

ВОПРОСЫ ФИЛОСОФИИ

№ 2

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ИЗДАЕТСЯ С ИЮЛЯ 1947 ГОДА
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО

2012

МОСКВА

*Журнал издается под руководством
Президиума Российской академии наук*

“НАУКА”

СОДЕРЖАНИЕ

К 70-летию воссоздания философского факультета в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова

В.Н. Расторгуев – Политическое планирование и прогнозирование: идеологические рамки и цивилизационный контекст	3
В.А. Яковлев – Метафизика и физика жизни	14
В.Я. Перминов – Реальность математики	24
А.П. Козырев – “Шаткость индивидуального”: персоналистическая лексика П.Я. Чаадаева	40
Ю.Б. Мелих – О мифах Серебряного века и Гейдельберга	49
Д.К. Маслов – Сущее и начала познания у парижских францисканцев 1320-х гг.	59

Философия, культура, общество

Ю. Хабермас – Концепт человеческого достоинства и реалистическая утопия прав человека	66
М.А. Секацкая – Этические идеалы, логические ограничения и проблема свободы	81
В.Н. Порус – Д. Юм и философия культуры	92
А.С. Запесоцкий, А.П. Марков – Размышления в связи с выходом новой книги В.М. Межуева	104

Философия и наука

Е.Ю. Журавлёва – Эпистемический статус цифровых данных в современных научных исследованиях	113
---	-----

Предчувствие будущего на рубеже XIX – XX вв. в немецкой, австрийской и русской культурах (материалы конференции)

От редакции	124
Д. Кемпер – “Немецкая славофилия”: несколько слов о культурно-философской категории Томаса Манна	125

Н.С. Павлова – “Вещь” как индикатор будущего.....	128
В.К. Кантор – Магическая провокация. “Огненный ангел” Брюсова в контексте Серебряного века	132
Д. Гольдшниц – Блеск и нищета Каканских плюральностей	136
Т.Г. Щедрина – Интуиция будущего в “экзистенциальном дневнике”: Григорий Церетели – Михаил Пришвин – Густав Шпет.....	140
К. Пекк – “Авиаторы идеи”: Утопия и прогресс на рубеже XIX–XX веков	144
А.И. Жеребин – Венский модерн как утопия синтеза	147
М. Хагемайстер – Вера в прогресс и ожидание конца света: видение будущего в России на рубеже XIX – XX веков	151
М.В. Киселева – Превращение человека в насекомое: отголоски “Человека из подполья” Достоевского в творчестве Кафки и Музиля	155
Х. Шгаль – Симптоматология и прогностика: история становления самосознающей души Андрея Белого	159
А.В. Михайловский – О “политической теологии” в круге Георге.....	163
Э. Польш-Хайнцль – Что же современно? Артур Шницлер и Петер Альтенберг vs. Фердинанд Заар, Элиза Рихтер или Роза Майредер	168
М.Е. Соболева – Критика познания как реформа логики	172
С.П. Ташкенов – Психиатрические коды чтения на рубеже XIX–XX вв.	176

Критика и библиография

В.Г. Горохов – А.А. Печёнкин. Леонид Исаакович Мандельштам. Исследование, преподавание и остальная жизнь	180
Б.И. Иванов – М.Б. Игнатьев. Кибернетическая картина мира	183
Е. Каменев – А.М. Орехов. Социальная философия: предмет, структурные профили и вызовы на рубеже XXI века	185
Коротко о книгах	186
Наши авторы.....	190

**Председатель Международного редакционного совета –
Лекторский Владислав Александрович**

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Э. Агацци (Италия), **Ань Цинянь** (Китай), **А.А. Гусейнов** (Россия),
В.П. Зинченко (Россия), **А.Ф. Зотов** (Россия), **А.Н. Нысанбаев** (Казахстан),
А.П. Огурцов (Россия), **Т.И. Ойзерман** (Россия), **М.В. Попович** (Украина),
В.Н. Садовский (Россия), **В.С. Степин** (Россия), **Ю. Хабермас** (Германия),
Р. Харре (Великобритания)

Главный редактор – Пружинин Борис Исаевич

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

П.П. Гайденок, **А.А. Гусейнов**, **В.К. Кантор**, **В.А. Лекторский**, **В.Л. Макаров**,
В.В. Миронов, **Н.С. Мотрошилова**, **И.С. Разумовский** (ответственный секретарь),
А.М. Руткевич, **Ю.Н. Солонин**, **В.С. Степин**,
Н.Н. Трубникова (заместитель главного редактора), **Т.В. Черниговская**
Сайт журнала – <http://www.vphil.ru>

Предчувствие будущего на рубеже XIX–XX вв. в немецкой, австрийской и русской культурах

2–4 декабря 2010 г. в Москве прошла конференция, подготовленная РГГУ (кафедрой Томаса Манна) и журналом “Вопросы философии”, на тему “Предчувствие будущего в немецкой, австрийской и русской культурах начала XX столетия”. В культуре России, Германии и Австрии на рубеже XIX–XX веков, как в философии, так и в литературе, особое место занимают образы будущего, как утопические, так и катастрофические, проигрываются концепции, которым далее было суждено развить свой потенциал. Научно-техническая революция становится фоном для различных интеллектуальных и художественных систем – от принятия рационального как основы европейизма (Гуссерль, Томас Манн), до ухода в прошлое, в почвенность, в магизм, в иррациональное, которое сказалось в большевизме, фашизме и нацизме. Эта тенденция преломляется внутренней диалектикой модернизма: где приветствие перемен, открытие новых форм, сопровождалось испугом перед угрожающими сценариями гибели (Кафка).

В полном объеме материалы конференции будут опубликованы в сборнике на немецком языке. В журнале печатается русский (сокращенный) вариант докладов.

On the 2–4 of December a conference, prepared by RSHU (department of Thomas Mann) and by the journal “Issues of philosophy”, was held in Moscow on the theme of “A premonition of the future in the German, Austrian and Russian cultures in the beginning of XX century”. At the turn of the XIX–XX centuries in the culture of Russia, Germany and Austria, both in philosophy and in literature, a special place was given to images of the future; both utopian and catastrophic, the concepts which would further develop their potential and be played out. Scientific-technical revolution becomes a background for different intellectual and artistic systems – from accepting rational as a basis for Europeanism (Husserl, Thomas Mann), to the escaping to the past, to the nationalist trend, to magism (sic.), to irrationalism, which had an impact on bolshevism, fascism and nazism. This trend is interpreted in the inner dialectics of modernism, where the salutation of changes, discovering of new forms, was accompanied by fear at the threatening scenarios of death (Kafka).

The full extent of materials from the conference will be published in a collection in German. A Russian (reduced) version of the reports is being published in the journal.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: будущее, Европа, Россия, Германия, Австрия, модернизм, магизм, рационализм, большевизм.

KEY WORDS: future, Europe, Russia, Germany, Austria, modernism, magism (sic.), rationalism, bolshevism.

“Немецкая славифилия”: несколько слов о культурно-философской категории Томаса Манна

Д. КЕМПЕР

Понятие “немецкая славифилия” непривычно в западноевропейской науке. И тем не менее оно много освещает в истории немецкого консерватизма первой половины XX в. А именно: в рамках истории возникновения “Консервативной революции” – важного течения политических правых сторон в Веймарской республике – огромное значение имеет рецепция русского славифильского мышления. Это касается прежде всего рецепции политических сочинений Федора Достоевского, с 1907 г. доступных в переводе на немецкий язык. Вообще, первое собрание сочинений Достоевского на немецком языке, вышедшее в мюнхенском издательстве “Пипер” между 1906 и 1919 гг., способствовало неправомерно политизированной рецепции творчества Достоевского, изданного Артуром Мёллером ван ден Бруком – одним из идейных предвестников Консервативной революции¹.

Томас Манн интенсивно занимался этими сочинениями. Он связал политическое мышление Достоевского с философией культуры Ницше и развил понятие “немецкой славифилии”, которое мы в дальнейшем кратко разберем.

“Размышления аполитичного” Манна начинаются со статьи “Протест”, уже в самом названии отсылающей к тексту Достоевского 1877 г. “Германия – страна протестующая”. По мысли Манна, Достоевский, охватив большой пласт истории, показал, что историческое послание Германии изначально заключалось в противостоянии “римской универсальной монархии” [Манн 1918, 46], и эта борьба, развивая Манн свою мысль, продолжилась до современности Первой мировой войны. Эта борьба – все еще не что иное, как восстание против гнета западного “империализма цивилизации” [Манн 1918, 57] в образах либерализма и пренебрегающего духом демократизма. Из текста Достоевского он цитирует, что Германия “никогда, ни в целях своих, ни в принципах, не хотела объединяться с миром Запада, т.е. со всеми наследниками староримского предопределения. Она противилась этому миру все две тысячи лет” [Манн 1918, 48].

В этом “немецком одиночестве между Востоком и Западом” немецкий консерватор обретает союзника “в борьбе с мировой Антантой цивилизации” [Там же, 54, 58] лишь в ориентации на Восток, опираясь на славифильское мышление Достоевского, и всё это – закрывая глаза на фронтовые позиции Первой мировой войны. В сочинении “Немного о человечности” из “Рассуждений” прямо говорится об этом сотрудничестве: “Для меня не

вопрос, что немецкая и русская человечность друг другу ближе, чем русская и французская, и несравнимо ближе, чем немецкая и латинская; что между ними больше возможности друг друга понять, чем между тем, что мы называем гуманностью, и уличной человечностью романов” [Там же, 477].

“История возникновения немецкой и русской гуманности” связывает судьбы обоих народов в борьбе против Запада, против Европы, цивилизации, политики и демократии, и сходство это, по мысли Манна, заходит так далеко, что и духовный пейзаж обеих стран можно описать в общей системе координат: “Разве нет и у нас своих славифилов и западников?” [Там же, 480].

Этот риторический вопрос намечает духовную позицию, с которой Манн говорит в “Размышлениях аполитичного”, а именно – с позиции немецкого славифила. Соответственно, определенная последовательность наблюдается в том, что даже названием своей книги Манн отсылает к Достоевскому или подстраивает его под мышление писателя: “религиозный гений аполитичен. То, что Достоевский занимался политикой, писал о ней – не противоречие: он писал против политики, его политические сочинения являются рассуждением человека аполитичного, можно даже сказать – консервативного” [Там же, 564].

С этой позаимствованной у Достоевского политической апологией войны Томаса Манна связывает культурно-философский анализ Ницше – но в другом месте: во введении составленной Александром Элиасбергом в 1921 г. антологии русской литературы, вышедшей в “Зюддойче Monatshefte”². Связь русской литературы с Ницше, пишет Манн, не была для него очевидной, ведь оба явления носили для него “крайне различный национальный характер” [Манн 1921, 340], внутренняя связь которых на первый взгляд никак не видна. Мы попытаемся раскрыть эту связь через оппозицию различных процессов модерна в Западной Европе и России, точнее говоря, через противопоставление “монологического” и “диалогического” модерна. Модерн понимается при этом в широкой традиции западных культурологических дисциплин как макроэпоха, суть которой заключается в том, что феномены собственной действительности, собственного осознания настоящего с исторического момента своего возникновения объединяются в единый контекст временной непрерывности [Кемпер 1998].

Достоевский – и вместе с ним Манн – формируют такую временную взаимосвязь чрезвычайно широко, культурно-философски определяя современное положение Германии через «врожденный и исторический “протестантизм” Германии», начиная с Античности: Германия “противилась этому миру все две тысячи лет” [Манн 1918, 340].

С аналогичным охватом в “Рождении трагедии” Фридрих Ницше определял западноевропейскую историю культуры как борьбу с превосходством “сократизма”, который для него – “изначальный недуг современной культуры”. “Сократизм” означает для Ницше господство “теоретического человека”, “глубокомысленное бредовое представление, появившееся на свет вместе с Сократом, – та непоколебимая вера в то, что мышление, следуя каузальности, достигает глубочайших пропастей бытия, и что мышление не только познает бытие, но и способно внести в него коррективы” [Ницше 2005 I, 99]

Будучи теоретическим человеком Сократа, Эврипид разрушил греческую трагедию, пытаясь избавить ее от дионисийского начала. Однако более важен для нас культурно-философский диагноз, заключавшийся в том, что Сократ олицетворяет “поворотный момент так называемой мировой истории” и что с тех пор сократизм поднялся к господству над мировой культурой: “Вся наша современная культура в сетях культуры александрийской, и идеалом ее является вооруженный высшими силами познания, работающий на науку теоретический человек, прообраз и родоначальник которого – Сократ. Все наши идеалы воспитания изначально опираются на этот идеал: всякой другой экзистенции приходится пробивать себе дорогу как экзистенции допустимой, но не задуманной” [Ницше 2005 I, 116].

Два момента обращают на себя внимание: во-первых, в анализе империалистической власти Сократа просвечивается структурная параллель с речью Манна “Империализм цивилизации”; во-вторых, это описанная Ницше претензия сократизма на абсолютную власть, который, помимо ведущего представления о теоретическом человеке, не терпит никакого другого.

Пользуясь нашей терминологией, мысль Ницше можно описать как процесс монологизации в западноевропейском модерне, как процесс постоянного изменения дискурса в интересах европейского рационализма. Даже *cogito ergo sum* Декарта было уже фигурой исключения, так как из нее Декарт выводит мысль, что только такие идеи могут стать частью нашей философской конституции мира, которые соответствовали бы критериям “*clarus et distinctus*”, т.е. были бы ясными и определяемыми, различающимися. Другие способы к постижению мира типа религии или мифа, систематически исключаются из этой формы современного сократизма, потому что их идеям был бы вынесен вердикт “*obscurus et confusus*”, т.е. вердикт понятийной неясности и путаной неразличимости. Перед нами фигура монологизации и вытеснения дискурса.

Аналогично обстоит дело с коперниканским поворотом Канта, формулирующим новые дискурсные правила для того, что еще можно разумно описать в науке и философии. Здесь не только пресловутый вопрос, сколько ангелов уместится на булавочной головке, но и основные вопросы человеческой экзистенции, которые в новой философии хоть и не считаются формулируемыми разумно, но поэтому и не вышли из обихода. Напротив, они блуждают неизбежным метафизическим наследием по модерну, делая его таким восприимчивым ко всяким формам идеологии, эзотерики и т.п.

Культурный анализ Ницше двухтысячелетнего господства сократизма нейтрален в отношении различия между Востоком и Западом. Однако совершенно иначе выступает развернутый на две тысячи лет культурный анализ Германии и России у Достоевского и Манна. Славофильская картина мира конституирует диалогический или полифонический модернизм – производное от беспрестанной борьбы с империалистическим западничеством, которую Германия постоянно вела и которую Россия вследствие собственных Петровских реформ и ориентированной на Запад культурной революции приняла сверху.

Здесь не место разворачивать весь спектр мышления славофилии. Решающую роль играет возможность провести аналогию между критикой Ницше в адрес сократизма и славофильской критикой западничества. Славофилия переводит общеевропейский культурный анализ Ницше в географическую оппозицию Запада и Востока, позволявшую ориентацию так же и политическую. В качестве “немецкого славофила” Манн, а также Мёллер ван ден Бук могли проводить аналогию между критикой Ницше в адрес сократизма и собственной антизападной философией культуры, и как раз здесь, как нам кажется, обнаруживается внутренняя связь между “опытом Ницше и русской сущности”, о котором писал Манн в предисловии к “Русской антологии”.

ЛИТЕРАТУРА

Кемпер 1998 – *Kemper D. Ästhetische Moderne als Makroepoche // Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.). München, 1998. S. 97–126.*

Манн 1918 – *Mann T. Betrachtungen eines Unpolitischen [1918]. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. 2 Bde. Frankfurt am Main, 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, 13.1 [Text] und 13.2 [Kommentar]).*

Манн 1921^a – *Mann T. Russische Anthologie [1921] // Mann T. Essays II: 1914–1926. Herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. 2 Bde. Frankfurt am Main, 2002 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, 15.1 [Text] und 15.2 [Kommentar]).*

Манн 1921^b – *Mann T. Zum Geleit // Die Dichtung der Völker. Meisterwerke der russischen Erzählgattung (übersetzt von Alexander Eliasberg) mit einer Einleitung von Thomas Mann. Leipzig, München: Süddeutsche Monatshefte 1921 (= Süddeutsche Monatshefte, Februar 1921). S. 289–296.*

Ницше 2005 – *Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, 2005.*

Примечания

¹ Автор готовит монографию по этой теме.

² См.: [Манн 1921^b].

От редакции. Публикуя эту статью, редакция поздравляет доктора филологических наук, профессора Нину Сергеевну Павлову, нашего постоянного автора, с юбилеем и желает ей здоровья, долгих лет жизни и творческих успехов.

“Вещь” как индикатор будущего

Н.С. ПАВЛОВА

На рубеже XIX–XX вв., а в сущности и раньше, в мировой литературе нарастает пристальное внимание к “вещи”. Классический пример подобного восприятия “вещи” был дан еще Бодлером в стихотворении “Падалъ”: не только разлагающийся труп лошади, но и все, в том числе самые прекрасные “вещи”, видны в движении, кончающемся неподвижностью. В романе Роберта Музиля “Человек без свойств”, начатом в середине 1920-х гг., говорится о том, как незаметно и неотвратно наступает новое время: “Что-то подрывает эту жизнь изнутри. Что-то не позволяет с прежней определенностью говорить “хорошо”, “плохо”... Нет недостатка ни в доброй воле, ни в характерах. Только есть такой же недостаток во всем, какого нет ни в чем; ощущение такое, словно изменилась кровь или изменился воздух... Тут-то и окончательно наступает новое время”.

С таким острым ощущением перемены и связано обостренное внимание к “вещам”. Это не то внимание к полным одушевленности предметам, которое традиционно отличало австрийскую литературу и нашло классическое выражение в творчестве Адальберта Штифтера. Внимание к вещи гораздо более настороженно. Австрийцу Петеру Альтенбергу в книге зарисовок “Как я это вижу” (1896) еще доступны все краски и переливы жизни, звуки и шорохи, мельчайшие изменения ликов жизни. “Наблюдениям Альтенберга, – писал А.В. Михайлов, – не хочется отрываться от вещей, от непосредственности” [Михайлов 2009, 272].

Как ни настаивала литература “рубежа веков” (modern) на силе красоты, якобы способной стать смыслом существования, эти надежды оказались зыбкими. Несмотря на буйство цвета (знаменитый лиловый), эта литература исполнена чувства бессилия и тревоги. Не случайно Гуго фон Гофмансталь находит некоторую опору среди потерявших смысл

общих понятий и истин в предметах – забытых в поле бороне или лейке (“Письмо”, 1902), не случайно в его “Разговоре о стихах” (1903) говорится: “Надобно вовне себя найти, вовне...” [Гофмансталь 1995, 531].

В 1908 г. в свет вышла книга искусствоведа и эстетика Вильгельма Воррингера “Абстракция и вчувствование” (“Abstraktion und Einfühlung”). Противореча убеждению Гофмансталь, Воррингер считает неизбежным появление в переходные периоды отвлеченного от живой конкретности абстрактного искусства. В эпоху больших исторических катаклизмов, рождающих настороженно-недоверчивое отношение человека к миру, пишет Воррингер, неизбежно возникает искусство, отказывающееся от изображения непонятной конкретности жизни. Абстрактность – вот определяющая черта подобного стиля. “Счастливые возможности искусства состояли... в том, чтобы вырвать предмет (Ding) внешнего мира из его произвольной кажущейся случайности, увековечить его приближением к абстрактной форме и, таким образом, найти успокоение (Ruhepunkt)” [Воррингер 1916, 21]. Эта книга была поднята на щит начинавшими тогда экспрессионистами.

В 1907–1908 гг. были опубликованы “Новые стихотворения” Рильке, не менее остро чувствовавшего давление времени. Именно это было одной из важных причин, обративших его внимание к особо понятому и воспроизведенному “художественному предмету”. Рильке не раз сближали с экспрессионизмом. Но абстракция была для него слишком быстрой и безнадежной капитуляцией. Важнейшим для Рильке было стремление увидеть в предмете соединение духовного и реального, что и стало главной задачей “Новых стихотворений”. Именно изменение этого соотношения в жизни свидетельствовало, как следует из его текстов, об изменении мира.

Слово “предмет”, “вещь” (Ding) постоянно встречается у Рильке уже в “Книге образов” (1902). В “Новых стихотворениях” слово “Ding”, напротив, встречается нечасто. В нем меньше нужды: перед нами сами “вещи”. При этом слово, определяющее предмет, понимается как слово “добытое” – “erworbenes”.

Толчком к рождению “Новых стихотворений” стало, как известно, огромное впечатление, которое произвели на Рильке скульптуры Родена, секретарем которого он был шесть месяцев (1905–1906). Работы Родена поразили его не только пластичностью, но и мерой содержащейся в них жизни, жестом, движением (“Огюст Роден”, 1903). Трудность воплощения реального как такового тут не существовала. Но великий лирик Рильке знал и эту изначальную трудность. “Новые стихотворения” были новыми прежде всего потому, что автор под влиянием Родена, а позже живописи Сезанна и из собственной внутренней необходимости избрал путь рефлексии через конкретность, опробованный до него в немецкой поэзии Э. Мерики и К.Ф. Мейером.

В сходном направлении к упорядоченной конкретности развивался в 1914–1915 гг. в англо-американской поэзии имажизм – Эзры Паунда и Т.С. Элиота, написавшего позже, что вне опыта французов невозможно было бы не только собственное его творчество, но и творчество Йетса и Р. М. Рильке. В русском символизме реальность слова утвердил Иннокентий Анненский (“Кипарисовый ларец”, 1910), а за ним акмеисты.

И все же способы “высказывания через предмет”, разработанные в “Новых стихотворениях” Рильке в 1907–1908 гг., остаются его открытием в поэзии. «Вещи. Когда я произношу это слово... – говорит Рильке в своем “Докладе” о Родене (1907), – воцаряется тишина...». Доклад начинается с упоминания архаических времен, когда человек создавал первые вещи, обретшие затем независимость. Но Рильке предлагает вспомнить о том, что всегда “старше” нас – о детстве... В начале были вещи, или, по меньшей мере, вещь: какая-то малость – деревяшка, игрушка, “забытый предмет, готовый обозначить все”. Однако и за пределами детства, играя Рильке, есть вещи, созданные человеческими руками, но расположенные, если их заметить и дать им “ошеломить вас”, где-то “между Богом и человеком” [Рильке 1999, III, 290, 113, 185]. Важна не красота вещей, не ее внешний облик, а ее существо, или, по слову Рильке, ее “интенсивность”.

Вещь у Родена замкнута поверхностью. Но не великая ли поверхность, – спрашивает Рильке, – и все, что мы видим? В идее о видимом как о поверхности, развитой Рильке в книге “Огюст Роден”, можно усмотреть параллель с “Иконастасом” П. Флоренского: за

видимым на поверхности иконы сразу начинается невидимое. Но глубину и “невидимое” в пластическом искусстве Родена содержала, писал Рильке, сама поверхность. Содержательна она и в простой вещи. В “художественном предмете” “невидимое” присутствует в усиленном виде.

Понимание поверхности как содержательной, в отличие от устремленного к глубинам и высям символизма, стало для “Новых стихотворений” принципиальным. Выражением этой содержательности в скульптурах Родена было, как пишет Рильке, движение [Рильке 1999, III, 511–512]. Движение в многообразных его формах вошло и в неподвижные “стихи-предметы” Рильке. Но движение совершается в этих стихах не столько в пространстве, но и, что более соответствует литературе (“Лаокоон” Лессинга), во времени.

Чувство вещи особенно наглядно у Рильке в слове “чашка” – Tasse. Она, как и упомянутая девятой Дуинской элегии кружка, – то, что вмещает необходимое для человека. Истолкованию этого предмета и слова посвящена работа М. Хайдеггера “Вещь”. “Чашка” не только что-то в себя вмещающее, пишет Хайдеггер, она предполагает объединение. Поднесение чаши означает соединение людей; подношение чаши, посвящение богам, сближает людей с небом. “В подносимой воде присутствует источник... В воде источника присутствует бракосочетание неба и земли” [Хайдеггер 1993, 320]. Хайдеггер настаивает на задаче проникновения в существо близких предметов: “Потрясающее в том, что все, что есть, вытряхнуто из своего бывшего существа... Несмотря на все преодоление расстояний близость того, что есть, нам не дается... Ближе к нам то, что мы обычно называем вещами” [Там же, 317].

Чашка в поэзии Рильке появляется неоднократно. Но показательно, что несколько раз она представлена как надтреснутая. В позднем стихотворении “Der Tod” трещина в чашке проецируется в воздух и означает смерть. Как ясно из приведенного примера, “вещь” в “Новых стихотворениях” совмещает в себя объективность предмета и высокий метафизический смысл. Вещи у Рильке присутствуют в том собирательном усилии – игре скрещений и отражений, о которой на три десятилетия позже напишет Хайдеггер.

“Вещь” включает в себя у Рильке много значимостей. Принципиально наблюдение Якоба Штейнера, что у Рильке в единичном, даже если оно твердо очерчено, то есть ограничено и конечно, узнается множество взглядов в сторону (*Hinblicke*), полная сумма которых только и представляет полноту единичного. Такое обращение с образами “вещей” выходит далеко за пределы “Новых стихотворений”. В одном из “Сонетов к Орфею”, где речь идет об источниках акведуков, ставится неожиданное слово “Abkunft” – происхождение. Искусно намеченными путями автор ведет от одного значения к другому. Но слово “Abkunft” имело в прошлом еще одно значение: – не только “происхождение”, но и приглашение, “Herkunft”, что, несомненно, имел в виду Рильке. Происхождение ведь всегда предполагает известную цельность, единство, связи. Рильке часто обращался к старым значениям слов. В слове “Herkunft”, за которым немецкое ухо улавливает и “Abkunft”, раскрывается то “намерение”, которое ведет стихотворение (важная Рильке идея цельности), и “полнота единичного”.

Для Рильке неприемлемо характерное для 1920-х гг. возведение действительности в ранг смысла (*Neue Sachlichkeit*). Не у одного Рильке, у многих художников этого времени резкое неприятие вызвал американский техницизм и связанное с этим поверхностное отношение к жизни. У Томаса Манна в “Докторе Фаустусе” выработана формула о “связывающем и обязывающем”, пресекавшем, по его мнению, творческое отношение человека к жизни. Свобода от “связывающего и обязывающего” утверждает обратное как для человека и его поступка, так и для вещи.

Самодостаточные “вещи” Рильке как будто живы, они к кому-то обращаются. В стихотворении “Архаический торс Аполлона” два участника – собирательное “мы”, преобразующееся в “ты” – лицо, к которому обращаются, и тот обрубок, немая “вещь”, без рук и ног, без головы, в которой, как оказывается, заключена вся интенсивность жизни. Возможность речи и зрения реализована в обоих случаях и даже, как следует из последней требовательной строчки, с наибольшей силой в древнем мраморе. Звучащие в ней слова “Du sollst dein Leben ändern!” – “Ты должен изменить свою жизнь!” грамматически могут

принадлежать и впечатленному зрителю и самому предмету. Видит не только созерцатель, видит и “говорит” преобразженный обломок статуи. Изваяние будто выламывается из своих границ. И хотя глаголы стоят в сослагательном наклонении с отрицательной частицей “не”, реальность образа чрезвычайна. Две точки зрения, два живых присутствия: прошлое и его обращение к современности.

Но и там, где “зрителя” как будто нет, жизнь “предмета” выражена в непрекращающемся внутреннем движении, устремленности вверх или взаимных отражениях по кругу. Присутствующая в предмете мысль особенно изощренно раскрывается у Рильке в стихотворениях о фонтанах. Поэт любил фонтаны и часто писал о них. Фонтаны были для него символом неутомимой силы, соединяющей верх и низ, землю и небо, воду и воздух. В “Римских фонтанах” из “Новых стихотворений” “речь” скрыта внутри самого предмета. Но отношения тут более изощренные и одушевленные. Вода не просто стекает из одной чаши в другую – вода верхней чаши склоняется к тихо ожидающей ее нижней, а та, в тайне, показывает верхней отраженное в ней небо, “как незнакомый предмет”, вместе с зеленой травой на дне. Отражение тройное: нижний бассейн – зеркало, улыбающееся переходам.

Сама реальность как будто подлежит сомнению. Предметы порой увидены автором перед их исчезновением, в них будто подходит к концу живое вещество. Август Шталь обратил внимание на резкое увеличение в этих стихах числа глаголов в сослагательном наклонении (по сравнению с ранней лирикой и “Часословом”, их количество возросло вдвое – 8% от всех глагольных форм) (см.: [Шталь 1989, 487]). Нельзя не согласиться с тем, что столь частое появление этого неопределенного модуса (в том числе в форме косвенной речи) вносит напряжение, свидетельствуя о “недействительности действительно-го”. Предложение часто начинается с отрицания (“Мы не знали”); с приглашения вообразить или поразмышлять (“Узник”) или – что чаще и важнее – со сравнения, которое по самой структуре не только соединяет, но и несет в себе сознание разделенности сопоставляемого – гипотетичность. Часто появляется редкое у Рильке прежде двоеточие (и в стихотворении “Собор”) – ход стиха будто нуждается в новом проясняющем утверждении. На глубине речь идет о проблемах кардинальных – нетвердости жизни и неустойчивости “вещей”.

Позже в Девятой из “Дуинских элегий” Рильке призывает поэта назвать хотя бы главные из исчезающих вещей – “дом, мост, колодец, ворота, кружка, плодовое дерево, окно, – самое большое – колонны, башня...”. Но назвать их поэт должен так, как не смогли сами вещи. Назвать значит пережить, принять в себя, сохранить в душе.

ЛИТЕРАТУРА

- Воррингер 1916 – *Worringer W.* Abstraktion und Einfühlung. München, 1916.
Гофмансталь 1995 – *Гофмансталь Г. фон.* Избранное. М.: Искусство. 1995.
Михайлов 2009 – *Михайлов А.В.* Избранное: Феноменология австрийской культуры. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009.
Рильке 1999 – *Рильке Р.М.* Собр. соч. в 3 т. Харьков: Фолио; Москва: Аст, 1999.
Хайдеггер 1993 – *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
Шталь 1989 – *Stahl A.* Das Sein im “angelischen Raum”. Zum Gebrauch des Konjunktivs in der Lyrik R.M. Rilkes // *Zeitschrift für deutsche Philologie* 197, 1989.

Магическая провокация “Огненный ангел” Брюсова в контексте Серебряного века

В.К. КАНТОР

В русской мысли завершил XIX век и открыл XX – Вл. Соловьев. Интуиция софийности как женской души мира вполне сопрягается с идеей “вечной женственности”. У него София и вечная женственность почти неразличимы, но эсхатологическая повесть об антихристе, которой он начал XX век изображала явление врага рода человеческого, выход на историческую арену великого мага, демонических сил, поддерживающих антихриста.

Если все символисты считали Соловьева своим учителем, то Брюсов, как известно не любил Соловьева. О стихотворении Брюсова “Золотистые феи” Соловьев выразился весьма резко: «Несмотря на “ледяные аллеи в атласном саду”, сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый “полетом фантазий”, автор засматривался в дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых он называет “феями” и “наядами”. Но можно ли пышными словами заглаживать поступки гнусные? И вот к чему в заключение приводит символизм! Будем надеяться по крайней мере, что “ревнивые доски” оказались на высоте своего призвания. <...> Общего суждения о г. Валерии Брюсове нельзя произнести, не зная его возраста. Если ему не более 14 лет, то из него может выйти порядочный стихотворец, а может и ничего не выйти. Если же это человек взрослый, то, конечно, всякие литературные надежды неуместны» [Соловьев 1911–1913, 161]. Статья была опубликована в 1895 г. Брюсову был 21 год, то есть по тогдашним меркам вполне созревший взрослый человек.

Издевку над собой Брюсов простить не мог. Напомню слова Н. Валентинова, очень хорошего наблюдателя и аналитика символизма: “Он остро ненавидел Соловьева и все, что относится к нему” [Валентинов 2000, 234–235]. И он первый, вопрекор софийным прозрениям Соловьева, сопоставлявшего “жену, облаченную в солнце”, с мировой душой, рисует женщину в облике носительницы дьявольского начала (лучший его роман “Огненный ангел”, 1908), которая ведет не в рай, как Беатриче, а на дьявольский шабаш, куда Фауста водил Мефистофель, а героя брюсовского романа повела женщина. За ним уже пошел Блок с Катькой в “Двенадцати” и Маяковский, изображавший свою возлюбленную Лилу Брик как дьяволицу, вышедшую “из пекловых глубин”.

Соловьев во многом следовал за Гете в своих софийных прозрениях. Тема Гёте оказалась важна в эпоху русского модерна. Брюсов даже сделал Фауста проходным персона-

жем своего знаменитого романа. В истории культуры существуют образы, вечные образы, по отношению к которым, так или иначе, строятся все последующие духовные искания. Гёте задал тему *Ewig weibliche* как проблему становления человеческого существования, строя определенную вертикаль – от человека к Богу ввысь, но также и вертикаль, ведущую в подземные области дьявольщины. Магическая составляющая в духовных исканиях начала XX в. была сильна. И Гёте здесь переосмысливался весьма серьезно. Хотя сам “Фауст” пронизан поисками магических сил, образами демоническими (достаточно вспомнить “Вальпургиеву ночь”). Но для него это нечто чуждое человеческой норме. Сошлюсь на недавнее исследование Д. Кемпера: «“Демоническое” выступает у Гёте не в качестве понятия, участвующего в самоописании разума, а представляет собою некий шифр, обозначающий нечто, воспринимаемое *per definitionem* как непостижимое начало, противопоставленное рационалистическому дискурсу и ни разуму, ни рассудку не доступное» [Кемпер 2009, 349].

А отнять у разума его силу, как писал Кант еще в 1786 г., значит, отрицать Бога, открыть двери подземным хтоническим чудищам, разнообразному человеческому злу: “Итак, если у разума, в том, что касается сверхчувственных предметов, например Бога и будущего мира, будет оспариваться право *первого* голоса, то тем самым будет открыта широкая дверь всякой мистике, суеверию и даже атеизму” [Кант 2009, 21]. Однако в начале XX в. разум отступил перед магией. На историческую арену вышли массы, жившие еще в языческой парадигме, и не могли не заразить этим мироощущением духовную элиту. Современникам начала века, в том числе попавшим в эпицентр штейнерианства, оккультизма в магизме виделся очень даже позитивный момент. Знаменитый Эллис, вроде бы даже поклонник Гёте, писал: «Исторически, логически и психологически неизбежно было человечеству параллельно с утратой религии снова вернуться к магии и теософии, т.е. “древней мудрости”, к старым ее суррогатам, – параллельно с утратой христианской религии вернуться к старым богам, <...> магическому натурализму и старым формам смешения древней языческой магии и теософии» [Эллис 2000, 246].

Брюсов пишет роман “Огненный ангел”, где многозначительно называет героиню Ренатой. Брюсов, поэт русского Возрождения, парафразами к нему описывает в романе немецкое Возрождение и Реформацию, ибо существуют архетипические черты, о них Брюсов сообщает в самом начале романа: “Как это ни кажется нам странным, но именно в эпоху Возрождения началось усиленное развитие магических учений, длившееся весь XVI и XVII в.. Неопределённые колдования и гадания Средних веков были в XVI в. переработаны в стройную дисциплину наук”. Хронотоп романа – Германия (если точно, то Кёльн) XVI в. Рассказ ведется от лица некоего Рупрехта, рожденного в “Тирском курфюршестве”, учившегося в Кёльнском университете, прекрасно образованного, но одновременно, что характерно, и искателя приключений. Но Германия эпохи Лютера и доктора Фауста (действующее лицо романа) была описана столь тщательно, что немцы не верили долго, что автор романа – русский. Существенно, что место действия русского романа – средневековая Германия, с которой в ту эпоху чувствовали почти мистическую связь. В России издавались новые переводы Якоба Бёме и Майстера Экхарта, о них писали серьезные русские мыслители. И мистика, магия стали центральной смысловой темой этого романа о трагической любви, где магия определяет и тип любви. Белый иронизировал, что, изображая Германию, Кёльн, Брюсов, в сущности, изобразил купеческую Москву, Арбат и Пречистенку. Да и прототипы были русские люди. Прототипом Ренаты была покончившая с собой в Париже после революции Нина Петровская, жена владельца издательства “Гриф”, вызвавшая к жизни не только роман Брюсова, но и стихи многих поэтов, и очерк Ходасевича “Конец Ренаты”. Очерк как бы подводил черту под русским Возрождением, наступало “Новое средневековье” (Н. Бердяев). Даже ее реальная фамилия могла быть значимой для завершителей Петровского периода русской культуры.

Стоит вспомнить стихотворение Брюсова 1911 г., посвященное Нине Петровской:

Кто магию сумрачной власти
В ее приближение влил?
Кто ядом мучительной страсти
Объяты ее напоил?

Как видим, здесь не “Жена, облеченная в солнце”, не блоковская “прекрасная дама”, нет, у Брюсова носительницей злой магии становится женщина, возлюбленная поэта. Такой и изображена Рената в романе “Огненный ангел”. Он старался выглядеть причастным тайнознанию и высшим смыслам бытия, которые для него крылись в демонизме. “Казаться магом, выступать в черном сюртуке со скрещенными на груди руками “под Люцифера”, писал Б. Зайцев, – доставляло ему большое удовольствие” [Зайцев 1989, 301]. Брюсов строил свою родовую мифологию, возводя свое происхождение к чернокнижнику петровской эпохи – Якову Брюсу, хотя был всего лишь сын купца. Андрей Белый посвятил Брюсову стихотворение под названием “Маг”.

Что же так задело современного читателя в романе Брюсова? Женщина становится в начале XX в. более активной, социально и сексуально. И это пугает мужчин, которые начинают видеть в женщине нечто злое и антисоциальное, возвращаясь к средневековым представлениям о женщине, идущим от образа Евы, как “сосуде греха”. Роман Брюсова вызывал разные реакции – от сексуального интереса к запретному плоду, почти порнографии до болезненного интереса к магической роли женщины.

Поистине трагическая любовь, крепко связанная с ощущением магизма жизни и эпохи случилась с Белым и Брюсовым. Позволю себе несколько выдержек из мемуаров Ходасевича: “О, если бы в те времена могли любить просто, во имя того, кого любишь, и во имя себя! Но надо было любить во имя какой-нибудь отвлеченности и на фоне ее. Нина обязана была в данном случае любить Андрея Белого во имя его мистического призвания, в которое верить заставляли себя и она, и он сам...”. Белый бросил Нину ради жены Блока. В отместку она сошлась с Брюсовым: “Она была истеричкой, и это, быть может, особенно привлекало Брюсова: из новейших научных источников (он всегда уважал науку) он ведь знал, что в “великий век ведовства” ведьмами почитались и сами себя почитали – истерички. Если ведьмы XVI столетия “в свете науки” оказались истеричками, то в XX в. Брюсову стоило попытаться превратить истеричку в ведьму”. И, наконец, столь романная коллизия завершилась художественным произведением, романом, ставшим классикой отечественной литературы: “То, что для Нины стало средоточием жизни, было для Брюсова очередной серией “мигов”. Когда все вытекающие из данного положения эмоции были извлечены, его потянуло к перу. В романе “Огненный ангел”, с известной условностью, он изобразил всю историю, под именем графа Генриха представив Андрея Белого, под именем Ренаты – Нину Петровскую, а под именем Рупрехта – самого себя” [Ходасевич 2002, 140–142].

И все-таки, если бы достоинство этого романа определялось лишь изображением любовной коллизии, даже случившейся в эпоху Серебряного века, вряд ли роман представлял бы сегодня интерес как роман. Гораздо любопытнее и занимательнее были бы мемуары и сплетни на эту тему. А между тем проблема магизма была слишком серьезна для художников и мыслителей Серебряного века. Брюсов был не из последних, его влияние на современников было немалым: При этом, как заметили Ходасевич и Н. Валентинов, маска мага была для Брюсова именно маской, игрой, ибо по воспитанию и культуре он был совсем иной. И это он выделяет в своих мемуарах: «От сказок, от всякой “чертовщины” меня усердно оберегали. Зато об идеях Дарвина и о принципах материализма я узнал раньше, чем научился умножению. Нечего и говорить, что о религии в нашем доме и помину не было: вера в Бога мне казалась таким же предрассудком, как и вера в домовых и русалок» [Брюсов 1994, 66].

Но тем интереснее, что именно он, мэтр и лидер символизма, при этом рационалист, представлял из себя мага и изобразил буйство магических сил. Строго говоря, Брюсов в своем романе нарисовал один из вариантов вхождения в магический мир, но кто открывает туда врата? Ответ однозначен: женщина.

Серебряный век вдруг стал прозревать в женщине существо, связанное с подземными стихиями. Вяч. Иванов в статье “О достоинстве женщины”, названной так в духе новых вроде бы идей равноправия, тем не менее, говорит о темных мистерийных силах женщины: “Именно вследствие большего богатства своих психических сил, женщина казалась древности и представляется мужской впечатлительности донине существом таинствен-

ным и неисследимым до его последних глубин. <...> Сохраняя постоянный доступ через тайну своего пола в сферу жизни подсознательной, женщина едва ли не всеми признается преимущественно одаренною теми способностями, которые коренятся в подсознательном <...>, – силами инстинкта и ясновидения” [Иванов 1909, 382–383].

В четвертой главе романа рассказчик, а через него автор, показывает женщину как носительницу демонических стихий. Рената уговаривает героя отправиться на шабаш к Дьяволу: “Не без смущения узнал я в подробностях, какие богохульные слова должен буду я произнести, какие богопротивные проступки совершить и что за видения вообще ожидают меня на том празднестве”.

Итак, магическая сила, которой владеет женщина, ведет героя на шабаш к Дьяволу. Что из этого следует? Очень простой, но чрезвычайно существенный вывод. Женщина, воспринимавшаяся в средневековой Европе, а с XIX в. и в России, как носительница света, преодолевавшая тьму своей близостью к Деве Марии, духоводительница мужчины к свету (как Беатриче), как “жена, облеченная в солнце” и т.д., оказывается носительницей тьмы. Отсюда ясно, что этот оберег человечества от зла, несмотря на некие вкрапления разнообразных леди Макбет, исчез или исчезает.

Брюсов угадал явление в мир XX в. магических сил, которые способны управлять восставшими массами, еще жившими в язычески-магическом прошлом, не прошедшими выучку христианского гуманизма. Но беда в том, что этот поэт и мыслитель, будучи человеком строго научной выделки, вполне рационально мыслящим, как бы провоцировал свою эпоху, давая ей как бы ключи к магическим силам, во всяком случае показывая, что магия – это сила. А, как известно, для преодоления норм достаточно одного, который показал бы эту возможность. В европейском масштабе таким был Ницше, в России таким стал Брюсов.

Беда в том, что, выразив в своем творчестве эту повсеместную жажду магии, Брюсов не нашел, да и не искал ей противодействия. Хотя, впрочем, не нашли и искавшие.

ЛИТЕРАТУРА

Брюсов 1994 – *Брюсов В.Я.* Автобиография / *Брюсов В.Я.* Из моей жизни. М.: Терра-Терра, 1994. С. 65–85.

Валентинов 2000 – *Валентинов Н.* Брюсов и Эллис / *Валентинов Н. (Н. Вольский).* Два года с символистами. М.: Издательский дом XXI век – Согласие, 2000. С. 223–274.

Зайцев 1989 – *Зайцев Б.К.* Москва / *Зайцев Б.К.* Улица Святого Николая. Повести и рассказы. М.: Худ. лит., 1989. С. 241–397.

Иванов 1909 – *Иванов Вяч.* О достоинстве женщины / *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. М.: Мусaget, 1909. С. 377–392.

Кант 2009 – *Кант Иммануил.* Что значит ориентироваться в мышлении? / *Кант Иммануил.* Трактаты. Рецензии. Письма / под ред. Л.А. Калининкова. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. С. 9–25.

Кемпер 2009 – *Кемпер Дирк.* Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна. М.: Языки славянской культуры, 2009.

Соловьев 1911–1913 – *Соловьев В.С.* Русские символисты / *Соловьев В.С.* Собр. соч. в 10-ти т. Т. 7. СПб.: Товарищество “Просвещение”, 1911–1913. С. 159–170.

Ходасевич 2002 – *Ходасевич В.Ф.* Конец Ренаты / *Ходасевич В.Ф.* Перед зеркалом. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 135–145.

Эллис 2000 – *Эллис.* Vigilemus! Трактат / *Эллис.* Неизданное и несобранное. Томск: Водолей, 2000. С. 244–323.

Блеск и нищета Каканских плюральностей

Д. ГОЛЬДШНИГ

I

“Какания” (Kakanien) – это яркое, конструктивно-ироническое, ностальгическое и одновременно утопическое название, которое Роберт Музиль дал в своем одноименном романе ушедшей, сложной форме государства “*k. u. k.*” монархии, т.е. кайзер-королевской, австро-венгерской двойной монархии, эта “Какания” стала в литературном сообществе крылатым понятием. Оно превосходно подходит как обозначение средневропейского поля напряжения между литературой и исторической реальностью, в том числе и с точки зрения обобщенной ориентации на будущее: “Австрия как особенно ясный случай современного мира” [Музиль 1978 V, 1905]. Подобно Музилю, чуть позже Герман Брох обозначил старо-австрийскую конструкцию государства (в написанной им в эмиграции в США зарисовки *Автобиография как рабочая программа*, 1941 г.) как “очень сложную по свойствам”, которая “отражает хоть и в уменьшенном виде, но четкую картину общеэкономической и социальной ситуации в мире” [Брох 1974–1988 X/II, 197].

Иронично представленная в романе Музиля “Какания” стала “без того, чтобы мир уже об этом узнал, самым передовым государством” [Музиль 1978 I, 35]. Действительно, габсбургский *Fin de siècle* считался людьми той эпохи продуктивным “биотопом” современных искусства и науки: музыки, живописи, архитектуры, философии и литературы, естествознания, медицины и не в последнюю очередь психиатрии. В политическом плане в “Монархии по вызову” – по обесценивающему прозвищу современников – на первом месте стояла много обсуждаемая “халатность”, которая вполне сравнима с парализующим застоем. В его программном эссе со странно звучащим для сегодняшнего времени названием “Присоединение к Германии” (1919) Музиль констатировал, что в этой нежизнеспособной “жизни государства” не было больше тех сил, которые могли бы “подтянуть за собой загнившее”: “С момента вытеснения из Германии пангерманской идеи, что вызвало “соглашение” с Венгрией в 1867 г., поскольку бывшая Австрийская империя стала биологически невозможным образованием”. Единственный шанс выжить этому хрупкому многонациональному государству было бы развязывание гражданского духа действия: “Была бы Австрия государством большого темпа развития, то тогда она смогла бы соединить интересы своих народов в динамичном равновесии; но так как государство было тяжеловес-

ным, не сбалансированным и ездило медленно, оно в итоге соскочило с колес” [Музиль 1978 VIII, 1037]. К этому государству, которое, как пишется в главе о Какании, – “Человек без свойств” – “занято только самим собой” [Музиль 1978 I, 35], болезни и смертность пришли раньше времени. Такая непоправимая, “однозначная временная мера” должна была вылиться в катастрофу: в Первую мировую войну, которая определила гибель многонациональной страны, но это уже на рубеже нового века было предсказано в сатирической литературе.

Лейтенант Густль, как репрезентативная фигура эпохи, уже в начале новеллы-монолога Артура Шнитцлера задает многозначительный, роковой вопрос: “Как долго это будет длиться?” – вопрос, который только на первый взгляд относится к записанной скучающим protagonистом оратории.

Если обобщить, то наружу выходит гораздо большее: а именно, уже давно ставшее сомнительным состояние всей Какании, гибель которой была всего лишь вопросом времени. То, что в голове у молодого, решившего закончить жизнь самоубийством офицера в новелле Шнитцлера, есть всего лишь иллюзорное виденье коллективно-милитаристского мужества смерти: “Я хотел бы еще поучаствовать: в войне – но мне бы ее долго пришлось ждать” [Шнитцлер 1977–1979 II, 226].

В желанной лейтенантом Густлем войне, которая и вправду наступила 14 лет спустя, оптимистичная по отношению к прогрессу современность извращалась, превращаясь в “веселый апокалипсис”. Именно к этому цинично-амбивалентному выражению, эмигрировавший в Америку Герман Брох, сводит в своем труде “Гофмансталь и его время” (1948/49) все габсбургское опереточное государство и его столицу Вену. Тут “утонченное”, “хорошее”, аристократическое, буржуазное, хорошо танцующее, венское общество, благодаря своей мечтательной слепоте, бесповоротно шло к закату.

Распадающаяся империя Габсбургов стала для Карла Крауса примером “лаборатории конца света” [Краус 1914, 2], известный писатель и журналист поставил на воображаемой мировой сцене в своем громадном “Марсианском театре” пьесу “Последние дни человечества” на многих сценах с большим количеством действующих лиц, с их невероятными, но в исторической реальности сказанными фразами. С такой же сатирической умелостью изображалась катастрофа во втором гигантском творении венской классической прозы.

А именно в “Человеке без свойств” Музиля. В этом романе все рефлексии, действия, сюжетные линии и персонажи ведут к глобальной войне. Большое значение при этом имеют таинственные, никем всерьез не принятые, видения мобилизации маленького, на первый взгляд робкого генерала, с ироническим именем *Штумм* фон Бордвер (*Stumm*¹ von Bordwehr). Действие “Человека без свойств” Музиля происходит в габсбургской столице довоенного времени, 1913 г. Но в связи с четырьмя десятилетиями, в которые создавался роман, в предназначенной к гибели Какании, отражаются зачатки национал-социализма и Вторая мировая война, как следствие Первой мировой. Музиль, как он объяснял уже под конец жизни, выстроил “Человека без свойств” осознанно как “роман настоящего, развивающийся из прошлого” [Музиль 1978 V, 1941], который без иллюзий показывает тревожное будущее. Уже в 1920 г. в его дневнике есть вот такая запись: “Все, что стало явным во время и *после* войны, существовало и до этого. Нужно показать уже все в предвоенном романе” [Музиль 1976, 353].

II

В Европе в конце XIX в. происходили различные политические и общественные, экономические и культурные процессы модернизации, в разных контекстах и с разными последствиями. В отличие от успешной политической унификации при образовании национальных государств в Италии и Германии, в империи Габсбургов доминировала массивная гетерогенность – не только социальная, но в особенности этническая, культурная, рели-

¹ Stumm – немой (нем.).

гиозная и языковая множественность: немцы, венгры, чехи, словаки, поляки, итальянцы, украинцы, румыны, хорваты, сербы, югославы, словенцы, боснийцы, евреи – и это только самые большие группы национальностей. Эта сложная дифференциация воспринималась коренным населением в городских центрах монархии на Дунае с растущим страхом. Иммигранты воспринимались как инородные тела, опасные для идентичности и вообще существования. Сравнение средне-восточно-европейского и западно-европейского миграционного движения вносит ясность в данную проблематику [Чаки 2000, 32]. Если в 1900 г. количество “чужих”, т.е. не рожденных в стране, в Париже составляло 6,3% из всего населения, то в Вене их было более 60%. В Вену пришедшие группы населения прибыли из Богемии и Моравии, из Венгрии, Галиции и Буковины, но и из других регионов габсбургской империи – в основном восточных и юго-восточных. Усиленное выявление и восприятие “вертикальных” (социальных) и горизонтальных (национальных) различий в монархии на Дунае приводили впоследствии к сложным политико-национальным и этническо-культурным напряжениям и конфликтам. Распространялось враждебное отношение к чужим, в особенности антисемитские настроения. Габсбургская столица и все средне-европейское окружение оказываются весьма странным образованием. Говорят о “гибридных культурах”, в которых уже около 1900 г. происходили процессы, получившие сегодня, на рубеже XX–XXI вв., глобальное значение.

В австрийской литературе и культурологии часто утверждают, что мультинациональность, мультилингвистичность, мультикультурность подняли эстетическую креативность габсбургского модерна. При этом нельзя не заметить немецко-австрийские и венгерские требования гегемонии. Из-за такой политической конstellляции сбалансированный, культурный трансфер между различными национальностями представлял собой скорее исключение из правила. В этом мультиэтническом государстве более развитые и прогрессивные культуры стремились объявить свою цивилизацию гомогенной идентичностью через отрицание других, слабо развитых и дискриминированных [Уль 2002, 2–5; Мюллер-Функ 2002, 14–32]. При этом особое внимание следует уделить тому факту, что такие выгороженные народные группы и территории, “колонии”, внутри самого габсбургского многонационального государства, располагались на восточной и юго-восточной периферии или еще дальше. Выросший на Буковине еврейский писатель Карл Эмиль Француз, родом из Галиции, назвал данные пограничные территории популярным тогда, но спорным термином “Полуазия”, – спорным потому, что там, в городах Лемберг, Черновцы или Краков (где был основанный в 1364 г. самый старый у славян – после основанного в 1348 г. в Праге – университет) были весьма важные достижения в области культуры и науки. Из этого возникли проблемы, напряжения и конфликты, которые сегодня распространены по всей Европе и особенно по немецкоговорящей Европе, что выразилось во внутренних и внешних политических конфликтах, с такими острыми и трудно понимаемыми понятиями, как “переходная культура”, “ассимиляция” или “интеграция”.

Постколониальные перспективы исследований подтверждают и провокационные тезисы из эссе Музиля “Присоединение к Германии”, в котором ностальгическая, так называемая “австрийская культура” не изображает ничего другого, как “традиционное блюдо немецких австрийцев”. Этого, однако, не признал бы никто – ни “славяне”, ни “романские народы”, ни “мадьяры”, – убежден Музиль, – потому что эти национальности знали якобы только “свою собственную” культуру, а “немецкую не любили”. Культурная общность Вены, Альп и Судетских стран была, таким образом, якобы “просто немецкой”, хотя сами австрийские немцы ее не всегда признавали. Музиль считал австрийскую культуру, не более чем “венской культурой” с ее “*esprit de finesse*” (остроумным изяществом), “которое все больше приобретало фельетонный характер” [Музиль 1978, VIII, 1039]. Данная сатирическая критика была поддержана и Карлом Краусом, а несколько десятилетий спустя и Германом Брохом.

В своем эссе “Присоединение к Германии” Музиль указывает, как ему кажется, на особенно важный литературно-исторический “факт”, “что почти все австрийские книги печатаются в Германии”. По этой причине “почти все австрийские поэты обязаны немецким издателям своим существованием”. Из этого можно сделать отрезвляющий вывод:

“Речь об австрийской культуре, которая на земле смешанного государства, должна расцвести сильнее, чем где-либо еще, не подтверждает теорию о так часто называемой миссии *sancta Austria* (святой Австрии)” [Музиль 1978 VIII, 1041]. Гораздо более длительное существование, чем это легкомысленное выражение “присоединение к Германии”, выпало найденной словесной формуле “Какания”, которое Музиль несколько лет спустя эпически раскрыл в своем самом главном произведении “Человек без свойств”.

ЛИТЕРАТУРА

Брох 1974–1988 – *Broch H.* Kommentierte Werkausgabe / Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M., 1974–1988.

Краус 1914 – *Kraus K.* Franz Ferdinand und die Talente // *Die Fackel* (Wien). Nr. 400–403, 10. Juli 1914.

Музиль 1976 – *Musil R.* Tagebücher / Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg, 1976.

Музиль 1978 – *Musil R.* Gesammelte Werke in neun Bänden / Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg, 1978.

Мюллер-Функ 2002 – *Müller-Funk W.* Kakanien revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur // *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie* / Hg. von W. M.-F., Peter Plener und Clemens Ruthner. Tübingen, Basel, 2002. S. 14–32.

Уль 2002 – *Uhl H.* Zwischen “Habsburgischem Mythos” und (Post-)Kolonialismus. Zentraleuropa als Paradigma für Identitätskonstruktionen // *Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs “Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900”*. 2002. Jg. 5. H. 1. S. 2–5.

Чаки 2000 – *Csáky M.* Ambivalenz des kulturellen Erbes: Zentraleuropa. Moderne und/oder postmoderne Befindlichkeit. In: *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich* / Hg. von M. C. und Klaus Zeyringer. Innsbruck [u. a.] 2000. S. 27–49.

Шнитцлер 1977–1979 – *Schnitzler A.* Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das erzählerische Werk. Frankfurt/M., 1977–1979.

Перевод с немецкого А.В. Гороховой

Интуиция будущего в “экзистенциальном дневнике”: Григорий Церетели – Михаил Пришвин – Густав Шпет*

Т. Г. ЩЕДРИНА

Понятие предвидения часто отождествляется с понятием предсказания, что придает предвидению весьма рациональный вид. Действительно, в предвидении всегда присутствует элемент рассуждения. Однако исторический смысл предвидению придает экзистенциальное переживание происходящего. Способы исследования предсказаний в значительной мере прозрачны, поскольку предсказатель занимается этим намеренно, он сознательно конструирует ситуацию будущего и выражает ее в слове. Так что исследователю остается только проверить логическую связность или достоверность предсказания. Конечно, предсказывающий опирается на свою интуицию, на свое предвидение, однако, как только он начинает намеренно овнешнять, обосновывать предвидение, представлять его в виде предсказания, т. е. рационализированных картин будущего, предназначенных для Другого, экзистенциальные основания предвидения стираются – они фактически не видны в результатах предсказания. Даже в литературно и художественно оформленных предсказаниях (утопиях и анти-утопиях), не говоря уже о научно-прогностической работе или мысленном эксперименте, интуиция будущего подстраивается под законы жанра. Исчезает экзистенциальная наполненность высказывания: его искренность, откровенность, открытость.

Как возможно получение знания об интуиции будущего? Дело в том, что интуиция всегда словесно оформлена, а значит, может быть исследована как *герменевтический феномен*. При таком способе рассмотрения будущее может трактоваться как соответствующий способ бытия историчности, а исследовательское внимание устремлено к таким формам письма, где интуиция выражается в экзистенциальной форме (искренне, откровенно, открыто). Контекст, заставляющий человека делать такие записи, экстремален.

Интуиция человека, находящегося в пограничных ситуациях (перед лицом вины, смерти, тяжелых жизненных испытаний, в том числе, тотального страха быть уничтоженным, стертым с лица земли), обладает колоссальной проникающей силой. Эти ситуации подводят человека к “последней черте”, выход за которую меняет, как поло-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ. Проект № 10-03-00077-а.

© Щедрина Т.Г., 2012 г.

жительно, так и отрицательно, конфигурацию жизненных пристрастий, личностных оценок, ценностных ориентиров. Пограничная ситуация проявляется, как правило, не только при изменении внешних контекстов. Само изменение контекста сопровождается речевыми трансформациями, вплоть до исчезновения “сферы разговора”, в которой мысль понимается. Единственным “заслуженным собеседником” [Ухтомский 1996, 252] в “разговорном вакууме” остается собственное я, а формой беседы – дневник или письмо единственному собеседнику. Этот тип документов, содержащих не только результаты предсказания, но и выражение себя, собственных переживаний, интуитивных предчувствий, я определяю как “экзистенциальный дневник” [Щедрина 2008]. Анализ экзистенциальных дневников позволяет выявить разные формы выражения интуиции будущего.

В статье я рассматриваю интуицию будущего, выраженную в экзистенциальных формах письма ученого (Г.Ф. Церетели¹), писателя (М.М. Пришвин), философа (Г.Г. Шпет), поскольку в их деятельности выражаются разные аспекты интеллектуальной культуры. Под форму “экзистенциального дневника” подпадают следующие блоки архивных документов: 1) Письма Г.Ф. Церетели к жене и друзьям 1923–1930 гг.²; 2) Дневники М.М. Пришвина (1923, 1926, 1930); 3) Записные книжки Г.Г. Шпета 1920-х гг.; 4) Письма Г.Г. Шпета к жене и друзьям 1930-х гг.

Способ повествования в этих эго-документах задается методом самонаблюдения. С помощью записи собственной “живой” речи наши герои пытаются преодолеть ощущение своей социальной “смерти”, осознать необратимые последствия исчезновения интеллектуального круга общения и выразить их в интуитивных высказываниях о будущем.

В записной книжке 1921 г., хранящейся в семейном архиве, Шпет писал: «Декабрь 30. Почему печатают заметки и записки “Из записной книжки” только по смерти авторов, а не сами авторы? – Потому что авторы надеются развить когда-нибудь свои мысли, т.е., следовательно, верят в свое бессмертие. Иначе может относиться к своим заметкам тот, у кого зародилось подозрение в своей смертности».

Словно услышав Шпета, Пришвин размышляет: “Наконец, сегодня осознал, почему не могу до сих пор приняться за разборку своих архивов. <...> Потому что я надеюсь в будущем оправдать свою жизнь книгой, совсем настоящей” [Пришвин 1926].

Ход мысли Шпета и Пришвина можно интерпретировать следующим образом. Пока автор пишет ни для кого, он только в пространстве этой ничейности и остается автором, он записывает свою живую речь, полную субъективных, ему одному присущих, стилистических, грамматических, речевых, графических неточностей, нюансов, экспрессивной выразительности. Он не создает текст, но пишет “себя” с помощью слов. И когда наступает физическая смерть автора, неопубликованные им самим при жизни заметки делают его бессмертным, т.е. сохраняют присутствие его как субъекта в сфере разговора, позволяют читателям судить о нем самом, об элементах его субъективности, его личности, его поворотах мысли, его стиле и присущем ему способе выражения. Как только автор желает сделать свои заметки достоянием читателя, ситуация кардинально меняется. Готовя к публикации свои записи, он осознает конечность своего бытия, он пытается завершить запись, остановить ее и *оформить* в текст. Он умирает для себя не только потому, что он останавливает запись, но и потому, что слова, с помощью которых он записывал себя, в процессе остановки и “оформливания” (термин Шпета), как выражения для *другого*, требуют соблюдения социальных правил письма. И тогда с нами говорит уже не автор, а “язык как таковой”, т.е. письмо как “изначально обезличенная деятельность” [Барт 1994, 385].

Наши герои говорят в будущем времени, по сути, об одном “предмете”: об интеллектуальной культуре России. Однако экзистенциальная форма повествования придает их высказываниям о настоящем герменевтический характер. Современный исследователь, прочитывая “экзистенциальный дневник”, про-брасывает, проецирует смысл целого. Современное понимание их интуиции будущего исторично по своей сути. Мы схватываем смысл того, что “стоит на бумаге” потому, что имеем предварительную проекцию смысла, которая, впрочем, постоянно пересматривается в зависимости от того, что получается при

дальнейшем вникании в смысл. Следовательно, мы обращаемся к историческому настоящему наших героев и к их переживанию настоящего как будущего.

Вот как переживает настоящее *Церетели*:

“Общее чувство тоски осталось, мне все время не по себе, словно я одел платье, которое и жмет и давит, не переставая. Да и может ли быть иначе? Где университет? Его в сущности нет. <...> Всюду начинают пробиваться ростки невежества, наглости и научной дерзости” [Церетели 1989, 206].

В этой цитате переживание Церетели (*тоска*) оказывается весьма созвучным предчувствиям *Пришвина*, хотя и высказанным в другом контексте:

“Мысль о гибнущей родине, постоянная *тоска* (курсив мой. – Т.Щ.) не забывается ни при каких восторгах” [Пришвин 2005].

Переживание *Шпета* выражено позднее (в ссылке), поэтому его тоска уже не от переживания гибели родины, но своей собственной социальной “смерти” и от разлуки с любимой женой: “Состояние чертовское! Говорят, нельзя испытывать двух чувств сразу, но тогда есть какое-то третье чувство – синтез двух: нервного напряжения и тоски. Малейший шорох, – и весь напряжен, сердце бьется, а тоска не перестает сжимать грудь и тянуть, тянуть...” [Шпет 2005, 286].

Тоска – это то состояние духа, которое охватывало и Церетели, и Пришвина, и Шпета. Неизбывная тоска по прошлому – это именно то переживание настоящего, которое составляло экзистенциальное основание их интуиции будущего. Тоска придает смысловую определенность их высказываниям о будущем, тонирует их, делает их точными, несмотря на то что высказывания эти сами по себе носят размытый характер.

Церетели: 26 августа 1923 года. “Об университете не пишу: старый университет умер. Теперь порождается новый. Думаю, что, как было это в средние века, работа научная будет идти помимо университета. Но среди молодежи есть очень талантливые люди, которые группируются вокруг старой профессуры: новая слишком слаба знаниями” [Церетели 1989, 208].

Пришвин: «7 февраля 1930. Университет, говорят, превращается в Политехникум, и это, “вообще говоря”, вполне понятно: революция наша с самого начала не считалась с тогами ученых и так постепенно через 12 лет превратила науку в технику и ученую деятельность в спецслужбу. <...> Несомненно, особенно у нас, корпорация ученых была определенной большой общественной и политической силой. Теперь она снишла до основания и ученые стали просто техниками. <...> Что же принесет с собой новый молодой человек на ту сторону бездны, разделившей нас с мечтой о любви к ближнему по церковным заветам и с милым гуманизмом науки?» [Пришвин 1930].

Шпет: “Настоящий момент есть момент величайшей опасности для духа. Коммунизм обнаружил себя со стороны, которую до сих пор – как и много другого в себе – тщательно скрывал. Ему нужна только техника, медицина и государственные чиновники, ему не нужна наука, дух, мысль. <...> Как и христианство, коммунизм, каким он изображается в идее, не будет осуществлен, но как и в христианстве, то, что будет осуществлено – достаточно для уничтожения культуры мысли. Восток двинулся на Запад всерьез” [Шпет 2009, 521].

Когда сегодня читаешь выраженное в “экзистенциальном дневнике” Церетели, Пришвина и Шпета переживание настоящего как будущего, то видишь, что их предсказания были в своей конкретике ошибочными: и университет не погиб, и наука продолжала развиваться, и люди не все стали насквозь прагматичными. Тем не менее, они предвидели оттеснение культурных оснований на периферию, уход ценностных ориентиров в тень, изменение траектории интеллектуальной культуры России. Интуитивные прозрения Церетели, Шпета и Пришвина не носили *негативно-критического утопического характера*, а во многом оказались *позитивно-критическим* осмыслением окружающей их реальности³. Их интуиция будущего базировалась на созерцании результатов воплощения Советской утопии, а потому уже не предполагала, что из реальности можно изъять все то, что отрицает их идеал, и идеал воплотится сам собой. Все уже и так изъяли.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1994 – *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
- Пришвин 1926 – *Пришвин М.М.* Дневники 1926 года. Запись 2 мая. Цит. по: <<http://uni-persona.srcc.msu.su/site/authors/prishvin/pri-1926.htm>>.
- Пришвин 1930 – Когда били колокола. Из дневников М. М. Пришвина 1926–1932. Цит. по: <<http://www.bellstream.ru>; http://www.pravmir.ru/article_2603.html>.
- Пришвин 2003 – *Пришвин М.М., Пришвина В. Д.* Мы с тобой: Дневник любви. СПб., 2003.
- Пришвин 2005 – *Пришвин М.М.* Из дневников 1930 года // Отечественные Записки. 2005. № 6. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/oz/2005/6/2005_6_26.html>.
- Пружинин 2009 – *Пружинин Б.И.* Ratio serviens? Контуры культурно-исторической эпистемологии. М., 2009.
- Ухтомский 1996 – *Ухтомский А.А.* Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях. СПб., 1996.
- Церетели 1989 – Письма Г. Церетели к И. Джавахишвили // Литературная Грузия. 1989. № 8.
- Шпет 2005 – Густав Шпет: жизнь в письмах. Эпистолярное наследие. М., 2005.
- Шпет 2009 – *Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии. II. Материалы. Реконструкция Татьяны Щедриной. М., 2009.
- Щедрина 2008 – Щедрина Т.Г. Архив эпохи: тематическое единство русской философии. М., 2008.

Примечания

¹ Церетели Григорий Филимонович (1870–1938) – филолог, один из основоположников папирусологии, исследователь античной литературы. Арестован в 1937 г. и вскоре расстрелян в тюрьме.

² При анализе эпистолярного наследия с Г.Ф. Церетели я опиралась только на опубликованные письма.

³ Разделение утопического сознания на позитивно и негативно критическое см.: [Пружинин 2009, 378–380].

“Авиаторы идеи”: Утопия и прогресс на рубеже XIX–XX веков

К. ПЕКК

Когда читаешь литературу по культурной истории венского *Fin de Siècle*, начинает казаться, будто политический и эстетический модерн отличает в первую очередь “отсутствие предчувствий будущего”. Так, опираясь на Гуго фон Гофманстала, Карл Шорске относит к началу венского модерна тот самый момент, “когда европейский дух утратил способность рисовать сносные утопии” [Шорске 1982, 265]. Суть следующих рассуждений заключается в том, что зашедшая в тупик либеральная интеллигенция венского рубежа веков не только искала выход в декадансе и психических процессах, но и в ответ на социальные, национальные и еврейские вопросы предлагала философско-литературные версии будущего. Именно Вена рубежа веков была, как констатировал Эрнст Блох, “оплотом утопизации” [Блох 1980, 51], создававшим романы-утопии об идеальных государствах.

Венский экономист Теодор Херцка¹ в романе “Свободная земля” (*Freiland*) изображает негосударственное, свободно-экономическое общество. Утопическим пространством служит райский уголок восточной Африки (сегодняшняя Кения). В начале романа д-р Карл Штраль из побуждений разума крутит шар мироздания, который в итоге останавливает вращение на экваториальной горе в Кении. Точный момент восхождения на гору не указан – лишь неполная дата “18 июля” [Херцка 1890, 5] задает миру утопии временную рамку. В дальнейшем, повествование будет двигать время вперед, пока к концу романа не минет 25 лет. Движение времени в сторону будущего задается дневниковыми записями руководителя экспедиции, инженера Генри Нейя, в деталях описывающего создание колонии Свободной земли. Упорядоченный шаг времени олицетворяет в “Свободной земле” скрытую критику времени в адрес предшествующей ей пространственной утопии².

Как и Херцка, Теодор Герцль³ в романе-утопии “Старая новая земля” (*Altneuland*, 1902) не испытывает нужды в столетнем сне или крушении корабля, чтобы привести в действие утопический сюжет: еврей Фридрих Лёвенберг не видит будущего в антисемитской Вене рубежа веков. По этой причине он присоединяется к южноморской экспедиции прусско-американского миллионера Кингскорта и в итоге проводит на современном робинзоновском острове в архипелаге Кука больше двадцати лет. Тем сильнее удивление обоих (которые в будущем 1923 г. всё же отправятся обратно в Европу), когда, минуя Суэцкий канал, они обнаруживают совершенно преобразившийся берег Палестины. Преисполненные любопытства, они сходят на берег и в сопровождении нескольких персонажей

познают сионистскую коммуну и колонизованную Палестину. Впрочем, речь идет уже не столько о идее государства, сколько о “новом обществе”, которое не состоит исключительно из евреев, но определяет себя в первую очередь как экономическое сообщество. У Герцля критика повествования прогресса в адрес статичной пространственной утопии более очевидна: так, остров Тихого океана олицетворяет статику утопии, в то время как за его пределами в сионизме шаг за шагом исполняются предсказания оптимистического будущего. Движение времени от 1902 г. в будущее передается в рассказе Джоя Леви, инженера Старой новой земли, на протяжении целой главы, и в отличие от Херцки, не через форму дневника, но через голос из фонографа: “Джоз расскажет Вам начало, после того как мы покажем Вам конец” [Герцль 1934, 313].

Приглядевшись к утопическим романам Херцки и Герцля, мы обнаружим присущую им обоим динамизацию изображаемых миров, в которой, с одной стороны, утопическое пространство-время не просто олицетворяет собой статичный мир, но и подразумевает в утопии движение времени вперед. С другой стороны, эмпирический мир (Erfahrungswelt) предстает не только негативным отражением, но и наделенным утопическими элементами хронотопом. Оба фиктивных уровня связаны между собой утопической возможностью совершенствования через прогресс. Такую систему литературных утопий прогресса можно охарактеризовать как “идеализирующее примыкание” [Аффельдт-Шмидт 1991, 125] утопического романа к эмпирическому миру. “Переход” в утопических текстах Херцки и Герцля осуществляется как “пересадка знакомых вещей” [Герцль 1934, 287] из эмпирического мира в утопическое пространство. Так, один из жителей Старой новой земли приходит к выводу: “Состояние, в котором мы сегодня находимся, было подготовлено еще в прошлом столетии. <...> И ведь действительно не было причин оставлять этот опыт без дела” [Герцль 1934, 200]. Идеализирующим это примыкание является в первую очередь потому, что речь идет не об отрицании отрицательного, но об утверждающем примыкании к эмпирическому миру. Так, в “Свободной земле” Херцки говорится, что сие есть “наследие” индустриального модерна, “на счет которого приходится девяносто девять процентов всех наших удовольствий” [Херцка 1890, 112]. Впрочем, утопические элементы эмпирического мира проявляются лишь иногда и не могут утвердиться рядом с уже имеющимися, несущими опасность. На этом месте в игру вновь вступает необходимость колониальной утопии пространства, так как необходима пространственная исходная точка, своего рода *tabula rasa*, чтобы свести все эти элементы без зависимостей: “Мы же – и это одна из формул успеха – не налаживали устаревших форм экономики. Мы начали сразу с Нового времени” [Герцль 1934, 222]. В таком союзе утопии и прогресса само будущее открывается навстречу колониальности, как предполагает Фредрик Джеймсон: XIX век понимает дискурс прогресса как лабораторию, в которой может быть “колонизировано” само будущее. Словно по законам биржевого рынка, в будущее вкладывают “инвестиции” [Джеймсон 2005, 228].

Наконец, описанная выше организация будущего находит логическое продолжение в романе Берты фон Зутнер “Помыслы человечества” (*Der Menschheit Hochgedanken*, 1911). Уже подзаголовок, “Роман из ближайшего будущего”, указывает на модификацию утопии через историю прогресса и может быть поставлен в один ряд с романами Херцки и Герцля. Действие романа начинается в 1909 г. и следует двум линиям: молодая Франка Гарлет, интегрируя женские добродетели, стремится гуманизировать общество, а миллионер А. Джон Токер пытается добиться демилитаризации управляемого дирижабля. Начало восьмой главы обнаруживает повествовательные стратегии утопии прогресса: “Часы вечности продвинули стрелку на пару часов вперед: шел год 1910. Двадцатый век еще подросток, но год 1920-й уже не за горами” [Зуттер 1911, 136].

Аспект “ближайшего будущего”, уже намеченный у Герцля, конкретизируется у Зутнер: роль техники в утопии прогресса. Когда Кингсбург в “Старой новой земле” говорит, что “эту шутку” он уже видел в 1900-м на Всемирной выставке в Париже [Герцль 1934, 149], то временная дистанция оказывается лишь цивилизаторским смещением с раздробленного технического авангарда к гармонизации и практическому применению этой техники в ближайшем будущем. Так как даже будущее 1923 г. вбирает в себя лишь тех-

нический авангард 1900-го, то и этот момент можно повернуть в рамках осуществимости утопии. Поэтому ближайшее будущее читается уже в знаковой системе рубежа веков. Именно роман Зуттер поясняет, кто способен расшифровать эти знаки: инженеры и поэты, так называемые “авиаторы идеи” [Зуттер 1911, 64]. Все три романа подчеркивают роль техники и инженеров и уступают широкие области повествовательного дискурса выходящему на сцену поколению инженеров. Причиной тому может служить популярность на рубеже веков романов Жюль Верна о техническом будущем и их героев-инженеров. С другой стороны, ранние литературные формы технических фантазий и научной фантастики отчасти сами переняли нарративные образцы утопического романа. Оба жанра примыкают к схожим эпистемологическим границам.

В целом можно заключить, что упомянутые романы дискурса прогресса пытаются преодолеть утопию: как время, так и пространство переводятся в политическую и социальную реальность, чтобы гарантировать аспект осуществимости. Интеграция прогресса предполагает постоянные исторические перемены, противоречащие абсолютному отрицанию классической утопии. Вместе с тем авторы держатся за утопические рамки: утопия преодолевается средствами самой же утопии. Тем самым форма утопического романа подошла к своему концу. Ввиду экспериментов с реальностью и утопией литература XX в. всё больше будет обращаться к дистопии.

ЛИТЕРАТУРА

Аффельдт-Шмидт 1991 – *Affeldt-Schmidt B.* Fortschrittsutopien. Vom Wandel der utopischen Literatur im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler, 1991.

Блох 1980 – *Bloch E.* Abschied von der Utopie? Vorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Герцль 1934 – *Herzl Th.* Gesammelte zionistische Werke. Bd. 5. Tel Aviv: Hozaah Ivrit, 1934.

Джеймисон 2005 – *Jameson F.* Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London / New York: Verso, 2007.

Зуттер 1911 – *Suttner B. v.* Der Menschheit Hochgedanken. Roman aus der nächsten Zukunft. Leipzig: Friedenswarte, 1911.

Херцка 1890 – *Hertzka Th.* Freiland. Soziales Zukunftsbild. Leipzig: Duncker und Humblot, 1890.

Шопске 1982 – *Schorske C.E.* Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

Примечания

¹ Венский экономист Теодор Херцка (1845–1924) был сторонником буржуазно-либеральной национальной экономики. В 1880-х гг. на основании мютюализма и стеснения крестьян в земельных угодьях он обратился к социальным вопросам. После Херцки в Германии и Австрии были основаны так называемые “Объединения Свободной земли”.

² Под прежней утопией пространства понимаются основополагающие тексты утопического жанра: “Утопия” Т. Мора (1516) и романы об идеальном государстве XVII–XVIII вв. Первой утопией времени считается “Год две тысячи четыреста сороковой” Л.С. Мерсье (1771). На рубеже XIX–XX вв. популярность жанра обеспечивала утопия времени “Взгляд назад” Э. Беллами (1888).

³ Теодор Герцль (1860–1904), венский писатель, драматург и основатель политического сионизма. В 1896 г. он публикует политический манифест “Еврейское государство”, в 1897-м руководит первым сионистским конгрессом в Базеле.

Перевод с немецкого С.П. Ташкенова

Венский модерн как утопия синтеза

А. И. ЖЕРЕБИН

Ключевым событием эпохи т.н. “классического модернизма” в Австрии явилось творчество писателей и поэтов, входивших в группу “Молодая Вена” (Das Junge Wien) – Артура Шницлера, Гуго фон Гофманшталя, Петера Альтенберга и нескольких других. В первой половине 1890-х годов они собирались в кафе “Гринштайдль”, которое стало своего рода штабом нового направления. Роль организатора и идейного вдохновителя взял на себя Герман Бар, выдвинувший программу преодоления натурализма, оплотом которого считали Берлин.

На первый взгляд Вена вела спор с Берлином по вопросам литературным. Если в Берлине, где о модернизме начали говорить на несколько лет раньше, это слово воспринималось как синоним натурализма, то в Вене преобладал интерес к литературе европейского декаданса и символизма, французского, английского, скандинавского, русского. Но ни литературные предпочтения, ни даже стоявшие за ними эстетические разногласия далеко не исчерпывали существа спора. Принципиальное (и притом недооцененное в обширной литературе вопроса) значение имеет тот факт, что преодоление берлинского натурализма с самого начала рассматривалось в Вене как часть фундаментального утопического проекта по преодолению кризиса современного сознания: преодолеть натурализм означало упразднить отчуждение, вступить на путь ресакрализации культуры.

Особую роль играл Генрих Ибсен. В 1891 г. директор венского Бургтеатра Макс Буркхардт, друг и единомышленник Шницлера и Бара, пригласил Ибсена в Вену на премьеру его драмы “Претенденты на престол”. Торжества по этому случаю были восприняты литературной молодежью Вены как символический акт, открывающий новую эпоху национальной культуры. В личной беседе с Гофманшталем Ибсен высказал надежду на консолидацию молодой венской литературы, и можно с уверенностью предполагать, что консолидация мыслилась под знаком идеи “третьего царства”, с которой Ибсен связывал в те годы разрешение духовного кризиса, переживаемого современной Европой. По словам участника “Молодой Вены” Рудольфа Лотара, Ибсен – “поэт нашей тоски по новому веку, по новым людям – людям третьего царства, представителям духовного благородства” [Белый 1994, 231].

Когда позднее Бар писал в своих мемуарах, что принял “Молодую Вену” из рук Ибсена, это не кажется преувеличением. Древняя мечта о “третьем царстве”, усвоенная Ибсеном через сен-симонистов, Гейне и Ницше, действительно, дала содержание всему идейному сюжету эпохи модернизма, в разработке которого участвовала и “Молодая Вена”.

Источником развития этого сюжета явилась коллизия “духа” и “жизни”, положенная Германом Баром в основу его эссе “Модернизм” (Die Moderne, 1890) – первого и единственного программного манифеста “Молодой Вены”. Написанное за полтора года до встречи с Ибсеном, эссе Бара уже подготавливает и эту встречу, и всю религиозно-философскую концепцию венского модернизма.

Бар начинает не с понятия, а с обобщенного образа эпохи, построенного на апокалипсическом мотиве: “Эпоха больна, и уже нет сил выносить боль. Все призывают Спасителя, и распятие – повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это – последние судороги человечества. Может быть, мы в самом начале, у колыбели нового человечества, и на нас сходит весенняя лавина. Мы или возвысимся до божеств, или сорвемся в ночь, в пустоту” [Бар 1961, 189]. После Бара образы Апокалипсиса становятся доминирующим кодом модернистской культуры, той первичной символической моделью, с помощью которой художники-модернисты создают в своем творчестве картину исторической действительности. Значение этой модели сохраняется на всем протяжении истории модернизма, заметно усиливаясь накануне Первой мировой войны и в период революции, в особенности у экспрессионистов [Пестова 1999, 235–278].

Объяснением апокалиптического зачина служит в эссе Бара философская притча о распавшемся брачном союзе духа и жизни, напоминающая символические сказки романтиков: вечно молодая, вечно меняющаяся жизнь покинула дух, и он, давно состарившийся, застывший в неподвижности, превратился от этого в призрак, а его царство – в призрачное царство лжи.

Антитеза духа и жизни, намеченная здесь Баром, восходит к Ницше и Ибсену и образует основу всего философско-литературного дискурса о кризисе европейской культуры (Т. Манн, Г. Зimmel, Т. Лессинг, О. Шпенглер). Именно в этой антитезе находит отражение фундаментальная двойственность модернистского сознания с его поисками первичной истинной реальности, которая скрыта под наслоениями видимостей, искажена “конвенциональной ложью культурного человечества” [Шорске 2001].

“Дух” мыслится у Бара как оплот и символ исчерпавшей себя рационалистической культуры с ее научными законами, моральными требованиями и общественными институтами. Подчинившись их господству, современный человек окружил себя призраками, возвел вокруг себя стены ибсеновского “кукольного дома”, и они стали границами его собственного Я. Правда живой жизни осталась за пределами личности, замкнувшейся в иллюзорном мире лживых условностей, в уютном или мучительном плену культурной традиции. Сознанию младовенцев таким пленом представляется “отцовская” культура классического либерализма, утратившая свое оправдание в жизни и веру в свои ценности [Шорске 2001, 256].

Кризис “духа”, о котором пишет в своем эссе Бар, и он сам, и его современники оценивали в свете понятия “декаданс”. Поэты “Молодой Вены” не без горькой гордости пишут о себе как о пресыщенных наследниках великой умирающей традиции. Но пафос декаданса не исчерпывается чувством утраты и сожаления об утраченном. Мироощущение венских декадентов отмечено принципиальной амбивалентностью: их “сплин” мотивирован тоской по неведомому “идеалу”; за их влечением к смерти скрывается жажда обновления; исповедуя культ острых и необычных ощущений, разрушительных страстей и измененных состояний сознания, они питают надежду на спасительный прорыв в другую реальность, в область “высшего бытия”. “Вырождающиеся натуры имеют величайшее значение всюду, где должен наступить культурный прогресс”, – писал Ницше в “Веселой науке” [Ницше 1990, 358], и поэты “Молодой Вены” ясно осознают свое декадентство как печать избранности, как обещание перехода к тому высшему типу личности и культуры, который Герман Бар называет модернизмом.

Декаданс включен в историю модернизма как стадия самоотрицания поздней, пресыщенной своими собственными богатствами культурной традиции. Наступление новой эпохи начинается, по мнению Бара, с того, что современный человек отрекается от служения одряхлевшему духу и тоскует о воссоединении с жизнью: “Мы снова хотим правды. Мы хотим подчиниться нашей внутренней тоске, хотим широко распахнуть окна, чтобы в

нас хлынуло солнце, жадно распахнуть все наши чувства, обнажить наши нервы – и впитывать, впитывать” [Бар 1961, 190]. Чувства и нервы должны вновь воссоединить то, что разъединил рассудок – мир внешний и внутренний, жизнь и дух: “Мы – пилигримы чувственности, – пишет Бар, – только чувственным ощущениям мы доверяем, только их приказам подчиняемся” [Там же].

Развенчивая объективную и безличную истину рассудка, Бар противопоставляет ей истину сенсуалистическую и принципиально субъективную: “Наш закон – правда, какой она является каждому в его индивидуальных ощущениях” [Там же].

Субъективная истина, к которой призывает Бар, не относительна, а абсолютна. Она мыслится как результат взаимопроникновения духа и жизни. Дух, утративший контакт с жизнью, и жизнь, утратившая контакт с духом, – враги и соперники, две непримиримые иллюзии. Но дух, обновленный жизнью, – это уже не бесплодный логос, создающий призрачные законы, точно так же, как и жизнь, просветленная духом – уже и не грозная и чуждая человеку иррациональная стихия. В слиянии они – единосущные и тождественные – обретают свое подлинное значение. Вот почему в дальнейшей истории модернизма, явственнее всего у авангардистов, борьба с опредмеченной, объективированной реальностью ведется как под знаменем жизни, так и под знаменем духа. История развития этих основных концептов модернизма ведет от их противопоставления к их синтезу, от обостренного сознания психофизического дуализма к торжеству Третьего царства.

В эссе Бара эта эволюция еще не развернута, но уже намечена, как намечена и центральная для модернизма идея спасительной, мессианской роли искусства и художника. Бар, впервые после романтиков, придает искусству жизнестроительную функцию. Возрождение человечества, в которое верят модернисты, пишет он, наступит тогда, когда “к людям снова вернется искусство”, и человек, пробившийся к своей неповторимой личной правде, станет, благодаря этому, художником, способным вдохнуть свою душу в мертвую материю жизни [Бар 1961, 191].

Соответственно меняется и отношение к эстетической, вообще культурной традиции. Освоение культурной традиции становится в творчестве младовенцев формой обновления самой жизни. В этом – суть младовенского эстетизма и его принципиальное отличие от того бессознательного бегства в царство радужной эстетической иллюзии, которое характеризует жизненную стратегию культурного бюргерства Вены в эпоху ее “веселого апокалипсиса”. Поклоняясь искусству, либеральная австрийская буржуазия изживает свою неудовлетворенность исторической действительностью. Лишенная политического влияния и обманутая в своих надеждах на общественный прогресс, она меняет место в парламенте на кресло в театральном партере и нейтрализует непоправимую действительность, отождествляя ее с театральным представлением по общему признаку иллюзорности: жизнь, осмысленная как театр, не внушает страха и не требует ответственности. Все становится по видимости безопасной, хотя и щекочущей нервы игрой, как это показано, например, в пьесе Артура Шницлера “Зеленый какаду” (1899).

Эстетизм “Молодой Вены” – другого рода. Он начинается с ригористической демаркации границ. “Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии”, – пишет Гофмансталь в лекции 1896 года “Поэзия и жизнь” [Гофмансталь 1995, 502]. Но путь не прямой, а окольный, все же есть, и его завершением становится авангардистское требование преобразования, “пресуществления” действительности по законам искусства. Уже в теории эстетизма дифференциация искусства и жизни важна не сама по себе, искусство требует для себя независимости и автономии не для того, чтобы навсегда сохранить свою чистоту. Эстетическая революция видит свою задачу в искуплении материального мира и стремится к империалистической экспансии – к воплощению “царства”. “Новое искусство, которое мы создадим, – пишет Бар, – станет и новой религией, ибо искусство, наука и религия – это одно и то же” [Бар 1961, 191].

Сущность модернизма в интерпретации его Германом Баром заключается в том, что в условиях кризиса рационалистической культуры искусство принимает на себя смыслополагающую функцию религиозной ремифилогизации мира на основе синтеза духовного

и чувственно-материального начал. Эссе Бара знаменует переход к новому типу культурного творчества.

Горизонтальная культура классического либерализма предстает на рубеже веков как изошренная система принуждений, бессмысленно усиливающая свой гнет под угрозой близящегося взрыва. Но “новые люди”, от имени которых пишет свое эссе Бар, знают, что ничто не может ее спасти. Ожидается событие, равное по значению культурному перевороту Ренессанса, начинает складываться вертикальная вневременная модель мира, отвергнутая Новым временем. Движение человечества вперед по горизонтали исторического времени перестает быть основным критерием всех оценок, и ведущая роль переходит к другому процессу – восхождению индивидуальной души по метафизической вертикали, соединяющей мир и Бога.

Мир и Бог движутся навстречу друг другу, и модернисты Вены верят, что тайна их встречи поручена поэтам, что встреча произойдет совсем скоро. Тогда – конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий – все воссоединится в постисторическом пространстве победившего модернизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый 1994 – *Белый Андрей*. Символизм как миропонимание. М., 1994.
Бар 1961 – *Bahr H. Die Moderne / Wunberg G. unter Mitarbeit von Braackenburg J.J. (Hg.) // Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1981.*
Гофмансталь 1995 – *Гофмансталь Г.* Избранное. М., 1995.
Ницше 1990 – *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. Т. 1. М., 1990.
Нордау 1883 – *Nordau M. Die konventionelle Lüge der Kulturmenschheit. München, 1883.*
Пестова 1999 – *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма. Профили чужести. Екатеринбург, 1999.
Шорске 2001 – *Шорске К.Э.* Вена на рубеже веков. СПб., 2001.

Вера в прогресс и ожидание конца света: видение будущего в России на рубеже XIX – XX веков

М. ХАГЕМАЙСТЕР

В мае 1903 г. в журнале “Научное обозрение” была опубликована статья под заголовком “Исследование мировых пространств реактивными приборами”. Автором статьи был никому не известный учитель из Калуги Константин Циолковский. Эта работа, которая теперь считается основополагающей для решения технических проблем полета в космос, превратила автора, почти совершенно глухого, живущего затворником “калужского чудака” в знаменитого “отца русской космонавтики”.

Три месяца спустя в малотиражной петербургской газетке правого толка в течение августа – сентября появилась серия статей под названием “Программа завоевания мира евреями”. Вскоре после этого газетка прекратила существование, и ее экземпляры стали библиографической редкостью. Однако тексту, впервые в ней опубликованному, предстоял головокружительный успех. Два десятилетия спустя этот поначалу едва замеченный текст стал известен под названием “Протоколы сионских мудрецов”, был переведен на все мировые языки и издан миллионными тиражами.

Еще через три месяца, в декабре 1903 г., в Московской Мариинской больнице для бедных умер Николай Федоров, живущий в отставке библиотекарь Румянцевского музея. После него не осталось ничего, кроме рукописей, которые были опубликованы его друзьями и составили два толстых тома под названием “Философия общего дела”.

Три названных сочинения не имеют, на первый взгляд, ничего общего. Все они, однако, были порождены, как будет показано, общим глубоким ощущением неустойчивости и кризиса, господствовавшим в России на рубеже веков и находившим выражение как в апокалиптических идеях конца света, так и в смелых, подчас экстравагантных учениях о спасении.

*

Начнем с Циолковского. Известен он стал как гениальный изобретатель и конструктор, который обосновал поныне не утративший своего значения вывод уравнения реактивного движения (“уравнения Циолковского”) и который испытывал модели своих лета-

тельных аппаратов в построенном своими руками воздушном канале. Почти неизвестным, однако, осталось то обстоятельство, что расчеты Циолковского в космонавтике, его технические проекты и изобретения были плодом своеобразной “космической философии” – учения о спасении человечества. Сам Циолковский считал “космическую философию” наиболее значительным своим достижением, не чуждаясь при этом аналогии с Иисусом Христом, которого он, как коллегу, называл “галилейским учителем”.

Космический полет был для Циолковского лишь техническим инструментом – *средством* уберечь человечество от гибели и открыть ему путь к самосовершенствованию. Жизнь на Земле, по Циолковскому, вследствие перенаселения и истощения ресурсов, геологических и космических катастроф была под угрозой. Кроме того, Земле грозила, как он думал, “холодная смерть” после угасания солнца. Отсюда необходимость для человечества покинуть Землю и переселиться в космос, чтобы сохранить себя как вид. Спасение человечества и должен был бы обеспечить “реактивный прибор”, как Циолковский называл космическую ракету. Только путем завоевания межпланетного и межгалактического пространства человечество, по Циолковскому, могло бы устранить неблагоприятные космические условия, открыть для себя новые жизненные пространства и источники энергии и стать во Вселенной неистребимым. Земля же, полагал Циолковский, обречена на гибель. Для покинувших свою “колыбель” жителей космоса она могла бы еще некоторое время служить источником энергии и сырья, но в конце концов они были бы исчерпаны. Отделение человечества от земли должно было обеспечить ему выживание, более того, стать необходимым условием его самосовершенствования. По Циолковскому, в ходе контролируемого отбора лучших представителей человечества и их искусственного размножения (при одновременном уничтожении всех, кто не достоин жизни) должен был возникнуть род сверхчеловеков.

“Космическая философия” Циолковского, в которой будущее человечества связывалось исключительно с космосом, была ответом на возникшие в середине XIX в. теории угасания солнца и постоянного возрастания энтропии, означавшими неизбежную тепловую смерть Вселенной. Прогнозы такого рода поколебали и в России веру в постоянный прогресс и бесконечное будущее и способствовали пробуждению апокалиптических настроений. Тогда же Николай Бердяев, имея в виду второй закон термодинамики, говорил о “физическом апокалипсисе”, упуская при этом, однако, из виду, что в отличие от мировой *катастрофы* Апокалипсиса как момента универсальной справедливости и перехода в конечное состояние вечного блаженства (или вечного мучения), энтропийный *конец* света не предусматривает никакого продолжения и не оставляет никакой надежды. Поэтому Циолковский решительно отталкивается от второго закона термодинамики и настаивает на “вечной юности Вселенной” как будущего отечества счастливого и совершенного человечества.

*

Концепции естественного вымирания человеческого рода соответствовала в эти годы эсхатологическая вера в спасение всего человечества, будь то “апокатастасис пантон” – “всеобщее восстановление” в конце времен – или восстановление тварного мира в его первозданном “всеединстве” до грехопадения, то есть до появления времени и смерти. Некоторые возлагали надежды на “антиэнтропийное действие” разумной деятельности и видели в достижениях человеческой культуры в конечном итоге не что иное, как борьбу Логоса против Хаоса.

Однако идею всеобщего совершенствования и спасения, распространявшуюся и на всех без исключения умерших, никто не сформулировал столь радикально, как это сделал Николай Федоров. В своей “Философии общего дела” он призвал всё человечество объединиться, поднявшись на “общее дело” тотального овладения Вселенной и ее преобразования, преодоления смерти и воскрешения – точнее, полного восстановления – всех умерших.

Федоровский проект также возник на фоне угрозы уничтожения человечества. Современная цивилизация, полагал Федоров, уже достигла такой стадии разложения, когда фор-

мы распада и борьбы за существование – конфликты, конкуренция, противостояние, революция – не осознаются как губительные. Напротив, они прославляются в качестве условий некоего – на самом деле, извращенного – “прогресса”, извращенного, так как подобный прогресс осуществляется на костях преданных забвению предков.

Предвестия близкого конца Федоров видел во всеобщем вооружении, в потребительском угаре и в непомерном промышленном производстве (продемонстрированном на Мировых выставках в Париже и в Лондоне), а также в стремительно усиливающимся разрушении окружающей среды, ведущем к катастрофическим изменениям климата и эпидемиям голода. Чтобы предотвратить конец, человечество должно было бы преодолеть разрозненность и конкуренцию и обратить все силы на борьбу против единственного общего для всех врага – “слепую смертоносную силу природы”.

Только при всеохватном единении (включающем предшествующие поколения людей) человечество *способно*, по Федорову, осуществить тотальное преобразование мира. Совершенство и бессмертие получают при этом *оправдание* лишь в том случае, если в них участвуют все люди без исключения, и тогда накопленные в ходе истории несправедливость и страдание оказываются снятыми. Федоровский проект “самоспасения” идеален: его посюсторонний рай, созданный всеми для всех, не знающий ни “навек осужденных”, ни “жертв истории”, позволяет осуществить единение всех людей в пространстве и времени.

*

Циолковский и Федоров хотели уберечь человечество от грозящей ему гибели. Что же связывает их проекты с третьим названным выше событием 1903 г. – первой публикацией “Протоколов сионских мудрецов”? “Протоколы” воспринимались и использовались как погромное антисемитское сочинение. В самом деле, в первую очередь “Протоколы” содержат описание стратегии и тактики, с помощью которых евреи и масоны составляют якобы заговор по завоеванию мирового господства. Далее описывается, как должна выглядеть мировая империя евреев, воздвигнутая на обломках прежнего порядка: это будет централизованная патриархальная диктатура, на вершине которой должен стать царь из дома Давида. Правитель изображается как харизматическая личность, образец добродетели, самообладания и ума, предмет восхищения и едва ли не обожания масс. Как благодетельный деспот еврейский царь должен будет с жесткой волей и несгибаемой силой управлять успокоенным, объединенным, упорядоченным миром. Цель заговора состоит в установлении благодетельной диктатуры с чертами социализма. Это империя, в которой основная масса людей, хотя и лишена свободы и полностью предоставлена манипуляции, но, благодаря полной занятости и всеобъемлющей организации досуга, сыта и довольна и живет в тупом счастье и мире.

Империя евреев выступает в “Протоколах” дьявольской пародией на Царство Божие, на “новый Иерусалим” Апокалипсиса (Отк. 21, 2), а мировой царь евреев несет в себе черты Антихриста, лжемессии евреев, как его описал Владимир Соловьев в его известной “Краткой повести об Антихристе”. Как и мировой царь евреев в “Протоколах”, соловьевский Антихрист, харизматический сверхчеловек и самозванный “благодетель”, приходит к власти с помощью масонов и успешно правит человечеством путем установления мира, всеобщего благосостояния и эффектно инсценированных чудес.

Сергей Нилус, наиболее известный из публикаторов и комментаторов “Протоколов”, видел в этом сочинении развитие соловьевского прозрения эсхатологической власти Антихриста над всем миром. Нилус интерпретировал “Протоколы” не в контексте современного антисемитизма, а в контексте традиционно-религиозного эсхатологизма, а именно, как “откровение” борьбы сверхъестественных сил добра и зла и их земных союзников, борьбы, вступившей, как казалось, в конце XIX в. в решающую стадию. Эсхатологические настроения такого рода Нилус разделял со многими своими современниками. Политические, экономические, социальные перемены – последствия ускоренной индустриализации, урбанизации и секуляризации – зачастую истолковывались в то время в религиозных категориях, а именно: как предвестия скорой эсхатологической катастрофы и как знаки вмешательства Антихриста.

На рубеже XIX–XX вв. духовная атмосфера в России характеризуется апокалиптическими настроениями и ожиданием конца света. Парадоксальным образом именно эти настроения оказываются катализатором зарождения утопических проектов спасения человечества. Перед угрозой конца света возникают беспрецедентно дерзкие проекты, которые направлены на тотальное преобразование мира и создание царства всеобщего единства и непреходящего счастья. Одновременно возникают пугающие антиутопии – картины грядущего мира, который во имя всеобщего блага подчинен тотальным организации и контролю.

1903 год – это еще и год раскола РСДРП и образования партии большевиков, конспиративного ордена профессиональных революционеров, которые намерены осуществить “Страшный суд” здесь, на земле, и в апокалиптическом “последнем и решительном бою” разрушить старый мир и построить новый (“мы наш, мы новый мир построим”). Не пройдет и двух десятков лет, как эти люди сделают возможным, чтобы тоталитарные проекты не только Циолковского и Федорова, но и неизвестного автора “Протоколов сионских мудрецов” обрели историческую силу. Но это уже другая тема.

Авторизованный перевод с немецкого Марины Бобрик

Превращение человека в насекомое: отголоски “Человека из подполья” Достоевского в творчестве Кафки и Музиля

М. В. КИСЕЛЕВА

Образ насекомого проходит через все творчество Достоевского. В поэтике его романов насекомое обычно рассматривается как символ нечестия, зла, извращения, сладострастия: сладострастное насекомое, искушающее героя. Такова роль Свидригайлова по отношению к Раскольникову. Такова же роль Смердякова в отношении Ивана. Таков же и главный искушитель братьев – отец Федор Карамазов. Эти герои связаны с миром пауков и других насекомых – по Достоевскому, миром мокрой бани: именно о ней отзывается Свидригайлов, как о возможном воплощении вечности (“баня с пауками”), именно в ней рождается новый “паук” Смердяков. Пространственная замкнутость (баня, подполье и т. п.) отсылает непосредственно к образу паука.

Подобную смысловую нагрузку несет отчасти образ паука в “Записках из подполья” в эпизоде с Лизой: *“Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое. (...) Теперь же мне вдруг ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинает прямо с того, чем настоящая любовь венчается”*.

Однако, помимо символики сладострастия, существует в поэтике Достоевского и иная трактовка образа насекомого. Насекомое является символом среднестатистического человека. В “Записках из подполья” акцент надо сделать в первую очередь на высказывании героя, что он *“много раз хотел сделать насекомым”*, но *“даже и насекомым не сумел сделаться”*. Парадоксалист находит наслаждение в самоунижении. Он видит себя героем, но поступки его негероичны. Он считает себя особенным, а на самом деле воспринимается другими как муха: *“Это была мука-мученическая, непрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в непрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, это уж само собою, но непрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная”*.

Именно в этой связи стоит рассматривать другую сентенцию парадоксалиста о муравьином городе: *“Вот муравьи... У них есть одно удивительное здание в этом же роде, навеки нерушимое, – муравейник. С муравейника достойные муравьи начали, муравейником, наверно, и кончат, что приносит большую честь их постоянству и положительности”*.

Насекомое, которым “не сумел сделаться” парадоксалист, – это рой насекомых, стая, толпа. Насекомое олицетворяет здесь часть массы, не-личность.

Тему среднестатистического человека, а также государства как структурированного муравейника, не нуждающегося в отдельной личности, продолжает Роберт Музиль в своих двух романах “Душевные смуты воспитанника Терлеса” и “Человек без свойств”.

Уже в его первом романе возникает сравнение Базини, укравшего по особой финансовой нужде деньги и затем позволившего классу унижать себя, терпя всевозможные издевки и побои, с “грязным насекомым”, которого можно задавить кончиком пальца ([смахнуть] “его кончиками пальцев, как нечистое насекомое”). Заметим также, что, как и у Достоевского, редукция человеческого достоинства до ничтожного насекомого осуществляется в замкнутом пространстве. В романе Музиля появляется та же пространственная символика, знакомая нам по “Преступлению и наказанию” – “темная каморка”, в которой протекают мучения Базини, превращение Базини из человека в насекомое, в ничто.

Борьба с “о муравлением” продолжается также в главном романе писателя – в “Человеке без свойств”.

Невероятная схожесть выявляется в образах главных героев: человека из подполья и человека без свойств. Герой Достоевского, не имеющий имени, и герой Музиля, не имеющий свойств, действуют аналогично в своей борьбе с властью статистики. Парадоксалист Достоевского предпринимает три попытки сделаться героем (эпизод с офицером, с одноклассниками, с Лизой), и ни одна из них не увенчалась успехом: он – не герой. Ульрих – человек без свойств – также предпринимает три попытки стать великим человеком, о чем нам сообщается в начале романа (как военный, как математик и как ученый), однако и ему не суждено стать героем: в одном из первых эпизодов герой даже подвержен нападению, его избивают, а спасает его женщина.

Не став героем, человек из подполья выдумывает концепт **“сознательной инерции”**: *“Конец концов, господа: лучше ничего не делать! Лучшие сознательная инерция! Итак, да здравствует подполье!”*.

Или: *“Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания – это инерция, то есть сознательное сложа-руки-сиденье. Я уж об этом упоминал выше. Повторяю, усиленно повторяю: все непосредственные люди и деятели потому и деятельны, что они тупы и ограничены”*.

Таким образом, воплотив свой план по ничегонеделанию, человек из подполья теряет свои свойства: *“Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым”*.

Аспект деятельности – не деятельности, наличия — отсутствия свойств является одним из центральных в поэтике “Человека без свойств”. Мораль “бесхарактерности”, “инерции” прорастает в мораль “человека без свойств”. В инерции подпольного человека можно увидеть предпосылки к философии “иного состояния” (“der andere Zustand”) Музиля.

Главный герой романа Музиля Ульрих, человек без свойств – как и герой Достоевского – человек из подполья – размышляет о проблеме превращения современного государства и общества в большой структурированный муравейник или пчелиный рой (“сейчас ему рисовалось, что это поведет к государству пчелиного типа”). Явный представитель такого капиталистического, автоматизированного систематизированного общества в романе – антипод Ульриха – желающий властвовать, даже обращающийся к Богу с предложением установить новый порядок на земле, Арнгейм. Прототип его, как известно, Вальтер Ратенау в одной из своих книг писал о современном обществе как об “экономическом пчелином рое” (“wirtschaftlicher Bienenstaat”) [Ратенау 1925, 61]).

Предвиденный Достоевским неостребованный героизм индивидуума гениально акцентирует Музиль в словах своего героя Ульриха, выводящего принцип “нового, коллекти-

вистского муравьиного героизма”: “Но нужно прибавить, что понравилась она ему вовсе не потому, что он любил обывательскую жизнь; напротив, ему просто доставляло удовольствие создавать затруднения своим склонностям, которые когда-то были иными. Может быть, как раз обыватель-то и предчувствует начало огромного нового, коллективного, муравьиного героизма? Его назовут рационализированным героизмом и сочтут куда как прекрасным. Кто может знать это уже сегодня?”

В отличие от Достоевского и Музиля, в произведениях которых образ насекомого проходит в качестве метафоры, Кафка доводит возможность “онасекомлевания” человека до абсурдного конца, превратив своего героя – обычного служащего Грегора – в мерзкое огромное насекомое-человека.

В “онасекомлевании” Грегора просматриваются черты, знакомые нам по романам Достоевского, осредненного “маленького человека”, являющегося, с одной стороны, частью массы, а с другой, представляющего собой тип единичного героизма. По своей сути вполне христианский мотив сознательного самоуничтожения, самопожертвования, наконец, приводящего к самоубийству во имя близких своих, – является центральным в новелле “Превращение”. Смерть героя в облики насекомого выражает столь актуальную тему ненужности героизма “маленьких людей”.

Символика “сладострастного насекомого”, рассмотренного нами в связи с образностью в романах Достоевского, возникает также и у Кафки. Вспомним эпизод из “Процесса”, в котором К. домогается фройляйн Бюрстнер: “К. подбежал к ней, схватил ее, поцеловал в губы и вдруг стал осыпать поцелуями все ее лицо, как изжаждавшийся зверь лакает из ручья, гоняя языком воду. Наконец он прильнул к ее шее у самого горла и долго не отнимал губ. Только шум из дверей капитана заставил его поднять голову”. Приведем также в пример так называемую “эротическую” сцену из “Превращения”, в которой Грегор “увидел особенно заметный на уже пустой стене портрет дамы в мехах, поспешно вскарабкался на него и прижался к стеклу, которое, удерживая его, приятно охлаждало ему живот. По крайней мере этого портрета, целиком закрытого теперь Грегором, у него наверняка не отберет никто”.

У Достоевского пространственная замкнутость (баня, подполье и т.п.) жестко связана с образом паука. Скажем, Раскольников “как *паук* к себе в *угол* забился” и хоть ненавидел эту “*конуру*”, а “*выходить из нее не хотел, и даже есть не хотел, все лежал...*”. Свое “подполье” есть и у Свидригайлова, представляющего вечность в виде закоптелой деревенской бани с пауками по углам. С образами насекомого, паука, мухи в “Записках из подполья” корреспондируют также локусы подполья, угла, курятника и т.п. Однако если герои Достоевского осознанно желают этой замкнутости, то герои Кафки страдают от вынужденной пространственной несвободы. Более того, их профессия предполагает, как правило, полную свободу передвижения и даже подчинение пространства себе, а не наоборот. Грегор Замза, работающий коммивояжером, то есть находящийся в постоянных разъездах, и даже в свободное время увлекающийся изучением расписания поездов, оказывается замкнутым в узком пространстве своей комнаты, в которую его ногами, ранив, всего в крови запикивает отец и закрывает на ключ. Обезьяна Ротпетер, которой положено природой свобода в движении, замкнута в клетке. К. в “Замке” – землемер по профессии – то есть человек, занимающийся пространством по призванию, оказывается не востребованным из-за маленькой площади хозяйств жителей и уже наличия границ земель, и вынужден работать сторожем в школе, а сторожить — значит быть привязанным к определенному локусу.

Однако, несмотря на замкнутость пространства, поэтика Кафки – это поэтика открытых дверей. Герой просто не решается войти в открытые для него одного двери (притча “Закон”). Там, где у Достоевского Бог, там у Кафки – Закон. Там, где герои Достоевского пытаются приоткрыть двери к Богу, там герои Кафки умирают перед открытыми вратами Закона. В связи с проблемой пространства, превращения, перевоплощения в творчестве Кафки принято говорить о таких понятиях, как “выход”, “побег” [Делёз, Гваттари 1976, 54]. На мой взгляд, для поэтики Кафки наиболее характерен мотив “входа”: действие практически всех притч, рассказов и романов Кафки заключается в не-действии, выражающимся

в не-входе. Герои Кафки не находят эту (лишь для них одних) открытую дверь, а найдя ее, не решаются войти в нее. Думаю, что эту открытую дверь следует понимать как символ *входа*, а не *выхода*, а точнее, символ *неосуществленного входа*.

Итак, не реализовав вход в уготованное для него пространство, герой Кафки реализует “выход” – из собственного тела. Он умирает: как насекомое в “Превращении”, “как собака” в “Процессе”. Интересно, что в романе “Процесс”, скрытое за сравнением “как собака”, своего рода перевоплощение героя в животное также происходит.

Символическая семантика образа насекомого у Достоевского, схожесть с которой мы могли наблюдать в образной системе Музиля и Кафки имеет, по крайней мере, три коннотации. Это (1) образ насекомого сладострастья (романы Достоевского, “Процесс”, “Превращение” Кафки). Это (2) образ автоматизированного и механизированного общества, некий статистический, запрограммированный террор, утрата человеком своей идентичности, растворение в массе, всепоглощающем порядке (метафор “муравьиного города”, “пчелиного роя” в “Записках из подполья” и “Человеке без свойств”). И это наряду с метафорой “омуравления” возникающий (3) ей противоречащий образ униженной или самоуниженной (единичной), желающей выделиться из массы, мухи-героя (“Человек из подполья”, “Превращение”).

Но все это означало конец человека, каким его знала европейская культура до XX в. Первым это почувствовал Достоевский, его предчувствие было подтверждено в творчестве Музиля и Кафки.

ЛИТЕРАТУРА

Делёз, Гваттари 1976 – *Deleuze G., Guattari F.: Kafka: Für eine kleine Literatur.* Aus d. Franz. übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main, 1976.

Патеней 1925 – *Rathenau Walter: Zur Kritik. Mahnung und Warnung.* Berlin 1925.

Симптоматология и прогностика: история становления самосознющей души Андрея Белого¹

Х. ШТАЛЬ

В “Истории становления самосознющей души” (в дальнейшем: ИССД, 1926–31)² Андрей Белый создает своеобразную философию истории, отмежевываясь со своим взглядом на историю, прежде всего от противоположных друг другу моделей Чемберлена и Шпенглера, предполагающих или позитивистски-дарвинистский прогресс (Основания девятнадцатого столетия/*Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts*, 1899), или циклический ход (Закат Европы/*Untergang des Abendlandes*, 1918) (см.: [Каренович (в печати)]). В ИССД Белый предложил взгляд на историю, синтезирующий эти два полярных вида в высшей форме спирали³. С ее помощью Белый разрабатывает симптоматику исторического развития на материале культур Европы с античных времен вплоть до современности XX века и даже, в общих чертах, прогностику будущего.

Подход Белого к изучению истории в ИССД напоминает знаменитую статью Гёте “Опыт как посредник между объектом и субъектом” (“*Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*”⁴). В этой работе Гёте дает определение понятия эксперимента: надо стремиться к установлению ряда феноменов, в сочетании которых может наглядно проявляться действующая в них идея (так называемый “первофеномен”). В русле этого положения Гёте Белый пытается в ИССД выстроить в ряд исторические явления культур, в расположении которых выражается идея истории. Для ее определения можно привлечь акварель Белого, созданную в 1927 г. в Цихис-Дзире (Грузия), т.е. в то время, когда основной корпус текста ИССД уже был написан⁵. Акварель проявляет “первофеномен” истории, “ряд феноменов” которого в сукцессивно-временной форме развертывается в тексте ИССД.

Рисунок показывает, что Белый, по аналогии с его понятием ритма как отклонения от метра, кладет в основу рассмотрения истории общую схему, позволяющую раскрыть при помощи модификаций и их соотношений “индивидуальный ритм”, который описывается в ИССД: “<...> тема – душа самосознющая, строящая свой индивидуальный ритм” (ИССД, часть II, гл. Идея трансформизма, курсив – Белого).

Схема, от которой отклоняется ритм, создается, как видно на рисунке, на основе двух форм. Это, во-первых, система координат, составляющая фон рисунка. Во-вторых, это линии или кривые в диаграмме.

Определения на осях диаграммы восходят к рецепции антропософского учения о человеке и развитии мира. На оси X из семи культурных периодов пятой эры земли, различаемых в антропософии, отмечены периоды с третьего по шестой. В последней трети пятого периода и в шестом периоде изображается будущее: симптоматология истории переходит в прогностику. Эти периоды соединены с названиями так называемых “членов” (частей) человеческого существа (нем. “Wesensglieder”), которые, согласно антропософскому учению, развиваются в эти же периоды, т.е. душу ощущающую, рассуждающую и самосознающую (последняя обычно переводится как “душа сознательная”) и Манас (также названный Самодухом). На другой оси координат – Y – отмечены те же периоды, но они соединены с названиями культур, которые являются по антропософскому учению носителями импульса развития соответствующего периода.

Форма кривых также коренится в антропософии. Согласно Р. Штейнеру, общий закон развития основывается на числе 7 и зеркальном соотношении этих семи этапов⁶. Ось симметрии – четвертая ступень, которая приносит новый импульс. Под его влиянием ступени 1–3 обновляются на ступенях 5–7. В ИССД Белый продолжает это учение, соотнося этот закон развития с образом спирали: «Кривая, которая от “одного” к “четырем” есть прямая, а от “четырех” до семи есть спираль – ритм вскрываемой темы» (ИССД, часть III, гл. От трансформизма к символизму; курсив – Белого). Отсюда объясняется его определение истории как спирали: “История есть ни линия, ни круг, а спираль; в ней нет абсолютных неповторимостей, ни абсолютных повторов; в ней действует перевоплощение: со сменами ролей” (ИССД, гл. 3, раздел 9: Изменение рельефов культуры в двенадцатом веке).

Закон развития по числу 7 выделяет четвертую ступень, дающую новый “импульс”. В ИССД Белый посвящает этому событию первую объемистую главу, названную “Христианство как сверт истории”: Христос дал этот новый “импульс”, за которым последовал поворот души на самое себя, чтобы постепенно одухотворить все душевные и телесные “члены существа” человека. Переводя антропософский термин “Bewusstseinsseele” как “самосознающая душа”, Белый подчеркивает это обращение души на самое себя: «Вся история нашей души в росте лозунга самосознания; крики столетий – об этом: “Познай себя!”» (ИССД, часть III, гл. Душа и история).

С обращением на себя душа начинает осознавать себя как “Само”. Именно поэтому она для Белого *само*-сознающая душа. Под “Само” он подразумевает наивысший “член” человеческого существа, дух или “Атман”: «Но характерно, что словом “*Selbst*” сигнализировали древние индусы “*дх*”, когда они подходили к таинственнейшим раскрытиям сущности “*духа*”; “*дх*”, “*Атман*” в переводе на русский язык – есть “*само*”; оно “*само*” – и сознания, и тела <...>» (ИССД, часть II, гл. Ницше; курсив – Белого).

В отличие от Штейнера, Белый полагает, что в самом конце развития человек интегрирует все “члены” своего существа в Атман, кроме которого ничего не останется. Для Белого душа должна исчезнуть из истории, так как ее задача – преобразиться в дух. Эту же задачу должна выполнить душа самосознающая: “Но крестный путь души самосознающей не исчерпывается дохождением до нижних границ души, и не исчерпывается дохождением до границ конкретного духа; этот путь в прободении нижних границ, в выходе из душевной сферы, в *гибели самой души*, для восстания ее в духе” (ИССД, часть II, гл. Гете; курсив – Белого).

Рисунок к ИССД показывает, как в ходе истории три формы души (полосы желтого, зеленого и синего цветов) проступают и обретают вслед друг за другом больший вес в развитии, чтобы иссякнуть в наступающем будущем к концу пятого периода вместе с полосой астрального тела. Тогда вместо них на передний план выступают оранжевая полоса Манаса, а также коричневые полосы эфирного и физического тел, преобразование которых должно последовать за завершением переработки астрального тела в Манас. В будущем шестого периода душа с ее тремя формами станет “Драконом” (антропософский образ Аримана, перенесенный сюда на дегенерировавшие культуры трех душ), преодоленным духовным развитием, которое Белый связывает с архангелом Михаилом.

Красная линия отличается от всех других кривых рисунка тем, что к ней не приписан ее носитель. Все остальные цветные полосы связаны с определенными культурами или

народами, являющимися их же носителями в истории. Красная линия, наоборот, не относится ни к одной культуре или народу, а также ни к одному из “членов существа” человека. Это объясняется тем, что красная линия изображает становление “Само” в отдельном человеке⁷. Поэтому красная линия проходит поперек всех цветных полос, стоящих за культурами и народами. Точки красной линии совпадают то с одной, то с другой полосой, или сама эта красная линия время от времени проходит параллельно то одной, то другой из них. В ИССД это проявляется в том, что Белый выбирает отдельных лиц, произведения или события, в которых намечаются, по его мнению, этапы развития самосознающей души.

ИССД Белого и рисунок к тексту дают в буквальном смысле “картину истории”. Текст сосредоточивается на идеально-прогрессивной линии истории, а рисунок показывает, кроме того, еще ее “фон”. Красная линия лежит в основе выбора описываемых в ИССД явлений: она же есть “первофеномен”, индивидуальное проявление идеи в конкретных феноменах культур. Идея же – путь Христова импульса в отдельных личностях, ведущего к индивидуально совершающемуся становлению самосознающей души, последняя цель которого – превращение человека в “Само”, Атман. Этот путь в истории оказывается “ритмическим жестом”: ритмом, поскольку он одновременно основан на определенной схеме развития и осуществляется индивидуально, а “жестом”, поскольку в “мимике” ритма истории проявляется идея. Сам жест – индивидуализированная форма спирали, организующей как выбор рассматриваемого материала истории, так и метод его подачи в ИССД.

На основе своей модели спирали Белый пытается, с одной стороны, зарисовать симптоматологию истории, т.е. определить отношение исторических явлений к кривой идеала. С другой стороны, модель позволяет ему дать также прогностику будущего развития. Однако, индивидуальность ритма истории не дает возможности в точности предсказать время и события будущего, а лишь тенденцию ее развития в самых общих чертах. Таким образом Белый прогнозирует характер начала XXI века:

“Пятый период культуры души самосознающей наступит в период вступления ее (или, вернее, химической переработки ее и астрального тела в зародыш духа) – в пласт души ощущающей; это, по всей вероятности, будет периодом органического строительства новой Европы (а может быть, всего мира); я думаю, что он будет периодом организации новых творческих форм потребления и производства; это будет, так сказать, растительный период духовного зародыша культур будущего; о времени вступления в этот период я ничего не могу сказать; менее всего здесь пристало пророчествовать; но принимая во внимание общее ускорение времени, а так же и некоторое замедление временного темпа, всегда наступающее после кризисов, в этот период мы вступим уже в 21-м столетии” (ИССД, часть II, гл. Душа самосознающая).

Вместо пророческих видений Белый дает субъективную имажинацию будущего, основанную на историософской модели спирального становления истории. В этой модели сочетаются законы развития по антропософскому учению со свободой и индивидуальностью человеческого “я”. Отсюда объясняется гибридный характер ИССД: она одновременно есть и историософское, и художественное произведение, творчески зарисовывающее картину истории.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый и Александр Блок 2005 – Андрей Белый и Александр Блок. Москва / Сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина и др. М.: ОАО “Московские учебники и Картолитография”, 2005.

Белый 1912^a – Белый А. Линия, круг, спираль символизма // Труды и Дни. 1912. № 4–5. С. 13–22.

Белый 1912^b – Белый А. Круговое движение (Сорок две арабески) // Труды и Дни. 1912. № 4–5. С. 51–73.

Белый 1923 – Белый А. На перевале. Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1923.

Белый 1999 – Белый А. Душа самосознающая / Сост. и статья Э.И. Чистяковой. М.: Канон, 1999.

Гёте 1982 – *Goethe J.W. Naturwissenschaftliche Schriften. Zweiter Band. Mit Einleitungen und Erläuterungen im Text* herausgegeben von Rudolf Steiner. Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz, 1982.

Каренович (в печати) – *Каренович И.* “История становления самосознающей души” Андрея Белого в контексте немецкой историософии (Х.Ст. Чемберлен, О. Шпенглер) // *Russian Literature*. Андрей Белый – философ. “История становления самосознающей души” и ее контексты / Под ред. *Х. Шталь* (в печати).

Спивак (в печати) – Спивак М. Андрей Белый в работе над трактатом “История становления самосознающей души” // *Russian Literature*. Андрей Белый – философ. “История становления самосознающей души” и ее контексты / Под ред. *Х. Шталь* (в печати).

Шталь (в печати) – *Шталь Х.* Спираль или ритмический жест истории: рисунок к “Истории становления самосознающей души” Андрея Белого // *Миры Андрея Белого* / Под ред. *М.Л. Спивак*. М. (в печати).

Шталь (ред., в печати) – *Шталь Х.* *Russian Literature*. Андрей Белый – философ. “История становления самосознающей души” и ее контексты / Под ред. *Х. Шталь* (в печати).

Штейнер 1986 – *Steiner R. Die tieferen Geheimnisse des Menschheitswerdens im Lichte der Evangelien.* (GA 117). Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1986.

Примечания

¹ Статья представляет собой сокращенный вариант работы [Шталь (в печати)].

² “История становления самосознающей души” (ИССД) цитируется по рукописи (РГБ, фонд № 25, 45/1 и 45/2). Издание “ИССД” – задача российско-немецкого проекта, поддержанного немецким фондом НИИСа (DFG) и российским фондом РГНФ. См. также: [Белый 1999]. Это издание содержит лишь вторую часть ИССД; текст отличается множеством грубых ошибок. См. подробнее об ИССД и литературу о ней: [Шталь (ред., в печати)].

³ См. [Белый 1912^a и ^b]. Статья “Круговое движение” была инкорпорирована в эссе “Кризис культуры”, см. [Белый 1923, 145–199].

⁴ См.: [Гёте 1982, 10–21]. См. там же с.18. См. там же комментарий Штейнера: “Набирая таким образом некоторый опыт, мы открываем в нем нечто объективное, находящееся над ним и являющееся *высшим опытом* (первофеноменом) в опыте” (перевод мой. – *Х.Ш.*, курсив. – *Штейнер*).

⁵ См. [Спивак (в печати)]. Рисунок Белого хранится в “Мемориальной квартире Андрея Белого” (отдел Государственного музея А.С. Пушкина). Акварель воспроизведена в издании: [Андрей Белый и Александр Блок 2005, 323].

⁶ См., например, [Штейнер 1986, 71 и сл.].

⁷ См. подробнее нашу упомянутую в прим. 1 работу.

О “политической теологии” в круге Георге*

А. В. МИХАЙЛОВСКИЙ

Предметом рассмотрения в этой работе является один из наиболее ярких феноменов в интеллектуальной истории Германии начала XX в. – так называемый “круг Георге” (George-Kreis), чрезвычайно влиятельное сообщество последователей и учеников, сформировавшееся на рубеже веков вокруг немецкого поэта-постсимволиста Штефана Георге (1868–1933). Я исхожу из того, что *круг Георге являлся не только и не столько поэтическим объединением эпигонов вокруг фигуры Мастера, сколько идеологически интегрированной интеллектуальной группой, включавшей в себя как университетских преподавателей, так и внеакадемических “свободных писателей” и, начиная примерно с 1910 г., претендовавшей на переформатирование политики эстетическими средствами.* О глубоко и всестороннем влиянии круга Георге (прежде всего Карл Вольфскель, Фридрих Вольтерс, Фридрих Гундольф и, конечно, сам Штефан Георге) на формирование интеллектуальной среды эпохи Веймарской республики говорят два факта: 1) что концепты вроде “рейха” (Reich), “союза” (Bund), “государства” (Staat), “тайной Германии” (“das geheime Deutschland”), “господства” и “служения” (Herrschaft und Dienst), “гештальта” (Gestalt), “вождя” (Führer), разработанные внутри круга, прочно вошли в лексикон право-консервативной мысли (т. наз. “консервативной революции”, КР); 2) что произошла “поэтизация” и “мессианизация” понятия политического, нашедшая, в частности, выражение в широко распространенных после Первой мировой войны чаяниях “грядущего рейха”, пришествия харизматического “вождя”, а также в новых способах социальной организации внепарламентской антилиберальной оппозиции Германии 1920–30-х гг.

Следующая гипотеза заключается в том, что в основе новой модели “поэтизации политического” лежит *определенный комплекс представлений (или даже тип мышления), обозначаемый мною как “политическая теология”.* В этом смысле понятия “рейха”, “государства”, “союза”, “господства” и т.д. представляются *не квази-политическими понятиями, но элементами именно политической теологии,* ставящей ключевой вопрос об истине как авторитете и исходящей из различения друг/враг как безусловной необходимости выбора между Богом и сатаной, безоглядной самоотдачей ради высших ценностей и отказом от всякого порядка и иерархии, т.е. секуляризацией современного мира ср.: [Майер 2004, 22].

© Михайловский А.В., 2012 г.

* Исследование осуществлено в рамках Программы “Научный фонд НИУ ВШЭ” в 2012–2013 гг. Индивидуальный исследовательский проект 11-01-0174 «“Политическая теология” круга Штефана Георге и ее место в интеллектуальной истории Германии первых десятилетий XX в.».

Наконец, я предполагаю, что не правы те, кто однозначно утверждает, будто интеллектуальная деятельность Георге и георгеанцев относится к антимодернистскому направлению. Как я пытался показать в своих исследованиях по политической философии КР¹ большинство “антимодернистских” заявлений и идей в действительности носили амбивалентный характер и могли также рассматриваться как проекты будущего (Visionen der Zukunft). Наиболее адекватным обозначением георгеанской “политической теологии”, равно как и наследующей ей “консервативной революции”, *взятой как целостный феномен*, я считаю определение “реакционного” или “консервативного” модернизма.

Круг Георге и его влияние на праворадикальную мысль Веймарской республики остается малоизученной темой – как в исследовательской литературе за рубежом, где фигуры Георге и некоторых его учеников были в течение долгого времени дискредитированы из-за их предполагаемых симпатий к национал-социалистической идеологии², так и в России, где восприятие творчества Георге изначально несло на себе отпечаток символистского прочтения Вяч. Иванова и В. Брюсова; плодотворная рецепция была прервана советским периодом, а сейчас пока ограничивается изданием русских переводов его стихотворных книг и сборников (В. Летучий).

* * *

В 1910 г. произошло несколько событий, немаловажных с точки зрения дальнейшей интеллектуальной истории Германии: Норберт фон Хеллинграт опубликовал переводы Пиндара в георгеанском журнале “Листки искусства” (“Blätter für die Kunst”), вышел первый том “Ежегодника духовного движения” (“Jahrbuch für geistige Bewegung”); Фридрих Вольтерс провозгласил лозунг “господство и служение” [Вольтерс 1909], а Карл Вольф-скель сформулировал знаменитую впоследствии идею “тайной Германии” [Канторович 1933]. Между 1909 и 1912 гг. круг Георге постепенно начал превращаться из дружески-интимного собрания поэтов в реальную интеллектуальную силу с мощной харизматической идеологией.

Вопреки распространенному взгляду на Штефана Георге как на чистого поэта, присягнувшего на верность принципу l'art pour l'art, его можно и нужно рассматривать как *политического автора*³. Правда, с той оговоркой, что он опозитизировал политическое, стремился превратить поэтико-политический проект всей своей жизни в концепцию, конкурировавшую как с левой, так и с правой идеологией, а потому чрезвычайно привлекательную для интимного круга учеников и последователей. В выражении “политический автор” политическое измерение поэзии раскрывается из специфического понимания концепции *автора, авторства и авторитета*. А именно: Георге выступает не просто как автор-производитель текстов, но как автор, претендующий на авторитет. Понятия политического и авторитета, завязанные в одно целое, неизбежно заставляют нас обратиться к сфере “политической теологии” (ПТ).

Современное значение этот термин приобрел благодаря работам германского правоведа Карла Шмитта “Римский католицизм и политическая форма” (1923) и “Политическая теология” (1922) рус. пер.: [Шмитт 2000]. Основной принцип ПТ, сформулированный еще Т. Гоббсом, звучит так: auctoritas non veritas facit legem (рус. пер.: “авторитет, а не истина, создает закон”)⁴. Авторитет представляет собой инстанцию, которая гарантирует истину репрезентации как таковой, подтверждает ее и о ней свидетельствует. Например, репрезентация некой идеи/правила, подтвержденная авторитетом, претендует на публичное, т.е. политическое признание и политическую действительность. В целом авторитет обеспечивает достоверность идеи и легитимность властного притязания. В этом смысле закон и сама истина нуждаются в авторитете.

Автор олицетворяет собой пример того, о чем он пишет. Пример нельзя подать исключительно в интеллектуальном плане, поскольку “голой мысли” принципиально нет доверия. Поэтому автор как бы свидетельствует о своем тексте самой своей экзистенцией. Отсюда авторитет реализуется как известная ответственность за то, что репрезентирует

ет авторитет [см.: Травни 2010, 20]. Так, Ф. Гундольф в книге “Штефан Георге и его время” пронзительно заметил об авторитете Мастера: “Важной частью его образа является то, что он пробуждает у других *веру*” [Гундольф 1918, 12–13].

Этот авторитет в смысле ПТ тесно связан с национал-педагогической идеей в кругу Георге, равно как и с мифологизацией истории и “видением будущего”. Национал-педагогическая программа Георге, получившая выражение в книгах стихов “Звезда союза” (1914) и “Новый рейх” (1928), образ классика в исследовании М. Коммереля “Поэт как вождь в немецкой классике” (1928), фигура средневекового императора Фридриха II, идеализированная Э. Канторовичем, книги Ф. Гундольфа “Цезарь” (1924) и “Шекспир” (1928) вполне встраиваются в модель ПТ и не могут быть сведены к банальным проявлениям немецкого национализма в интеллектуальной сфере.

Высокая степень влияния Георге и его учеников объясняется высокой эффективностью владения основным средством воздействия – *языком*, а именно: распространением специфического словаря, определенных образов и фигур, связанных с социально-политическими ценностями. Последние встречаются не только в книгах стихов самого Георге, но и в сочинениях его учеников, которые преподавали в университетах, а значит, могли использовать академические ресурсы.

Я сформулирую несколько основополагающих, на мой взгляд, пунктов ПТ Георге, которые развивались в кругу друзей и последователей Мастера. 1) *Идея ордена избранных* (в форме “союза”, платоновского “государства”, “рейха” или “тайной Германии”); 2) *фигура или “гештальт” поэта (пробраз: Гёльдерлин) как вождя и воспитателя*; 3) *притязание на тотальное господство*, выраженное в гордом имперском жесте и мечте о рейхе.

Политические идеи, разработанные внутри круга Георге, обрели – при всей своей гетерогенности и внутренней противоречивости – существенное духовно-историческое (интеллектуальное) влияние на КР. Новые представления о задачах государства, элитарные или иерархические модели общества. *Харизматичный, интегрированный круг Георге стал настоящей лабораторией интеллектуальной истории на рубеже столетий.*

ПТ в кругу Георге с тремя ее существенными признаками сконцентрирована вокруг авторитетной/авторитарной фигуры автора, который полностью репрезентирует собой идею⁵. Идея ордена избранных – это политико-теологическая точка пересечения между авторитетом и репрезентацией, общее символическое место многих мыслителей и писателей эпохи меж двух мировых войн, которые мечтали реализовать культово-элитарную общность в форме союза или платоновского государства [Фридеманн 1914], где на месте философа-архонта выступал бы поэт-властитель или поэт-пророк⁶.

Поэт в качестве поэта-пророка (*poeta vates*) руководствуется высшей миссией и свидетельствует о ней своим уникальным поэтическим “языком”. Тем самым автор, как бы следуя руководящим линиям ПТ, неизбежно осуществляет эстетизацию или поэтизацию политического. Необходимо подчеркнуть, что речь здесь идет не о трансформации политических представлений и форм сознания в чисто эстетические качества, а о прямо противоположном процессе: отправной точкой для эстетического понимания политики [Бройер 1995] в смысле ПТ служит как раз авторитет поэта и инициированное им “духовное движение”. Следствием этого процесса является примечательное смещение семантики понятий.

Ш. Георге “переформатировал” историко-политический словарь. Его “трюк” заключался в том, чтобы обрести максимальное влияние на современность, прежде дистанцировавшись от нее на максимальное расстояние. Осуществлению этого замысла должно было помочь программное понятие “рейха”, равно как и усвоенное приверженцами Георге платоническое учение о двух мирах. И то и другое указывает на успешную “спиритуализацию” политики, в основе которой лежит перетолкование понятий (“*dies ist Reich des Geistes*”!).

Подобно тому, как Георге извлекал понятия из реально-политического дискурса и *ретроспективно* превращал их в образы, гештальты, мифы, он параллельно осво-

бождал их от связи с настоящим и *проспективно* относил их осуществление в неопределенное будущее, о котором можно только пророчествовать. Рейх, о котором говорит Георг, – это никоим образом не современный рейх, а будущий рейх (близкий к фигуре “грядущего Бога” Гёльдерлина). Этот трюк можно было бы назвать “мессианизацией политики”. «Вот то место, – пишет германский исследователь У. Раульф, – где наряду с платонизацией политики в игру вступает миф рейха. Он перескакивает через нелюбимую действительность в темпоральном смысле и делает короткое замыкание между измерениями прошлого и будущего: воспоминание о мифе рейха становится шифром обетования. В рамках этой эсхатологии “государство” проецируется в неопределенное будущее» [Раульф 2009, 186].

Свою роль здесь играет и проект “духовных книг” (“*Geistbücher*”). Переносу Георгеанского “послания” в плоскость риторики во многом содействовали сочинения членов круга, прежде всего, Гундольфа и Вольтерса. Они “наводили мосты” между поэтической политикой Георга и представлениями современников, а также обеспечили влияние ПТ Георга на немецкую интеллектуальную историю первых десятилетий XX в.

ЛИТЕРАТУРА

- Бройер 1995 – *Breuer S.* Ästhetischer Fundamentalismus. Darmstadt, 1995.
Вольтерс 1909 – *Wolters F.* Herrschaft und Dienst. Berlin, 1909.
Георг 1928 – *George S.* Das Neue Reich. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 9. Berlin, 1928.
Георг 1934 – *George S.* Der Stern des Bundes. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 8. Berlin, 1934.
Георг 2009 – *Георге Стефан.* Седьмое кольцо. Избранные книги / Пер. с нем. В. Летучего. М.: Водолей, 2009.
Гундольф 1918 – *Gundolf F.* Stefan George in unserer Zeit. 3. Aufl. Heidelberg, 1918.
Ежегодник 1910 – *Jahrbuch für die geistige Bewegung*, I, 1910.
Канторович 1933 – *Kantorowicz E.* Das Geheime Deutschland. Vorlesung, gehalten bei der Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit am 14. November 1933. In: Robert L. Benson, Johannes Fried (Hg.): Ernst Kantorowicz. Erträge der Doppeltagung Princeton/Frankfurt. Stuttgart, 1997. S. 77–93.
Карлауф 2007 – *Karlauf Th.* Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. München, 2007.
Коммерель 1928 – *Kommerell M.* Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Berlin, 1928.
Ландфрид 1975 – *Landfried K.* Stefan George – Politik des Unpolitischen. Heidelberg, 1975.
Майер 2004 – *Meier H.* Die Lehre Carl Schmitts. Vier Kapitel zur Unterscheidung politischer Theologie und politischer Philosophie, 2. Aufl. Stuttgart/Weimar, 2004.
Маяцкий 2012 – *Маяцкий М.* Спор о Платоне. Круг Штефана Георга и немецкий университет. М.: ИД ВШЭ, 2012.
Михайловский 2008 – *Михайловский А.В.* Консервативная революция: апология господства // Концепт “Революция” в современном политическом дискурсе / под ред. Л.Е. Бляхера, Б.В. Межуева, А.В. Павлова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 264–283.
Михайловский 2010 – *Михайловский А.В.* Миф, история, техника: размышления Эрнста Юнгера у “стены времени” // История философии. №15. М.: ИФРАН, 2010. С. 57–82.
Раульф 2009 – *Raulff U.* Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben. München, 2009.
Травни 2010 – *Trawny P.* Die Autorität des Zeugen. Ernst Jüngers Politisches Werk. Berlin, 2010.
Фридемманн 1914 – *Friedemann H.* Platon. Seine Gestalt. Leipzig, 1914.
Хеллинграт 1921 – *Hellingrath N. von.* Hölderlin. Zwei Vorträge. Hölderlin und die Deutschen, Hölderlins Wahnsinn. München, 1921.
Шмитт 2000 – *Шмитт К.* Политическая теология; Римский католицизм и политическая форма; Духовно-историческое состояние современного парламентаризма / *Шмитт К.* Политическая теология. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2000.

Примечания

¹ См., напр.: [Михайловский 2008, 264–283], [Михайловский 2010, 57–82].

² В последнее время дело, кажется, сошло с мертвой точки. Например, в Германии вышли два блестящих исследования [Карлауф 2007], [Раульф 2009], рассматривающие круг Георга в контексте интеллектуальной истории.

³ Этот тезис предполагает иное понимание политического. К. Ландфрид, с одной стороны, прав, когда называет Георге “неполитическим” автором [Ландфрид 1975]. Действительно, он не имеет ничего общего с “реальной политикой”. Но с другой стороны, либерально-демократически ангажированный исследователь упускает из виду иное измерение, связанное с авторитетным/авторитарным притязанием на воспитание и руководство. Таким образом, ключевой для германской праворадикальной мысли первых десятилетий XX в. вопрос об авторитете и господстве может быть поставлен при условии разграничения *политики* как парламентской борьбы и легальных процедур принятия решений и *политического* как особой экзистенциальной сферы.

⁴ Подробнее о различии “политической философии” и “политической теологии” см.: [Майер 2004].

⁵ Георге (как и более поздние консервативно-революционные авторы вроде Э. Юнгера или М. Хайдеггера) может быть с полным правом назван представителем поэтического жизненного проекта, в котором две традиционные черты немецкой духовности, “*Dichten und Denken*”, являют собой не “научную” или “частную” деятельность, а понимаются как экзистенциальный проект с определенным истинностным содержанием.

⁶ Рецепция Платона в круге Георге стала предметом недавно опубликованного на русском языке исследования М. Маяцкого [Маяцкий 2012].

Что же современно? Артур Шницлер и Петер Альтенберг vs. Фердинанд Заар, Элиза Рихтер или Роза Майредер

Э. ПОЛЬТ-ХАЙНЦЛЬ

1. Неудачный старт?

Сигналом подъема австрийской литературы XIX–XX вв. считается журнал “Современная поэзия”. Первый номер вышел в 1890 г. в Брюнне, издателем был двадцатидвухлетний Эдуард Михаэль Кафка, задавшийся целью представить Австрии новые литературные течения Германии – натурализм/реализм, тогда еще взаимозаменяемые понятия – и обновить пути литературного развития. Здесь были напечатаны первые тексты Гуго фон Гофманстала, Феликса Зальтена и две сцены из Шницлеровского цикла “Анатоль”. Анатоль был псевдонимом, под которым Шницлер выпустил в 1889/90 гг. 12 стихотворений в журнале “На прекрасном голубом Дунае”.

Вторым моментом подъема считается Венская неделя Ибсена в апреле 1891-го. В честь Ибсена “Модерне Рундшау” устроила банкет в отеле “Кайзерхоф”, от которого в восторге остались Гофмансталь, Зальтен. Шницлер не смог присутствовать: в этот вечер состоялась премьера в Народном театре одного из его произведений. Через три месяца после визита Ибсена в Вену возникло объединение “Свободная сцена”, некоторое время спустя преобразованное по настоянию Германа Бара в “Объединение для современной жизни”. В мае 1892 г. состоялось первое театральное представление Объединения – немецкая премьера “Непрошенной” Мориса Метерлинка (1890). Других проектов не последовало. После этой постановки Молодая Вена объявила натурализм устаревшим еще до того, как он смог реализовать себя в Австрии.

2. Обратно в салон

“Живопись около 1910 года”, писал Герман Брох в эссе «Гофмансталь и его время», была чистым авангардизмом, литература же, напротив, в наивысших своих достижениях целиком и полностью «принадлежала “Салону”» [Брох 1975, 253]. Натурализм означает

расширение общественных тем и постижение новых языковых средств. Как бы ни оценивали в некоторых пьесах эпохи грохочущий натурализм, нужны новые выразительные формы и драматургические средства, чтобы вывести на сцену пьяниц и немой народ, ибо речевые конвенции театра той эпохи фиксировались на тональностях исторических драм и пьес легкого жанра, против которых и выступила драма натурализма.

До самой смерти в кабинете Шницлера в рамочке висела визитная карточка Ибсена. Но шницлеровские одноактные пьесы оживляют почерк и тематику старой салонной комедии: речь идет о запутанных эротических связях и сменяющимися друг друга дамами полусвета. Шаткость буржуазной морали, возможность соблазнить и соблазниться были центральной темой XIX в. Натурализм же направил интерес на дальнейшую судьбу соблазненных. В автобиографии он также подробно описывает, как в Лондоне он начинает писать “Утро дня свадьбы Анатоля”, который “ничем не лучше старого французского шутника с тысячью страхов. Влияние диалогов Галеви здесь очевидно” [Шницлер 1981, 294]. Два раза указав на Людовика Галеви, написавшего либретто к “Кармен” Бизе и “Летучей мыши” Штрауса, Шницлер, возможно, хотел отвлечь внимание от главного источника своих первых шагов как драматурга, а именно – от легких пикантных комедий некоего Виктора Сарду, переполнивших в пору юности Шницлера репертуар Бургтеатра.

В “Сказке” (1893) и “Флирте” (1895) Шницлер также обращается к перспективе соблазненных, будь то актриса или деревенская девушка. Десять любовных встреч в “Хороводе” изображают целый спектр социальных типов, связанных механистической последовательностью постановочных экспериментов. Шестерни эротики идеально накладываются друг на друга.

Венграф полагает, “наш круг слишком занят женщинами”, – пишет Шницлер в апреле 1891-го. Три месяца спустя он называет задуманную им пьесу – “Сказку” – “Современный Фауст (Ревность к прошлому)”. В журнале “Нойе Ревю”, с помощью которого издатель Генрих Остен и Эдмунд Венграф пытались поддержать натурализм в Австрии, в начале 1893 г. появляется комментарий под названием “Слишком много любви”, перечисляющий тринадцать современных романов и пьес, содержащих в названии слово “любовь”, не упоминая имени Шницлера.

3. Вопрос поколений

Молодая Вена соединяет отказ от натурализма с предшествующим поколением и отделяет его от авангарда настоящей эпохи. В 1903 г. В Венском издательстве вышел не только скандальный “Хоровод” Шницлера, но и книга “Посвящения. К семидесятилетию Фердинанда фон Заара”. В нее, помимо текстов Марии фон Эбнер-Эшенбах, Карла Шёнгерра, Теодора Герцля и Петера Альтенберга, вошли также первая версия шницлеровского “Флирта”, сальная история в духе Пигмалиона Рауля Ауэргеймера и бытовая пьеса Феликса Зальтена “Нумера”. Не кажется правдоподобным, что Заара могли смутить фривольные содержания. “Три опасных яда существует в жизни: сперма, золото и серебро”, – писал Заар в неопубликованной записной книжке, или также: “Откуда берется эрекция? Разум падает вниз и требует много места” [Заар 1858, 4, 7].

История литературы чаще всего вписывает Заара в поздний XIX век. Но такие деления не работают так однозначно на рубеже веков – взгляд современников на это был более прозрачен. Ведь удивительно, кто из авторов Молодой Вены и как участвовал в “Посвящении”. “Просто я – переход” [Бар 1996, 128], сказал однажды Заар, и молодые авторы смотрели на это так же. 14 января 1893 г. Гофмансталь без колебаний отдает предпочтение лекции Заара, а не выступлению Карла Крауса в “Разбойниках” Шиллера. Известно, что никто из молодых авторов не участвовал в книге в честь шестидесятилетия Заара в 1893 г., однако вполне вероятно, что, как и Шницлер, они были на праздничном банкете в кафе “Захер”. Через шесть лет, в 1899, Шницлер вместе с Зааром получит премию имени Бауэрнфельда: одному будет 37 лет, другому – 66.

Жизнь Заара проходила под знаком Реставрации после неудавшейся Революции 1848 г. – из короткой фазы буржуазного либерализма выгоду извлекли преимущественно молодые художники. Финансово Заар еще не мог жить свободным художником, он зависел от знатных покровительниц – жить за счет своих гонораров смогут только такие авторы, как Феликс Зальтен. Однако такого сенсационного успеха, как “Флирт” Шницлера с Адель Зандрок на сцене Бургтеатра в 1895-м или как пьесы Гофманшталя под псевдонимом Лорис, при всей своей популярности Заар не испытал. Журналы, принимавшие новеллы Заара, были по большей части консервативными, которым не нравились его тексты нового характера. “История венского ребенка” показалась редактору журнала “От скал к морю” неподходящей для семейного чтения, а к подходящим изданиям типа “Новое обозрение” или “Страницы искусства” Заар также не пробился.

4. Просто предтеча?

При этом Заар многое предугадал в свое время. В 1860 г., за одиннадцать лет до первой народной пьесы Анценгрубера “Крестьянин-клятвопреступник”, Заар написал “Благодеяние” – социологическую “народную драму” из жизни крестьян; на сцене Бургтеатра ее поставят лишь к семидесятилетию автора в 1903-м – слишком поздно и стилистически уже неактуально. В рассказе Заара “Марианна” рассказчик влюбляется в вышедшую недавно замуж Марианну и благородно отказывается от своих чувств. За день до отъезда он в первый и последний раз танцует с прекрасной Марианной. Заканчивается печально: для Марианны летально в форме “внезапной остановки сердца”, для рассказчика – обмороком. Дурманный, нагруженный эротикой танец из рассказа 1873 г. изображает биржевой крах и превосходит тему танца и экстаза в экспрессионизме и в литературе 1920-х гг. Особое место в контексте Молодой Вены занимает и обморок мужчины-партнера – одна из редких переработок мужской истерии по Фрейду. Часто Заар рассматривает вопрос полов в аспекте женского промискуитета. Его драма ревности “Темпеста” вышла в 1881 г. и может рассматриваться как прямое преддверие “Трех эликсиров” Шницлера (1890). До тех пор пока мужские персонажи благодаря эликсирам не удостоятся в женской верности, их подозрения не обретут покоя – или пока не умрет возлюбленная.

“Напишите книгу, пьесу... какой бы плохой она ни оказалась... только найдите *пикантное* название, и в Ваших руках будут двадцать переизданий и постановка в театре” [Эбнер-Эшенбах 1985, 27] писала Мария фон Эбнер-Эшенбах в 1858 г. Заар ничего не понимал в действенности названий – в отличие от крайне ловкого в этом плане Шницлера. Он предпочитал двусмысленные односложные названия типа “Дичь” или “Сказка” и ловил тем самым дух времени за живое так точно, что сразу три из них – “Анатоль”, “Флирт” и “Хоровод” – послужили названиями журнальным проектам. В 1896 г., когда Шницлер принялся за “Хоровод”, вышла новелла Заара “Реквием любви” – и за этим старомодным названием скрывается история рутинного хоровода любовных связей: Я знаю “там наверху трактирчик. И вино там разливают. Я там уже бывала – с мужем, разумеется”. Так замужняя дама, любительница эротических утех, делает недвусмысленное предложение своему молодому почитателю.

5. “Модерн” как жест или общественный прогресс

Петер Альтенберг считается представителем модерна рубежа веков, вестником “освобожденной от действующих норм естественной жизни” [Лоренц 1995, 171f]. Там, где эта “освобожденная” жизнь принимает проблематичные черты, коллективное око литературоведения обычно смыкается, особенно, что касается щекоотливой любви Альтенберга к девочкам от четырех до двенадцати, максимум пятнадцати лет. В конце концов, Буркхард Шпиннен заявил, что увлечение “женщиной-ребенком” является модным явлением *Fin de Siècle* и многие “проблематичные странности” Альтенберга обусловлены его болез-

нюю, которую он определяет как сифилитическое заражение [Шпиннен 2007, 445f]. Воодушевленноеприятие войны объясняется в аналогичном ключе: подстрекательство к войне было явлением времени и Альтенберг не пошел на фронт, так как был для этого слишком стар. И такое оправдание действительно работает в случае Альтенберга. Непоколебимая симпатия, заставляющая закрыть глаза на многие сомнительные моменты, исходит из созданного самим Альтенбергом образа жалкого, радикального аутсайдера, хотя он активно вращался в интеллектуальных кругах венского модерна. Будь то воодушевление войной, антисемитские выпады, литературные следы его педофилийских склонностей, – ничто не могло поколебать образ причудливого и, тем не менее, милого представителя литературного модерна.

В социальной структуре интеллигенции рубежа веков, как можно заключить из автобиографических текстов (мужских) персонажей, женские персонажи упоминаются, помимо случаев сексуального контакта или интереса, только когда они способствуют всеобщей мужской забаве. На этом поприще часто бесславно выделялся Карл Краус. В 1906 г. во время процесса вокруг владелицы борделя мадам Риль о себе заявил “Всеобщий австрийский женский союз”, для Крауса – союз, “учрежденный неудовлетворенными бабами, на истеричности которых скисло вино их пола”. Пока Краус защищал владелицу борделя от мнимой буржуазной морали, прежде всего потому, что видел в борделе принципиально важное учреждение, такие женщины, как Роза Майредер боролись против женского образа и его импликаций. Такие дебаты также выявляют относительный характер понятия “модерн”.

ЛИТЕРАТУРА

Бар 1996 – *Bahr H.* Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte / Hg. Moritz Csáky. Bd. 2. 1890–1900. Wien/Köln/Weimar, 1996.

Брох 1975 – *Broch H.* Schriften zur Literatur 1: Kritik. Frankfurt/M., 1975.

Заар 1858 – *Saar F.* Bemerkungen. August. 1858. Handsch., unpag. 18 S. (Kopie in Besitz d. Verf.).

Лоренц 1995 – *Lorenz D.* Wiener Moderne. Stuttgart/Weimar, 1995.

Шницлер 1981 – *Schnitzler A.* Jugend in Wien. Eine Autobiographie / Hg. Nickl Therese, Schnitzler Heinrich, Nachw.: Torberg Friedrich. Frankfurt/M., 1981.

Шпиннен 2007 – *Spinnen B.* Nachwort / Peter Altenberg: Wie ich es sehe. Nach der Ausgabe letzter Hand hrsg. u. m. e. Nachw. v. Burkhard Spinnen. Zürich, 2007. S. 431–460.

Эбнер-Эшенбах 1985 – *Ebner-Eschenbach Marie von.* Aus Franzensbad. Sechs Episteln von keinem Propheten. Leipzig, 1858. Reprint Wien, 1985.

Перевод с немецкого С.П. Ташкенова и А.В. Гороховой

Критика познания как реформа логики

М. Е. СОБОЛЕВА

Характерной чертой современной философии можно считать постоянную смену ее ориентаций, зафиксированных в таких выражениях, как “pragmatic turn”, “linguistic turn”, “cultural turn”, “hermeneutic turn” и “anthropological turn”. Предусмотреть такое развитие невозможно, поэтому никто не делал никаких прогнозов даже на рубеже XIX и XX вв., в период кардинальной трансформации европейской цивилизации. Отсутствие идеального образа философии не означает, однако, отсутствие рефлексии по поводу того, какой она должна быть. Анализ развития европейской философии на рубеже веков свидетельствует о широко распространенном недовольстве ее метафизическим характером и выявляет наличие большого количества попыток ее реформирования как в форме “обновления” известных учений (“неогегельянство”, “неокантианство”), так и в форме создания новых направлений (“прагматизм”, “марксизм”). В рамках данной публикации я укажу коротко на теории, которые стремились изменить философию путем “реформы логики”.

Реформирование логики Когеном. Уже в работе “Принцип бесконечно малых и его история” Коген говорит о необходимости “дополнения логики” (см.: [Коген 1968, 43]). Под логикой он понимает методологию научного познания, основанием которой служит кантовский трансцендентализм. “Дополнение логики” заключается в том, что поскольку ни анализ “чистых” форм мышления, т.е. формальная логика, ни анализ сознания, т.е. психология, не способны объяснить процесс научного познания, то необходимо сконцентрироваться на анализе самой науки, ее предпосылок и закономерностей развития. Коген ставит задачу “открытия *синтетических основоположений* или таких *положений* познания, из которых наука выстраивается и от действия которых она зависит” [Там же, 49]. Таким образом, логика научного познания превращается у него в методологию науки.

Решающий шаг по трансформации логики Коген делает в трехтомной “Системе философии”: не только естественные, но и гуманитарные науки должны быть методологически обоснованы и тем самым оправданы в своих претензиях на истинные суждения. В качестве логики общественно-гуманитарных наук выступает этика. Коген демонстрирует ее методологические возможности на примере правоведения. Задача этики состоит в определении таких фундаментальных понятий, как “индивидуум”, “воля” и “поступок”. Эти понятия должны стать как нормами для выработки концепции права, так и критериями для оценки социальной действительности. Этика способна решить данную задачу постольку, поскольку ей самой присуща имманентная логика. Коген разрабатывает логику этики, которая должна выработать “понятие о человеке”, исходя из законов “чистой воли” и диалек-

тики категорий единства, множества и всеобщности. Данное им обоснование этики включает в себя такие моменты, как возникновение самосознания из единства “Я” и “Ты” при первичности “Ты”, реализацию “Я” в поступке и задачу нравственного самоопределения в правовом государстве.

Если этика выступает логикой нормативных наук о человеке, то от эстетики ожидается логическое обоснование искусства. Основу эстетики составляет логика “чистого чувства”, которая призвана обеспечить “каждому основному понятию эстетики объективацию в великих образцах произведений искусства” [Коген 1912, X]. Кроме того, она должна стать логическим фундаментом для истории искусства. Характерной чертой когеновской эстетики является то, что она представляет собой не столько теорию искусства, сколько герменевтику как науку о реальном человеке со всеми его слабостями и достоинствами, обективированными в произведениях искусства.

Реформирование логики Когеном заключается в распространении логических отношений на целое культуры: они охватывают отношения человека к природе в виде логики “чистого” разума, отношения между людьми в виде логики “чистой” воли и отношение человека к самому себе в виде логики “чистого” чувства. В том, что теория познания у Когена переходит в философию культуры, состоит его новаторство. Его функциональная философия культуры носит, однако, реконструктивный характер и нацелена на обоснование единства культуры, выводя его из общего принципа. В качестве единого принципа культуры выступают познавательные способности человека: естественно-научное сознание, этическое самосознание и эстетическое самочувствие. В том, что когеновская философия культуры дедуцирует законообразность действительности единственно из логики функционирования человеческих способностей, заключается ее ограниченность. Она продолжает, следовательно, традиции рационалистической метафизики.

Реформирование логики Виндельбандом. Виндельбанд видит задачу философии в обосновании знания отдельных эмпирических наук: она мыслима только как теория познания, как логика и методология научного исследования. Вклад Виндельбанда в развитие научной методологии состоит в отклонении методологического монизма по образцу естественных наук и в разработке логики гуманитарных наук. Его классификация наук исходит не из определения предметной области той или иной дисциплины – ведь предмет никогда не дан в готовом виде, а всегда лишь задан в соответствии с целями исследования и потому представляет собой “телеологическое понятие” [Виндельбанд 1904 II, 151]; в ее основе лежат научные цели и соответствующие им ценности. Исходя из этого принципа, т.е. из понимания науки как целесообразной и ценностноориентированной деятельности, Виндельбанд делит все науки на науки о природе и науки о культуре. Цель первых – овладение природой, цель вторых – самопознание человека. Соответственно различаются и ценности: так, главная логическая ценность естественных наук – всеобщее в форме закона природы, а исторических наук – единичное, данное в конкретном образе. Поэтому первые производят общие, аподиктические, а вторые – единичные, ассерторические суждения. Механизм суждения первых – подведение единичного под общее, а вторых – понимание единичного как элементов исторических событий. Первые являются “номотетическими”, т.е. сконцентрированы на форме явлений и поиске закономерностей, а последние “идеографическими”, т.е. заняты анализом содержания и поиском точных образов. Первые основываются на понятии, на абстракции, а вторые – на конкретном чувственном воззрении.

В рассуждениях Виндельбанда о логике научного познания можно выделить два логических уровня: во-первых, уровень философской рефлексии о предпосылках научного мышления, отличных от него самого. Данная рефлексия принимает вид аксиологии или ценностной логики, представляющей собой особый метаязык, позволяющий анализировать, помимо науки, все области культуры, исходя из единого принципа – примата практического в форме реализации определенных целей и ценностей. Следствием такого подхода является то, что наука лишается своего привилегированного места в системе познания и становится видом деятельности, равноправной искусству, праву и религии. Во-вторых, можно выделить уровень рефлексии о специальной логике эмпирических наук, устанавли-

ливающей различия в методологии естественных и гуманитарных наук и позволяющей обосновать значимость гуманитарного знания. Расширение сферы логического на гуманитарные науки важно потому, что научному анализу становятся доступными области, традиционно обозначаемые как “субъективное” и “иррациональное” и тем самым исключаемые из сферы рационального познания.

Реформирование логики Дильтейем. Основную интенцию Дильтея также отличает стремление реформировать логику научного познания и выработать фундамент для гуманитарных наук. Он подходит к этой задаче со стороны философии жизни и видит в герменевтике метод ее решения. Герменевтика должна “отыскать свое отношение к общей задаче теории познания, показать возможность знания о взаимосвязи исторического мира и найти средство для его реализации” [Дильтей 1982 VII, 218]. Возможность объективности суждений гуманитарных наук Дильтей связывает с объективностью понимания. Понимание, а не объяснение должно стать для них методом проникновения в тайны действительности.

Развитие теории познания в направлении герменевтики предполагает изменение начальных условий: если теория познания концентрируется на анализе науки и научного мышления, то для герменевтики первичным оказывается жизненный опыт и исторические формы фиксации этого опыта – религия, искусство, право и т.д. Знаменитая дильтеевская триада “переживание-выражение-понимание” образует логический фундамент для науки об индивидуальном. Необходимость такого подхода заключается в признании того, что объект гуманитарных наук представляет собой субъект, т.е. обладает “самостью”. В этом также причина того, что формально-логические методы не работают в области гуманитарных наук и требуются специальные, исследующие различные формы выражения и позволяющие выразить знание о культурно-исторической действительности в единичных высказываниях.

“Критика исторического разума” Дильтея представляет собой не просто расширение границ логического, но и изменение его состава. Мыслить, по Дильтею, не означает только лишь мыслить понятиями. Предметом герменевтического исследования должны стать все возможные формы мышления, включая додискурсивное – оперативное-практическое, интуитивное и метафорическое мышление. В целом герменевтика должна предстать как аналитическая логика духовно-исторической жизни человека. При этом логика в узком смысле слова должна сама быть выведена из наличных жизненных отношений: формально-логические категории дедуцируются из “реальных” категорий жизни, таких как цель, причина, значение (см.: [Дильтей 1982 XIX, 361]). На смену “формальному анализу” должен прийти “генетический анализ” категорий [Там же, 235]. Только на этом пути возможно достижение знания о культуре, т.е. самопознание человека.

Реформирование логики и трансформация философии в XX в. Говорить о том, что как неокантианство, так и дильтеевская философия жизни оказали значительное влияние на развитие философии, излишне, ибо это хорошо известный факт. От Когена обычно проводят линию к Кассиреру, наследником Дильтея по праву считается Георг Миш. При этом, однако, как правило, исчезает из внимания тот факт, что как “философия символических форм” Кассирера, так и “герменевтическая логика” Миша представляют собой попытки “реформирования” логики или традиционной теории познания. Проведенное ими расширение границ логического утверждает не только равноправие познания гуманитарных и естественно-математических наук, но и реабилитирует ненаучное познание. Согласно им, логическое исследование не может ограничиваться триадой “понятие-суждение-умозаключение” и анализом соответствующих пропозиций, ибо и формальная логика и научное познание представляют собой только одну из сфер логического наряду с другими формами культурного творчества. Кассирер утверждает, что логическое свойственно любой духовной деятельности, «за счет которой мы создаем себе “мир” в его характерных образах, в его порядке и в его “так-бытии”» [Кассирер 1976, 208]. Анализу должны быть подвержены не только логика науки, но логика языка, логика религии и даже логика мифического мышления, поскольку каждый из этих феноменов представляет собой специфическую

символическую форму со свойственной ей логикой “миропонимания” и “смыслообразования”, а их совокупность создает “целое смысла”.

Миш идет в своей общей теории познания дальше, чем Кассирер, и распространяет сферу логического на понятие жизни в целом. Он говорит о различных формах и степенях логического: дорефлексивной и рефлексивной, додискурсивной и дискурсивной, практически- и теоретически-рациональной и интуитивной. Объединить все эти формы в единой системе ему позволяет понятие “выражение”. Он развивает свою “герменевтическую логику”, в основании которой лежат три семантические формы выражения: доязыковая форма – выражение как поведенческий символ, языковая форма – выражение как слово и научная форма – выражение как понятие. Не метафизический “дух”, как у Кассирера, а конкретное сознание обычных людей, сформированное под воздействием окружающей природной и социальной среды лежит в основании его концепции.

В заключение отметим, что озабоченность состоянием западноевропейской философии на рубеже XIX и XX вв. и попытки ее реформирования привели к той ее трансформации, которая тематизируется сегодня как различие между философией эпохи модерна и постмодерна. Если для первой характерна ориентация на науку, то для последней – ориентация на культуру как совокупность способов миропонимания и мироустройства человека. Именно эта кардинальная смена установки создала условие для возможности тех многочисленных “поворотов”, которые философия пережила в прошлом веке и продолжает переживать в настоящем.

ЛИТЕРАТУРА

Виндельбанд 1904- *Windelband W. Geschichte und Naturwissenschaft // Windelband W. Präludien*. 2 Bde. Bd. II. Tübingen, S. 136–160.

Дильтей 1982 – *Dilthey W. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. GS in 26 Bde. Bd. VII. Göttingen, 1982.

Дильтей 1982 – *Dilthey W. Ausarbeitungen zum zweiten Band der Einleitung in die Geisteswissenschaften*. GS in 26 Bde. Bd. XIX. Göttingen, 1982. S. 58–295.

Кассирер 1976 – *Cassirer E. Zur Logik des Symbolbegriffs // Cassirer E. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt, 1976.

Корен 1912 – *Cohen H. Die Ästhetik des reinen Gefühls*. Berlin, 1912.

Корен 1968 – *Cohen H. Das Prinzip der Infinitesimal-Methode und seine Geschichte*. F./ am M., 1968.

Психиатрические коды чтения на рубеже XIX–XX вв.¹

С. П. ТАШКЕНОВ

На рубеже XIX–XX вв. утвердился тип “нервного человека”, неврозы приняли эпохальный характер. В эссе “Преодоление натурализма” Герман Бар писал: “Новый идеализм выражает новых людей. Они – нервы; другое умерло и увяло. Они переживают нервами и реагируют одними лишь нервами. Содержанием нового идеализма являются нервы, нервы, нервы. Лишь когда нервное полностью освободится и человек, в особенности художник, полностью отдастся нервам, не обращая внимания на разум, только тогда в искусство вернется утраченная радость” [Бар 1962, 153–154].

Одним из первых психические неврозы и человека в конкретной исторической ситуации европейского культурного кризиса исследовал З. Фрейд. Вена, в которой вырос философ и психолог, стирала разницу между действительностью и игрой, истиной и иллюзией, чтобы вытеснить серьезность насущной ситуации, поэтому само открытие психоанализа оказывалось реакцией на этот кризис. Сам Фрейд воспринимался как болезненное явление, потому что его теория была “попыткой внести, наконец, ясность во всеобщую комедию подмен и ошибок, столь тщательно замаскированную и ставшую для немногих мыслящих людей столь невыносимой” [Краус 1995, 123]. Сам Фрейд называл психоанализ третьей болезнью, которой пришлось переболеть человечеству, потому что именно он “указал Я, что оно не является даже хозяином в своем доме, а вынуждено довольствоваться жалкими сведениями о том, что происходит в его душевной жизни бессознательно” [Фрейд 1989, 181].

Фрейд прочитывал культуру психоаналитически. Однако Фрейд – лишь одно из явлений. Культура Европы была, образно говоря, помешана на безумии. С середины XIX в. психиатрия занимала всё более прочные позиции в науке, вместе с тем вписывая себя в политику и искусство. Настоящий бум пережило строительство психиатрических больниц и санаториев для душевнобольных, стремительно росло не только их количество, но и их эстетическое начало – сами лечебницы представляют собой явления культурной элиты, в некотором роде произведения искусства и числятся сегодня архитектурными памятниками: санаторий Пуркерсдорф, психиатрическая клиника Штайнхоф со знаменитой церковью Отто Вагнера для душевнобольных, санаторий Бельвю и пр. Так, в очередной раз после романтизма эстетизировались безумие и психические заболевания.

© Ташкенов С.П., 2012 г.

¹ Статья представляет собой результат исследования, проведенного в рамках европейской стипендии Эразмуса в Дрезденском техническом университете (Германия) с 01.10.2011 по 31.03.2012 г.

Вернулась ли в искусство “утраченная радость”, о которой говорил Бар? Если и нет, то во всяком случае искусство обрело новые краски и формы. Психическая патология стала объектом художников и скульпторов на уровне изображения больного тела (Густав Климт, Эгон Шиле, Оскар Кокошка, Эрвин Дом Озен, Рихард Лукш и др.). Интерес к нервному телу возникает таким образом около 1890 г., когда был основан Сецессион.

Фрейд не нашел большого отклика у художников – его интересовала не симптоматика тела, но симптомы, угадываемые в слове и в невидимом (снах, воспоминаниях, ассоциациях), поэтому Фрейд привлек внимание писателей. Симптоматика патологического стала для писателей объектом и способом изображения (Захер-Мазох, Бар, Шницлер, Гофман-сталь, Альтенберг). Укрепился “психиатрический” код письма.

Вместе с ним возникает и психиатрический код чтения, основы которого на “золотом” рубеже веков заложили сами психиатры, пытаясь утвердить себя экспертами не только в научной психиатрии, но и в литературе, и тем самым расширить сферу своего влияния и общественную позицию. Ключевой фигурой психопатологической, философски ориентированной психиатрии стал не “нормальный” пациент-шизофреник, но именно шизофреник-художник, самостилизациями нередко сам тому способствовавший. На рубеже веков произошло “смещение с биологизации художника на его психологизацию” [Гоккель 2010, 23]. Возник новый удивительный жанр – патография, своего рода интерпретация исторической личности на основе выявления патологических симптомов в ее творчестве.

Родоначальником патографии считается немецкий врач Пауль Юлиус Мёбиус. Он писал: “Без медицинской оценки никого понять невозможно. Невыносимо видеть, как лингвисты и другие кабинетные ученые судят человека и его действия. Они и понятия не имеют, что, кроме морализирования и среднего знания людей, требуется еще нечто”. Другой ключевой персонаж этой культуры, Вильгельм Ланге-Эйхбаум, ему вторил: “Чтобы говорить о больном творце, надо обладать самым современным оружием: общей психопатологией (Ясперс, Груле, Шильдер, Бирнбаум, Кронфельд, Бинсвангер и др.) и, конечно, всей *психиатрией*, пусть даже еще не написанной” [Ланге-Эйхбаум 1928, 63–64].

Мёбиус написал биографии Гете, Шумана, Шопенгауэра, где он рассматривал, какое влияние на их творчество оказали их недуги. Такой вид медицинской диагностики великих людей и их биографии он назвал патографией.

Выделяют также две главные патографические школы: Тюбингскую (Вильгельм Ланге-Эйхбаум, Роберт Гауп, Эрнст Кретчмер) и Гейдельбергскую (Карл Ясперс, Курт Шнайдер). Наиболее популярными “жертвами” патографий становились Ницше, Гёльдерлин, ван Гог, Клее, Киршнер и пр. Российские психиатры, набравшиеся опыта у (психолога) Вильгельма Вундта, (невропатолога) Пауля Флехсинга, (венского психиатра) Рихарда Крафт-Эбинга, Фрейда и многих других, сделали жанр патографии ареной борьбы политических взглядов и этиаблирования психиатрических институтов в обществе (главное внимание в России всегда привлекали Гоголь, Достоевский, Толстой, Пушкин и декаденты, а самыми активными патографами были В.Ф. Чиж, Н.Н. Баженов, Н.Е. Осипов, И.А. Сикорский, В.К. Рот и многие другие).

Считается, что одним из толчков послужила, как назвал это Ясперс, “Ломбровозская волна”, которая на короткий момент захлестнула Германию с выходом в 1887 г. немецкого перевода “Гениальности и помешательства” итальянского судебного психолога Чезаре Ломброзо. В своей книге Ломброзо объяснял творчество как продукт болезни и выдвигал гипотезу о том, что гений связан с эпилепсией и является знаком вырождения. Его последователи интерпретировали творчество как патологию и искали талант в нервных структурах.

Однако Жан Брейар указал в своем исследовании на определенный нюанс как один из истоков смещения писательства и болезни, который основывается на языке и тонкостях перевода. В 30-х гг. XIX в. немецкие невропатологи дали название упоминавшейся лишь раз в 1700 г. загадочной болезни, связанной с письмом: “Schreibkrampf”. Термин получил точный перевод на русский язык: “писчий спазм”, а вот во французском, итальянском и английском языках понятие исказилось, превратившись в “спазм писателей”, или

“писательский спазм”: “crampe des écrivain”, “writers cramp”, “il crampo degli scrittori” [см.: Брейяр 2005, 66–68].

“Писчий спазм” прожил долгую жизнь, укрепившись в науке и литературе. Литература его мифологизировала, превратив в метафору писательского отчаяния перед лицом языкового кризиса эпохи. Так, в позднем стихотворении “Никаких деликатесов”, посвященном писательской депрессии и проблеме выразимости в слове, Ингеборг Бахман пишет в 1963: “Должна ль я // с проклятой своей головой, // с писчим спазмом в этой руке, // под гнётом трехсот ночей // рвать в клочья бумагу, // сметать набросанные оперы слов, // уничтожая так: я ты и он она оно // мы вы?” [Бахман 1978 I, 172–173]. Французское литературоведение с удовольствием воспользовалось этим двусмысленным понятием, чтобы говорить о своем “écriture” как о “стиле” и “почерке”. Но самое “роковое” зерно было брошено еще тогда, в середине XIX в., когда еще бытовало романтическое представление об обреченном безумии писателя, ибо “писчий (писательский) спазм” – “не что иное, как финальная точка в эволюции представлений широкой публики о писателе” [Брейяр 2005, 69]. Это зерно проросло к патографиям рубежа веков, пройдя через формирование “науки о художнике” [Гоккель 2010, 16–18], идеи Ломброзо и Нордау и многочисленные дискуссии XIX в. о взаимосвязи гениальности, сумасшествия и, как следствие, “вырождения” художника.

В чем была особенность патографии как жанра и куда она привела? Была ли в ней литературоведческая ценность? Ценность, в первую очередь, историческая.

Патографы, как и Фрейд, стремились соединить в своем жанре науку и искусство, выступая как ученый и писатель в одном лице. Не случайно, в некрологе на смерть Мёбиуса, “классика” патографического жанра, Роберт Гауп охарактеризовал его не только как “одного из лучших своих коллег”, но вместе с тем и как “блестящего писателя” [Гауп 1907, 80]. Такое позиционирование не могло не повлечь за собой последствия.

Несомненно, патография служила популяризации психиатрии, на многое закрывая глаза. Автор мог приравняться к рассказчику или герою – будучи специалистами в медицинской области, психиатры не были таковыми в литературной. Классический патограф хочет объяснить творчество болезнью, редуцируя произведение к симптому. Произведение в этом жанре интерпретируется как продукт болезни – медицина празднует триумф над искусством. Самым большим минусом в патографии является то, что болезнь писателя оказывается не результатом анализа его произведения, но предпосылкой. Патограф начинает с того, что его герой болен [Сироткина 2008, 234].

Однако именно патографический опыт рубежа веков предвосхитил новые ветви литературоведения и психиатрии. Так, к примеру, после Второй мировой войны, когда изменился объем понятий “отклонение от нормы”, “гениальность”, “творческое начало”, знаменитый психиатр Лео Навратил продолжил в Вене то, что начинал в Гейдельберге Ганс Принцхорн [см.: Рёске 1995]: он подходил к своим пациентам-шизофреникам как к людям, в которых заложен творческий потенциал. Он просил душевнобольных писать стихи или рисовать картины, публиковал и выставлял их произведения. Больше всех прославились художник Иоган Хаузер и поэт Эрнст Хербек. Анализируя стихи последнего, Навратил с самого первого текста замечал, что лирическое и шизофреническое у Хербека неотделимо одно от другого, и что язык его стихотворений обладает симптомами его болезни. В форме поэзии Навратил нашел возможность иной терапии и беседы: “Я нашел возможность изъяснения вне конвенциональной речи, нашел так сказать их язык” [Навратил 1997, 32].

После “блеска и нищеты патографий” и после смены научных парадигм литература никогда не переставала влетать психиатрический код в свою область. Слабые стороны пишущих психиатров с самого начала обрекли патографию на парадокс: “интерпретация бреда” обернулась “бредом интерпретации”, что покажет потом Набоков в романе “Бледный огонь” [см.: Курганов 2005, 13–22]. Применение психоанализа в интерпретации литературы (основной пик популярности приходится на 1980–90 гг.), задумываемое как очередной способ упорядочить хаос, приводило к новой хаотизации порядка. Сегодняшний клубок методологических переплетений – результат этого пути от патографии через “психиатрический” и “антипсихиатрический” роман [см.: Ирле], через психоаналитическую

школу литературоведения и антипсихиатрическое движение до нейролингвистики и “психоанализа стиля”. Аналогия между психоанализом и анализом текста перестала быть метафорой: болен не человек – болен текст.

ЛИТЕРАТУРА

- Бар 1962 – *Bahr H.* Die Überwindung des Naturalismus / Essays von Hermann Bahr. Ed. Heinz Kindermann. Wien, 1962.
- Бахман 1978 – *Bachmann I.* Werke. In 4 Bänden. München, 1978.
- Брейяр 2005 – *Брейяр Ж.*: Болезнь письма // Семиотика безумия: Сб. ст. под ред. *Н. Брукс*. М., 2005.
- Гауп 1907 – *Gaupp R.* Nachruf auf Paul Julius Möbius / Centralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie. 1907, № 18.
- Гоккель 2010 – *Gockel B.* Die Pathologisierung des Künstlers: Künstlerlegenden der Moderne 1880 bis 1930. Berlin, 2010.
- Ирле 1965 – *Irle G.* Der psychiatrische Roman. Stuttgart, 1965.
- Краус 1995 – *Kraus B.* Зигмунд Фрейд и литература // Вопросы философии. 1995, № 2.
- Курганов 2005 – *Курганов Е.* Интерпретация бреда и бред интерпретации // Семиотика безумия: Сб. ст. под ред. *Н. Брукс*. М., 2005.
- Ланге-Эйхбаум 1928 – *Lange-Eichbaum W.* Genie. Irrsinn und Ruhm. München, 1928.
- Навратил 1997 – *Navratil L.* Schizophrenie und Kunst. Frankfurt am Main, 1997.
- Рёске 1995 – *Röske Th.* Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933). Boelefeld, 1995.
- Сироткина 2008 – *Сироткина И.Е.* Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века. М., 2008.
- Фрейд 1989 – *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989.

CONTENTS

V.N. RASTORGUEV. Political Planning and Forecasting: Ideological Frameworks and Civilization Context. V.A. YAKOVLEV. Metaphysic and Physic of Life. V.Ya. PERMINOV. Reality of Mathematic. A. P. KOZYREV. "Unsteadiness of Individual": Personalistic Vocabulary of P. Ya. Chaadaev. Yu. B. MELIKH. On Myths of Silver Age and Heidelberg. D.K. MASLOV. Real and the Beginnings of Knowledge at the Parisian Franciscans of 1320-th y. J. HABERMAS. Concept of Human Dignity and Realistic Utopia of Human Rights. M.A. SEKATSKAYA. Ethical Ideals, Logical Limits and the Problem of Freedom. V.N. PORUS. D. Hume and Philosophy of Culture. A.S. ZAPESOTSKY, A.P. MARKOV. Reflections in connection with the Edition of the New Book of V.M. Mezhuev. E.Yu. ZHURAVLEVA. Epistemic Status of Digital Data in Modern Scientific Research. FUTURE PRESENTIMENT ON THE BOUNDARY OF 19-20 CENTURIES IN GERMAN, AUSTRIAN AND RUSSIAN CULTURES (CONFERENCE MATERIALS). By D.KEMPER, N.S. PAVLOVA, V.K. KANTOR, D.GOLTSCHNIGG, T.G. SCHEDRINA, K. PECK, A.I. ZHEREBIN, M. HAGEMEISTER, M.V. KISELEVA, H. STAHL, A.V. MIKHALOVSKY, E. POLT-HEINZL, M.E. SOBOLEVA, S.P. TASHKENOV. BOOK REVIEWS.

Сдано в набор 20.12.2011	Подписано к печати 25.01.2012	Формат бумаги $70 \times 100^{1/16}$
Офсетная печать.	Усл. печ.л. 15.6.	Усл.кр.-отг. 14.5 тыс.
	Тираж 911 экз.	Зак. 2055
		Уч. изд.л. 18.7
		Бум.л. 6.0

Свидетельство о регистрации № 011086 от 26 января 1993 г.
в Министерстве печати и информации Российской Федерации

Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

Издатель: Российская академия наук. Издательство "Наука", 117997 Москва, Профсоюзная ул., 90
Адрес редакции: 119049 Москва, ГСП-1, Мароновский пер., 26
Телефон 8 (499) 230-79-56
Оригинал-макет подготовлен АИЦ "Наука" РАН
Отпечатано в ППП "Типография "Наука", 121099 Москва, Шубинский пер., 6