы природы я порвал и неизменно ощущаю теперь, что узлы моего воображения слабы и бессильны, я стою одиноко, как бы вне мира, я совсем ненужен и не знаю ничего, что мне нужно. Кое-что из моего последнего письма тебе следовало бы рассматривать как такие воззрения одинокого, иначе ты легко мог бы сделать мне необоснованные упреки.

(. . .) Я вовсе не намеревался конструировать поэта согласно понятиям аргюи. Для творца не существует законов, но *судьей* может быть только тот, кто понимает согласно законам. Я выбрал путь, который был для меня естественным... (. . .) Я должен взять под свою защиту от тебя две вещи, которых ты не признаешь, — *систему и идеал*. Я знаю;

что постыдное и бессмысленное умничанье запятнало для тебя эти слова; но ты обращаешь внимание только на это и не признаешь, несправедливо презираешь драгоценные громкие свидетельства нашего божественного достоинства. То, что в произведениях, действиях и художественных созданиях мы называем душой (в поэтическом произведении я люблю называть это сердцем), в человеке — духом и нравственным достоинством, в творении — Богом — жизненной связью, то в понятиях есть система. Существует лишь одна действительная система — великая Тайна, вечная природа, или истина. (. . .)

Источник идеала — это горячая жажда вечности, стремление к Богу, следовательно, самое благородное в нашей природе. Некоторые, не понимающие этого, мнят идеал находящимся в споре с природой, которая лишь в согласии с духом создает подлинно великое. Вдохновение — мать идеала, а понятие — его отец. Да и чем является наше достоинство, если не силой и решимостью уподобиться Богу, всегда иметь перед глазами бесконечность? (. . .)

13 октября [1793 г.]

(. . .) Что касается понятий, то, вероятно, если отделить все излишнее, это будет лишь вопрос об основных способностях души. Я считаю, что всякое чувство (*Gefühl*) можно разделить на три элемента, три вечных различия, и предлагаю охватить весь объем мира (то есть всех наших мыслей, всего нашего бытия) следующим образом. (. . .)

Мы ищем трех вещей, а именно множества, единства и целокупности⁵; на твоём языке — жизни, силы, Бога. Только их сочетание создает человеческое бытие; строгое разделение — лишь дело рассудка; грубое разделение принадлежит чувству (*Sinn*), согласно господствующему элементу. Жизнь открывается в желании, борьбе и любви. В обеих последних формах вечное охотно сочетается со смертным, они, кажется, подарены земным людям в качестве повода (*Reiz*) к тому, чтобы наслаждаться, как Бог. Под силой я понимаю собственное деяние, самодеятельность, то есть пронизательность и честь, ибо так можно было бы назвать силу воли. Честь без добродетели подобна рассудку без разума. Направленность на Бога и божественное наслаждение — это добродетель, не все, но высшее наше назначение. Человек ценен в той мере, в какой в нем есть бы-

тие, то есть жизнь, сила и Бог. Если в нем много силы и жизни, но они спорят с Богом в нем, то он всегда будет безобразным человеком, презренным поэтом, и его суждение будет искаженным. Этот критерий относится и к отдельным человеческим произведениям; следовательно, поэтическое произведение, например, ценно в той мере, в какой в нем есть человеческая сила жизни. Но это требует направленности всех частей на высшую цель, а чем иным является нравственность? (. . .)

Душа моего учения в том, что человечество — это высшее, и искусство существует только ради него. Не столько Шиллер, сколько Бюргер ставил искусство выше природы. И даже великий Гете с возрастом впал в это самообожествление. Он, кажется, самодовольно прислушивается к своему гению, и я вспоминаю тогда о музыке Моцарта, дышащей в каждом своем звуке тщеславием и размягченной испорченностью. (. . .)

ОБ ИДЕАЛЕ

Стремление к недостижимому, любовь к безымянному, о которых ты пишешь, все это совершенно верно. Но я не мог удержаться от улыбки при чтении, видя, что ты требуешь невозможного. Кто любит истину, никогда не должен обольщаться тем, что владеет ею, и тот, кто наслаждается вечным, должен оставить свое вредоносное заблуждение, будто все остальное — это ничто. Ты постиг бесконечное только с одной стороны, и что было бы, если бы к тебе предъявили те же самые требования? Ты любишь — хорошо! Но ты не должен думать, что нет ничего более высокого, чем наслаждение любимого; нет, ты должен разумно соизмерить это с другими достоинствами! Но мне кажется, что мы не знаем, о чем говорим, что мы понимаем под идеалом; это бросилось мне в глаза, так как ты утверждаешь относительно произведения, душа которого — идеал, а единственное содержание — разум, что оно сводит все в человеке к восприимчивости. А именно «Письма Альвиля»⁶. А затем — разум ничего не дает идеалу? Он не дает ему ничего, если не считать, что он создает его. Ибо что такое разум, как не способность к идеалам? То, что я назвал в своей рапсодии целокупностью? И что такое идеал, как не понятие разума? Разум — ведь это не только часть способности представления, но и основное влечение, влечение к вечному. Постиг-

нуть связь этого влечения со способностью не вполне легко, но это истинно. Ты говоришь есегда лишь о естественном, но вредном злоупотреблении последней.

11 декабря 1793 г.

(...) Признаюсь тебе, что греки и Гете весьма народны для меня и что *народная поэзия* Перси¹ и т. д. принадлежит для меня к ученой поэзии за крайне малыми исключениями. (...) Но скажите мне, вы, люди природы, как это только возможно, чтобы Данте был понятен народу? И даже если грубое тело шекспировских созданий доступно взору, то скажи сам, разве его дух, столь тонкий и удивительный, не ускользает подчас даже от того, кто, казалось, в силу редкого сочетания самых разнородных качеств был как бы предназначен к тому, чтобы постичь его? Вы уверяете нас, что *народные поэты* — это те, возникновение которых среди народа и в связи с ним и со своим временем относится к числу загадок истории! Афинские поэты полностью принадлежат своему народу, и они были понятны каждому из своих соотечественников, хоть сколько-нибудь обладавшему чувством и культурой. (...)

[15 декабря 1793 г.]

(...) Чтобы яснее показать тебе, что я имею в виду под поэтической нравственностью и как мало случайного я вкладываю в это понятие, я прибавлю, что собираюсь представить Аристофана образцом нравственности комической поэзии. (...)

Я принимаю твое различие драматических и лирических поэтов. Но разве изобразительный художник не забывает и не теряет самого себя, как драматический поэт? Разве музыкант не погружается в себя, как и последний? Разве нельзя сказать о мыслителе то и другое? Я сказал бы, что сущностью поэта является гармония внутренней полноты. Существенный атрибут — влечение к этому сознанию внутренней полноты в гармонии; внешнее явление этого атрибута — влечение к изображению (не только драматическому, но и лирическому). Не напрасны ли вообще эти старания определить характер целого класса людей посредством дефиниции? Твое различие напомнило мне о том, что современных поэтов можно разделить на два класса — на музыкаль-

ных и изобразительных. Гете более склоняется к последним. Бюргер, Клопшток и даже Шиллер вполне лиричны. Шекспира я назвал бы *μουσικῆς τῶν ποιητῶν*⁸, и опять-таки он драматичнее любого другого нового поэта. Но, признаю тебе, обе эти системы его гения представляются разорванными в своем воздействии, не соединенными столь прекрасно, как у всех греческих поэтов.

Дрезден, 27 февраля 1794 г.

(...) Мне доставляет удовольствие мысль о том, что наши устремления, несмотря на все их различие, совпадают все же в одной и той же цели. Проблемой нашей поэзии мне представляется соединение существенно современного с существенно античным; если я прибавлю, что Гете первым в совершенно новой период искусства стал приближаться к этой цели, то ты поймешь меня. Если ты исследуешь дух Данте, возможно, также и Шекспира, то будет легче познать то, что я назвал *существенно* современным и что я нахожу главным образом в обоих этих поэтах. (. . .)

Дрезден, 5 апреля [1794 г.]

(. . .) История греческой поэзии — это законченная естественная история прекрасного и искусства, поэтому мое сочинение⁹ — эстетика. Последняя до сих пор еще не открыта, она представляет собой философский результат истории эстетики и единственный ключ к ней. Философский диалог, историческое искусство, красноречие относятся к поэзии приблизительно так же, как зодчество — к ваянию; они содержат *поэтическое*; учение о нем и его история составят, вероятно, существенную часть моего сочинения. Но я еще не решился.

Ты заметишь, что мне необходимо знание всех древностей, философии, искусства, политики греков; я соглашусь с этим, хотя вполне понимаю тебя; только это обозрение целого приведет меня к моей цели, определенному знанию того, на что претендует каждый, — *духа* греков, истории нравственного человека у них. И здесь мне дано только множество фактов; все остальное остается на *мою* долю вследствие морального ничтожества исследователей древности. (. . .)

Дрезден, 20 января [1795 г.]

(. . .) Впрочем, план моей научной жизни достаточно созрел. Кроме занятий древней историей, о которых ты, вероятно, уже можешь получить общее понятие, я предполагаю два сочинения. Первое я хотел бы объединить под названием «Дух новой истории», или «Критика века», или «Теория культуры». Второе — это дополнение, исправление и завершение кантовской философии. Оба требуют, скорее, зрелости и, вероятно, вполне умеренного времени. Древность останется моей родиной. Если бы я только сделал себе имя в этой области, я осуществил бы некоторые из своих прекрасных желаний и по крайней мере вновь ожил бы изучение древних в Германии. (. . .)

Дрезден, 17 августа 1795 г.

(. . .) Ты любишь научную форму и рекомендуешь мне «Диалоги» Гемстергейса. Если ты позволишь мне, не обвиняя меня в употреблении языка для посвященных, назвать художниками всех тех, кто исключительно посвящает себя развитию в себе и сообщению другим того, что, собственно, для каждого человека составляет высшую цель жизни, то существует три рода художников. Их цель — истина, красота, добро. У греков сообщение истины и добра находилось в единстве: философия мудрецов — это их жизнь не в меньшей мере, чем их учения. Некоторые выказывали добродетель в общении, как Сократ, другие — в сочинениях, как Платон. Соединение этих различных целей нередко было весьма вредным для обеих, как это может доказать тебе пример Руссо. (. . .)

Дрезден, 23 декабря [1795 г.]

(. . .) У всякого органического существа есть свое при-
сущее ему органическое звучание, и даже там, где реально это не проявляется, есть все же тенденция к этому. Ибо всякий органический звук, как бы ни возвышался он до всеобщего, имеет все же нечто индивидуальное — неисчерпаемое и в подлинном смысле бесконечное, как и всякая индивидуальность. О человеке нельзя сказать, что у него есть *присущий ему* животный крик, ибо неопределенная определенность отличает его животность от животности других животных, имеющих определенное направление. Однако и

человеку нельзя отказать в способности издавать животные звуки, ибо в его власти кричать, как он хочет. Разве не описывают все путешественники высказывания дикарей скорее как животный крик, чем как язык... (. . .) Эти животные звуки представляются мне *основой* языка, обозначение и человеческий голос — плодом долгих упражнений и позднейшей культуры. Разве существовал бы язык, если бы не было склонности к говорению — органической тенденции производить животные звуки? Что пробуждается раньше — чувство или рассудок? Прежде чем стало возможным обозначить шипение, резание и т. д. сходными звуками, нужно было основательно научиться производить эти звуки. (. . .)

Дрезден, 15 января [1796 г.]

(. . .) Шиллеровская теория сентиментального¹⁰ занимала меня в такой мере, что несколько дней я не мог делать ничего другого, кроме как читать ее и писать замечания. Если ты сможешь прочитать мою статью¹¹, ты поймешь, почему это так меня интересовало. Шиллер действительно многое мне открыл. Когда внутри меня все так кипит, я неспособен спокойно предпринять что-нибудь другое. Я укрепился в решении еще этой зимой подготовить для печати очерк своей поэтики.

О своей статье я ничего не буду писать, пока не узнаю, что у тебя она есть. В ней речь идет только о том, что нужно изучать греческую поэзию, о том, *как* в этом еще отстали. Это набросок половины предисловия ко всему сочинению. Оно предназначено для художников, знатоков, любителей и философов. Для собственно ученого в нем содержится очень немного. (. . .)

Берлин, 26 августа [17]97 г.

(. . .) О «Германе и Доротее» я смогу сказать тебе немного. (. . .) Это самое сердечное, прямодушное, благородное, наивное и нравственное среди всех поэтических созданий Гете. Чего только не мог бы сказать морализирующий Йениш¹² о *хозяйке «Золотого льва»*, которая своим достоинством и своей добротой превосходит всех женщин и девушек в «Мейстере». Поэма явно написана с *намерением* в такой степени приблизиться к древнегреческому гомеровскому эпосу, насколько это возможно при романтическом духе,

пронизывающем целом. При очень большом сходстве в деталях *абсолютное* различие в целом. Благодаря этому романтическому духу она возвышается над Гомером, которому опять-таки уступает в этосе и полноте. Ее можно было бы назвать *романтическим* эпосом. Правда, совсем в ином смысле, чем *гоманзо* итальянцев. Даже там, где она наиболее антична и наивна и представляется наиболее гомеровской, можно усмотреть сознание, самоограничение, предельно негомеровское или, скорее, сверхгомеровское. (. . .)

Не забудь прочитать при случае «Мемуары» Гиббона¹³. Мне доставило величайшее наслаждение видеть, как этот педант изложил в них свои домашние мелочи с тем же классическим великолепием и спокойным достоинством, что и в своей «Истории». Это, вероятно, одна из самых поучительных и, конечно, самых смешных книг, которые когда-либо были написаны. Великим, по моему мнению, является то, что он сам чувствовал себя смешным. Я очень расположен ко всякому ограничению, которое осознается и проистекает из силы и законченности в каком-то определенном направлении. И его дружеские письма — это достойный, значительный и великолепный исторический стиль, часто заставляющий смеяться до слез.

31 октября [17]97 г.

(...) Главное в том, что великий план поглощает теперь днем и ночью все мои мысли. С давнего времени я думаю о том, чтобы начать наш совместный журнал¹⁴. (...) А именно журнал, который мы будем не только издавать вдвоем, но который будем и писать *совсем одни*, без каких-либо постоянных сотрудников, где *ни форма, ни содержание не определялись бы конкретно*, разве что исключалось бы все вполне непопулярное, а также большие произведения и их части. (...) Подумай только о том бесконечном преимуществе, что мы смогли бы сделать все по собственному усмотрению. (...)

Я сказал, правда, *без постоянных сотрудников*, ибо можно поручиться только за самих себя. Но лишь с тем исключением, что мы будем отыскивать *шедевры высшей критики и полемики* везде, где только их можно найти. Да и вообще все, что отличалось бы *возвышенной дерзостью* и было бы *слишком хорошим* для всех других журналов. (...)

Другим большим преимуществом этого предприятия

было бы то, что мы приобрели бы большой авторитет в критике, достаточный для того, чтобы через 5—10 лет быть диктаторами в немецкой критике, погубить «Всеобщую литературную газету» и дать критический журнал, у которого не было бы иной цели, кроме критики. (...)

Название — это ваше дело. Я и Шлейермахер — за «Геркулеса». Из этого можно было бы легко вывести идею о Геркулесе *Musagete*¹⁵, ибо множество теперешних *Musagetov* не имеет никакого понятия о геркулесовских *трудах*, которые совершаются и в поэзии и в критике. Я сначала думал о «Фрейе», не без двусмысленности. Но против этого Шлейермахер. Подумай об этом. (...)

Меня сердечно радует, что тебе так понравились мои фрагменты¹⁶. Одна моя подруга¹⁷ называет их моим балованным детищем. Шлейермахер принял в них участие, так же, как ты и Каролина¹⁸. Этого мне уже достаточно. Моя заветная мысль — *совместно* писать такие фрагменты. Это было бы божественно для *нашего* «Геркулеса». У меня еще бесконечный запас; в следующий раз я думаю дать скорее сжатые и компактные статьи и характеристики, нежели отдельные мысли. Я не могу еще заранее уяснить себе, как все это получится, хотя ощущаю это очень определенно. Совсем иначе, но притом так же. (...)

[Ноябрь 1797 г.]

(...) Далее я могу дать шесть листов фрагментов, которые будут выглядеть несколько иначе, чем фрагменты в «Лицее». Собственно, это будет совсем новый жанр: 1) я думаю давать большей частью (не отдельные сентенции и мысли) сжатые статьи и характеристики, рецензии, 2) буду стремиться при этом к универсальности, не буду разделять философские и критические фрагменты, как в «Лицее» и в тех фрагментах, что я пошлю Фихте и Нитхаммеру¹⁹, но буду смешивать их, прибавляя к ним *моральные*. (...)

Берлин, 28 ноября 1797 г.

(...) Из брошенных мною слов ты мог составить неверное представление о Шлейермахере. Что же касается парадоксального, то я не разделяю твоего мнения и думаю — опыт подтверждает это, — что лишь средние степени пара-

докса непопулярны, высшие же вновь абсолютно популярны. Разве ты не видишь, что Фихте вновь становится популярным? Что его парадоксальность и его популярность растут в равной степени? Факт, что Шлейермахер может быть популярным. Так, многие филистеры восхваляли мне его как очень хорошего проповедника. Только не думай, что его парадоксы ломятся в открытую дверь, подобно моим. Ему присуще известное тихое движение, в котором он очень сходен с Хюльзенем ²⁰, далеко превосходя его, однако, в диалектической способности — вполне фихтевской у него. Он любит также смелые комбинации, в которых, однако, он гораздо более сходен с Гарденбергом, чем со мной. Пока он может писать только рапсодии; но с *большим размахом* и неудержимым потоком, что мне представляется высшим в этом жанре. (...)

Шлейермахер — это человек, в котором развит человек, и потому он принадлежит для меня к высшей касте. (Напр., Тик — это лишь совсем обыкновенный и неразвитый человек, у которого есть редкий и разработанный талант.) Он лишь тремя годами старше меня, но бесконечно превосходит меня в моральном сознании. Я надеюсь еще многому научиться у него. Все его существо морально, и среди всех превосходных людей, которых я знаю, моральность преобладает у него надо всем остальным. (...)

Теперь к главному — к нашему великому делу, еще не окрещенному. Среди всех ваших проектов названия ни одно не кажется мне вполне приемлемым. Я не имел бы ничего против «Диоскуров» — но? — все же как различна наша манера чувствовать! «Геркулес» представляется мне воистину детски скромным по сравнению с «Диоскурами», ибо *именно* их мы не можем вынести в название. Выбирайте и решайте. *Мифологические* имена кажутся мне наиболее целесообразными для журнала, содержание или материал которого *не должны быть определены* (в противном случае, естественно, лучше всего называть философскими, критическими журналами, листками и т. д.). Шлейермахер предложил «Парки», потому что в нем, видимо, оборвутся некоторые нити литературной жизни. Я думаю, это предложение заслуживает того, чтобы вы серьезно о нем поразмыслили. (...)

[Начало декабря 1797 г.]

(...) Особенно интересовало бы меня при этом совместное философствование (Symphilosophie), τὸ συφιλοσοφίειν²¹. Во-первых, это само по себе теперь любимая моя идея; затем с тобой; наконец, в «Парках», — я хотел бы, чтобы при организации и учреждении их мы стремились не только к предельно возможной свободе, но и к *предельному содружеству*. Благодаря единому тону журнал может достичь известного единства, но, несомненно, станет благодаря этому монотонным (...), неинтересным, как это в известной мере произошло даже с «Философским журналом» Фихте. *Единство духа* сделало бы журнал настоящим фениксом своего рода. Оно, конечно, вполне возможно, когда издатели являются также и авторами и когда издатели — братья по крови и по духу. (...) Моя самая большая надежда в этом предприятии — глубочайшим образом соединить благодаря ему наш дух. (...)

КАРОЛИНЕ ШЛЕГЕЛЬ

[Берлин, 12 декабря 1797 г.]

(...) Я всегда думал, что Вашей естественной формой — ибо я думаю, что у каждого человека и духа есть своя собственная, ему присущая форма, — была бы *рапсодия*. Вам станет, вероятно, ясно, что я под этим имею в виду, если я прибавлю, что считаю цельную, устойчивую, ясную *массу* подлинной естественной формой Вильгельма²², а *фрагменты* — моей. Правда, я пробовал себя и в рапсодиях, а Вильгельм может, конечно, делать весьма хорошие фрагменты, но я говорю лишь о том, что для каждого естественнее всего. Доставляешь себе немалые трудности, если выберешь, особенно при небольшой подготовке, форму, которая не является для тебя естественной и, следовательно, достижима лишь большим искусством и напряжением. Если бы Вам пришлось однажды писать роман, то, вероятно, план должен был бы составить другой человек, и он должен был бы написать также все, *кроме* писем, если только целое не состояло бы из писем. Вы можете, правда, высказывать *фрагменты* и писать в форме писем, но Вы всегда пребываете только в том, что совершенно индивидуально и, следовательно, не пригодно для нашей цели. Ваша философия и Ваша фрагментарность идут каждая своим собственным путем.

тем. Итак, будьте осторожны при выборе формы и помните, что письма и рецензии — это те формы, которыми Вы полностью владеете. (...)

НОВАЛИСУ

Берлин, 28 мая [17]98 г.

(....) Не должна ли *форма писем* очень подходить тебе для философских и других статей?

Если тебе понравится предложение совместного эпистолярного философствования, я предложу тебе план его, разумеется, чтобы организовать свободу, а не ограничить ее.

[Дрезден, конец июля 1798 г.]

(...) Должен заявить тебе здесь, что я намерен вести с тобой корреспонденцию относительно средоточия твоей философии столь же абсолютно и категорически, как начинают Броун и Фихте. Ты думаешь, что твоя основная идея может быть высказана только в романе. Я соглашусь с этим *только* до известной степени, ибо ее можно ведь высказать бесконечно многими способами, и в конце концов разве подобная корреспонденция не была бы *романом*? Итак, я спрашиваю и прошу ответить мне с ближайшей почтой: могу ли я послать тебе письмо, которое должно быть напечатано, о твоих философских занятиях *в целом* и рассчитывать получить ответ? Я буду основываться на твоих записях и использую многие из них. Форма *абсолютно свободна*, ты всегда можешь умолчать о том или ином. Я увижу еще только Баадера и затем сразу же напишу тебе, и думаю, что у моих писем будут руки и ноги. Для меня было бы благотворно и очень интересно философствовать с тобой таким образом из глубины души. (...)

Берлин, 2 декабря 1798 г.

(...) Я согласен с тобой в том, что Библия — это центральная литературная форма и, следовательно, идеал всякой книги²³. Но с некоторыми вполне определенными условиями и различием. Журнал, роман, компендий, письмо, драма и т. д. также должны быть *в известном смысле* Библией, оставаясь все же тем, что составляет их название и

их дух. Но я имею здесь в виду Библию, которая была бы Библией не в известном смысле, не как бы, но вполне буквально и во всех смыслах, первым творением искусства в этом роде, ибо предшествующие — это лишь создания природы. Те, что среди них заслуживают этого, должны быть положены в качестве классических образцов, чтобы осуществить этот проект, подобно тому как Гете практически и я теоретически установили в качестве таковых для поэзии творения греков.

Как я подозреваю, твое произведение будет аналогично моей книге об идеальных *принципах писательства*²⁴, благодаря которой я намереваюсь утвердить отсутствующий центр чтения и университетов. Мои фрагменты и характеристики я рассматриваю как ответвление или полюсы упомянутого произведения, благодаря которому они только и получают полное освещение. Это классические материалы и классические штудии или эксперименты писателя, занимающегося или стремящегося заниматься писательством как *искусством* и как *наукой*, ибо до сих пор ни один автор не достиг и не сделал этого, так что я, вероятно, первый, серьезно желающий этого. (...)

Мой библейский проект — не литературный, но библейский, вполне религиозный. Я думаю установить новую религию или способствовать ее возведению, ибо она придет и победит и без меня. Моя религия — не того рода, чтобы она поглотила философию и поэзию. Скорее, я оставляю самостоятельность и дружбу, эгоизм и гармонию этих обоих изначальных искусств и наук, но думаю, что *настало время*, чтобы они обменялись некоторыми из своих качеств. (...) Еще одно замечание: разве синтез Гете и Фихте может дать что-нибудь иное, кроме религии? (...)

ШЛЕЙЕРМАХЕРУ

Дрезден, 12 апреля 1802 г.

(...) На днях я прочитал новую систему Шеллинга²⁵ и ужаснулся, найдя ее *такой*. Никогда еще абсолютная неправда не высказывалась с такой чистотой и отчетливостью; это, действительно, спинозизм, но *без любви*, то есть без того единственного, что я ценю в Спинозе. Это как раз то, о чем так долго говорили и к чему стремились, — *система чистого разума*, совершенно чистого, где не может

быть и речи о фантазии, любви, Боге, природе, искусстве, короче говоря, обо всем, о чем только и стоит говорить.

Париж, 15 сентября 1802 г.

⟨...⟩ Ты хочешь знать, что я думаю о «Бруно»²⁶. Он должен был понравиться мне после предшествующей системы, да и все подействовало бы освежающе после нее, и часто мне нравилось также искусство диалога. Правда, это еще совсем слабый, первый, сырой опыт. Но я надеюсь, что скоро он создаст лучшие образцы. ⟨...⟩ Что мне особенно не нравится в этом отношении — в нем нет определенных исторических лиц. Сам Бруно, другие итальянские философы, художники и антиквары — это было бы прекрасным симпозиумом и очень подходило бы именно Шеллингу, но, правда, для этого понадобилось бы больше разговоров, чем имеется у него; чистая астенция, что он не сделал этого. В диалогическом художественном произведении я неотступно требую исторических лиц и притом из современной эпохи. ⟨...⟩

А. - В. ШЛЕГЕЛЮ

Кёльн, 1 января 1806 г.

⟨...⟩ Я прилежен и особенно думаю о том, чтобы закончить то или иное значительное прозаическое сочинение, будь то история литературы или система философии. Благодаря моим лекциям у меня накопилось достаточно материала в обеих областях. ⟨...⟩ Здесь, правда, я не смогу продолжить свои восточные штудии, я смогу только обработать их; если же я останусь тут дальше, я найду, конечно, много прекрасного в литературе и истории средних веков. Здесь представляется великолепный случай для этого. Я начинаю весьма основательно заниматься старонемецкой историей по источникам, латинскими отцами церкви и схоластиками. Я совершенно убежден, что средние века более, чем что-либо другое, можно понять только в целостной связи, и именно потому их, собственно, еще не знают, хотя в наше время и признана уже идея романтического и даже католического. ⟨...⟩

Кёльн, 15 апреля 1806 г.

(...) Я хотел бы выяснить письменно только два пункта — а именно о новом искусстве и о спинозизме. Ты уверяешь меня, что этот Торвальдсен намного превосходит всех хороших художников, которых мы знаем в Германии, и я охотно верю тебе. Мы вряд ли получим таким путем искусство по той причине, что тогда у нас должны были бы быть сначала церковь, и устройство, и вера. В ближайшем столетии это вряд ли осуществится. Художник отнюдь не независим от своего времени, и потому я сожалею о каждом, вступающем теперь на этот путь. Рано или поздно он будет испорчен или станет несчастным и поймет положение вещей. Впрочем, я охотно верю, что у некоторых молодых художников столько же способности к искусству, как у любого из нас — к учености или поэзии. Но и мы в достаточной степени зависимы — счастливее всего здесь физик: если только у него есть средства к существованию и лаборатория, он будет продолжать спокойно работать, хотя бы тем временем и гибли Германия, Италия и Англия. Ученые и философы независимы не в такой степени, в еще меньшей мере — поэты и историки, хотя и больше, чем художники, ибо история дает достаточно примеров того, как ученые, историки, философы и даже поэты достигли существования, вполне изолированного от духа времени. Конечно, и в литературе достаточно мест, где обнаруживается эта зависимость, где новые опыты соотносятся со старыми произведениями так же, как и в искусстве; но, разумеется, не повсюду, и если бы духу времени удалось в такой мере втоптать в грязь или подавить *целое*, то это было бы нашей общей виной.

Что касается Спинозы, то хотя я и изменил свое мнение в нескольких пунктах, но только не в этом. Я никогда не перестану восхищаться самим Спинозой, законченной формой его духа, его величием и красотой. Но я никогда не признавал спинозизма как единственной философии, как системы, исключаяющей все остальное; об этом ты можешь судить уже из того, что наряду со Спинозой я всегда в равной мере восторгался философией Платона, а они ведь совершенно несоединимы как системы, хотя и необходимы для развития философии и очищения ее от обыденного образа мыслей. Верной же философии я никогда не мог найти ни в той, ни в другой. И есть большое различие между спи-

нозистом и Спинозистом. Как раз относительно этого пункта могут легко возникнуть недоразумения. (...) Таков Новалис, практический реализм или магия которого представляет собой уже не Спинозизм, но полную его метаморфозу, какую он, по моему мнению, должен претерпеть в истинной философии, чтобы стать элементом и частью ее. Кроме того, Спинозизм имеет отрицательную ценность как разрушение эмпирического взгляда на вещи и как легко схватываемый и именно в силу своей пустоты общеприменимый субстрат *любой* разновидности мистицизма; поэтому я восхвалял его как *первооснову* всякой мифологии скорее ради поэзии, чем ради философии. Я чувствую, что все это будет не вполне ясно тебе, пока я не смогу изложить мою собственную философию, а это можно было бы сделать только в произведении или устно. Спинозизм, если в него верить как в систему и полную истину, разрушает самые благородные силы. Причина меланхолии и бездеятельности Тика — в том, что он чересчур Спинозист. Шлейермахер во всяком случае является таковым на оригинальный манер и, вероятно, не в столь большой мере, чтобы он не смог измениться. От Шеллинга же трудно ожидать этого, ибо он начинает уже во второй раз и вновь стоит там же, где и в первый... (...) Он вполне владеет буквой Спинозы, но и только ею. Духа же Спинозы, а именно любви и красоты, короче говоря, того в Спинозе, что несравненно лучше его системы, в нем нет и следа. (...)

Офен, 18 ноября 1809 г.

(...) Твое предположение относительно описания картин в «Европе», писем о готическом искусстве полностью совпало с моим планом слить все это в целое в виде «*Писем об искусстве*» и добавить к ним некоторый новый материал, который составил бы еще одну часть. Кроме того, я уже давно думаю над тем, чтобы генетически описать мое умозрение под названием «*Философские годы учения*», поскольку я с 1796 года веду такой дневник...

ПРИМЕЧАНИЯ

III. ПАРИЖ — КЁЛЬН. 1802—1808

ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ФРАНЦИЮ (REISE NACH FRANKREICH)

Путевые заметки и размышления Ф. Шлегеля, начатые во время его путешествия во Францию (май — июль 1802 г.) и законченные осенью 1802 г.; обращены к Л. Тиху. Впервые опубликовано: «Еурога», Vd 1, N. 1, 1803.

Заметки имеют программный характер для журнала «Европа» (особенно размышления о Европе и ее духовной судьбе).

О Ф. Шлегеле и Франции см.: *Curtius Ernst Robert. Friedrich Schlegel und Frankreich.* — In: *Kritische Essays zur europäischen Literatur.* Bern, 1950.

Отрывки переведены по: *Sch'egel Friedrich. Werke in zwei Bänden,* Bd 2. Berlin und Wäimar, 1980, S. 226—227, 228—231, 233—234, 234—244.

¹ См. примеч. 2 к статье «О границах прекрасного».

• Столица мира (*франц.*).

³ Как у карийца (*греч.*); карийцы пользовались репутацией людей трусливых и неверных.

⁴ Силы, действующие в глубинах земли (*латин.* *tellus* — земля).

ЛИТЕРАТУРА (LITERATUR)

Впервые опубликовано: «Еурога», Vd 1, N. 1, 1803, S. 41—63.

Перевод по: КА, 3*.

¹ Им ется в виду Берлин, где Фихте и А.-В. Шлегель в начале 1800-х гг. читали лекции, пользовавшиеся большим успехом.

² «Гамлет» Шекспира был поставлен в переводе А.-В. Шлегеля (классическом по точности и силе) в Берлине 10 октября 1799 г.

³ «Ифигения в Тавриде» Гете была поставлена в редакции Шиллера 15 марта 1802 г. в Веймаре и 27 декабря 1802 г. в Берлине.

* О принятых здесь и далее сокращениях см. в т. I настоящего издания на с. 441—444.

⁴ Пьеса А.-В. Шлегеля «Ион» была исполнена в Веймаре 2 января 1802 г.

⁵ Пьеса («трагедия рока») «Аларкос» Ф. Шлегеля поставлена в Веймаре 29 мая 1802 г.

⁶ «Братья» Теренция были поставлены 24 октября 1801 г. в Веймаре в переделке Ф.-Г. фон Эйнциделя.

⁷ Имеется в виду «История искусства древности» (1764).

⁸ Собрание сочинений Гете в восьми томах выходило в 1787—1790 гг. в Лейпциге. Здесь впервые были опубликованы «Торквато Тассо» и фрагмент «Фауста».

⁹ Сочинения Канта «Всеобщая естественная история и теория неба» (1755) и «Метафизические начала естествознания» (1786).

¹⁰ Условие *sine qua pop* (латин.) — условие, без которого не может что-либо осуществиться; необходимая предпосылка.

¹¹ Риттер был талантливым экспериментатором романтической школы, одним из первых исследователей явлений гальванизма и электролиза. Шлегель, по-видимому, имеет в виду его первую книгу — «Доказательство того, что постоянный гальванизм сопровождает жизненный процесс в животном мире» (1798).

¹² «Прописан» — журнал Гете, в котором он отстаивал свою эстетику классицизма в основном применительно к изобразительному искусству. Журнал этот выходил в те же годы (1798—1800), что и «Атепей», программный орган романтиков.

¹³ Статья И.-Г. Мейера «Идеи к будущей истории искусства» (1795).

¹⁴ «Неопределенное» постольку, поскольку «литература» подразумевала «словесность» любого рода, не только поэтического.

¹⁵ См. примеч. 27 к статье «Об изучении греческой поэзии».

¹⁶ «Принц Цербино, или Путешествие в страну Доброго вкуса...» — пьеса для чтения Л. Тика (1799).

¹⁷ «Триумфальная арка для г-на Коцебу, председателя театральных дел» («Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theater-Präsidenten von Kotzebue...») — сатира А.-В. Шлегеля (1800), направленная против эпигона позднего просветительства, крайне плодовитого и популярного драматурга Августа фон Коцебу с его мещанской моралью и полнейшей беспринципностью. Сатира состояла из множества образцов самых разных поэтических и прозаических жанров. Отметим, что рубеж веков — пора невиданных литературных перепадок, в которых оттачивались и ломались перья десятков известных и забытых писателей.

¹⁸ «Жизнь и странные мнения Фридриха Николаи» (1801) — сатирическое произведение Фихте, направленное против берлинского писателя, многолетнего издателя крупнейшего рецензионного органа «Все-

общая немецкая библиотека», заклятого врага новых веяний в немецкой поэзии и философии. Полемике с журналом Николаи посвятил несколько десятков страниц и Жан-Поль в своей «Приготовительной школе эстетики».

¹⁹ «Доверительные письма о «Люцинде» (1800) — сочинение Ф. Шлейермахера, разъяснявшее смысл романа Ф. Шлегеля «Люцинда» (см. новое издание: *Schlegel F. Lucinde. Schleiermacher F. Vertraute Briefe über Schlegels «Lucinde»*. Hrsg. von E. Middell. Leipzig, 1970).

²⁰ Работа Фихте «Ясное, как солнце, сообщение более широкой публике о подлинной сущности новейшей философии» (1801).

²¹ «Prolegomena ad Homerum» (1795) Фридриха Августа Вольфа.

²² Диалог Шеллинга «Бруно, или О естественном и божественном начале вещей» (1802).

²³ Аллегорическая «Элегия» Шиллера (1795) — позднейшее название «Прогулка».

²⁴ Стихотворения А.-В. Шлегеля (1798, 1800).

²⁵ Трагедия «Жизнь и смерть святой Геновевы» Тика (1799).

²⁶ «*Musen-Almanach für das Jahr 1802*» (Tübingen) — один из лучших, наиболее содержательных романтических сборников поэзии.

²⁷ «*Wunderbilder und Träume in elf Märchen*» (1802) Софии Беркарди (сестры Тика).

²⁸ Седьмая часть (1800) семитомного издания «Новых сочинений» Гете (1792—1800) содержала стихотворения поэта.

²⁹ Роман французского писателя Ж.-Б. Лувре де Кувре (1760—1797) «Любовные похождения кавалера де Фобласа».

³⁰ Идеология — направление во французской философии начала XIX в., главным представителем которого был Дестют де Траси; названное его произведение выходило в свет в 1801—1815 гг.

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (GESCHICHTE DER EUROPÄISCHEN LITERATUR)

Лекции, прочитанные в частном кругу в Париже с 25 ноября 1803 г. по 11 февраля 1804 г. и повторенные в Кёльне с 28 июня по 18 сентября 1804 г. Впервые опубликовано: КА, 11. Записи лекций были сделаны слушателями и друзьями Ф. Шлегеля братьями Сульпицем и Мельхиором Буассере и И.-Б. Бертрамом; по мнению издателя Э. Белера, они представляют собой копии с рукописей самого Ф. Шлегеля (см.: КА, 11, S. XXXVI—XLIX).

Отрывки из лекций переведены по: КА, 11, S. 3—4, 4—5, 6—7, 7—9, 9—19, 22—28, 29, 30, 35, 39—41, 44—45, 45—47, 47—48, 49, 56—59, 62—66, 71—72, 74—86, 87—95, 98—100, 113—117, 118—120, 159—162.

Текст лекций, три четверти которого посвящены истории античной литературы, существенно дополняет «Историю поэзии греков и римлян»

(1798), обрывающуюся в самом начале изложения греческой лирики; он содержит наряду с историей греческого эпоса также историю греческой лирики и драмы (аттическую драму и прежде всего Софокла Ф. Шлегель считал вершиной древнегреческой литературы).

Понятие литературы определяется Ф. Шлегелем в лекциях необычайно широко; во Введении он говорит о литературе как «энциклопедии», охватывающей «все науки и искусства» (ср. определение литературы в «Истории древней и новой литературы» 1812 г. как «совокупности умственной жизни нации»). В изложение истории греческой литературы включена и история греческой философии (в «Истории древней и новой литературы» этот принцип распространен и на изложение истории литературы нового времени). Лекции проникнуты идеей духовного единства европейской культуры, восходящего к античным истокам (ср. название издававшегося в это время Ф. Шлегелем журнала «Европа»: Европа как некое духовное целое, культурное единство).

¹ Целостная, неповрежденная вещь (*латин.*).

² См. примеч. 55 к «Разговору о поэзии».

³ См. примеч. 2 к статье «Об эстетической ценности греческой комедии».

⁴ *Фесценции* — свадебные песнопения, а также песнопения в честь урожая.

⁵ *Сатурналии* — песнопения, исполнявшиеся на празднестве в честь Сатурна, самом веселом празднестве года.

⁶ *Ателлана* — древнеримская народная комедия.

⁷ В «Истории древней и новой литературы» Ф. Шлегель называет сатиру «единственным вполне самобытным жанром римлян», рассматривая ее в то же время (особенно «в той остроумной форме, которую дает нам Гораций») как «суррогат» отсутствовавшей у римлян исконной комедии.

⁸ Эта часть лекций, посвященная Сервантесу, почти дословно взята из рецензии Ф. Шлегеля на осуществленный Л. Тиком перевод «Дон Кихота». См.: КА, 2, S. 283.

РАЗВИТИЕ ФИЛОСОФИИ В ДВЕНАДЦАТИ КНИГАХ

(DIE ENTWICKLUNG DER PHILOSOPHIE IN ZWÖLF BÜCHERN)

Лекции, прочитанные в частном кругу друзей в Кёльне в 1804—1805 гг. Впервые напечатано: Friedrich Schlegels philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806 nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts, Bd 1—2. Bonn, 1836.

В основу издания Виндишман положил текст Ф. Шлегеля и записи, сделанные слушателями — Сульпицем и Мельхиором Буассере и И.-Б. Бертрамом.

Переведены следующие отрывки по: КА, 12, S. 109, 110, 111—112, 115—116, 117—119, 120—128, 129—134, 135—142, 143—146, 146—153, 153—155, 155—157, 158—159, 160—162, 165—166, 167, 168—170, 171, 175—176, 328—329, 330, 333, 334—335, 335—337, 338—339, 342, 343—346, 347, 348—351, 355, 357, 358, 358—359, 360—361, 361—363, 363—364, 365—366, 367—368, 374—375, 376—377, 382—383, 385—386, 387—388, 392—395, 400—401, 403—405, 406—408, 411, 413—415, 416, 417—418, 429—430, 448—449; КА, 13, S. 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10—11, 19, 21, 23—24, 28.

¹ См. примеч. 5 к «Идеям».

² Интеллектуальная философия (*intellektuelle Philosophie, Intellektualphilosophie*), «умная философия», включает у Ф. Шлегеля наряду с «идеализмом» в собственном смысле слова также и «дуализм», интеллектуальный дуализм, классическим представителем которого выступает здесь Платон.

³ Начиная с письма «О философии» (см. примеч. 9 к этому сочинению) Ф. Шлегель возвращается к докантовскому употреблению слова *Verstand* как высшего духовного понимания, включающего интуицию, постижение целого. Соответственно меняется взаимоотношение терминов *Verstand* и *Vernunft*; хотя они и сохраняют у Ф. Шлегеля некоторые черты соответствующих кантовских понятий (*Vernunft* как «рефлектирующая» и «умозаклюющая» способность; *Verstand* как начало единства в познавательной деятельности мышления в противоположность многообразию чувственно воспринимаемого мира), однако в целом соотношение их гораздо ближе к соотношению *νοῦς* и *διάνοια* в греческой философии (*латин. intellectus* и *ratio*). Ф. Шлегель ставит *Verstand* безусловно выше, чем *Vernunft*; в антропологической концепции позднего Шлегеля *Verstand* (вместе с волей) относится к духовным способностям, *Vernunft* (вместе с фантазией) — к душевным.

Все это затрудняет однозначный перевод этих понятий. *Verstand* мы переводим чаще всего как «ум», иногда как «разум» (аналогично традиционному русскому переводу *греч. νοῦς* и *латин. intellectus*), иногда как «рассудок» (в словосочетании *abstrakter Verstand* — «абстрактный рассудок»); *Vernunft* — иногда как «рассудок» (дискурсивное рассуждение, *латин. ratio*), но чаще всего как «разум» в его кантовском и — шире — новоевропейском просветительском понимании: автономный человеческий «разум», кантовский «чистый разум» — объект полемики Ф. Шлегеля. Ср. заметку в его записных тетрадах 1810—1812 гг.: «В воображении в нас мыслит природа; в разуме (*Vernunft*) мы сами вращаемся в собственном мышлении. В уме (*Verstand*) в нас мыслит Бог» (КА, 19, S. 299). Условность противопоставления «ума» и «разума» для русского языка очевидна, однако и в обыденном немецком языке *Verstand* и *Vernunft* являются синонимами.

В рецензии на книгу Ф.-Г. Якоби «О божественных вещах и их откровении», опубликованной в 1812 г. в журнале Ф. Шлегеля «Немецкой музей», он писал: «Этот изначальный ум (Verstand) есть упомянутая выше единая мысль вечного Слова и всех существующих в нем божественных вещей, и только это следовало бы называть в подлинном и высшем смысле слова *умом*. Я намеренно говорю *ум*, а не *разум* (Vernunft). Ибо в вавилонском словосмещении, царящем в немецкой философии со времен Канта, с обоими этими словами в особенности удивительно обращались. И поскольку я принадлежу к более древнему образу мыслей, понимающему под божественными вещами *такие, которые выше всякого разума* (Vernunft), я не могу не потребовать возвратиться к более древнему словоупотреблению для этих предметов. Согласно этому более древнему словоупотреблению не разум (ratio), общий всем и повсюду один и тот же, но ум (intellectus) представляет собой то место в познавательной способности человека, где совершается высшее озарение» (КА, 8, S. 456).

Аналогичное изменение в употреблении терминов Verstand и Vernunft происходит и у позднего Шеллинга. Ср.: «Функция разума (Vernunft) — задерживаться как раз на негативном, в силу чего именно ум (Verstand) вынуждается к поискам позитивного...»; «Бог постигается как раз только умом» (Schelling F. W. J. Zur Geschichte der neueren Philosophie. Leipzig, 1966, S. 193).

МЫСЛИ И МНЕНИЯ ЛЕССИНГА
(LESSINGS GEDANKEN UND MEINUNGEN)

Под этим заглавием Ф. Шлегель издал в 1804 г. в Лейпциге Избранные сочинения Лессинга в трех томах. Он написал для этого издания ряд статей: посвящение Фихте, которым открывается издание, общее введение «О сущности критики», предисловие к отрывкам из писем Лессинга, послесловие к работам Лессинга на античные темы (прежде всего к «Лаокоону»), статью «О духе комбинирования» и др. Шлегель написал также продолжение диалога Лессинга «Эрнст и Фальк. Разговоры о масонстве»; частью этого продолжения является статья «О форме философии».

В нашем издании переведены полностью посвящение Фихте, «О сущности критики», послесловие к «Лаокоону», с небольшими сокращениями — предисловие к отрывкам из писем, статьи «О духе комбинирования», «О форме философии». Перевод по: КА, 3, S. 61—66, 68—70, 79, 81—85, 97—102.

¹ Романтический публицист Адам Мюллер в дрезденских лекциях 1806 г. «О немецкой науке и литературе» так отзывался о критических статьях Ф. Шлегеля, посвященных Лессингу: «Готтхольд Эфраим Лессинг шлегелевским собранием его работ энергично и окончательно

вырван из круга недостойных спутников его земной жизни, преступно злоупотребливающих его именем, внешней стороной его высказываний, остатками его авторитета; Лессинг — подлинный родоначальник, отец немецкой критики. (. . .) Ф. Шлегель воскресил память о нем. (. . .) Теперь мы можем сказать, что *бронзовый* монумент, воздвигнутый Шлегелем в честь Лессинга, недостаточно выражает снисходительную мягкость, милосердие, которые были присущи Лессингу, и что мы имеем полное право говорить также о поэте, о философе Лессинге. (. . .) Согласно установленным Шлегелем понятиям философии и поэзии, Лессинг — критик лишь постольку, поскольку он поэт и философ, лишь постольку, поскольку творческая и аналитическая силы объединялись в его искусстве критиковать и характеризовать явления. Разве был Лессинг поэтом в меньшей степени, нежели то было возможно тогда на сцене немецкой словесности? Да и что такое диалектика, особенно диалектика «Натана Мудрого», если считать, что поэзия абсолютно непричастна к ней?» (Müller A. Kritische, ästhetische und philosophische Schriften, hrsg. von W. Schroeder und W. Siebert. Bd 1, Neuwied u. Berlin, 1967, S. 50—51).

² Имеются в виду Данте, Петрарка и Боккаччо.

³ После падения Византийской империи в 1453 г.

⁴ Школа немецкого философа-рационалиста Кристиана Вольфа.

⁵ Занятия Лессинга старонемецкой литературой начались с 1758 г. (в 1748, 1757 гг. швейцарцы И.-Я. Бодмер и И.-Я. Брейтингер издали некоторые поэтические произведения XIII—XIV вв.; в 1757 г. Бодмер впервые частично опубликовал «Песнь о Нибелунгах»). «Книга героев» («Heldenbuch») — название опубликованного в 1477 г. в Страсбурге свода некоторых поздних эпических произведений о Дитрихе Бернском (остготском короле Теодорихе, правившем в 493—526 гг.); в эпоху романтизма под «Heldenbuch» нередко понимали весь цикл старонемецких героических сказаний. Г.-К. Бойе писал Бодмеру 12 марта 1781 г.: «Смерть Лессинга (. . .) тяжелый удар и для изучения отечественной литературы. Когда я был у него последний раз два года тому назад, он показал мне почти законченный очерк истории немецкого языка и литературы от миннезингеров до Лютера» (цит. по: Schmidt E. Lessing, Bd 2. 2 Aufl. Berlin, 1899, S. 631). В своем отношении к памятникам древней литературы Лессинг был предельно далек от интересов романтиков.

⁶ Имеется в виду классический филолог Фридрих Август Вольф.

⁷ Преувеличенно негативная характеристика немецкой культуры середины XVIII в. Ф. Шлегеля и романтиков его поколения отталкивало засилье неглубокого рационализма на поверхности культуры середины века. И если романтикам более молодого поколения — Й. Гёрресу, К. Brentano, братьям Гримм и другим — еще только предстояло

открыть богатства немецкой словесности XVII в., то, напротив, первая половина (и середина) XVIII в. еще долгое время представлялась малопривлекательной, а потому неизученной во всем своем многообразии.

⁸ Глубоко несправедливое суждение о немецком XVII в., оправданное только общей неосведомленностью о культуре того времени, богатой и самобытной, — ведь даже имя Гриммельсхаузена еще не было известно при Шлегеле!

⁹ В послесловии к трактату Лессинга «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766) Ф. Шлегель полемизирует с теорией Лессинга о специфических различиях искусств, основанной отчасти на различении пространственных и временных искусств по Дж. Харрису («Three Treatises», 1744). Как известно, трактат Лессинга разбудил эстетическую мысль и вызвал немало возражений, включая такие теоретически весомые, как работа И.-Г. Гердера «Пластик» (1776). Ф. Шлегель продолжал эту линию критики односторонне-филологического подхода к изобразительному искусству. В свою очередь мысли Шлегеля развил Й. Гёррес в сочинении «Сполохи» («Koguskationen»), опубликованном в 1804 г.

См. об этой проблеме в истории культуры: *Schweizer B. J. G. Herders «Plastik» und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Leipzig, 1958; Id. in: Schweizer B. Zur Kunst der Antike, Bd 1. Tübingen, 1963, S. 198—252; Böchmann P. Das Laokoonproblem und seine Auflösung im 19. Jahrhundert. — In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M., 1970, S. 59—73.*

ОПИСАНИЯ КАРТИН ИЗ ПАРИЖА И НИДЕРЛАНДОВ
В 1802—1804 ГОДАХ
(GEMÄLDEBESCHREIBUNGEN AUS PARIS UND NIEDERLANDEN
IN DEN JAHREN 1802—1804)

Под этим заглавием Ф. Шлегель включил в Собрание сочинений (SW 6, 1823) статьи, впервые опубликованные в его журнале «Европа»: «Известие о картинах в Париже» (1803), «О Рафаэле» (1803), «Дополнение к итальянским картинам» (1803), «Второе дополнение к старинным картинам» (1805), «Третье дополнение к старинным картинам» (1805). Все эти статьи весьма характерны для новых культурных веяний, сказавшихся в немецком романтизме, — углубления в историю искусства, тяготения к простоте и первозданности ранней итальянской живописи, к Рафаэлю как центру истории искусства и от него к дорафаэлевской живописи. Первым это устремление интуитивно ощутил и передал В.-Г. Вакенродер в «Сердечных излияниях монаха — лю-

бителя искусств» (см.: *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977); в том же направлении движется и Ф. Шлегель, перед которым, как и перед его современниками-единомышленниками, стояла тогда насущная задача пересмотреть историю искусства, увидеть живопись минувшего свежим взглядом, неотягченными предрассудками классической традиции. Вскоре после Шлегеля этим путем пошли немецкие художники-назарейцы — Ф. Пфорр, Ф. Овербек, П. Корнелиус и многие другие (позже и Филипп Фейт, пасынок Ф. Шлегеля). Первая из статей Шлегеля обращена к «другу в Дрездене» — Людвигу Тику.

Переведены отрывки из статей по: КА, 4, S. 13—14, 17—18, 23—25, 34—38, 44—45, 54—58, 62—64, 64—65, 70, 80, 94—96, 106—108, 118—121, 123, 134—135, 147—152.

¹ Имеется в виду Лувр.

² Вероятно, имеется в виду находившаяся тогда в Лувре картина Тициана «Убиение св. Петра-мученика», сгоревшая в Венеции в 1867 г.

³ Корреджо — один из самых любимых живописцев этой эпохи. Впрочем, именно тогда он постепенно начинает уступать в славе Рафаэлю и вызывает известную критику. Работа Ф. Шлегеля в этом отношении весьма показательна. Для Шеллинга Корреджо — «небесный гений» (*Шеллинг. Философия искусства*. М., 1966, с. 239). О Корреджо и его искусстве светотени подробно писали Вакенродер, А.-В. Шлегель (диалог «Картины» в журнале «Атеней»), Л. Тик в романе «Странствия Франца Штернбальда» (1798), Зольгер, Гегель, К.-Кр.-Ф. Краузе, К.-Г. Карус. См. об этом: *Mecklenburg Carl Gregor Herzog zu. Correggio in der deutschen Kunstauffassung in der Zeit von 1750 bis 1850*. Baden-Baden, Strasbourg, 1970 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd 347).

⁴ «Ночь» («Святая ночь», «Поклонение пастухов», «Святое семейство», ок. 1530 г.) — знаменитая работа Корреджо, хранящаяся в Дрезденской галерее. Ср. характеристику ее у Шеллинга (*Шеллинг. Философия искусства*, с. 238—239). К.-Г. Карус писал об этой работе Корреджо как произведении гайдновского по духу радостного настроения: «Одна основная мысль или, лучше сказать, одно живое и теплое чувство проходит сквозь все целое, — это мысль и чувство, заключенные в словах «Да будет свет!». Слова эти произносятся здесь во второй раз, творится не обыкновенный солнечный свет, а свет духа, творится ради искупления, просвещения и возвышения человечества, ибо родилась на свет новая идея, идея любви, она пролила свое сияние на народ, бродящий во мраке. (. . .) Характерен прежде всего резкий контраст между правой и левой сторонами картины; справа — пейзаж, небо, даль, все погружено в глубокую, почти античную суровость, цвета сдержанны, а слева, напротив, царит безмерная радость, самое яркое, слепящее глаза сияние, бодрость тона» (*Carus C. G. Betrachtun-*

gen und Gedanken von auserwählten Bildern der Dresdner Galerie. Dresden, o. J. [1867], S. 22).

⁵ Картины Дрезденской галереи — «Мадонна со св. Георгием» (ок. 1532 г.) и «Мадонна со св. Себастьяном» (ок. 1525 г.).

⁶ Имеется в виду работа, которая приписывалась Леонардо да Винчи. На деле это «Портрет Шарля де Солье, сьера де Моретта, французского посланника в Англии» (ок. 1534—1535 гг.) Гаиса Гольбейна Младшего. Прекрасное описание этой работы дал А.-В. Шлегель в диалоге «Картины» («Athenaeum», 1799, Bd 2. Nachdruck, Berlin, 1960, S. 97—99), где он уже выражал сомнение в авторстве Леонардо (Ibid., S. 101—102).

⁷ Хеммерлиник — Мемлинг, имя которого долгое время читали неверно; имеется в виду его картина, изображающая на двух створках «Обручение св. Екатерины» и «Донатора с Иоанном Крестителем» (ок. 1485 г.)

⁸ Менгс — влиятельный художник-классицист и теоретик середины XVIII в., которым восторгался Винкельман (изданные в 1762 г. «Мысли о красоте и о вкусе в живописи» Менгса — новое обоснование принципов классицизма).

⁹ «Мадонна-садовница» Рафаэля, то есть «Мария с Иисусом и маленьким Иоанном» (1507).

¹⁰ Собрание картин брата Наполеона Люсьена Бонапарта было распродано в 1816 г.

¹¹ В собрании Люсьена Бонапарта находился «Экстаз св. Августина» Мурильо (см.: *Curtis. Velazquez and Murillo. London, 1883, Nr. 261d*).

¹² Об этом портрете см.: *Curtis. Op. cit., Nr. 481*.

¹³ «Мадонны» Веласкеса в Дрездене нет.

¹⁴ «Искатель блох» (1645—1655) Мурильо в Лувре.

¹⁵ Рассматривая пейзаж только как фон исторического сюжета, Шлегель стоит на весьма консервативных позициях, которые были подсказаны назарейскими идеалами критика. Живопись других направлений с начала XIX в. уже решительно опровергала такие позиции — пейзаж осмыслялся как вполне самостоятельный жанр, а взаимоотношение пейзажа и человеческих фигур могло пониматься многообразно и конкретно.

¹⁶ Шлегель, видимо, имеет в виду прежде всего Давида и его учеников.

¹⁷ Имеется в виду графический лист (1510), открывающий цикл «Житие Марии» Дюрера, — «Мадонна на лунном серпе».

¹⁸ Одна из ранних, не вошедших в цикл «Жития Марии» гравюр Дюрера (возможно, так называемая «Мадонна с саранчой»).

¹⁹ Изображение Богоматери на лунном серпе (как на гравюре Дю-

рера) — определенный иконографический тип, представленный значительным количеством работ; ср., например, находящуюся в Трире работу Н. Герхарта Лейденского (ок. 1462 г.); немало картин, развивающих этот тип, у Мурильо («Непорочное зачатие со св. Ильдефонсом», 1665—1670).

²⁰ В 1794—1815 гг. Брюссель входил в состав Франции.

²¹ Шлегель имеет в виду гравюру Дюрера, которая в настоящее время считается изображением св. Евстахия. Как и Губерт, Евстахий был обращен в христианство одинаковым явлением; как писал Л. Тик в «Странствиях Франца Штернбальда» о гравюре Дюрера, «святой Губерт, повстречавший на охоте оленя с распятием в рогах, был обращен этим видением в христианство и переменил свой образ жизни. Это замечательный лист, не только по исполнению, но прежде всего по мыслям, которые заключены для меня в нем. Местность лесистая, и Дюрер избрал высокую точку зрения,— только безрассудный упрекнет его в этом, потому что если на первый взгляд более густой лес, может быть, и показался бы более естественным, но все же трудно выразить чувство полного одиночества лучше, нежели Дюрер. (. . .) Я думаю также, что многие люди (. . .) упрекнули этот сюжет в нелепости,— рыцарь преклоняет колени перед неразумным животным. Но (. . .) такая в том невинность, благочестивость и привлекательность» (*Tieck L. Franz Sternbalds Wanderungen. Hrsg. von A. Anger. Stuttgart, 1969, S. 103—104.*)

²² Шлегель имеет в виду знаменитую гравюру Дюрера «Рыцарь, Смерть и дьявол» (1513). Толкование одной из фигур гравюры как Франца фон Зикингена (который заявил о себе лишь десятилетием позже) не выдерживает никакой критики; в эпоху Шлегеля это совершенно ложное толкование было, однако, распространено.

²³ Картина Альбрехта Альддорфера «Битва Александра и Дария» (1529); ее размеры (158,2×120,5 см) можно считать небольшими для изображенной на картине колоссальной сцены.

²⁴ Точнее — «Осада Рима Порсенной» (1529) Мельхиора Фезелена.

²⁵ Источник этой цитаты не установлен.

²⁶ «Вознесение Марии» Гвидо Рени — этот сюжет неоднократно повторялся художником (картины хранятся в Генуе, Вене, Мюнхене). «Фортуна» имеется в Риме (художник не раз повторял и этот сюжет); «Святая Магдалина» из собрания Люсьена Бонапарта хранится в Лувре (другие варианты в Генуе и Вене).

²⁷ В редакции 1823 г. (SW, 6): «...с французами и плоскими итальянцами позднейшей эпохи».

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ГОТИЧЕСКОГО ЗОДЧЕСТВА
(GRUNDZÜGE DER GÖTISCHEN BAUKUNST)

Впервые опубликовано: *Poetisches Taschenbuch für das Jahr 1806*, Berlin, 1806. В первой публикации озаглавлено: «Письма, написанные во время путешествия по Нидерландам, областям Рейна, Швейцарии и части Франции».

Переиздано в Собрании сочинений Ф. Шлегеля (SW, 6) с некоторыми дополнениями под приводимым здесь заглавием. Переведены отрывки, содержащие общую характеристику готической архитектуры, по: КА, 4, S. 177, 178—180, 180—181.

Интерес к готике пробудился у Ф. Шлегеля в Париже под влиянием братьев Сульпица и Мельхиора Буассере, сыновей богатого кельнского торговца, прибывших в Париж в сентябре 1803 г. Буассере обратили внимание Шлегеля на Нотр-Дам, вместе с ними Фридрих и Доротея совершили весной 1804 г. путешествие, посетив Брюссель, Лувен, Аахен, Дюссельдорф, Кёльн. Во время этого путешествия и особенно во время последующего пребывания в Кёльне (1804—1808) Ф. Шлегель, по существу, впервые познакомился с памятниками готического зодчества. Осенью 1804 г. Ф. Шлегель посетил Страсбург, Базель, Берн, пробыл полтора месяца в Коппе на Женевском озере как гость Жермены де Сталь, в ноябре отправился через Лион в Париж, в начале марта 1805 г. возвратился в Кёльн.

Изучение готики в начале XIX в. находилось еще в самой начальной стадии. В XVIII в. утвердилось мнение (наиболее авторитетно высказанное английским архитектором Кристофером Реном) об арабском (как говорили тогда, «сарацинском» и «мусульманском») происхождении готики. Этого мнения придерживался и И.-Г. Гердер, тогда как Гете, несмотря на тогдашнюю близость к Гердеру, решительно заявил в 1772 г. об исконно немецких истоках готической архитектуры — во вдохновенной статье «О немецкой архитектуре», написанной под впечатлением величия Страсбургского собора. Такого же взгляда на готику придерживался и Ф. Шлегель. Исторические взаимосвязи в средневековом искусстве были прослежены в то время совершенно недостаточно, и лишь в 1840 г. Францем Мертенсом было установлено французское происхождение готики. В истории немецкой художественной культуры заметки Ф. Шлегеля о готическом искусстве — один из первых анализов ее сущности и истории после Гете, Георга Форстера, восторгалвшегося интерьером Кельнского собора в «Картинах Нижнего Рейна...» (1791). Ср. также роман Л. Тика «Странствия Франца Штерибальда» (кн. 1, гл. 2). О возрождении готики в Германии в конце XVIII в. и о ее литературном освоении см.: *Keller H. Goethes Hymnus auf den Straßburger Münster und die Wiederauferweckung der Gotik im 18. Jahrhundert*, München, 1974 (Bayer. Akad. d. Wiss. Philos.-hist.

Klasse, Sitz.-ber., Jg. 1974, H. 4); *Knopp N.* Zu Goethes Hymnus «Von Deutscher Baukunst». — Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd 53. 1979, S. 617—651. В следующей работе тонко проанализирована вся глубина переосмысления готики у Гете и романтиков: *Croß W.* Überlegungen zum Raumcharakter der mittelalterlichen Architektur. — Argo. Festschrift für Kurt Badt... Köln, 1970, S. 96—127.

¹ Кёльнский собор был начат в 1248 г.; строительство продолжалось до середины XV в. В романтическую эпоху, когда обострилось немецкое национальное самосознание, возникла идея завершения Кёльнского собора, которую неутомимо пропагандировали прежде всего братья Буассере и поддерживали видные деятели немецкой культуры. В 1814—1816 гг. были найдены первоначальные чертежи западного фасада. В 1842—1880 гг. идея завершения собора была осуществлена.

² Кёльнский собор имеет в длину 144 м, в ширину и высоту — 61 м, высота башен западного фасада — 157 м.

³ Традиционным было уподобление готического собора лесу, его частей и орнаментов — деревьям, растениям, листьям, природы — храму.

О ЯЗЫКЕ И МУДРОСТИ ИНДИЙЦЕВ
(ÜBER DIE SPRACHE UND WEISHEIT DER INDIER)

Впервые опубликовано в 1808 г. в Гейдельберге. Состоит из трех книг: «О языке», «О философии», «Исторические идеи»; приложение содержит перевод избранных произведений индийской поэзии.

Отрывки переведены по: КА, 8, S. 173—175, 193—197, 199—201, 209—211, 217—219, 225, 229—231, 243, 257—263, 309—313, 315—317.

О значении работ Ф. Шлегеля в истории языковедения и изучения культуры Индии см.: *Nüsse H.* Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels. Heidelberg, 1962 (с библиографией); *Alsdorf L.* Deutsch-Indische Geistesbeziehungen. Heidelberg, Berlin, Magdeburg, 1942, S. 20—40; *Gérard R.* L'Orient et la pensée romantique allemande. Paris. 1963; *Wilson A.* A Mythical Image. The Ideal of India in German Romanticism. Durham, 1964; *Behler E.* Das Indienbild der deutschen Romantik. — In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd 18, 1968, S. 21ff.

По словам Г. Нюссе, «книга «О языке и мудрости индийцев» — один из самых удивительных примеров того, насколько духовно-историческое значение работы может превышать ее реальную научную ценность» (*Nüsse H.* Op. cit., S. 40—41).

¹ Имеется в виду основанное в 1784 г. У. Джонсом Asiatic Society of Bengal, сыгравшее большую роль в изучении индийской культуры.

СОЧИНЕНИЯ ГЕТЕ
(GOETHE'S WERKE)

Впервые опубликовано: *Heidelbergsche Jahrbücher der Literatur*, Abt. für Philosophie, Historie, Literatur und Kunst. Jg. 1, H. 2. Heidelberg, 1808. S. 145—184.

Шлегель рецензировал первые четыре тома тринадцатитомного Собрания сочинений Гете, вышедшего в Тюбингене (1806—1810); тома эти включали лирику, роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» и некоторые драмы («Каприз влюбленного», «Совиновы», «Эльпенор» и переделки драм Вольтера). Рецензия Шлегеля — его последняя обстоятельная характеристика творчества Гете. Роман Гете Шлегель рассматривает здесь уже не как «романтический», но как «современный». По Шлегелю, «современный» роман стремится как можно больше приблизиться к действительности — тенденция, которую романтический идеолог расценивает как ложную. Характеристика песни (Lied) как самого свободного выражения поэзии предвещает взгляд на лирику как высший род поэзии в статьях Ф. Шлегеля 20-х гг.

Отрывки переведены по: КА, 3, S. 113, 114—116, 127, 128—141. Важнейшие изменения при перепечатке рецензии в SW (т. 10, 1825) отмечены ниже.

¹ В тексте SW: «...внутренней поэзии, если нам будет позволено это выражение, ибо и у чувства есть свои глубины и вечно пребывающие устойчивые черты, проходящие сквозь все века подобно потоку сказаний».

² В тексте SW: «...высшего хорошего и дурного общества».

³ «Жизнеописание плута Гусмана де Альфараче» — роман испанского писателя М. Алемана-и-де Энеро (1547—ок. 1614). «Жизнь Ласарильо с Тормеса» — испанская повесть, изданная анонимно в 1554 г.

⁴ В тексте SW: «...есть вполне самобытное и, так сказать, личностное произведение, собственно обособленный индивид сам по себе».

⁵ Роман немецкого писателя В. Гейнзе (1746—1803) «Ардингелло и блаженные острова».

⁶ См. примеч. 18 к «Фрагментам».

⁷ В SW: «множество старых романов, начиная с «Дон Кихота».

⁸ Дополнение в SW: «...как Юнг-Штиллинг или Якоби».

⁹ Американская война за независимость — 1775—1783 гг.

¹⁰ В SW: «господствующий общественный вкус».

¹¹ Далее в SW следует: «У романтического поэта есть вполне поэтическая жизнь, в которой он сам укоренен и полностью проникнут ею со всех сторон вплоть до окружения, где его фантазия может двигаться легко и непринужденно, словно в родственной стихии. Так еще было даже у Сервантеса, хотя его поэзия и восходит к упомяну-

тому разладу между старорыцарской фантазией и действительностью, ставшей непоэтической. В новом же романе не только этот внутренний разлад и эта прозаическая противоположность, воспринятые поэзией, включены в ее состав и должны быть превращены в поэзию¹ волшебством самого изображения, но поэт должен победоносно провести свой поэтический дар сквозь весь современный запутанный рассудочный мир, со всеми его мелочными деталями, как он пронстекает из отношений общественной жизни, стесняющих фантазию или мешающих ей,— на всем этом противоборствующем материале поэт должен удостоверить свое поэтическое чутье или же пробудить и развить его в других натурах, настроенных вполне прозаически.

IV. ВЕНА. 1808—1829
ИСТОРИЯ ДРЕВНЕЙ И НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEN LITERATUR)

Лекции, прочитанные в Вене с 27 февраля по 30 апреля 1812 г. и опубликованные отдельной книгой в конце 1814 г. При переиздании их в SW (т. 1—2, 1822) Ф. Шлегель внес ряд пространных дополнений исторического и философского характера (отмечены квадратными скобками). В настоящем издании переведены отрывки по: КА, 6, S. 9—10, 10—12, 13—15, 15—17, 59, 65—67, 68—69, 75—76, 81, 82, 150, 170—174, 175, 209, 210—211, 211—212, 212—214, 272—273, 274—278, 279, 281—287, 287—288, 289, 291—293, 299—300, 301—303, 330, 331, 332, 333.

¹ Идея, развитая в одноименном сочинении Фихте (1800).

² Имеется в виду Фихте.

Согласно комментарию Ф. Варенбурга (см.: *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620—1880*. Hrsg. von E. Lämmerl. Köln, Berlin, 1971, S. 244—245, Ф. Шлегель смешивает здесь мотивы двух книг Фихте — «Основания естественного права согласно принципам наукоучения» (1796) и «Замкнутое торговое государство» (1800). В первой книге говорится об идеально устроенном государстве, каждый гражданин которого будет обязан постоянно носить с собой паспорт с подробным описанием его внешности или даже точным изображением; таков принцип хорошего полицейского установления (полиция понимается как «особое средство связи между исполнительной властью и подданным», регулирующее их взаимные обязательства; см.: *Fichtes Werke. Auswahl*, hrsg. von F. Medicus. Leipzig, o. J. [1922], Bd 2, S. 299). Замкнутое торговое государство, по Фихте, отличается прочностью, оно дает безусловные гарантии безопасности; преступления и войны становятся невозможными, исчезают спекуляция и интриги, не остается ничего тайного, скрытого, интимного (см.: *Ibid.*, Bd 3). Фихте ничего не говорит о романе.

³ Входящие в трилогию Эсхила «Орестея» трагедии обычно называются «Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды».

⁴ Против Ж. Шаплена (создателя поэмы «Девственница, или Освобожденная Франция», 1656), педантически следовавшего отвлеченному канону правил, направлена девятая сатира Буало (1668).

⁵ Гораций, «О поэтическом искусстве», ст. 388.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ «РАЗГОВОРА О ПОЭЗИИ»

Написано при переиздании «Разговора о поэзии» в 1823 г. в составе Собрания сочинений Ф. Шлегеля (см. примеч. к «Разговору о поэзии»). Излагаемая здесь теория трех родов поэзии ставится в связь — в духе антропологии позднего Ф. Шлегеля — с тремя «началами» в природе человека: «духом», «душой» и «телом». К «телесной» поэзии, изображающей внешний мир, наличную действительность, относится драматическое искусство, но также и роман, «душе» соответствует поток эпических сказаний (поэзия воспоминаний), поэзия «духа» — это лирическая поэзия религиозного откровения, символическая «поэзия незримого».

¹ См. примеч. 63 к «Разговору о поэзии» 1800 г. Нижеприводимый текст следует непосредственно после отмеченных там слов Лотарно.

ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ (PHILOSOPHIE DES LEBENS)

Лекции, прочитанные в Вене с 26 марта по 31 мая 1827 г. и изданные отдельной книгой в январе 1828 г. Первое обширное философское сочинение Ф. Шлегеля, с которым он выступил в печати; охватывает широкий круг тем — человеческая душа, теория сознания, дух науки, натурфилософия, философия истории, учение о государстве и др.

Отрывки переведены по: КА, 10, S. 4, 7, 10—12, 18—22, 25—26, 86—87, 94—97, 165—166, 230—235.

¹ Шекспир, «Гамлет», акт 1, сд. 5.

² См. примеч. 9 к письму «О философии» и примеч. 3 к лекциям «Развитие философии в двенадцати книгах».

³ Из стихотворения Шиллера «Художники».

⁴ Имеется в виду сочинение И.-Г. Фихте «Факты сознания» (1817).

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ (PHILOSOPHIE DER GESCHICHTE)

Лекции, прочитанные в Вене с 31 марта по 30 мая 1828 г. Вышли отдельным изданием в 1829 г. (т. 1—2). Здесь приводится отрывок из восьмой лекции по: КА, 9, S. 185—187.

¹ См. примеч. 16 к статье «Об изучении греческой поэзии».

ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА И СЛОВА
(PHILOSOPHIE DER SPRACHE UND DES WORTES)

Лекции, которые Ф. Шлегель начал читать в Дрездене 5 декабря 1828 г. Внезапная смерть прервала его работу над десятой лекцией. Текст лекций был издан в 1830 г. в Вене другом Ф. Шлегеля Францем фон Бухольцем под заглавием «Vorlesungen, insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes». Критическое издание 1969 г. воспроизводит рукописный текст Ф. Шлегеля вместе с вариантами и дополнениями, не опубликованными Бухольцем. Отрывки переведены по: КА, 10, S. 351—353, 357, 367—369, 372—373, 381—382, 383—384, 389—390, 393, 394—395, 399—400, 401—403, 405, 431—432, 446—447, 455—456, 457—461, 481—483, 485—486, 506—510.

По своему содержанию эти лекции примыкают к «Философии жизни» и продолжают ее. Название их, вполне условное, было дано Бухольцем: лекции касаются широкого круга проблем и отнюдь не сводятся к философии языка в собственном смысле; на отпечатанных пригласительных билетах тема лекции была обозначена как «философия жизни».

¹ Имеется в виду Байрон.

² Парафраза слов Гамлета о «времени, вышедшем из своих скреп» («Гамлет», акт 1, сц. 5: «the time is out of joint»; в рус. пер.: «век расшатался» — М. Л. Лозинский; «пала связь времен» — А. И. Кроненберг).

³ Имеется в виду учение Платона об анамнесисе (припоминании).

⁴ Имеется в виду Дж. Мильтон, автор поэмы «Потерянный рай».

ПРИЛОЖЕНИЕ
О ЛЮБВИ И БРАКЕ
В СВЯЗИ С «ИЗБИРАТЕЛЬНЫМ СРОДСТВОМ»
ГЕТЕ
(ÜBER LIEBE UND EHE IN BEZIEHUNG
AUF GOETHES WAHLVERWANDTSCHAFTEN)

Впервые опубликовано: «Österreichischer Beobachter», 1810, Beilage II (приложение к № 35 от 21 мая 1810 г.). Некоторыми исследователями, в том числе Й. Кернером, оспаривается принадлежность статьи Ф. Шлегелю, иного мнения придерживался Л. Гейгер; Г. Эйхнер включил статью в КА, 3 (по этому изданию сделан перевод); см. его обоснование: КА, 3, S. LIII—LIV.

Роман Гете «Избирательное сродство» («Die Wahlverwandtschaften», 1809; в заглавие взят термин химии конца XVIII в.) лишь постепенно осваивался читательской публикой. Отзывы о романе были крайне противоречивы. Один из наиболее глубоких принадлежал философу К.-В.-Ф. Зольгеру (опубликован лишь в 1828 г.).

V. ПИСЬМА

Отрывки из писем брату А.-В. Шлегелю переведены по: Walzel, S. 2, 14, 15—16, 18, 24—25, 27—28, 33, 61, 86—89, 94—96, 108, 110—111, 124—126, 150—151, 155—156, 170, 173—174, 211, 236, 245, 253, 292—294, 298, 300, 301, 302, 304, 315, 319, 326; Krisenjahre, 1, S. 271, 321—323; 2, S. 85.

Отрывок из письма Каролине Шлегель переведен по: Meisterbriefe. Aus der Frühzeit der Romantik, hrsg. von Jonas Fränkel. Berlin, 1907, S. 78.

Отрывки из писем Ф. Шлегеля Новалису переведены по: Preitz, S. 118, 123, 137—138, 140.

Отрывки из писем Ф. Шлейермахеру переведены по: Jonas-Dilthey, Bd 3, S. 315, 322.

¹ Ф. Шлегель излагает здесь замысел своей статьи «Цезарь и Александр».

² Имеется в виду Фридрих Гарденберг (Новалис).

³ «Сердце, стой!

Не подгибайтесь подо мною, ноги!» («Гамлет», акт 1, сц. 5).

⁴ «Человек не восхищает меня» («Гамлет», акт 2, сц. 2).

⁵ См. примеч. 4 к статье «О ценности изучения греков и римлян».

⁶ Роман Ф.-Г. Якоби «Из бумаг Эдуарда Альвиля», публиковавшийся в журналах «Iris» (1775), «Der Teutsche Merkur» (1776), затем вышел в переработанном виде под заглавием «Собрание писем Эдуарда Альвиля» (1792).

⁷ Сборник старинных баллад («Reliquies of Ancient Poetry»), опубликованный в 1765 г. английским собирателем древностей Томасом Перси, существенно повлиял в Германии на И.-Г. Гердера, Г.-А. Бюргера, Гете и т. д.

⁸ Музыкальнейшим из поэтов (*греч.*).

⁹ Статья Ф. Шлегеля «Об изучении греческой поэзии».

¹⁰ См. примеч. 1 к работе «Греки и римляне».

¹¹ «Об изучении греческой поэзии».

¹² Берлинский писатель Д. Йениш, автор «эстетически-морального опыта» о «Вильгельме Мейстере» Гете «Über die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren...» (Berlin, 1797).

¹³ «Мемуары» Э. Гиббона были посмертно изданы в 1796 г.

¹⁴ Замысел, реализованный в издании «Атенея».

¹⁵ Мусагет, Музоводитель — обычный эпоним Аполлона. Римская мифология связывала, однако, Муз и с Геркулесом: после завоевания коринфской колонии Амбракии на Ионийском море римлянами был построен там храм, посвященный Геркулесу и Музам. Под названием «Геркулес Мусагет» Ф. Шлегель издал в 1803 г. небольшое стихотворение, написанное элегическим дистихом и посвященное проблемам критики (в нем Шлегель обращается к своим учителям и друзьям —

Лессингу, Гете, Фихте, Риттеру, Тику); стихотворение это было приложено к маленькому собранию прежде опубликованных фрагментов, озаглавленному «Основные законы критики писательских сообщений» (1803).

¹⁶ Имеются в виду «Критические фрагменты», опубликованные в «Лицее изящных искусств».

¹⁷ Доротея Фейт (будущая жена Ф. Шлегеля).

¹⁸ Каролина — в то время жена А.-В. Шлегеля.

¹⁹ Философ Ф.-И. Нитхаммер, профессор философии в Йене; в 1795—1798 гг. издавал вместе с Фихте «Философский журнал». Фихте и Нитхаммер названы здесь как издатели этого журнала.

²⁰ А.-Л. Хюльзена, йенского философа и педагога, ученика филолога Вольфа, Шлегель рассматривал тогда как достойного соратника (он публиковался в «Атене», куда не был допущен, например, Л. Тик); впоследствии его высоко ставил Шеллинг. См.: *Haun R. Die Romantische Schule*. 3 Aufl. Berlin, 1914. S. 502—514.

²¹ Совместная критика (греч.).

²² Вильгельма — А.-В. Шлегеля.

²³ Ср. фрагмент в собрании афоризмов Новалиса «Цветочная пыльца» (опубликовано в журнале «Атений» в 1798 г.): «Если только дух свят, то всякая настоящая книга — Библия...» (*Novalis. Schriften*. Hrsg. von P. Kluckhohn. Leipzig, o. j. [1928], Bd 2, S. 34); ср. также фрагмент 95 из «Идей» Ф. Шлегеля и отражение этих размышлений во фрагментарных записях Новалиса: «Кто сказал, что Библия — это законченная книга? Не может ли быть так, что Библия все еще пополняется? Библейское изложение бесконечно разнообразно — история, поэзия, все попеременно...» (*Novalis. Op. cit.*, Bd 3, S. 321). Таким образом, Библия была для Ф. Шлегеля и Новалиса синонимом органической, цельной жизни. Отсюда близко до той идеи преображения, которая определяет собой философию истории Новалиса: «...вам все станет понятным, и мир, и история пресуществятся для вас в Священное писание, подобно тому великому образцу, который дает нам Священное писание, открывающее весь мир в простых словах и рассказах...» (из второй, незавершенной части романа «Генрих фон Офтердинген»).

²⁴ Ср. название изданного в 1803 г. небольшого собрания ранее опубликованных фрагментов Ф. Шлегеля: «Основные законы критики писательских сообщений».

²⁵ В журнале «*Zeitschrift für speculative Physik*» (1801) Шеллинг опубликовал «Изложение моей системы философии», в двух первых номерах журнала «*Neue Zeitschrift für speculative Physik*» (1802) — «Дальнейшее изложение системы философии».

²⁶ Философский диалог Шеллинга «Бруно, или О божественном и естественном принципе вещей» (1802).

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ О Ф. ШЛЕГЕЛЕ

- Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891.
- Степун Ф.* Трагедия творчества (Ф. Шлегель).— «Логос», т. 1, 1910.
- Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. Спб., 1914.
- Берковский Н. Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма.— В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
- Гильберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960.
- Лосев А. Ф.* Ирония античная и романтическая.— В кн.: Эстетика и искусство. М., 1966, с. 54—84.
- Сулейманов А. А.* «Вильгельм Мейстер» в оценке йенских романтиков. Романтическая теория романа.— В кн.: Вопросы зарубежной литературы. М., 1968, с. 58—87.
- Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Габитова Р. М.* Философия немецкого романтизма. М., 1978.
- Обзор послевоенной литературы о Ф. Шлегеле: *Deubel V.* Die Friedrich Schlegel-Forschung (1945—1972).— In: «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte»; 47 Jg., 1973, Sonderheft, S. 48—181.
- См. также: *Peter K.* Friedrich Schlegel. Stuttgart, 1978. (*Sammlung Metzler*, 171).
- Behler E.* Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek, 1966 (rowohlts bildmonographien, 123).
- Eichner H.* Friedrich Schlegel. New York, 1970 (Twayne's World Author Series, 98).

Наиболее значительные зарубежные работы:

- Dilthey W.* Leben Schleiermachers. Berlin, 1870; 2 Aufl., hrsg. von H. Mulert. Berlin — Leipzig, 1922; то же: *Dilthey W.* Gesammelte Schriften, Bd 13. Hrsg. von M. Redeker. Göttingen, 1970.
- Haym R.* Die Romantische Schule. Berlin, 1870 (Nachdruck: Darmstadt, 1961); 3 Aufl., besorgt von O. Walzel. Berlin, 1914.
- Enders C. Fr.* Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipzig, 1913.
- Benjamin W.* Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern, 1920; hrsg. von H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M., 1973. То же в кн.: Schriften, Bd 2. Frankfurt a. M., 1955, S. 420—528.
- Körner J.* Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Goethe und Schiller. Berlin, 1924.
- Wiese B. von.* Fr. Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Konversionen. Berlin, 1927.

Imle F. Fr. v. Schlegels Entwicklung von Kant zum Katholizismus. Paderborn, 1927.

Gundolf F. Fr. Schlegels romantische Schriften.— In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt a. M., 1927. То же в кн.: *Gundolf F.* Romantiker. Leipzig, 1930.

Mann O. Der junge Fr. Schlegel. Berlin, 1932.

Schlagdenhauffen A. Fr. Schlegel et son groupe. La doctrine de l'Athenäum. Paris, 1934.

Walzel O. Romantisches. Bonn, 1934.

Walzel O. Grenzen von Poesie und Unpoesie. Frankfurt a. M., 1937.

Walzel O. Methode? Ironie bei Fr. Schlegel und bei Solger.— «Heli-con», I, 1938.

Wirz L. Fr. Schlegels philosophische Entwicklung. Bonn, 1939.

Anstett. J.-J. La pensée religieuse de Fr. Schlegel. Paris, 1941.

Mettler W. Der junge Fr. Schlegel und die griechische Literatur. Zürich, 1955.

Eichner H. Fr. Schlegel's Theory of Romantic Poetry.— «Publications of the Modern Language Association of America», v. 71, 1956, p. 1018—1041.

Alleman B. Ironie und Dichtung. Pfullingen, 1956.

Behler E. Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie.— «Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft», Bd 1. Stuttgart, 1957, S. 211—252.

Dempf A. Der frühe und der späte Fr. Schlegel.— In: *Dempf A.* Weltordnung und Heilsgeschichte. Einsiedeln, 1958, S. 79—107.

Strohschneider-Kohrs J. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960 (Hermanea, Bd 6); 2 Aufl. Tübingen, 1977.

Briegleb K. Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Fr. Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik. Tübingen, 1962.

Nüsse H. Die Sprachtheorie Fr. Schlegels. Heidelberg, 1962.

Sørensen B. A. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963.

Klin E. Die frühromantische Literaturtheorie F. Schlegels. Wrocław, 1964.

Polheim K. K. Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Fr. Schlegels Poetik. Paderborn, 1966.

Schanze H. Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis. Nürnberg, 1966.

«Zeitschrift für deutsche Philologie», Bd 88. Sonderheft: Fr. Schlegel und die Romantik. 1969.

Belgardt R. Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Fr. Schlegel. Den Haag u. Paris, 1970.

- Nivelle A.* Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin, 1970.
- Mennemeier F. N.* Fr. Schlegels Poesiebegriff, dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie. München, 1971.
- Bchler E.* Klassische Ironie — Romantische Ironie — Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt, 1972.
- Klin E.* Die hermeneutische und kritische Leistung Fridrich Schlegels in den romantischen Krisenjahren. Wroclaw, 1971.
- Huge E.* Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel. Stuttgart, 1971.
- Prang H.* Die romantische Ironie. Darmstadt, 1972.
- Weber H. D.* Friedrich Schlegels «Transzendentalpoesie». Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert. München, 1973.
- Hörisch J.* Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie. Frankfurt a. M., 1976.

ОСНОВНЫЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

- 10 марта 1772 Родился в Ганновере в семье пастора Иоганна Адольфа Шлегеля.
- 1790—1791 Изучает право в университете Геттингена, где его старший брат Август Вильгельм с 1786 г. изучал классическую филологию у Кр.-Г. Хайне. Читает Платона, Вникельмана, слушает лекции Хайне.
- 1791—1793 Продолжение обучения в университете Лейпцига. Оживленная переписка с А.-В. Шлегелем, переехавшим в Амстердам.
- Январь 1792 Начало дружбы с Фридрихом фон Гарденбергом (Новалисом).
- 1793 Отказ от юридической карьеры и решение стать свободным писателем. Знакомство с Каролиной Бемер, подругой, позднее женой А.-В. Шлегеля, оказавшей значительное воздействие на духовное становление Ф. Шлегеля.
- Январь 1794 Переезд в Дрезден. Первые статьи по истории древнегреческой литературы («О школах греческой поэзии» и др.). Замысел обширной работы по истории классической древности.
- 1795 Работа «Об изучении греческой поэзии» (напечатана в 1797 г.). Возвращение А.-В. Шлегеля в Германию.

- Лето 1796 Переезд в Йену, где обосновался А.-В. Шлегель после женитьбы на Каролине Бемер в июле 1796 г. Дружеские связи с И.-Г. Фихте. Знакомство с Гете, Гердером, Виландом. Дружба с Новалисом. Сотрудничает в берлинском журнале «Германия» И.-Ф. Рейхардта.
- 1797 Выходит в свет труд «Греки и римляне», содержащий статью «Об изучении греческой поэзии».
- Июль 1797 Переезд в Берлин. Знакомство с Доротеей Фейт — будущей женой Ф. Шлегеля. Дружба с Ф. Шлейермахером.
Сотрудничает в журнале Рейхардта «Лицей изящных искусств». Статьи о Георге Форстере и Лессинге. Первое собрание афоризмов — «Критические фрагменты».
- 1798 Выход в свет первого тома «Истории поэзии греков и римлян» (осталась незавершенной). Начало издания братьями Ф. и А.-В. Шлегелями в Берлине журнала «Атенея» — главного органа романтической школы в Германии.
Летом поездка вместе с А.-В. Шлегелем и Каролиной в Дрезден, где собираются также Новалис, Шеллинг, Фихте.
В «Атенея» публикуются рецензия на роман Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Фрагменты».
- 1799 Выход в свет романа «Люцинда».
В сентябре возвращается из Берлина в Йену, где живут также А.-В. Шлегель, Новалис, Шеллинг, с октября — Л. Тик.
В «Атенея» публикуется «Разговор о поэзии». Начало распада йенского кружка романтиков. Доцент философии в университете Йены (лекции о «трансцендентальной философии»).
- 1801 Смерть Новалиса (25 марта). В апреле посещает Берлин, где А.-В. Шлегель читает лекции о литературе и искусстве.
Выход в свет сборника критических статей А.-В. и Ф. Шлегелей («Charakteristiken und Kritiken»).
- 1802 Премьера драмы Ф. Шлегеля «Аларкос» в Веймаре (29 мая).
Вместе с Доротеей отправляется в Париж.
- Июль 1802—1804 Пребывание в Париже. Лекции о новейшей немец-

- кой литературе и философии. Занятия средневековой, в том числе провансальской, поэзией. Изучает персидский и индийский языки.
- Издает журнал «Европа» (1803—1805). Статья «Литература», статьи по изобразительному искусству («Известие о картинах в Париже» и др.). Знакомство с братьями Буассере, пробудившими у Ф. Шлегеля живой интерес к старонемецкой живописи и архитектуре.
- Частные лекции по истории европейской литературы.
- 1804 Путешествие с братьями Буассере по Северной Франции, Бельгии, Нидерландам; прибытие в Кёльн.
- Выход в свет подготовленных Ф. Шлегелем «Мыслей и мнений Лессинга».
- Осенью посещает Жермену де Сталь и А.-В. Шлегеля в замке Коппе на Женевском озере.
- 1804—1808 Пребывание в Кёльне. Частные лекции по философии (напечатаны в 1836—1837 гг.). Изучение средневековой философии и истории.
- 1807 Частные лекции о немецком языке и немецкой литературе.
- 1808 Выход в свет книги «О языке и мудрости индийцев». Переход в католичество. Переезд в Вену.
- 1809 Секретарь императорской канцелярии в Вене. Редактор газеты «Эстеррайхше цайтунг».
- 1810 Лекции «О новой истории» (напечатаны в 1811 г.).
- 1811 Близкое знакомство с Ф. Баадером.
- 1812 Весной читает лекции по истории древней и новой литературы во дворце Хофбург (опубликованы в 1815 г. отдельной книгой).
- Издает журнал «Немецкий музей» (1812—1813).
- 1814 Участие в Венском конгрессе.
- 1815—1818 Австрийский посланник в немецком бундестаге во Франкфурте.
- 1818 Поездка по Рейну с А.-В. Шлегелем. Посещение Якоби и Шеллинга в Мюнхене.
- 1819 В феврале — августе сопровождает Меттерниха в свите австрийского императора Франца во время его поездки в Рим. Пребывание в Неаполе и Флоренции.
- 1820—1823 Издаёт журнал «Concordia»; статьи «О душе»,

- «Сигнатура века», рецензия на стихи Ламартина.
В венских «Ежегодниках литературы» выступает со статьей «О немецкой художественной выставке в Риме» в защиту назарейцев.
- 1822—1825 Издание Собрания сочинений в 10-ти т.
- 1824 Посещает Дрезден, где встречается с Тиком.
- 1827 Весной читает лекции о «философии жизни» в Вене (напечатаны в 1828 г.).
- 1828 Весной читает лекции о философии истории в Вене (напечатаны в 1829 г.).
- Декабрь 1828— Лекции «преимущественно по философии языка и
январь 1829 слова» в Дрездене (напечатаны в 1846 г.).
- 12 января 1829 Умер в Дрездене от сердечного приступа.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август* (63 до н. э.— 14 н. э.) — римский император I 374; II 209
- Агифон* (ок. 448—397 до н. э.) — афинский поэт-трагик II 74
- Аддисон* Джозеф (1672—1719) — английский писатель I 257
- Александр Македонский* Великий (356—323 до н. э.) — древнегреческий царь и полководец I 272, 477; II 17, 56, 252, 253, 296
- Алкей* (конец VII—I-я половина VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 44, 195
- Алкман* (середина VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 371
- Альгаротти* Франческо (1712—1764) — итальянский писатель-просветитель I 341
- Альтдорфер* Альбрехт (ок. 1480—1538) — немецкий живописец и график II 251, 252
- Альфред Великий* (ок. 849 — ок. 900) — англосаксонский король II 303
- Анакреон* (ок. 570—478 до н. э.) — древнегреческий поэт I 44
- Андреа дель Сарто* (1486—1530) — итальянский живописец II 227
- Анна* (1665—1714) — английская королева I 374
- Аполлодор Афинский* (II в. до н. э.) — древнегреческий грамматик I 46
- Аполлоний Родосский* (ок. 295—215 до н. э.) — древнегреческий поэт, автор «Аргонавтики» I 49, 138, 208, 215, 216, 220, 225
- Арат* (ок. 315—240 до н. э.) — древнегреческий ученый и поэт I 49
- Ариосто* Лудовико (1474—1533) — итальянский поэт I 172, 377, 400, 401, 419; II 285
- Аристей* из Проконнеса (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт-эпик I 216
- Аристид* (ок. 540—ок. 467 до н. э.) — афинский полководец I 288
- Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ и ученый I 80, 150, 179, 180, [181], 205—207, 211—214, 216, 217, 219, 222, 264, 269, 299, 472; II 122, 125, 126, 142, 285, 299, 327
- Аристофан* (ок. 445—ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт I 46, 48, 54—57, 59, 80, 84, 147, 155, 165, 177, 189, 196, 299, 303, 371—373; II 79, 80, 82, 86, 299, 401
- Арминий* (Герман; 18 или 16 до н. э.— 19 или 21 н. э.) — вождь германского племени херусков I 363, 464
- Архилох* (2-я половина VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 44, 195, 223, 228, 299, 371, 375
- Аспасия* (ок. 470 до н. э.— ?) — афинская гетера, жена Перикла I 67
- Ахилл Татий* (II—III вв.) — древнегреческий писатель I 194
- Баадер* Франц Ксавер, фон (1765—1841) — немецкий философ II 26, 409

- Бартоломмео* Фра (1472—1517) — итальянский живописец II 244
- Баумгартен* Александр Готлиб (1714—1762) — немецкий философ I 188
- Беллини* — семья венецианских живописцев XV—XVI вв. II 237, 242
- Бёме* Якоб (1575—1624) — немецкий философ-мистик I 362, 363, 395; II 25, 208
- Беркли* Джордж (1685—1753) — английский философ II 131, 132, 134, 136
- Бернхарди* София (1775—1836) — немецкая писательница, сестра Л. Тика II 31
- Боккаччо* Джованни (1313—1375) — итальянский писатель I 376, 403, 404, 418—422; II 99, 101, 285, 308
- Бомарше* Пьер Огюстен (1732—1799) — французский драматург II 33
- Бонапарт* Люсьен (1775—1840) — брат Наполеона II 238, 255
- Боярдо* Маттео Мария ди Скандиано (1441—1494) — итальянский поэт I 377
- Бразид* (V в. до н. э.) — спартанский полководец I 68
- Броун* Джон (1735—1788) — шотландский врач II 409
- Бруно* Джордано (1548—1600) — итальянский философ II 30
- Брут* Луций Юний (VI в. до н. э.) — римский патриций, основатель республики в Древнем Риме I 66, 447; II 13, 16
- Брут* Марк Юний (85—42 до н. э.) — римский политический деятель, вместе с Кассием возглавил заговор против Цезаря I 178, 238
- Буало* Никола (1636—1711) — французский критик, теоретик классицизма II 327
- Булис* (V в. до н. э.) — спартанец, вместе со Сперхием вызвавший себя пожертвовать жизнью за Спарту I 67
- Бэкон* Фрэнсис (1561—1626) — английский философ I 301
- Бюрсер* Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт II 189, 400, 402
- Бюффон* Жорж Луи Леклерк (1707—1788) — французский естествоиспытатель и философ I 239, 423
- Вакенродер* Вильгельм Генрих (1773—1798) — немецкий писатель I [312] 461; II 421—422
- Вакхилид* (V в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 45, 195
- Ван Эйк*, братья Хуберт и Ян (XV в.) — нидерландские живописцы II 234
- Векерлин* Георг Рудольф (1584—1653) — немецкий поэт I 381; II 208
- Веласкес* (Родригес де Сильва Веласкес) Диего (1599—1660) — испанский живописец II 239
- Вергилий* Марон Публий (70—19 до н. э.) — римский поэт I 49, 170, 178, 201, 220; II [53], 302
- Вернер* Абрахам Готлоб (1750—1817) — немецкий естествоиспытатель, учитель Новалиса II 14, 27
- Виланд* Кристоф Мартин (1733—1813) — немецкий писатель I 170, 172, 188, 189
- Винкельман* Иоганн Иохим (1717—1768) — немецкий историк искусства I 190, 247, 298, 363, 380, 396; II 22, 23, 213, 214, 217, 255, 393
- Вольтер* (Мари Франсуа Аруэ; 1694—1778) — французский писатель и философ I 188, 197, 254, 352, 423; II 33, 326, 329
- Вольф* Кристиан (1679—1754) — немецкий философ I 294; II 201
- Вольф* Фридрих Август (1759—1824) — немецкий филолог-классик I 258; II 29, 204
- Ганнибал* (247 или 246 — 183 до н. э.) — карфагенский полководец I 81
- Гарденберг* — см. *Новалис*.
- Геварии* Баттиста (1538—1612) —

- итальянский поэт I 271, 377, 418, 419, 479; II 237
- Гвидо* — см. *Рени Гвидо*.
- Гелиодор* (III или IV в.) — древнегреческий писатель I 378
- Гемстергейс* Франс (1721—1790) — голландский философ I 110, 239, 287, 336, 356, 449; II 96, 379, 394, 403
- Гердер* Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий философ и писатель I 77, 85, 188
- Герман* — см. *Арминий*.
- Геродот* (между 490 и 480 — ок. 425 до н. э.) — древнегреческий историк I [67], 75; II 60, 299
- Гесиод* (VIII—VII вв. до н. э.) — древнегреческий поэт I 42, 201, 217, 220, 299; II 51, 52
- Гете* Иоганн Вольфганг (1749—1832) I [96], 112, 120, 121, 155, 189, 288, 300, 302, 303, [310], 314, 317—335, [339], [340], 363, 381, 407—414, 415, 449, 461, 470, 477; II 22, 23, 32, 217, 274—288, [319], 387—388, [392], 393, [395], 396, 400—402, 404, 410, 430
- Гиббон* Эдуард (1737—1794) — английский историк I 238, 406; II 405
- Гиппий* из Элиды (2-я половина V в. до н. э.) — древнегреческий философ-софист I 212
- Гогенштауфены* — династия германских королей и императоров XII—XIII вв. II 206
- Гольбейн Ханс Младший* (1497 или 498—1543) — немецкий живописец II 228, 231, 232, 234
- Гомер* I 42, 75, 89, [120], 133—137, 142, 147, 149, 155, 156, 170, 174, 176, 178, [200], 202—209, 211—213, 216—221, 223, 228, 292, 298, 299, 371, 390; II 29, 44, 48, 50, 52—55, 67, 70, 270, 296, 299, 310, 315, 321, 356—358, 405
- Гораций* (Квинт Гораций Флакк; 65—8 до н. э.) — римский поэт I [68], [171], 178, 179, 181, 194, 195, 206, 298, 371, 374; II 327
- Горгий* (ок. 483 — ок. 375 до н. э.) — древнегреческий философ-софист I 212
- Готшед* Иоганн Кристоф (1700—1766) — немецкий писатель, теоретик классицизма I 467
- Гоцци* Карло (1720—1806) — итальянский драматург I 271, 303, 380, 411
- Данте* Алигьери (1265—1321) — итальянский поэт I 103, 303, 376, 377, 390, 396, 405 414, 415, 418, 419, 472; II 101, 287, 308, 309, 311, 318, 319, 321, 322, 401, 402
- Дарий* III (Кодоман; IV в. до н. э.) — последний царь Древней Персии II 252, 253
- Декарт* (Картезий) Рене (1596—1650) — французский философ II 103, 122, 131, 249
- Деметрий Фалерский* (ок. 360—ок. 280 до н. э.) — древнегреческий философ-перипатетик I 213
- Демокрит* (ок. 470 или 460 до н. э. — умер в глубокой старости) — древнегреческий философ I 180
- Демосфен* (ок. 384—322 до н. э.) — афинский оратор I 191, 220; II 100, 299
- Демофил* — древнегреческий поэт I 46
- Дестют де Траси* Антуан-Луи-Клод (1754—1836) — французский политический деятель, философ, экономист II 33, 416
- Деций* — древнеримский герой I 363, 464
- Джонс* Уильям (1746—1794) — английский востоковед II 204
- Джонсон* Сэмюэл (1709—1784) — английский писатель и литературный критик I 310
- Джулио Романо* (Джулио Пиппи; 1492 или 1499—1546) — итальянский архитектор и живописец II 227, 237
- Дидро* Дени (1713—1784) — французский философ и писатель I 399, 400, 402; II 33, 329
- Дион Хрисостом* (ок. 40 — после 112) — древнегреческий оратор I 217

- Дионисий Галикарнасский* (2-я половина I в. до н. э.) — древнегреческий историк и ритор I 179, 218; II 59
- Дифил* (середина IV — середина III в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 46
- Доментикино* (Доментио Цампьеро; 1581—1641) — итальянский живописец II 227, 239
- Доротея* — см. *Шлегель Доротея*.
- Драйден* Джон (1631—1700) — английский писатель I 370
- Дюрер* Альбрехт (1471—1528) — немецкий художник I 362, 363; II 234, 235, 240, 242, 244, 248—250, 252, 255, 257, 423—424
- Евклид* (III в. до н. э.) — древнегреческий математик I 164, 267
- Еврипид* (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий поэт I 46, 48, 80, 155, 162, 164, 373, 450; II 73, 74, 81, 82, 358
- Жан-Поль* (псевд. Иоганна Пауля Фридриха Рихтера; 1763—1825) — немецкий писатель I 297, 398, 400, 401, 473, 476
- Зенон Элейский* (ок. 490—430 до н. э.) — древнегреческий философ II 58, 114, 121
- Зульцер* Иоганн Георг (1720—1779) — немецкий эстетик I 188
- Ивик* (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 45
- Ифланд* Август Вильгельм (1759—1814) — немецкий актер I 239
- Генши* Даниель (1762—1804) — немецкий писатель II 404, 431
- Калидаса* (приблизительно V в.) — индийский поэт, драматург I [249]; II 262, 272
- Каллимах* (ок. 310—ок. 240 до н. э.) — древнегреческий поэт I 49, 162, 225
- Каллин* (VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-элегик I 195, 223, 228
- Кальдерон де ла Барка* Педро (1600—1681) — испанский драматург I 466; II 285, 317, 320—323
- Камюэнс* Луиш ди (1524—1580) — португальский поэт II 285
- Кант* Иммануил (1724—1804) — немецкий философ I 77, 188, 239, 258, 280, 301, 308, 353, 427; II 24, 117, 124, 133, 134, 136—138, 141, 150, 152, 171, 201, 393
- Карл Великий* (742—814) — франкский король, с 800 г. император II 13, 79, 303
- Каролина* — см. *Шлегель Каролина*.
- Карраччи*, братья Лудовико (1555—1619), Агостино (1557—1602), Аннибале (1560—1609) — итальянские художники II 227, 243
- Картезий* — см. *Декарт Р.*
- Катон* Марк Порций Младший (95—46 до н. э.) — римский республиканец, противник Цезаря I 84
- Катулл* Гай Валерий (ок. 87 — ок. 54 до н. э.) — римский поэт I 375
- Квинтилиан* (ок. 35 — ок. 96) — римский оратор I 181, 212; II 307
- Кеплер* Иоганн (1571—1630) — немецкий астроном I 362, 363; II 207, 291
- Кинесий* (V в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 164
- Клопшток* Фридрих Готтлиб (1724—1803) — немецкий поэт I 175, 188; II 22, 286, 311, 316, 393, 396, 402
- Коперник* Николай (1473—1543) — польский астроном I 301, 315
- Коринна* (VI в. до н. э.) — древнегреческая поэтесса I 45
- Корнель* Пьер (1606—1684) — французский драматург I 197, 269, 423; II 34, 285, 327
- Корреджо* (Аллегри) Антонио (ок. 1489—1534) — итальянский живописец I 309, 402, 403; II 227—231, 235, 237, 239, 242, 243, 246, 422

- Красс* (ок. 115—53 до н. э.) — римский полководец I 70
- Ксенофан* Колофонский (конец VI — конец V в. до н. э.) — древнегреческий поэт и философ I 43
- Ксенофонт* (ок. 430—355 или 354 до н. э.) — древнегреческий писатель и историк I 76, 80, 212
- Кук Джеймс* (1728—1779) — английский мореплаватель I 236, 239
- Лас* из Гермियोны (2-я половина VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 224
- Лафонтен* Август Генрих Юлиус (1758—1831) — немецкий писатель-романист I 398, 473
- Лейбниц* Готфрид Вильгельм (1646—1716) — немецкий философ I 261, 294, 301; II 131—134, 136—137, 142, 178, 207, 291
- Леонардо да Винчи* (1452—1519) — итальянский художник и ученый II 228, 231, 232, 237—240, 242, 244, 257
- Леонид* (508/507—480 до н. э.) — спартанский царь, погиб во главе отряда в сражении с персами у Фермопил I 67
- Леонид* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 44
- Лесаж* Ален Рене (1668—1747) — французский писатель II 277
- Лессинг* Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий критик и драматург I 166, 188, 246, 254—279, [284], 287, 308, 353, 361, 363, [403], 411, 423—430, 456, 470; II 22, 23, 191—226, 327, 420, 421
- Лессинг* Карл Готхельф (1740—1812) — брат Г.-Э. Лессинга I 254
- Ливий* Тит (59 до н. э.—17 н. э.) — римский историк II 296
- Ликофрон* (IV в.) — эллинистический поэт I 49
- Лихтенберг* Георг Кристоф (1742—1799) — немецкий писатель I 239
- Локк* Джон (1632—1704) — английский философ II 112
- Лопе де Вега* (Вега Карльо Лопе Феликс де; 1562—1635) — испанский драматург I 380
- Лукиан* (ок. 120—ок. 190) — древнегреческий писатель-сатирик I 194, 207
- Лукреций* (Тит Лукреций Кар; I в. до н. э.) — римский поэт и философ I 43, 66, 202, 239, [247], 374, 472; II 301
- Луцилий* Гай (ок. 180—102 до н. э.) — римский поэт I 194
- Людовик XIV* (1638—1715) — французский король I 374; II 209, 211
- Лютер* Мартин (1483—1546) — немецкий теолог и церковный реформатор I 262, 263, 354, 362, 363; II 208
- Мазаччо* (Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи; 1401—1428) — итальянский живописец II 237
- Мальбранш* Никола (1638—1715) — французский философ II 131
- Мантенья* Андреа (1431—1506) — итальянский живописец и гравер II 237, 242
- Марциал* (ок. 40—ок. 104) — римский поэт I 375
- Мемлинг* (Хеммерлинк) Ханс (ок. 1440—1494) — нидерландский живописец II 234
- Менандр* (ок. 343 — ок. 291 до н. э.) — древнегреческий поэт I 46, 61, 80, 189; II 81
- Менгс* Антон Рафаэль (1728—1779) — немецкий живописец и теоретик искусства II 235, 243, 246, 423
- Мендельсон* Мозес (Моисей; 1729—1786) — немецкий философ-просветитель I 261, 270, [276]
- Меценат* (между 74 и 64 — 8 до н. э.) — приближенный римского императора Августа, покровитель поэтов I 374
- Микеланджело* Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор I 309; II 237

- Мильтон* Джон (1608—1674) — английский поэт II 286, 311, 316, 321, 325 [381]
- Мимнерм* (VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-элегик I 44, 162, 195, 225
- Мирабо* Оноре Габриель Рикети, граф (1749—1791) — деятель Великой французской революции I 239
- Митридат VI Евпатор* (132—63 до н. э.) — царь Понта I 81
- Мориц* Карл Филипп (1757—1793) — немецкий писатель и эстетик I 251, 473—474
- Моцарт* Вольфганг Амадей (1756—1791) — австрийский композитор II 400
- Мурильо* Бартоломе Эстебан (1618—1682) — испанский живописец II 238, 239
- Мюллер* Иоганн (1752—1809) — швейцарский историк I 174, 247
- Нерон* (37—68) — римский император I 66, 119
- Никандр* Колофонский (II в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 49
- Николаи* Кристоф Фридрих (1733—1811) — немецкий писатель и издатель I 456; II 415—416
- Нитхаммер* Фридрих Иммануил (1766—1848) — немецкий философ II 406, 432
- Новалис* (псевд. Фридриха фон Гарденберга; 1772—1801) — немецкий поэт и философ I 364; II 30, [394], 407, 409—410, 413, 432
- Нума Помпилий* (715—673/672 до н. э.) — легендарный царь Древнего Рима II 97
- Овидий* (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — ок. 18 н. э.) — римский поэт I 49
- Опиц* Мартин (1597—1639) — немецкий поэт, теоретик искусства II 208
- Оппиан* (2-я половина II в.) — древнегреческий поэт. I 50, 194
- Парменид* (ок. 540 — ок. 470 до н. э.) — древнегреческий философ I 43, 446, 469
- Перикл* (ок. 490—429 до н. э.) — древнегреческий государственный деятель II 305
- Перси* Томас (1728—1811) — английский ученый II 401, 431
- Перуджино* Пьетро (между 1445 и 1452—1523) — итальянский живописец II 237, 238, 244
- Петер* *Леберехт* — псевдоним Л. Тика.
- Петрарка* Франческо (1304—1374) — итальянский поэт I 376, 401, 419; II 237, 285, 306, 308, 334
- Пиндар* (ок. 518—442 или 438 до н. э.) — древнегреческий поэт I 45, 80, 147, 149, 177, 189, 195, 224, 228, 302, 372, 373; II 70, 270, 299, 358
- Писандр Родосский* (VII в. до н. э.) — древнегреческий эпический поэт I 225
- Пифагор* (VI в. до н. э.) — древнегреческий философ I 80, 81; II 122, 125, 334
- Плавт* Тит Макций (середина III в. до н. э. — ок. 184) — римский поэт, автор комедий I 46, 162; II 81, 87
- Платон* (428 или 427—348 или 347 до н. э.) — древнегреческий философ I 76, 80, 180, 198, 214, 215, 220, 222, 244, 316, 336, 353, 354, 356, 382, 395, 411, 430, 446, 469; II 25, 29, 31, 58, 60, 74, 93, 95—97, 100, 122, 124—130, 141, 142, 195, 225, 296, 299, 334, 361, 378, 394, 403, 412
- Плотин* (ок. 204/205—269/270) — древнегреческий философ II 122, 142, 143
- Полемон* (2-я половина IV в. — 1-я половина III в. до н. э.) — древнегреческий философ, представитель Платоновской Академии I 219, 220
- Поликлет* из Аргоса (2-я половина V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор I 147
- Поп* Александр (1688—1744) — английский поэт. I 370

- Пратин* (ок. 500 до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель сатировской драмы I 172
- Прокл* (ок. 410—485) — греческий философ I 207
- Проперций Секст* (ок. 50—15 до н. э.) — римский поэт I 49, 162, 194, 374
- Пульчи Лунджи* (1432—1484) — итальянский поэт I 170
- Расин Жан* (1639—1699) — французский драматург I 188, 197; II 34, 285, 327
- Рафаэль Санти* (1483—1520) — итальянский художник I 239, 309, 402, 403; II 228, 231—233, 235—236, 237, 238, 240, 242, 243, 380
- Регул* (умер ок. 248 до н. э.) — римский полководец I 67
- Реймарус Герман Сэмюэл* (1694—1768) — немецкий филолог I 458
- Рейнгольд Карл Леонард* (1756—1823) — немецкий философ I 232
- Рембрандт Харменс ван Рейн* (1606—1669) — голландский художник I 119; II 256
- Рени Гвидо* (1575—1642) — итальянский живописец II 227, 255, 256, 424
- Ринтон* из Тарента (конец IV в. до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель гиларотрагедии I 172
- Риттер Иоганн Вильгельм* (1776—1810) — немецкий натурфилософ II 14, 27, 415
- Рихтер Фридрих* — см. *Жан-Поль Ричардсон Сэмюэл* (1689—1761) — английский писатель I 406; II 316, 329
- Ришелье Арман-Жан дю Плесси* (1585—1642) — кардинал, французский государственный деятель I 313
- Робертсон Уильям* (1721—1793) — английский историк I 243, 455
- Росита* — см. *Хростита*.
- Рубенс Питер Пауэл* (1577—1640) — фламандский живописец II 255, 256
- Руссо Жан Жак* (1712—1778) — французский писатель и философ I [197], 316, 352, 406, 423; II 34, 328, 329, 403
- Сакс Ганс* (1494—1576) — немецкий поэт-мейстерзингер I 362
- Сафо* (Сафо; VII—VI вв. до н. э.) — древнегреческая поэтесса I 44, 68, 162, 195, 220, 371—373
- Светоний Гай Транквилл* (ок. 70 — ок. 140) — римский историк I 298
- Свифт Джонатан* (1667—1745) — английский писатель I 400
- Сенека Луций Анней* (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) — римский философ-стоик и писатель II 317
- Сервантес Сааведра Мигель де* (1547—1616) — испанский писатель I 378, 391, 400, 403—405, 413, 414, 420, 421; II [86], 99—101, 217, [277], 284, 285, [287], 312, 313, 316
- Симонид* (556—468 до н. э.) — древнегреческий поэт I 44, 195, 224, 308
- Скаррон Поль* (1610—1660) — французский поэт II 277
- Смит Адам* (1723—1790) — английский философ и экономист I 369
- Сократ* (470/469—399 до н. э.) — древнегреческий философ I 49, 80, 81, 84, 146, 155, 198, 214, 288; II 82, 108, 249, 340, 360, 403
- Солон* (между 640 и 635 — ок. 559 до н. э.) — афинский государственный деятель I 44, 195, 288; II 296, 305
- Сотад* (III в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 194
- Софокл* (ок. 496—406 до н. э.) — древнегреческий поэт I 46, 48, 80, 84, 89, 147—151, 156, 168, 177, 196, 197, 208, 219, 220, 288, 372, 373; II 72, 73, 80, 270, 299, 319, 322, 358
- Софрон* (I-я половина V в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 172
- Спенсер Эдмунд* (ок. 1552—1599) — английский поэт I 379
- Сперхий* (V в. до н. э.) — спартаец, вместе с Булисом вызвав-

- шийся пожертвовать жизнью за Спарту I 67
- Спиноза* Бенедикт (Барух; 1632—1677) — голландский философ I 130, 316, 336, 354, 364, 389—393, 395, 396, 427, 428, 470; II 16, 120—122, 143, 178, 410, 412, 413
- Стерн* Лоренс (1713—1768) — английский писатель I 399, 400
- Стесихор* (ок. 630 — ок. 555 до н. э.) — древнегреческий поэт I 44
- Стеффенс* Генрик (1773—1845) — немецкий натурфилософ II 14, 27
- Сципион Африканский Старший* (ок. 235 — ок. 183 до н. э.) — римский полководец II 306
- Тассо* Торквато (1544—1595) — итальянский поэт I 170, 171, 401, 418, 419, 478—479; II 237, 285, 311, 321
- Тацит* (ок. 58 — ок. 117) — римский историк I 194, 382; II 100, 296
- Теодорих* (ок. 454—526) — король остготов II 303
- Теренций* Публий (ок. 195—159 до н. э.) — римский поэт, автор комедий I 46, 162, 254; II 22, 81
- Тибулл* Альбий (ок. 50—19 до н. э.) — римский поэт I 194
- Тик* Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель I 297, 312, 379, 460, 461, 466; II 22, 28, 31, [86], 217, 407, 413
- Тимолеон* (ок. 411—337 до н. э.) — древнегреческий государственный деятель и полководец I 84, 146, 238
- Тиртей* (VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт-элегик I 44, 195
- Тициан* (Тициано Вечеллио; ок. 1476/1477 или 1489/1490—1576) — итальянский живописец I 309; II 227—229, 231, 232, 236, 237, 242
- Торвальдсен* (1768 или 1770—1844) — датский скульптор II 412
- ум.* 1538) — немецкий художник II 253
- Фемистокл* (ок. 525 — ок. 460 до н. э.) — афинский полководец II 13, 16
- Феогнид* (2-я половина VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 43
- Феокрыт* (конец IV—1-я половина III в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 44, 49
- Филдинг* Генри (1707—1754) — английский писатель I 398, 406; II 277
- Филемон* (середина IV — середина III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, представитель новой аттической комедии I 46
- Филет* (ок. 305—240 до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик I 162
- Филипп II* (1527—1598) — испанский король II 284
- Филипп III* (1578—1621) — испанский король II 284
- Филоксен* (ок. 435 — ок. 380 до н. э.) — древнегреческий поэт I 373
- Фихте* Иоганн Готлиб (1762—1814) — немецкий философ I 184, 260, 300, 306, 353, 354, 363, 427, 428; II 21, 24, 26, 28, 29, 102, 103, 133—139, 141, 142, 155, 171, 191, [314], 406—409, 410, 423
- Флеминг* Пауль (1609—1640) — немецкий поэт I 381; II 203
- Фокилид* (VI в. до н. э.) — древнегреческий поэт I 43
- Фонтенель* Бернар Ле Бовье де (1657—1757) — французский писатель I 341
- Форстер* Георг (1754—1794) — немецкий публицист, просветитель I 232—253
- Фосс* Иоганн Генрих (1751—1826) — немецкий писатель, переводчик Гомера I 174, 175, 385, 450—451; II 28
- Франклин* Бенджамин (1706—1790) — американский государственный деятель и ученый I 239
- Фридрих II Великий* (1712—1786) — прусский король I 239; II 13, 291, 393

Фезелен Мельхиор (Фезеле Мартин;

- Фриних** (VI—V вв. до н. э.) — древнегреческий поэт-трагик I 403; II 77
- Фукидид** (ок. 460—400 до н. э.) — древнегреческий историк I 45, 76, 191, 201; II 59, 60, 299
- Хайне Кристиан Готлоб** (1729—1812) — немецкий филолог-классик I 207
- Харрис Джеймс** (1709—1780) — английский эстетик I 310; II 214
- Хеммерлинг** — см. *Мемлинг*.
- Херд Ричард** (1720—1808) — английский епископ и писатель I 179
- Хоум Генри** (1696—1782) — английский эстетик I 310
- Хросвита** (ок. 935 — ок. 975) — немецкая писательница, монахиня II 306
- Хюльзен Август Людвиг** (1765—1810) — немецкий философ I 287, 306, 460; II 26, 407, 432
- Цезарь Гай Юлий** (102 или 100 — 44 до н. э.) — римский государственный деятель, писатель I 70, 278, 298, 310; II 300
- Цицерон Марк Туллий** (106—43 до н. э.) — римский оратор и политический деятель I 298, 300; II 300, 307
- Шамфор Никола-Себастьян Рок** (1741—1794) — французский писатель I 283, 293; II 33
- Шаплен Жан** (1595—1674) — французский писатель II 327
- Шекспир Уильям** (1564—1616) I 108, 112—114, 120, 121, 150, 197, 259, 271, 288, 303, 304, 310, 329, [342], 370, 378, 379, [380], 391, 403—405, 411, 413—415, 420, 466; II 22, 28, 32, 56, 67, 252, 257, 318, [319], 322—326, [336], [391], [392], [395], 396, 397, [398], 401, 402
- Шеллинг Фридрих Вильгельм** (1775—1854) — немецкий философ I 307, 470—471; II 21, 26, 30, 410, 411, 413
- Шефтсбери Антони Эшли Купер, граф** (1671—1713) — английский философ I 283
- Шиллер Иоганн Фридрих** (1759—1805) — немецкий поэт I 173, 188, 189, 193—195, 465; II 22, 31, 32, 286, [319], [341], 395, 396, 400, 402, 404
- Шлегель Август Вильгельм** (1767—1845) — немецкий критик, литературовед, переводчик, брат Ф. Шлегеля II 21, [22], 28, 31, 32, 390—408, 411—413, 415
- Шлегель Доротея** (1763—1839) — дочь М. Мендельсона, жена Ф. Шлегеля I 336; II [406]
- Шлегель** (Бемер — Шлегель — Шеллинг) Каролина (1763—1809) — вдохновительница йенского романтического кружка, жена А.-В. Шлегеля (1796—1803), затем Шеллинга (1803—1809) II 406, 408—409
- Шлейермахер Фридрих** (1768—1834) — немецкий философ и теолог II 26, 406—407, 410, 413
- Эмпедокл** из Агригента (ок. 490—430 до н. э.) — древнегреческий философ I 43, 373, 374, 472
- Эний Квинт** (239—169 до н. э.) — римский поэт I 230
- Эпикур** (341—270 до н. э.) — древнегреческий философ I 316
- Эпихарм** (2-я половина VI—1-я половина V в. до н. э.) — древнегреческий поэт, автор комедий I 44; II 79
- Эсхил** (ок. 525—456 до н. э.) — древнегреческий поэт I 46, 48, 144, 147, 149, 168, 172, 173, 177, 196, 208, 372, 373; II 32, 68, 71—73, 77, 80, 270, 299, 319, 322, 358
- Юм Дэвид** (1711—1776) — английский философ II 112
- Якоби Фридрих Генрих** (1743—1819) — немецкий писатель и философ I 261, [276], 277, 427; II 116, [400], 419, 431

Шлегель Фридрих.

Ш 68 Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 2 /Вступ. статья, сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; Примеч. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова.— М.: Искусство, 1983.— 448 с., 1 л. портр.— (История эстетики в памятниках и документах).

Во второй том философско-эстетических работ немецкого критика, философа, писателя XVIII — первой четверти XIX века вошли статьи парижского периода по проблемам изобразительного искусства, отрывки из лекций по философии, по истории европейской литературы, из «Истории древней и новой литературы», фрагменты из «Философии жизни», «Философии языка и слова» и письма.

Ш 0302060000-100
025(01)-83 11-83

ББК 87.8
7

**ФРИДРИХ
ШЛЕГЕЛЬ**

**ЭСТЕТИКА
ФИЛОСОФИЯ
КРИТИКА**

Том 2

Редактор
С. М. АЛЕКСАНДРОВ
Младший редактор
И. В. ЧЕРНИКОВА
Художник серии
А. Г. ТРОЯНКЕР
Художественный редактор
А. А. РАЙХШТЕЙН
Технический редактор
Н. С. ЕРЕМИНА
Корректор
Т. И. ЧЕРНЫШОВА

ИБ № 1906

Сдано в набор 10.09.82. Подписано в печать 22.03.83. Формат издания 84×108/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 23,52. Уч.-изд. л. 24,317. Изд. № 17582. Тираж 25 000 экз. Заказ № 699. Цена 2 р. 10 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28

