

Санкт-Петербургский государственный университет

Институт философии

Кафедра онтологии и теории познания

**ПОНЯТИЕ ВОЗВЫШЕННОГО ДУХА
В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА**

Выпускная квалификационная работа

соискателя на степень бакалавра

Бойко Виктории Юрьевны

Научный руководитель:

д. ф. н., проф. Никоненко С. В.

Санкт-Петербург

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3-5;
<i>Часть первая. Философские предпосылки возникновения романтического образа мыслей.....</i>	
Глава первая. Философский взгляд Канта.....	6-11;
Глава вторая. Философский взгляд Фихте.....	12-17;
Глава третья. Система Шеллинга как философская предпосылка романтизма.....	18-21;
<i>Часть вторая. Художественный взлёт немецкой романтической мысли.</i>	
Поэтическое чувствование эпохи.....	22-23;
Глава первая. Эстетическое воспитание в работе Фридриха Шиллера.....	24-31;
Глава вторая. «Сердечные излияния» и «Фантазии об искусстве» Вильгельма Генриха Вакенродера.....	32-37;
Глава третья. Романтическое мышление Новалиса.....	38-43;
Глава четвёртая. Творчество Гёте и характеристика его эпохи.....	44-53;
Заключение.....	54-56;
Список использованной литературы.....	57-58;

Введение

Итак, перед нами немного-немало в качестве предмета исследования предстаёт романтизм.

Во всяком случае, тема работы звучит как «Понятие возвышенного духа в эстетике немецкого романтизма». Главными задачами работы поэтому выступают раскрытие сущности романтического духа, и это раскрытие будет показано как прохождение духовного пути через искусство к философии, через разрыв к гармонии.

Для того, чтобы романтическая мысль раскрылась, да и вообще, для понимания того, какие внутренние процессы в ней себя обнаруживают и какие стремления ею движут, вначале немаловажным будет погрузиться в чисто философское содержание, рассмотрев основные моменты кантовской, фихтевской и шеллинговской философии, исходя изнутри тех философских проблем, решение которых составляло цель их философских систем. А, далее, на основе обращения к самим текстам немецких романтиков, увидеть в них проявление тех же самых процессов, только разрабатывающихся не философски, а в большей степени поэтически, художественно.

Поэтому план исследования выстраивается таким образом, что первые две главы посвящены немецкой философии как предпосылкам возникновения романтизма. Вопросы о возвышенном и прекрасном, о долженствовании, о противоречии между Я (субъектом) и миром (объектом), вопросы о созерцании, создании художественного произведения, вопрос о поэзии и гении поднимались и Кантом, и Фихте, и Шеллингом. А затем уже, так или иначе, находили отголоски у Шиллера, Гёте и Новалиса, которые будут главным образом рассмотрены в работе в качестве представителей романтического движения в последующих главах.

Поскольку романтизм, который в этой работе выступает как предмет исследования, есть явление живое, человеческое, и как о любом

человеческом явлении, говорить о нём нужно не рассудочно (иначе потеряется чувственность) и не только лишь сердечно и восторженно (иначе не будет дан подобающий анализ), а насколько это возможно – понимающе.

Для того же, чтобы *понимающе* рассмотреть предмет, необходимым образом ставятся следующие задачи:

- прослеживание линии эстетического воспитания (основная фигура – Шиллер);

- прослеживание линии эстетического созерцания как процесса, подводящего человека к освобождению (Шиллер) или, напротив, делающего его зависимым от красоты (Вакенродер);

- поднятие вопроса о философе и художнике, как о человеке, принадлежащим/или не желающим признавать принадлежность к своему веку;

- раскрытие *прекрасного* и *возвышенного* через философскую и поэтическую мысль, чтобы в ходе исследования сделать более ясным и конкретным *то*, собственно, *что* эти эстетические характеристики выражают, тем самым, благодаря исследованию и проработке источников, прийти к их более полному пониманию, обогатив их содержательно.

О том же, насколько проделанная работа является актуальной, стоит сказать, что тот образ мыслей, который в достаточно сжатом виде, но так или иначе в ней воспроизведён, представляет собой процесс *образовательный*, а если выражаться совсем уж поэтически, процесс *возвышения духа*, что само по себе является актуальным. То есть, актуальность здесь выражается не в разборе текстов современных мыслителей о немецкой классической философии и о романтизме, а в изучении *самих текстов* философов и романтиков, дабы попытаться в той или иной степени актуализировать тот способ мысли, который является выражением *внутреннего* содержания и

который в современных текстах в силу их специфики овнешняется и рассматривается либо слишком рассудочно, либо бессистемно.

Часть первая

Философские предпосылки возникновения романтического образа мыслей

Глава 1

Философский взгляд Канта

В начале работы о романтизме имеет смысл обратиться к трудам немецких классических философов для более углублённого понимания романтической мысли, поскольку всё, что может быть названо «пониманием» в своём конкретном выражении есть понимание и воспроизведение образа мыслей, способа рассуждения (т.е. не буквальное повторение, а интеллектуальное проживание).

И в этом смысле философское содержание должно быть необходимым образом проработано, ибо в глубинах своего содержания романтический образ мыслей, так или иначе, имеет под собой философские корни.

Теперь же, после нескольких вводных слов, не задерживаясь, перейдём к самому философскому содержанию.

Обращение к Канту в его связи с романтизмом – это в первую очередь обращение к его «Критике способности суждения» как к связующему звену между «Критикой чистого разума» и «Критикой практического разума». Почему это важно? Потому что философию Канта (если говорить о ней в романтическом ключе) можно определить как «стремление к возвышенному». Но это поэтически, а, значит, очень неточно. В более конкретном выражении – это стремление уйти от Бога, души и Вселенной в их догматическом понимании и прийти к внутренней духовности. И эти две цели, которые в определённом смысле суть одна цель выливаются в попытку

объединения через способность суждения: через эстетическую способность суждения и телеологическую.

Рассуждение здесь можно построить следующим образом. В «Критике чистого разума» Кант задаётся следующим вопросом о том, каким образом субъект может внутренне созерцать самого себя, отвечая на него следующим образом: «сознание самого себя (апперцепция) есть простое представление о Я»¹. Видимо, это происходит оттого, что время, как трансцендентальная форма чувственности, находится в душе, и именно форма созерцания обуславливает само созерцание. Следовательно, душа созерцает себя как явление. Это что касается момента с «вещью самой по себе». В этом смысле и Я как субъект, и вещи, как объекты, изнутри не познаваемы, а могут быть познаваемы только как явления – необходимый шаг для преодоления эмпиризма. Вообще, посредством критики эмпиризма, Кант пытается приблизиться к основательности посредством разработки категориального аппарата. Он употребляет слово «мыслить», применительно к рассудку и «познавать» в отношении созерцаний – следовательно, «для нас возможно априорное познание только предметов возможного опыта»². В некотором смысле похоже на перенесение области науки в вакуумное пространства «возможности», но, тем не менее, эта возможность даёт больше основательности, чем метод эмпирической индукции.

Вопрос здесь в том: где же тогда реальность меня и мира? Реальность именно не в смысле очевидности, наглядности и непосредственного «жизненного опыта», а реальность в таком, сущностно-человеческом смысле, реальность как подлинность, как духовность?

Стоит вдуматься в мысль о том, почему так важно интеллектуальное проживание. Поскольку, делая столь краткую выжимку из Канта, а затем,

¹ Кант И. Критика чистого разума // Соч. в 8 т. Т. 3. – М., 1994. С. 86

² Там же. С. 149

задавая относительно его философского метода вопрос о реальности, есть опасность снова окунуться в эмпиризм из-за иллюзии потери почвы под ногами (потери эмпирической реальности) и субъективного дискомфорта нахождения в непривычном способе философствования (если сталкиваешься с Кантом впервые или читаешь его, не философствуя в его духе). Почему как раз-таки важны как минимум три «Критики» в целом и продолжительность их изучения.

Но поскольку наша тема – это романтизм и Кант в связи с романтизмом, то перейдём же к «Критике способности суждения» наконец.

Работа эта носит ту особенность, что в ней Кант пытается совершить выход в мир через эстетику и телеологию. Здесь немаловажный момент играет искусство как область, относительно которой мы говорим об удовольствии и неудовольствии. Это как стремление «нащупать живое». Но важно отметить, что это «живое» ищется через силу суждения, т.е. путём мысли, а не, допустим, через привлекательность предметов, их приятность для наших чувств и т.д. Приятное входит в ту область вкуса, в которой нет смысла искать всеобщего. Совсем другое дело – прекрасное и возвышенное. На этих определениях как раз необходимо остановиться.

Когда Кант начинает говорить о суждении вкуса, он отмечает следующее: «здесь представление полностью соотносится с субъектом, а именно, с его жизненным чувством, которое называется чувством удовольствия или неудовольствия; оно служит основой совершенно особой способности различения и суждения, ничего не прибавляющей к познанию, и лишь сопоставляет данное представление в субъекте со способностью представлений в целом, которую душа осознает, чувствуя свое состояние»³. И это «живое чувство» Канта всячески обыгрывается. Но обыгрывается не в смысле игры как забавы ни к чему не обязывающей, а в смысле попытки

³ Кант И. Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. – М., 1994. С. 41

уловить, от чего зависит это самое состояние. Здесь мы, затрагивая момент прекрасного, говорим о благоволении как незаинтересованности в существовании предмета. Причём интерес, связанный с существованием как с целью максимально уменьшить желание обладания и свои субъективные, личные убеждения, т.е. сделать его максимально беспристрастным.

В моменте о приятном у Канта есть весьма хорошая фраза: «ведь все они [люди], каждый в зависимости от того, как он видит вещи, стремятся к одной цели, которая для всех заключается в удовольствии»⁴ - вот он, момент цели. И в этом смысле для получения удовольствия от прекрасного человеку нужно в большей степени напрячь свои силы, нежели в ситуации с приятным, где, собственно, напрягаться особо не надо. Но не стоит понимать это в том смысле, будто Кант в таком случае вычёркивает удовольствие, получаемое от приятного. Вовсе нет. Он лишь говорит (относительно суждений), что «люди, стремящиеся лишь к наслаждению (ибо таково слово, которым обозначают глубину удовольствия), предпочитают вообще не высказывать суждений»⁵. А это означает, что преодоление приятного заключается в умении человека видеть прекрасное, высказываться о нём и стремиться, вообще говоря, к тому, чтобы это делать. В этом пункте важно отметить, что Кант здесь высказывается о свободном суждении именно применительно к суждению о прекрасном, поскольку оно незаинтересованно.

Но в ещё большей степени это преодоление заключается в кантовском суждении *о возвышенном*. И действительно, суждение о прекрасном связано с рассудком, о возвышенном же – с разумом. Поскольку именно в возвышенном мы, с одной стороны, в большей степени заостряем противоречия между субъективным и объективным, а, с другой, глубже видим мир и самого себя. В возвышенном Кант словно бы интуитивно нащупывает идею: «Однако в том, что мы обычно называем в природе

⁴ Там же. С. 43

⁵ Там же. С. 44

возвышенным, нет ничего, что вело бы к особым объективным принципам и, соответствующим им формам природы; именно в своем хаосе или в своем самом диком, лишенном всякой правильности беспорядке и опустошении природа, если она обнаруживает при этом свое величие и могущество, более всего возбуждает в нас идеи возвышенного»⁶ (стр. 84). По Канту из суждения о возвышенном мы можем сделать меньше выводов, чем из суждения о прекрасном, возвышенное движение души для него во много остаётся непостижимым. И, далее, он пишет, что «Основание для прекрасного в природе мы должны искать вне нас, основание для возвышенного — только в нас и в образе мыслей, который привносит возвышенность в представление о природе»⁷ - и в этом есть как доля глубокой истины, так и доля некоторого формализма. Истина, как уже было отмечено, в нащупывании идеи разума, а формализм связан с приоритетом прекрасного над возвышенным в смысле признания за прекрасным большей целесообразности (в отличие от хаотичности возвышенного) и большей свободы в суждении.

Также немаловажен разговор о величине возвышенного. Возвышенное мы сравниваем с самим собой, а не с чем-то другим, в этом смысле возвышенное надо искать в идеях. «[...] велико совершенно естественное использование способностью суждения некоторых предметов для того, чтобы вызвать упомянутое чувство, и каждое другое использование по сравнению с ним мало. Таким образом, возвышенным следует называть не объект, а духовную настроенность»⁸.

Мы в характеристике возвышенного не уходим тем самым в количественную бесконечность и благодаря воображению схватываем это количественное в моменте до субъективного возможного предела, т.е. получается, что граница возвышенного находится в самом возвышенном, оно

⁶ Там же. С. 84

⁷ Там же. С. 84

⁸ Там же. С. 88

и абсолютно и ограниченно (а это важный момент). Тем самым через возвышенное Кант пытается проложить путь к идее разума и приблизиться к сверхчувственному.

Что касается динамически возвышенного, то тут наблюдается схожая ситуация, но несколько в иной проработке. В динамически возвышенном как наша душа, так и природа находятся в движении.

А само это движение проистекает из усилившегося преодоления, т.е. Кант пишет о силе как о возможности преодолевать большие препятствия⁹. И в этом моменте происходит борьба с природой как вне нас лежащей, так и внутри нас находящейся. Борясь со страхом перед бушующей стихией, мы обнаруживаем в себе более высокое назначение, перед которым благоговеем. Здесь важно заметить, что это «обнаружение» происходит именно в моменты наибольшего напряжения между человеком и природой, сопровождающегося преодолением. Если же это напряжение не преодолевается, а остаётся на уровне страха, то вынесение возвышенных суждений становится невозможным.

И всё равно это ещё не постижение идеи, не постижение закона, а благоговение перед ним.

⁹ Там же. С. 99

Глава 2

Философский взгляд Фихте

Но возможно ли постижение идеи? И как стремление к этому проявляется в способе рассуждения Фихте?

В фихтевских текстах немало вдохновения и как раз-таки *возвышенности*, но подобная характеристика мало говорит о сути дела, если не раскрывать, что за ней стоит.

Для этого обратимся к двум произведениям Фихте, а именно, к «Назначению человека», книге, как он сам пишет, предназначенной «не для философов по профессии», и к произведению более серьёзному по способу изложения и методу построения: к «Основе общего наукоучения».

Попробуем оттолкнуться от пункта о силе. Несколькими параграфами выше речь шла о силе в том смысле, в котором её понимает Кант, т.е. как способность преодоления природной необходимости с целью приблизиться к осознанию своего истинного назначения.

Фихте же в духовном поиске совершает шаг к Я. Понимать это нужно в том смысле, что в начале на пути к знанию Фихте берёт «природу, вечно спешащую далее в её беге и останавливает её на мгновенье»¹⁰, стараясь усмотреть в этом потоке явлений то, что даёт им жизнь, т.е. то, посредством чего они существуют. Здесь, опять же, видно, что Фихте пребывает в уже вышеупомянутом «поле возможного», в области явлений, но он хочет прорвать эту перегородку между ним и природой, он желает *увидеть* деятельную силу, «которая содержала бы причину этого страдательного состояния»¹¹, т.е. причину изменчивости явлений. И этот субстрат не есть некая вне субъекта положенная субстанция. «Вне субъекта» в смысле

¹⁰ Фихте И. Г. Назначение человека // Соч. в 2 т. Т. 2. – СПб., - 1993. С. 71

¹¹ Там же. С. 76

утверждения неподвижной субстанциальности. Она у Фихте *вне его*, как положенная *в нём*. Он обнаруживает эту силу как деятельную, как пробивающуюся сквозь явления, и эту силу он также ощущает в себе самом. Вообще говоря, для подобного способа рефлексии нужно обладать уже сильно развитой рефлекторной способностью относительно соотношения между внутренним и внешним, деятельным и неподвижным, предельным и беспредельным и т.д.

Пойдём же далее. В каждом моменте Фихте усматривает силу не только как целое, неподвижное, но и как деятельное. В каждом моменте смены состояний присутствует вечность. Можно сказать так: Фихте расширяет, заостряет то поле, в рамках которого философствовал Кант, а именно: он рефлексивирует в поле между Я и проявлениями силы, в поле *представляемого, полагаемого*. И поскольку здесь в большей степени заострено противоречие, постольку здесь и больший акцент на основании: на Я как разуме.

«Человек, особое проявление всех сил природы в их соединении [...]»¹², но это уже не явление души самой себе по форме, как вещи (как у Канта), а особое проявление силы природы. Это пробуждение самосознания, не разума как такового, но сознания себя как разумного существа. Фихте сознаёт Я как разумное, но как проявление силы, вне его лежащей – в этом противоречие (отсюда его сетования на 2 системы в первой главе рассуждений в «Назначении человека»). Но что это за сила? Немаловажным будет уточнить этот вопрос, чтобы избежать разговоров об иррациональной воли и возможности возникновения подобных трактовок. Фихте обнаруживает силу в природе. *Обнаруживает*, т.е. сознаёт силу (закон, но деятельный закон), сознаёт себя, как проявление этой силы, тем самым себя пытается ограничить себя, ограничить с необходимостью. Он сознаёт себя,

¹² Там же. С. 83

как разумное существо, в стремлении ограничить себя, он стремится ограничить безграничное. Но в то же время он есть проявление этого безграничного.

*«Вне меня находящаяся причина моего бытия и всех свойств этого бытия, проявления которой опять-таки определяются другими причинами, внешними по отношению к этой, — вот то, что оттолкнуло меня с такой силой». И, далее: «Я сам, т. е. то самое, о чем я имею сознание как о себе самом, как о моей личности, и что в этом учении представляется простым лишь проявлением чего-то высшего, — я сам хочу самостоятельно представлять собой что-либо, сам по себе и для себя, а не при чем-то другом и не через другое»*¹³.

Исходя из фихтевского метода, логичным шагом для разрешения этого противоречия будет попытка положения силы в Я. И тогда в Я будет находиться как осознание самого себя (Я), так и этой силы (не-Я). И, поскольку Я есть проявление силы, то Я есть не-Я, но поскольку не-Я есть сила, проявлением которой выступает Я, то, чтобы избежать разрушения тождества самосознания, необходим У как движение духа, до основания которого Фихте не доходит, но который он интуитивно предполагает.¹⁴

В итоге, путём рассуждений, Фихте приходит к выводу, что «во всяком восприятии ты воспринимаешь исключительно свое собственное состояние»¹⁵. Что, естественно, не могло не погрузить мыслителя в отчаяние, отрешив его от природы.

Фихте начинает говорить о некой точке, как ощущении, как его собственном состоянии, и это ощущение есть при восприятии чего-то определённого, некой поверхности. Поскольку ощущение – это точка (в нём),

¹³ Там же. С. 93

¹⁴ Фихте И. Г. Основа общего наукоучения // Соч. в 2 т. Т. 1. – СПб., - 1993. С. 89-95

¹⁵ Фихте И. Г. Назначение человека // Соч. в 2 т. Т. 2. – СПб., - 1993. С. 105

то возникает вопрос о поверхности: «это только мой собственный прием — *распространять* то, что в ощущении является только точкой; ставить *рядом* то, что, собственно, я должен был бы помещать *одно за другим*, так как в ощущении как таковом имеет место состояние последовательности, а не сосуществования»¹⁶ - получается, что пространство Фихте в некотором смысле воспринимает овременённо (т.е. в пространстве он распространяет своё собственное состояние – и благодаря этому ощущение превращается в ощущаемое). А вот, что Фихте говорит об ощущении за внешней поверхностью: «Я буду ощущать, если проломлю ее»¹⁷. Вот она, та самая сила, что лежит *за* поверхностью и которую он знает *заранее*.

Состояние здесь – это аффицируемость определённым образом, и это своё состояние я переношу на предмет – определяю его. Фихте осознаёт себя, своё аффицированное состояние, но лишь состояние, не предмет. Состояние возникает от предмета, который он не осознаёт непосредственно, следовательно, сознавая своё субъективное состояние, он примысливает к нему объективное. Осознание самого себя – непосредственное, осознание предметов – опосредованное. Точка, из которой исходит Фихте – ощущение, но ощущение – это не основание. «Мое ощущение имеет основание — это значит: оно во мне создано чуждой силой»¹⁸. Отсюда сознание предмета как сознание полагания предмета, а не его самого.

Фихте видит другого как отражение себя, как в зеркале, в этом смысле он его наблюдает, ставит над ним эксперимент. «Я имею знание в себе самом, потому что я разум»¹⁹. Что мышление делает с этим состоянием? Оно как раз-таки помещает его в пространстве, оно по Фихте стремится быть

¹⁶ Фихте И. Г. Назначение человека // Соч. в 2 т. Т. 2. – СПб., - 1993. С. 112

¹⁷ Там же. С. 113

¹⁸ Там же. С. 122

¹⁹ Там же. С. 128

делом-действием (другой вопрос, насколько оно им является), то есть, по сути, Фихте не раскрывает, как происходит перемещение состояния *во вне*, так как до мысли как таковой он ещё не доходит; и свойство вещи он рассматривает, как объективацию своего состояния. Фихте говорит, что созерцает *мысль о состоянии*, своё стремление, желание того, что ещё ему недоступно непосредственно. Но, в отличие от Канта, он созерцает это не только в момент переживания чувства возвышенного. Это уже не его способность, а непосредственно ему принадлежащее *чувство разума* (в этом больше основательности).

«Во мне есть стремление к безусловной, независимой самодеятельности. Для меня нет ничего более невыносимого, как существование в другом, через другого, для другого; я хочу быть чем-нибудь для себя и через самого себя. Это стремление я чувствую тогда, как только я ощущаю самого себя; оно неразрывно связано с сознанием меня самого»²⁰. На деле же вышло притяжение к образу реальности.

Проблема здесь стоит непростая: как реально действовать в мире образов при том, чтобы субъекта определяло не нечто другое? И Фихте нашёл *для себя* выход: «Этот орган — вера, добровольное удовлетворение естественно возникающим в нас мнениям: потому что, только признав это мнение, мы сможем выполнить свое назначение; вера подтверждает наше знание, поднимает его на степень достоверности и убеждения; без веры знание было бы одним только обманом. Вера — не знание; она — решение воли придавать значение знанию»²¹. Вот как получается: Фихте через размышление пришёл к миру образов (к фактам сознания), но с миром, который в таком случае оказался вне его, он нашёл соединение с помощью философской веры — и основанием знания стала воля как стремление к

²⁰ Там же. С. 153

²¹ Там же. С. 157

реализации своего назначения. Отвлечение от чувственного мира (мира как носителя чувств) – приход к своим состояниям, к осознанию своих состояний и свойств вещей, как носителей его состояний, чтобы, если не увидеть вещи, то хотя бы разумно поверить в их существование.

Глава 3

Система Шеллинга как философская предпосылка романтизма

Теперь же перейдём к краткому рассмотрению ещё одного философского движения мысли (как движения духа), нашедшего своё выражение в системе Шеллинга. Попробуем усмотреть зерно истины в его «Системе трансцендентального идеализма».

Шеллинг продолжает работу по преодолению догматизма, совершая шаг к абсолютному тождеству как к совпадению объективного и субъективного. Что это означает? Фихте в своей критике шеллинговского «Изложения моей системы философии» резко выступает с тезисом об умерщвлении Шеллингом разума²², говоря, что в его системе разум мёртв, ибо Шеллинг не мыслит того, о чём говорит. И отчасти это действительно так, но шаг Шеллинга – это нащупывание некой точки ($A=A$), абсолютного тождества, которое стремится к тому, чтобы быть раскрытым. «Если всякое знание основано на их совпадении, то задача, состоящая в том, чтобы объяснить это совпадение, несомненно, является наивысшей для всякого знания, а поскольку философия является, по общему признанию, наивысшей и главной наукой, то, несомненно, и основной задачей философии»²³. В трансцендентальной же философии рассмотрение начинается с субъективного и основано на *внутреннем чувстве*.

И это внутреннее чувство как чувство противоречия в ощущении сосуществования двух деятельностей: сознательной и бессознательной, и обозначается Шеллингом как $Я=Я$, которое также можно выразить в формуле $A=A/A=B$ и $B=A$. То есть, в виде некоего начала разворачивания, действия, которое у Шеллинга получается только лишь предвосхитить.

²² Фихте И. Г. Сообщение о понятии наукоучения и его предыдущих судьбах // Шеллинг Ф. В. Й. Изложение моей системы философии, – СПб., - 2014. С. 203

²³ Шеллинг В. Ф. Й. Система трансцендентального идеализма // Соч. в 2 т. Т. 1. – М., - 1987. С. 234

Он постоянно говорит об абсолютном акте, о движении, повторяя по сути одну и ту же мысль: о параллелизме природы и интеллигенции. Это положение, до которого доходит Шеллинг: *я существую – длительность – вечный акт*, но как скольжение по поверхности – постоянное продлевание параллелизма как состояния созерцания.

И если уж и говорить о мёртвом разуме у Шеллинга, то правильнее было бы сказать, что он уничтожил ещё одну иллюзию: иллюзию жизни в своём *субъективном* представлении (хотя и жизни, движения), попав тем самым в состояние некоторой отрешённости: в состояние отражения движения абсолютного (не-движения). Это ощущение как ощущение противоречивости сознательного и бессознательного, субъективного и объективного. «Если предположить, что две этих деятельности в принципе должны быть едины, что одна и та же деятельность в свободном действовании продуктивна сознательно, в продуцировании же мира продуктивна бессознательно, то упомянутая предустановленная гармония действительно существует, и противоречие устранено»²⁴. То же Шеллинг говорит и о снятии, что это тождество до того, как стать абсолютным, *должно быть снято*, т.е. должен быть объяснён переход, эта самая «предустановленная гармония», и Шеллинг пытается это сделать.

Вообще говоря, он совершает ещё один шаг к свободе, заключающийся в стремлении снять внешне положенную границу и положить её самим Я, внутри самого Я. «Поскольку каждая истинная система (например, система мироздания) должна иметь основу своего существования в самой себе, то и принцип системы знания, если таковая действительно существует, должен находиться внутри самого знания»²⁵. Также можно сформулировать эту проблему следующими словами: *каким образом Я как безграничная*

²⁴ Шеллинг В. Ф. Й. Система трансцендентального идеализма // Соч. в 2 т. Т. 1. – М., - 1987. С. 240

²⁵ Там же. С. 234

деятельность может сама себя ограничить? Должно произойти снятие границы внешней (более абстрактной) с целью установления границы внутренней, самоограничения.

Этот параллелизм хорошо было бы рассмотреть на основе прослеживания мысли Шеллинга через теоретическую и практическую части философии, но поскольку темой нашего исследования всё же является эстетический анализ романтизма, то здесь нет надобности слишком сильно углубляться в дедуктивное выведение Шеллингом принципа философии и взаимодействие безграничной и ограничивающей деятельностей.

Уместно лишь сказать о необходимости завершения системы у Шеллинга философией искусства. Художник по Шеллингу в своём творчестве разрешает внутреннее противоречие между сознательной и бессознательной деятельностями, результатом чего выступает продукт творчества: красота как то, в чём два этих момента приходят в гармонию. В этом смысле художник освобождается посредством *создания* произведения искусства.

Здесь же затрагивается вопрос о возвышенном. Шеллинг указывает разницу между возвышенным и красотой. Возвышенное предполагает заострение внутренней неразрешённости, и, чтобы преодолеть этот внутренний конфликт, субъект, если можно так сказать, абстрагируется от переживаемого состояния, объективируя его, переходя к эстетическому созерцанию, т.е. к такому состоянию, которое, можно было бы выразить словами «как если бы это происходило не со мной» (в отличие от красоты, в которой двойственность выражена предметно). По такому способу рассуждения выходит, что искусство у Шеллинга стоит выше философии, поскольку создатель художественного произведения «снимает» противоречие в красоте, а философ не может со всей ясностью и полнотой объяснить принцип параллелизма в Я (в чём Шеллинг и признаётся в начале своей «Системы»). Но стремление к разрешению проблемы приводит его к

эстетическому созерцанию. В связи с «освобождением» от душевного напряжения, называемым возвышенным, он объективирует его, «чтобы разрешить противоречие, ставящее под угрозу все интеллектуальное существование»²⁶, чтобы найти хоть какой-то выход, не сойти с ума.

«Ибо хотя наука в своей высшей функции ставит перед собой ту же задачу, что и искусство, но для науки эта задача из-за способа ее решения остается бесконечной; это дает основание утверждать, что искусство служит прообразом науки, что оно достигло того, к чему наука только еще должна прийти»²⁷. Это же доказывает утверждение Шеллинга о том, что в науке не может быть гениев (подобное суждение также встречается и в «Критике способности суждения» Канта).

²⁶ Там же. С. 479

²⁷ Там же. С. 480

Часть вторая

Художественный взлёт немецкой романтической мысли.

Поэтическое чувствование эпохи

Теперь совершим обращение непосредственно к романтикам, поскольку романтики так или иначе питались философскими идеями своего времени, но осмысляли их на эстетическом уровне, хотя вопросы, которые их волновали, были общими для всех, и поднимались они каждым в силу своей образованности, одарённости и, скажем так, внутреннего богатства натуры.

Кстати, в общих словах о проблемах, волновавших эпоху. Если характеризовать романтизм как поэзию, а не философию, то это вполне справедливо, но подобный тезис нуждается в раскрытии. Очень важным является понимание взаимосвязи многих моментов.

Во-первых: акцентирование внимания на темах, которые, с одной стороны, нуждались в осмыслении, а, с другой, дух поэта, который созрел до того, чтобы поэт попытался высказаться в своём творчестве.

Во-вторых: это образованность философствующего поэта (что связано с первым пунктом).

В-третьих: понимание того, что разницу между искусством и философией можно понять через различие формы выражения мысли, но они едины в том, что выражают по сути одно то же, только на разных уровнях осмысления.

И, в четвёртых: романтическое движение - это как голоса поэтов, в которых звучат темы войны и мира, красоты, искусства, воспитания, образования, мысли о политике, философии, любви, т.е. всё то, что волновало их умы и сердца, находило выражение в их творчестве, и что, в свою очередь, было подпитано философией. Но «подпитано философией» не

значит искусственно ей создано, оторвано от жизни. Оно оторвано от жизни как от обыденности (здесь уместно выразиться словами Шеллинга о том, что только поэзия и философия приподнимают над обыденной действительностью). И здесь не вопрос о том, насколько он конкретен в этом своём высказывании, но поэзия и искусство, содержанием которых является вечное, это явный показатель необходимости мыслителей эпохи говорить об этом.

Не будем более произносить вводных слов, а обратимся непосредственно к текстовым источникам.

Глава 1

Эстетическое воспитание в работе Фридриха Шиллера

Соприкосновение с романтической мыслью начнём с «защитника дела красоты», с Фридриха Шиллера, мысль об эстетическом воспитании которого нашла своё выражение в его «Письмах об эстетическом воспитании», носящих соответствующее название.

Письма его проникнуты неподдельным беспокойством о состоянии дел современности, о состоянии того века, к которому он принадлежит. И выражает он его, имея почвой образования своего духа в первую очередь кантовскую философию, а также и фихтевскую мысль, что станет яснее при дальнейшем углублении в эстетические искания романтического поэта.

И если уж начинать с красоты, то справедлив следующий вопрос (которым Шиллер, между прочим, сам задаётся): «Однако не мог ли я лучше воспользоваться свободой, которую вы мне предоставляете, чем сосредоточивая ваше внимание на сфере прекрасного? Пожалуй, не время теперь так заботиться о своде законов для эстетического мира, когда гораздо больший интерес представляют события мира морального и обстоятельства времени так настойчиво призывают философскую пытливість заняться самым совершенным из произведений искусства, а именно построением истинной политической свободы»²⁸, что в свою очередь играет в пользу Шиллера как человека, как-никак стремящегося осмыслить состояние общественных дел.

Этот пункт важен, так как проясняет вопрос о разуме и мечтательности в том смысле, что шиллеровская мысль движется в кантовской противоположности между свободой и необходимостью, не исключая и фихтевскую противоположность между Я (то есть личностью, как

²⁸ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Соч. в 7 т. Т. 6. – М., - 1957. С. 253

выражается Шиллер) и миром, между пассивностью (страдательностью) и активностью (деятельностью).

Свобода для Шиллера находит своё выражение в «эстетической видимости», в игре красотой (человек должен только играть красотой и только красотой одною он должен играть»²⁹), но не в ущерб действительному миру, не как альтернатива ему. Недаром Шиллер подчёркивает, что «только первая видимость [эстетическая] есть игра, тогда как вторая [логическая] есть обман. Почитать за нечто видимость первого рода — не может служить во вред истине; ибо нет опасности подмены, которая единственно и может вредить истине; презирать ее — значит вообще презирать всякое искусство, сущность которого состоит в видимости»³⁰. И далее: «Сама природа поднимает человека от реальности к видимости, снабдив его двумя чувствами, которые ведут к познанию действительности лишь путем видимости»³¹. То есть речь здесь не о том, чтобы уйти от действительности в видимость, а о том, чтобы преодолеть так называемую *действительность явлений*, совершить скачок из царства необходимости (т.е. механической последовательности) в царство свободы, т.е. в царство *подлинной действительности*. Скачок через перевоспитание, образование и развитие подлинного человека, вначале являющегося лишь чувственным. И развитие это должно произойти через форму и приобщение к разумному понятию красоты (через прекрасное, которое в «Критике способности суждения» у Канта как раз и связывается со свободной игрой с формой).

Но эта такая разновидность игры имеет целью своей *гармонию*. В начале писем Шиллер негодует по поводу двух крайностей современного образования: либо размягчение способностей, либо

²⁹ Там же. С. 302

³⁰ Там же. С. 344

³¹ Там же. С. 344

узкоспециализированность профессии, что, в свою очередь, является требованием современного ему механического государства (не гармоничный человек ему нужен, а однобокий).

Стремление к гармонии приводит Шиллера к идее красоты как к синтезу на уровне формы, как к ограничению материальных желаний посредством всё большего развития способности внимания, концентрации на видимости (т.е. на своём предмете для меня созерцающего), но именно на *чистой видимости*, а не на внешней мишуре. «Стремление к самостоятельной видимости требует большей способности к отвлечению, большей свободы сердца, большей энергии воли, чем необходимо человеку для того, чтобы ограничиться реальностью»³². Вкус вносит гармонию в общество, ибо он присущ всем – это не постулирование красоты, это *нащупывание* себя как образованного человека, как гражданина эстетического (т.е. гармоничного) государства и удерживание себя в состоянии культуры до тех пор, пока оно (это состояние) не станет подлинно своим. Длительный процесс отрицания очевидного и утверждения неочевидного через преодоление очевидного пробивается, словно росток, в выражениях во многом формальных, через долженствование, но в то же время в выражениях эстетических, живых, человеческих, и, если уж переходить на более романтический язык, возвышенных и благородных.

Шиллер указывает в начале 26-ого письма, что эстетическое расположение духа не может иметь своего источника в свободе и нравственности³³. Что можно объяснить неразличённостью между долгом и нравственностью. Ибо долг – это «надо», но морального закона недостаточно для *жизни*, хочется *радости*, а радость от морального закона если и есть, то весьма тяжеловесна, хочется же лёгкости, достижения особой консистенции

³² Там же. С. 349

³³ Там же. С. 342

между волением и интеллектуальным созерцанием (между практическим и теоретическим), но поскольку ещё сильно вожделение и долг необходим в целях его сурового ограничения, то в естественной потребности с необходимостью человек, стремящийся подняться над собственной ограниченностью, но не имея ещё возможности распахнуть двери в царство «саму себя определяющей автономной воли», ищет отдохновения в «игре красотой».

Но у Шиллера есть очень меткая фраза: «Реальность вещей — это их дело; видимость вещей — это дело человека, и дух, наслаждающийся видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит»³⁴. Может возникнуть весьма справедливый вопрос: что он производит? То, чего нет - химеру? И зачем в таком случае всё это: воспитание человека, эстетическое государство? Для того, чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос, необходимо обратить внимание на следующий момент: *конкретность*. Вначале реальная осязаемость предмета, его вкусовые качества кажутся ещё пока дикарю в высшей степени реальными, но посредством постепенного приподнимания над этой в грубом смысле чувственной реальностью и придания большего значения зрению, созерцанию, посредством *отделения* формы от сущности (или, иначе: посредством отделения себя от предмета, чтобы иначе (в более чистой форме) его пожелать, и даже не пожелать *его*, а пожелать *нечто*, что скрывается за явлением) и тогда он увидит, что эстетическая видимость реальнее эмпирической, а эстетическое государство реальнее механического, в том смысле (если мы говорим о Шиллере), что он в процессе написания «Писем об эстетическом воспитании» преобразил себя, и, совершив сие преобразование, как бы это странно не звучало, он и государство, гражданином которого он является, на чуточку приблизил к его идее государства настолько, насколько смог эту идею выразить, воспроизвести её.

³⁴ Там же. С. 344

И ещё пару слов скажем о шиллеровском романтизме. В попытке вывести его рассмотрение через искусство, мы пришли к тому, что искусство есть самоцель ровно настолько, насколько оно позволяет человеку стать свободным.

«Одна лишь красота делает всех счастливыми, и тот, кто находится под обаянием ее чар, забывает о своём ограничении»³⁵.

И в конце: «Итак, здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть реализованным»³⁶.

Здесь сразу стоит отметить несколько немаловажных моментов. Первое, это связь счастья со свободой. Это довольно романтический ход. Другими словами, подобные фразы показывают, насколько Шиллер, несмотря на философскую почву своих размышлений, всё же остаётся художником, поэтом-романтиком, ибо он стремится к *моменту*, к счастью, с чем у него сопряжена свобода (несмотря на длинный проделанный путь по преодолению – и во многом успешный – человеческой ограниченности). Не лишён сей пассаж и влияния фихтевского философствования. Недаром Шиллер в 4-ом письме ссылается на «недавно появившуюся работу моего друга Фихте «О назначении учёного». В этом месте не лишним было бы сказать и о разуме в связи с мечтательностью – о теме, ранее уже затронутой.

Помощь в этом деле окажет пятая лекция вышеназванного труда Фихте, а именно «Исследование утверждения Руссо о влиянии искусства и наук на счастье человечества». В ней Фихте обращается к утверждению Руссо о движении культуры как причины человеческой испорченности. «Для него возвращение есть прогресс, для него это покинутое естественное

³⁵ Там же. С. 356

³⁶ Там же. С. 357

состояние — последняя цель, к которой наконец должно прийти испорченное сейчас и изуродованное человечество»³⁷.

С Руссо вышла такая ситуация, что его обострённая чувствительность, его неразвитое чувство столкнулось с миром (а не с нарисованной Руссо картиной мира), отчего он был глубоко шокирован и возмущён своей эпохой. «Под наплывом этих горьких чувств Руссо не был в состоянии видеть что-нибудь кроме предмета, который вызвал его возбуждение [...] Отсюда естественное состояние Руссо»³⁸. «Следовательно, он незаметно перевел в него себя и все общество со всем развитием, которое оно могло получить только благодаря выходу из естественного состояния»³⁹. Подобные рассуждения Руссо проистекают из его желания овладеть потребностями чувственности, приносящими страдания, в ответ на что Фихте говорит, что не потребность источник пороков, а лень. И проблема Руссо как раз и заключается в не нахождении выхода боли посредством действия: страдательное в нём перевешивало деятельное. «Он — человек пассивной чувствительности, и в то же время человек, не оказывающий собственного деятельного противодействия вызванному впечатлению»⁴⁰. Фихте же, напротив, призывает к тому, чтобы «действовать! действовать! — вот для чего мы существуем»⁴¹. Эта же потребность в действии звучит и в его «Назначении человека».

Но если указанное различие сведётся к тому, что разница между Руссо и Фихте и Шиллером лишь в перевесе деятельности над страдательностью, то это, конечно, будет верным определением, но далеко не достаточным.

³⁷ Фихте И. Г. Несколько лекций о назначении учёного // Соч в 2 т. Т. 2. — СПб., - 1993. С. 55

³⁸ Там же. С 58

³⁹ Там же. С 60

⁴⁰ Там же. С. 64

⁴¹ Там же. С 64

Руссо очень много говорит о чувствах. О чувстве как чувствительности (как страдательности): о понимании человеческого сердца, о привязанностях, о колебаниях, стеснении и неловкостях. Он и выражает-то всё через чувства, через сердце. И недаром Фихте пишет о его тонкой душевной организации. «Признаки жестокого, насмешливого злорадства надрывают мне душу и огорчают меня»⁴². И тут же «Признаки боли и страдания для меня еще чувствительнее — до такой степени, что я не могу видеть их без того, чтобы самому не испытать потрясения, быть может еще сильнейшего, чем то, которое они выражают. Воображение, усиливая восприятие, отождествляет меня со страдающим существом и нередко причиняет мне большее терзание, чем испытывает оно само»⁴³. Здесь важный момент в последнем предложении: *воображение отождествляет меня со страдающим существом*. Его мысль ещё на уровне воображения, он даёт себя увлечь внешним впечатлением. Вот оно: воображение, впечатлительность. Предмет как впечатление, как событие, выбивающее из колеи, сбивающее с ног, заставляющее сбегать. Не успев ещё должным образом задержаться на предмете, Руссо начинает предаваться воображению, и, как следствие, очаровываться, удивляться или, напротив, ужасаться от тех химер, которые он сам по сути создаёт. Это, конечно же, не значит, что Руссо глуп – им движет искреннее чувство, и Фихте верно подмечает и этот момент, но воображение уводит в мечтательность – нет концентрации «здесь и сейчас» в том смысле, что во всём этом не хватает реальности.

Далеко не так у Шиллера, несмотря на его поэтичность. Не так, поскольку шиллеровская чувственность, если можно так сказать, перевоспитывается посредством эстетики. Если речь идёт о красоте, то здесь нельзя говорить об абсолютном уходе от воображения. Но это поэтичность, возвращенная на философской почве кантовской и фихтевской философии: на

⁴² Руссо Ж.-Ж. Прогулки одинокого мечтателя // Педагогические сочинения в 2-х т. Т. 2 – М., 1981. С. 231

⁴³ Там же. С. 231

философии духовного преодоления в самом конкретном систематическом смысле. И здесь призыв Фихте «Действовать!» означает действовать именно как самосознающий себя человек, а не как мечтатель. И если у Шиллера и наблюдается мечта о реализации идеала равенства, то этот эстетизм всё же проистекает из куда более последовательно проведённой мысли; из идеала, сопряжённого с действием в эстетической форме.

Глава 2

«Сердечные излияния» и «Фантазии об искусстве»

Вильгельма Генриха Вакенродера

Дабы деятельное и страдательное раскрылось на контрасте, сопоставление Шиллера с Вакенродером представляется весьма уместным.

«Эстетическое воспитание» Шиллера имело под собой стремление воспитать сильную личность, отсюда и чувственность, которой следует органично сплестись с рассудком и получить своё рождение в красоте, в искусстве.

И, казалось бы, что эстетическое созерцание приближает человека к свободе, но на примере Вакенродера видно, насколько важно уметь прочувствовать грань между свободой *в красоте* и зависимостью *от красоты*.

Шиллеровский дух – это дух гармонии, он обретает себя, преодолевая варварское и дикое с одной стороны, и ущербность светского чопорного воспитания - с другой, находя себя и своё место в мире (в мире эстетического государства). Но государства не налично существующего, а образующегося посредством перехода индивидов из естественного состояния в разумное.

У Вакенродера же подобной гармонии нет, а, есть, скорее, разрыв между миром и красотой (для него красота и мир не есть одно). Не нахождение себе места выразилось у него и в принятии монашеского сана (если уж обращаться к вакенродеровской биографии), и в его излияниях мотив отшельничества также прослеживается.

«В уединении монастырской жизни, где лишь порой меня посещают смутные воспоминания о далеком мире, исподволь создавались эти страницы. В юности моя любовь к искусству была безмерна; подобно

верному другу, сопутствует она мне доныне: не заметно для себя, повинувшись внутреннему порыву, набросал я эти воспоминания, которые представляю на твой снисходительный суд, дорогой читатель. Ты не найдешь в них современного духа, ибо этот дух мне чужд, и, признаюсь, я не в силах заставить себя полюбить его»⁴⁴ – таково начало обращения Вакенродера к читателю.

И после этого из-под вакенродеровского пера выходит целая галерея портретов художников эпохи Ренессанса, описание которых полно восхищения и благоговейного трепета перед их творениями.

Дух Вакенродера находится в неудержимом стремлении к прошлому. В отличие от Шиллера, который видит себя не иначе как современником своего века и желает оказать своему веку посильное участие – отсюда и путь к свободе, освобождение себя через деятельность.

Вакенродер же страдает. Страдает, раз за разом падая с вершины блаженства на землю обетованную, наблюдая кругом лишь будничность и обыденность.

Диссонанс этот очень ярко описан в «Фантазиях об искусстве для друзей искусства», где повествование идёт от лица Йозефа Берглингера, молодого человека, обладающего музыкальным талантом, в душе которого долгое время теплилась надежда стать композитором. Кем он в конечном итоге и стал, но то, кем он стал, оказалось, по его словам, сопряжено с состоянием, не соответствующим его ожиданиям.

Вопрос возникает следующий: является ли прекрасное искусство воспитательной формой, предметом, который может возвысить душу? Почему шиллеровский дух оказался осчастливленным возвышением, а Йозеф Вакенродера глубоко несчастным? Музыка спасала молодого человека до тех

⁴⁴ Вакенродер В. Г. Сердечные излияния отшельника – любителя искусства // Фантазии об искусстве – М., - 1977. С. 27

пор, пока он ею наслаждался. «Подумать только, что именно его высокая фантазия и источила его! Должен ли я сказать, что он, быть может, более был создан наслаждаться искусством, чем служить ему⁴⁵, с наступлением же этапа взросления, с приходом понимания необходимости знать музыкальную грамматику, прежде чем приступить к написанию музыкального произведения, вместе со знакомством с публикой, которая оказалась отнюдь не такой образованной и проникнутой любовью к прекрасному, нежели молодой человек представлял в свои юношеских мечтах, наступило страшное разочарование Йозефа в жизни. Сказать, что он возлагал слишком большие надежды и рисовал химерические картины, а потому сам виноват в своём несчастье – значит, не дать полного объяснения того, что произошло.

Неимоверное стремление вырваться из обыденности влекло Йозефа к музыкальному искусству. Эта же тема сквозит и в «Отрывке из письма Йозефа Берглингера», и в «Немузыкальной терпимости», и в «Звуках». «Что я такое? Зачем я, что делаю в мире? Какой злой гений сделал меня таким далеким от всех людей»⁴⁶? И тут же: «Искусство — соблазн, запретный плод; кто единожды отведал его сокровеннейшего, сладчайшего сока, тот безвозвратно потерял для деятельного, живого мира»⁴⁷. Выходит, что искусство не приблизило юношу к действительному миру, а, напротив, отвратило его от жизни, лишило его сил, измучило его... Виной ли тому искусство, если в музыке он забывает себя? И забывает не в том смысле, что преодолевает свою конечность в деятельности, а забывает свои страдания, наслаждаясь. Именно наслаждаясь искусством, а не воспроизводя его для ушей не умеющей слышать публики. Но наслаждение (равно слушание музыкального произведения) это в некотором смысле тоже деятельность, только более пассивная, и, с одной стороны, требующая больше духовных

⁴⁵ *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве для друзей искусства // Фантазии об искусстве – М., - 1977. С. 111

⁴⁶ Там же. С. 179

⁴⁷ Там же. С. 179

сил, нежели разговоры на бытовые темы, которые день ото дня повторялись в семье Йозефа, но, с другой, гораздо меньше, нежели необходимо для сотворения прекрасного, для созидания.

Вакенродеровские излияния – это излияния человека, возвышающего душу посредством *смотрения* на картины великих художников, восхищения полотнами Рафаэля и Микеланджело, посредством *слушания* симфоний, что смягчает тяжесть суровых будней, лежащих на плечи тонко чувствующего человека. И именно в музыке в частности, и в искусстве в особенности обретается в таком случае - хоть на миг – желанная свобода, и искусство ставится выше самой философии, вера в божественное ставится выше понимания. «У этой сокровенной веры может не быть доводов, ибо то, что мы так называем в обыденной жизни, можно рассматривать как более слабую веру или как скудную замену веры. Довод есть прозаическое доказательство; вера - это наслаждение, понимание возвышенного творения искусства; вера не может быть доказана, доводы не могут быть восприняты из творений искусства»⁴⁸. Наслаждайся – говорит он, и не думай, не доказывай то, что доказать тебе не под силу.

Та же мысль, о понимании звучит и в начале «Излияний...», в переписке между вымышленным персонажем Антонио (поклонником творчества Рафаэля) и самим художником. Когда тот просит мастера раскрыть ему секрет его творчества, Рафаэль отвечает тем, что с радостью поведал бы юному дарованию свой секрет, но не может этого сделать по причине того, что ему самому не ведома тайна процесса творчества. «Я не могу тебе сказать, – пишет он в ответном письме, отчего картины, выходящие из-под моей кисти, принимают именно такой, а не другой вид»⁴⁹

⁴⁸ Там же. С. 193

⁴⁹ Вакенродер В. Г. Сердечные излияния отшельника – любителя искусства // Фантазии об искусстве – М., - 1977. С. 40

Мистика. Затихание и смирение перед тем, что познать изнутри мы не в состоянии, а возвысить свой дух мы способны лишь до созерцания.

«Лишь созерцать, соприкасаясь с божественным, не познавая его» - это результат «Системы трансцендентального идеализма» Шеллинга – та философская почва, которая прослеживается в романтическом философствовании Вакенродера. Особое состояние духа, который останавливается на полушаге от истины и не идёт дальше.

Некий параллелизм природы и интеллигенции, постулирование либо субъективного вначале (для трансцендентальной философии), либо объективного (для натурфилософии) и постоянное столкновение с непониманием того, как одно присоединяется к другому, приводит Шеллинга к созерцанию бытия как символа Абсолюта. Но безуспешность попыток и выливается в конечном итоге в следующем утверждении: «Это неизменное тождество, которое никем не может быть осознано и лишь сияет отраженным светом в произведении, представляется производящему тем же, чем действующему представляется судьба, т. е. темной, неведомой силой, которая привносит в намеченное свободой творение завершенность, или объективность; и если эту силу [...] мы называем судьбой, то это непостижимое [...] мы определяем таинственным понятием гения»⁵⁰, что звучит как покорение воле судьбы от отсутствия сил, чтобы *знать*. Знать не в том смысле, чтобы иметь возможность обладать абсолютной истиной, а в том, чтобы объяснить «неразрешимое противоречие», *развернув его*, насколько это возможно.

В романтизме же на эстетическом уровне проявляется тот же самый процесс. Вакенродер – приверженец искусства, он им *восхищается*, возвышается посредством него, описывая в своих излияниях своё состояние *эстетического наслаждения*, можно даже сказать, экстаза и в этом смысле

⁵⁰ Шеллинг В. Ф. Й. Система трансцендентального идеализма // Соч. в 2 т. Т. 1. – М., - 1987. С. 474

он зависим от красоты, она дарует ему как невероятное блаженство, так и неподдельные страдания. Он в некотором смысле и свободен в красоте, когда созерцает её, но в том и дело, что это созерцание, которого он не может вынести, проникнувшись им, как если бы свет искусства был им воспроизведён. В отличие от Шиллера, сумевшего свет красоты выразить в идее эстетического воспитания. Наслаждение же Вакенродера не перерастает в нечто более глубокое, а остаётся лишь на уровне хоть по-своему прекрасных и действительно вдохновенно написанных, но всё-таки «душевных излияний».

Глава 3

Романтическое мышление Новалиса

В разговоре о Новалисе, в том разговоре, который является продолжением всего предыдущего изложения, диалог Я и мира находит своё воплощение в поэтическом языке. Его «Ученики в Саисе», поэтическая проза, есть выражение поиска – такого юного ещё, неоформленного, внутри себя в качестве элемента повествования имеющего сказку о Гиацинте как художественное воплощения пути.

Чувствование природы важно для него. «Природа ничуть не менее своеобразна в причудливом общении, чем тот или иной человек: если с детьми природа ведет себя как дитя, непринужденно принаравливаясь к детскому сердцу, то божеству природа предстает как божество, которому доступна духовная высота»⁵¹. Умение наблюдать её, слышать, видеть – в этом проявляется движение фихтевской мысли: природа одухотворена, а Вселенная – в нас самих. Так, во время своего поиска, Гиацинт беседует с природою: «День пришел, и ему повстречался кристально чистый ручей, сонм цветов нисходил по склону под сенью колонн, черневших до самого неба. Он понял язык, на котором цветы дружелюбно с ним поздоровались. «Дорогие сородичи, — спросил он, — как мне отыскать святилище Изиды? Оно не за горами, судя по всему, а вы вроде бы здешние, не то что я». — «Нет, и мы всего-навсего прохожие, — возразили цветы, — духи странствуют целым племенем, а мы служим у них разведчиками и посыльными, правда, там, где мы были недавно, имя Изиды до нас донеслось [...]»⁵².

В этом во всём обнаруживается сколь фихтевская мысль, столь и кантовская. Этот поиск как воспроизведение себя в представлении: идея

⁵¹ *Новалис. Ученики в Саисе* // Генрих фон Офтендинген – М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 117

⁵² Там же. С. 124

Золотого века в виде попытки вернуться к утраченному раю; любовь, которая оставляется Гиациантом и в конце заново им обретается – всё есть поэтическое томление, по касательной затрагивающее сокровенное человеческого духа.

Но поиск этот, стоит повториться, проходит в диалоге с природой. Познавание природы и сокровенный поэтический разговор с ней органично переплетаются в новалисовской мысли. «Познать природу — значит внутренне пережить все ступени ее становления в их очередности»⁵³ - это весьма глубокое замечание. А дальше следует нечто важное: «Мысль ведет человека назад, туда, где его исток, его изначальное назначение, созидательный взор в средоточии»⁵⁴, но взор должен углубиться в *проявление*, в природу как *произведение*. «Я говорю, блажен этот любимый сын природы, которому она *является*»⁵⁵. Природа всё равно остаётся тайной, неведомым и лишь приоткрывает нам себя то в раздвоении, то как начало. Художник воссоздаёт мир, а мир его есть искусство, мыслители же поступают правильно, когда «они прилежно сосредоточиваются на одном явлении, зорко улавливают его дух в тысячах превращений»⁵⁶, а не когда они лишь рассудочно разобщают свои способности в исследовании природы. Другими словами, мыслитель, как и художник, должен воспроизвести явление природы, и тогда ему приоткроется её тайна. Но, с другой стороны, эта самая природа бушует в самом человеке, в юной душе: «Чье сердце, — вскричал юноша с пламенеющими очами, — не пляшет в буйном упоении, когда его переполняет природа своей сокровеннейшей жизнью»⁵⁷. И поскольку пребывание здесь происходит в мире явленности, то внутри себя

⁵³ Там же. С. 128

⁵⁴ Там же. С. 128

⁵⁵ Там же. С. 131

⁵⁶ Там же. С. 129

⁵⁷ Там же. С. 130

происходит ощущение природы, а в природе – духа – эдакое плавное перетекание одного в другое: не духовное, но одухотворённое. «Человек чувствует свою власть над миром, его могущественное Я превышает зияющую пустоту и во веки веков не унижится до этого безысходного коловращения. Являть согласие, приобщать к нему — вот внутреннее призвание человека»⁵⁸ - это и власть, и согласие; и познание тайны, и благоговение перед нею. При том, что тайна в результате и в процессе познания не перестаёт быть тайной, она, будучи чем-то неразгаданным, в страстном процессе исследования через явление себя открывает и разгаданной становится только в том случае, если исследователь сумеет совершить «подвиг добродетели». И, по правде сказать, в этом же и проявляется процесс воспитания. В этом и состоит сущность пути: через познание (а лучше сказать, познавание) того, что вначале предстаёт в качестве тайны, но при совершении внутреннего подвига открывается (в некотором смысле как награда за труды). Но выражение это носит окрас, если можно так сказать, влюблённости: недаром же изначальное движение души и конечное связано в сказке про Гиацинта с прекрасной Фиалкой: с влюблённостью-любовью – это очень художественно и романтически.

Но не только подвиг важно упомянуть как необходимый момент пути, но и фигуру Учителя. Учитель здесь – фигура действительно особенная, и в то же время крайне важная и необходимая. В некотором смысле он есть воплощение всего того, чем ученики стремятся стать в процессе своего обучения, и в то же время каждый из учеников – особенный, неповторимый: кто углублён в себя; кто, может, слишком близорук, но наблюдателен; и всё же *каждый*, по выражению учителя, изведает *пройденный им путь* (поскольку путь-то, заключая из его слов, *один*), руководствуясь *его* [учителя] указаниями и исходя из *своих* побуждений. И без внутреннего стремления обойтись не получится, и без учителя, как человека, уже

⁵⁸ Там же. С. 121

прошедшего этот путь и только лишь направляющего (но мудро и с необходимостью) своих учеников.

Теперь же несколько слов о творчестве Новалиса, носящего фрагментарную форму. По кусочкам и фрагментам, которые составляют немалую часть произведений, вышедших из-под его пера, весьма непросто составить целостное понимание его мысли. Но, тем не менее, обращаясь к ним не как к тезисам, внутри себя несущих определение тех многочисленных предметов, которые Фридрихом фон Харденбергом пытаются быть даны в виде поэтических дефиниций (так как полноты такие определения всё равно не достигают), а, скорее, как к мысли, движущейся в его студиях поэтически, *по касательной*.

Следуя друг за другом, каждый из фрагментов Новалиса несёт в себе крупицу истины. Под вопросом остаётся тот момент, стоит ли, ссылаясь на какие-то определённые кусочки, утверждать, что Новалис думал именно так, а не иначе («Бог есть Я». «Бог есть тезис и синтез одновременно». «Я обладает иероглифической силой» и т.д. и т.п.)? Потому что необходимо учитывать метод изложения Новалисом своих мыслей. Поскольку это лишь фрагменты мысли, то в каждом из них она, эта мысль, представлена лишь с какой-либо одной стороны (т.е. неполно).

Любовь Хардерберга к тому, чтобы давать поэтические дефиниции самым различным предметам, пожалуй, очевидна. Определения в каждом фрагменте он часто даёт лишь в одном предложении. При этом следующие за ним предложения лишь поясняют то, что сказано в первом или настраивают, исходя из произнесённого утверждения, на особый лад долженствования, проистекающий из установленного тезиса.

Допустим. В 15-ом фрагменте «Смешанных фрагментов 1797-1798 годов» Новалис говорит следующее: «Жизнь – это начало смерти. Жизнь даётся ради смерти. Смерть есть и конец, и начало – разделение и более

интимное соединение с самим собой. Посредством смерти редукция достигает своего совершенства»⁵⁹. И, применительно к подобному высказыванию, нельзя сказать, насколько оно выражает суть затрагиваемого предмета: жизни и смерти, поскольку оно сколь выражает его, столь и не выражает, ибо видит лишь одну сторону, остроумно и поэтически её подмечает, но другую стороны благополучно оставляет в тени.

Но здесь необходимо учитывать, что мы имеем дело с *поэтическим*. Вот один из фрагментов: «Поэзия – великое искусство конструирования трансцендентального здоровья. Следовательно, поэт – это трансцендентальный врач. Поэзия распоряжается болью и радостью – вожделением и отвращением – заблуждением и истиной – здоровьем и недугом, она всё смешивает ради того, чтобы достичь цели всех целей – *возвысить человека над самим собой*»⁶⁰. Видно, на сколь высокое место Новалисом ставится поэзия – она возвышает, но как она возвышает? Даёт ли она некий «синтез», рассуждения о котором также не раз встречаются в поэтических зарисовках, или это лишь игра с иллюзией? Ответ не может быть односложным, поскольку для Новалиса как художника (в широком смысле) поэтическое касание предметов выступает способом и к воспитанию, и к возвышению. «Поэт размыкает все узлы, – пишет он, – его слова – не общие знаки, но звуки – заклинания, вокруг которых кружатся красивые группы»⁶¹. Много сказано в этих словах, если смотреть на них, как на отражение отношения Новалиса к назначению поэта. Фрагменты, говоря новалисовским языком, видимо, как раз и призваны производить «размыкание узлов», они словно кружатся, витают, воспаряют к небесам. «Природа Я, или продуктивное воображение, парение, определяет, продуцирует крайности и пространство между ними, в котором это парение

⁵⁹ Новалис. Фрагменты и штудии. 1797-1798 годы // Фрагменты – СПб., - 2014. С. 88

⁶⁰ Новалис. Фрагменты и штудии. 1797-1798 годы // Фрагменты – СПб., - 2014. С. 148

⁶¹ Там же. С. 146

происходит, - только низкий рассудок сочтёт его ошибкой. На самом деле оно совершенно реально [...]»⁶², т.е. за поэзией признаётся, вообще говоря, реальность. Что под этой реальностью подразумевается – это уже другой вопрос (видимо, реальность воображения), но то, что она воспаряет над рассудочным, как раз и даёт ей столь высокий статус. Выражая эту мысль ещё конкретнее, поэзия – это как поиск некоего третьего (того, что рассудок в своей бинарности не видит). В поэтизировании поэтому видится свобода (свобода от рассудочного схематизма) в мире воображения, признающимся самым что ни на есть реальным миром. И это отчасти действительно так, поскольку продуктивная сила воображения пытается воспроизвести действительное, настоящее, подлинное, но поскольку здесь мы имеем дело с воображением, то и воспроизводится только символ бытия, иллюзия подлинного, воспроизведение чего не доступно для рассудка, но для поэзии, с другой стороны, также остаётся недоступным воспроизведение подлинного самого по себе, бытия как такового.

⁶² *Новалис. Фрагменты и штудии до 1797 года // Фрагменты – СПб., - 2014. С. 70*

Глава 4

Творчество Гёте и характеристика его эпохи

После новалисовских штудий, поэтических зарисовок, не лишённых остроумия и тонкости замечания (хоть и характеризующих грани предмета достаточно выборочно, чаще всего без достижения целостного взгляда), Гёте представляется куда более цельной натурой.

Не то, чтобы в этом запечатлевалась отрицательная или положительная характеристика относительно фрагментарного способа рассуждения фон Харденберга, но стремление охватить целое, мысли о чём встречаются у Гёте и в «Годах учения Вильгельма Мейстера», и в «Разговорах с Гёте» Эккермана, где Гёте, судя по записям автора, в разговорах с ним о творчестве и создании художественных произведений подчёркивает важность создания именно завершённой вещи.

И всё же необходимо по мере возможности не углубляться в сравнение писательского стиля одного и другого автора, а просмотреть, в первую очередь, развитие гётевской мысли и этапы его взросления как художника и как личности, проводя нить от его ранних работ (вроде «Страданий юного Вертера») до более зрелых и поздних (как то уже упомянутых «Годах учения...»), а также сказать несколько слов о «Фаусте», трагедии Гёте), а, во-вторых, уже сравнить, насколько в гётевской мысли по сравнению как с рассуждениями Новалиса, так и других вышеупомянутых в работе романтиков, раскрылось содержание той эпохи, современником которой он выступил.

«Страдания юного Вертера» - произведение, в котором юность гётевской души, его переживание любви, осознание свободы и мира внутри себя проявилось со всей заострённостью противоречия между чувством и рассудком, в котором любовь к одиночеству и времяпрепровождению в чтении древнегреческой литературы («Уютнее,

укромнее я редко встречал местечко; мне выносят столик и стул из харчевни и я посиживаю там, попиваю кофе и читаю Гомера»⁶³ сочетается с величайшей порывистостью и страстностью к девушке, которая в начале осчастлививает его, а затем причиняет невероятные страдания. В уста Вертера Гёте вкладывает следующие слова: «Всё равно, во мне самом источник всяческих мучений, как прежде был источник всяческого блаженства»⁶⁴. И если до знакомства с Лоттой Вертер имел способность «уходить в себя и открывать целый мир»⁶⁵, то после, как он говорит, сердце его умерло. В какой момент началось его душевное волнение и что стало его причиной?

Во второй книге в записи от 20-ого октября 1771-ого года у Гёте наблюдается следующий пассаж: «Воображение наше, по природе своей стремящееся подняться над миром, вскормленное фантастическими образами поэзии, нарисовало себе образы людей, стоящих неизмеримо выше нас, и всё, кроме нас, кажется нам необыкновенным, всякий другой человек представляется нам совершенством». И далее: «Зато, когда мы [...] с трудом пробиваемся вперёд, то нередко обнаруживаем, что мы [...] добрались дальше, чем другие, [...] и вот тут-то [...] испытываешь чувство полного самоутверждения»⁶⁶.

Воображение здесь не стоит понимать только лишь как мечтательность, которая приносит то блаженство, то боль. Воображение – это также и объективный процесс. В этом смысле в прибавлении в третьем томе «Энциклопедии философских наук» Гегеля довольно глубоко подмечено, что «в ощущении человек оказывается во власти производимых

⁶³ Гёте И. В. Страдания юного Вертера: роман / Иоганн Вольфганг Гёте – СПб., - 2013. С. 46

⁶⁴ Там же. С. 133

⁶⁵ Там же. С. 45

⁶⁶ Там же. С. 104

на него воздействий, но, однако, освобождает себя от этой власти, если может свои ощущения довести до созерцания. Так, например, мы знаем, что если кто-либо в состоянии превратить в предмет созерцания обуревающие его чувства радости или боли, скажем, в каком-нибудь стихотворении, то он отделяет тогда от себя то, что стесняло его дух, и создает для себя облегчение или даже полную свободу [...] Поэтому в особенности Гете, и более всего своим Вертером, значительно облегчил состояние своего духа, подвергнув, напротив, читателей своего романа всей мощи действия на них чувства»⁶⁷. Здесь, правда, речь идёт больше о душевном состоянии самого Гёте, а не Вертера, героя произведения, но даже и внутри романа в отношении к Вертеру это проявляется в виде дневниковых записей молодого человека.

При всём том, воображение здесь предметом своим имеет девушку, любовь-влюблённость к ней. И если вспомнить воображение, например, у Руссо (коли уж их сравнивать), то бросается в глаза различие предметной направленности силы воображения. У Руссо это ещё состояние, в котором он именно *в ребёнке* видел воплощения подлинного и настоящего, у Гёте же и его Вертера – это *другой Я* (девушка), которую он посредством воображения наделяет всеми совершенствами, но, главное здесь всё же не то, что он «придумывает» её себе, а то, что сам образ совершенства по своей природе предполагает гораздо большую деятельную силу, нежели чувствительность Руссо, возвращающая его к детям (он уже конкретнее).

Но разрешается это страшное противоречие чувства и рассудка у Вертера всё-таки самоубийством, поскольку, скажем, слова филистёра-чиновника «Милый юноша! Любить свойственно человеку; но надо любить по-человечески! Умейте распределять своё время: положенные часы

⁶⁷ Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа – М., - 1977. С. 273

посвящайте работе, а часы досуга – любимой девушке»⁶⁸ воспринимается им как рассудочное бесчувственное правило (каковым оно во многом и является), а найти разумное решение он ещё, в силу молодости и порывистость природы не в состоянии.

Страстность, присущая гётевской природе, не умирает в его более поздних произведениях, а находит в них своё более глубокое воплощение, в сопряжении с уже большей мудростью и пониманием жизни поэт создаёт свои зрелые произведения, в которых на первый план встают не чисто личные, субъективные переживания, а личные переживания, созревшие уже для того, чтобы стать переживаниями художника, чувствующего себя принадлежащим своему времени, своей эпохе.

У Гёте через театральное действие происходит взаимодействие поэта и публики, причём имеет значение и фигура директора (или вообще человека, связанного с финансами). Вопрос ставится такой: что люди хотят увидеть, приходя в театр? Что обеспечивает пьесе, выражаясь современным языком, «кассовый сбор»? Для кого писать и ставить пьесу: для тех ли, кто заплатит за «наружный блеск» или для тех, кому важна «правда, что переходит в поколения»? Если понимать, что поэт – это тот человек, кто «вносит в шум разрозненности жалкой аккорда благозвучье и красу», тот в ком со всей своей силой выступает «человеческая мощь»⁶⁹.

Если переходить на разговор о возвышенности, то предназначение поэта, черпающего вдохновение среди муз, в том, чтобы суметь в меру сил и таланта передать это состояние публике, а, точнее, приблизить его к переживанию возвышенного состояния духа. В том же «Театральном вступлении», Гёте в уста комического актёра вкладывает реплику о

⁶⁸ Гёте И. В. Страдания юного Вертера: роман / Иоганн Вольфганг Гёте – СПб., - 2013. С. 48

⁶⁹ Гёте И. В. Фауст / Пер. с нем. [Б. Пастернака; Вступ. статья, с. 5-29, и примеч. Н. Вильмонта Ил.: М. Рецш]. - Москва : Худож. лит., 1969. С. 38

значимости цельного повествования»: «И не утратить изложения нить в тобой самим свободно взятой теме, как раз тут в пользу зрелые лета»⁷⁰.

Гёте поэтому видит эпоху во многом через театральную игру, через сцену и публику. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» он затрагивает множество тонких моментов относительно начинания, разворачивания действия пьесы (хотя и перемежающиеся немалым количеством отступлений к любовным историям). Вильгельм, в своём рассказе возлюбленной Мариане, обозначает момент «искры»: интереса, проснувшегося у него к кукольному театру. «Если в первый раз я был ошеломлен и восхищен неожиданностью, то во второй превыше всего меня увлекло наблюдение и познание. Теперь мне важно было понять, как это происходит»⁷¹. И если вначале ещё ребёнка Вильгельма удивило, ошеломило действие, то в дальнейшем это действие стало увлекать его в себя (если говорить со стороны театрального действия), или иначе: Вильгельм стал чувствовать и постепенно, сначала по-детски, реализовывать потребность быть участником действия, а не только зрителем. И только постепенно, с большим трудом, с опытом он стал усваивать правила игры – так проходили годы его учения. Этот опыт показал ему, как нужно ставить пьесы, как работать с труппой, для кого, собственно, предназначен спектакль: почему он увлекает зрителя, или, напротив, склоняет его ко сну.

И если в самое первое время воспроизведение в основном ограничивалось лишь пятым актом, а написание пьес оставалось незаконченным: «Когда нам в школе преподавали всемирную историю, я тщательно примечал, если кого-то закалывали или отравляли на особый манер, и в своем воображении перескакивал через экспозицию и завязку прямо к самому увлекательному пятому акту. Так я с конца и начал писать

⁷⁰ Там же. С. 40

⁷¹ Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собрание сочинений в 10-ти томах, Т. 7 – М., 1978. С. 15

некоторые пьесы, ни в одной из них не добравшись до начала»⁷², то в дальнейшем Вильгельм стал глубже проникаться *понятием действия* (читать достойные пьесы, например, познакомился с творениями Шекспира), но всё же до конца так и не смог преодолеть ограниченность особенности своей натуры. В заключительной книге, слова Ярно, обращённые к Вильгельму, звучат так: «А я про себя вывел такое заключение [...] кто умеет играть лишь самого себя, тот не актер. Кто и внутренне и внешне не может перевоплощаться во множество образов, не заслуживает этого звания»⁷³. Не стоит субъективный вывод Ярно, сделанный им про себя, воспринимать, как нерушимое правило, но момент, который здесь подмечен, крайне важен: когда пыла много, *слишком много*, это очень мешает обучиться подлинному мастерству.

И, далее, Ярно в разговоре с Вильгелом даёт ему следующий совет: «Человек не может быть счастлив, доколе его неограниченные стремления сами не поставят себе предела. Опирайтесь не на меня, а на аббата; думайте не о себе, а о том, что вас окружает»⁷⁴. Всё всё этом, правда, немало долженствования и категоричности. Недаром принципиальность Ярно обозначается в следующей фразе: «Вы должны признать, что, где бы мы с вами ни встречались, я всегда говорил вам чистую правду»⁷⁵.

«Спокойно и разумно размышлять не худо в любое время, и, привыкая думать о чужих преимуществах, мы неприметно ставим на должное место собственные преимущества и тем самым без труда отказываемся от неподходящей нам деятельности, к которой влечет нас фантазия»⁷⁶ – снова

⁷² Там же. С. 24

⁷³ Там же. С. 455

⁷⁴ Там же. С. 457

⁷⁵ Там же. С. 455

⁷⁶ Там же. С. 458

происходит столкновение рассудительности (которая здесь, правда, называется разумностью) и фантазии.

То же самое долженствование присутствует и во фрагментах Новалиса. То же касается и *ученичества*, его связью с таинственностью. У Новалиса в «Учениках в Саисе» происходит приобщение к тайне, что обусловлено самой природой *учения*: ученики приобщены к нему, но и сами до конца его не осознают. У Гёте Ярно в повествовании о тайном сообществе во главе с аббатом высказывается таким образом, что «юноша, предчувствуя многое, думает много обрести, познав тайну, и, много вкладывая в тайну, считает, что действовать нужно через тайну»⁷⁷, и, как следствие ограниченности таинственности, внутри сообщества возникло стремление снять эту тайну: «Я был старше других, смолоду смотрел окрест ясным взглядом и во всем добивался ясности; превыше всего желал я познать мир, каков он есть, и заразил этой страстью лучших из своих собратьев, так что все наше образование чуть было не пошло по неверному пути — мы подмечали теперь только пороки и ограниченность ближних, а себя мнили безупречными созданиями»⁷⁸.

Тоже взгляд, упирающийся в однобокость, поскольку *познание мира, как он есть*, понималось им как подмечание недостатков, в чём, в свою очередь пыталось найти своё оформление стремление *мыслить самостоятельно*.

Вообще говоря, возникновение тайных сообществ связано с организацией общества в целом. «Если в большом и пёстром обществе захочешь поговорить с немногими о чём-нибудь тайном, а сидишь не рядом с ними, следует прибегнуть к особому языку. Такой особый язык должен быть чужим либо по тону, либо по образам. Последний будет языком тропов и

⁷⁷ Там же. С. 453

⁷⁸ Там же. С. 453

загадок»⁷⁹. Закрытость общества, возникающая по причине нездоровья в государственном устройении. В 36-ом фрагменте «Политических афоризмов» Новалис пишет следующее: «После смерти Фридриха Вильгельма Первого Пруссией управляли, как фабрикой. Для физического здоровья государства, развития его силы и ловкости такое механическое администрирование, может быть, и полезно, однако, сущность государства при этом управлении гибнет»⁸⁰. И если появляется потребность перехода на язык аллегорий и иносказаний, чтобы обойти атмосферу господствующего механицизма, то сказать о неполадках в государственном организме весьма уместно. Поэтическое обрисовывание государственного устройства выливается у Новалиса и в эстетическую характеристику короля: «Король – это человек, возвышенный до земного фатума. Такое поэтическое сравнение просто напрашивается. [...] Придёт время, когда все люди будут достойны трона. Средством воспитания для этой далёкой цели является король»⁸¹. Речи Новалиса о королевской чете носят примерно тот же характер: она есть скрепа государства, некая идеальная семья, являющаяся главою и сердцем государства; можно сказать, некий «абсолютный центр», через который проходит вся государственная жизнь. И в то же время, в мыслях о достоинстве трона для всех людей говорит идея о причастности каждого гражданина к государству, о воспитании, находящем своё воплощение не только в короле и королеве (хотя в них в первую очередь), но и в каждом члене общества. А ежели в государстве не всё в порядке, то и образуются закрытые общности. Не в том дело, что в них есть что-то плохое и противоправное, а в том, что это показатель отсутствия прочной связи между частью и целым.

⁷⁹ *Новалис. Вера и любовь и политические афоризмы. 1798 год // Фрагменты – СПб., - 2014. С. 121*

⁸⁰ Там же. С. 132

⁸¹ Там же. С. 126

Этот самый взгляд поэта на государство, вкратце обозначенный в отступлении к поэтическому очерчиванию политических моментов в новалисовских штудиях, в гётевской мысли, которую он, как художник, выразил в своих произведениях, достигает большей цельности.

Цельности, не в последнюю очередь говорящей за себя в разговорах о национальном театре. В тех же «Годах учения Вильгельма Мейстера» Вильгельмом проговаривается следующая мысль: «[...] какую выгоду получит само государство, если показывать на театре человеческие дела, труды и начинания лишь с хорошей, похвальной стороны, подавая их в том свете, в каком они должны быть чтимы и охраняемы самим государством. Ныне мы изображаем только смешные стороны людей; сочинитель комедий подобен ехидному цензору, который бдительным оком повсюду выискивает проступки своих сограждан и радуется, когда может уличить их»⁸². Приписывать это суждение самому Гёте было бы неправильным, поскольку оно звучит в устах героя гётевского романа, но само время, состояние дел способствовали тому, что у поэта в его романе есть место подобным высказываниям. Хотя оно отнюдь неоднозначно, поскольку предлагается показывать человеческие дела *лишь с хорошей* стороны, в то время как они показываются *лишь с плохой*. Но это замечание говорит о желании публики наблюдать высмеивание пороков своих сограждан, подмечать отрицательное в них. О чём речь шла и в «Фаусте». «Кому предназначается ваш труд? – ставит под вопрос возмущение поэта директор театра, – Одни со скуки на спектакль идут, другие – пообедав до отвала, а третьи – ощущая сильный зуд блеснуть суждением, взятым из журнала»⁸³. То есть речь о том, сколь большое количество людей гётевского времени попросту «желало зрелищ».

⁸² Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собрание сочинений в 10-ти томах, Т. 7 – М., 1978. С. 76

⁸³ Гёте И. В. Фауст / Пер. с нем. [Б. Пастернака; Вступ. статья, с. 5-29, и примеч. Н. Вильмонта Ил.: М. Рецш]. - Москва : Худож. лит., 1969. С. 37

Проблема, которая, если возвращаться к началу разговора о романтизме, ставилась и Шиллером: проблема эстетического воспитания, которое бы смогло приблизить граждан государства к осознанию свободы, вывести их из состояния дикости и варварства, смогло бы возвысить их дух до чего-то более благородного, нежели лишь наслаждение чувственными удовольствиями.

И, возвращаясь теперь к самому началу работы, это та проблема, которая на более глубоких пластах разрабатывалась в немецкой классической философии. Имеется в виду не проблема эстетического воспитания, а проблема воспитания вообще, воспитания через последовательное проведение мысли. Или, наоборот, последовательное проведение мысли и есть в некотором смысле воспитание человека, его *образование* как целостной личности и гражданина государства.

Заключение

Теперь же, пройдя обещанный исследовательский путь, подведём итоги той работы, которая была проведена, дабы сделать более ясными те понятия, определение которых только лишь намечалось во введении.

Благодаря углублению в мысль немецкой классической философии, а также проработке текстов немецких романтиков, дух эпохи, к которой принадлежали мыслители и поэты, о трудах и произведениях которых шла речь на этих 50-ти с лишним страницах, стал хоть немного, но более очевидным.

Возвышенное и прекрасное – это те слова, посредством которых Кант в «Критике способности суждения» пытался выразить (и не безуспешно) определяемое им отношение между природой и субъектом, между тем, что *в нас* и тем, что *вне нас*, придя тем самым к определению прекрасного, как того, что находится в природе, и возвышенного, как того, что расположено в нас самих.

Фихте и Шеллинг не дают столь чёткого определения прекрасного и возвышенного, но основной целью и не является исчерпывающая характеристика вышеназванных «эстетических категорий». Скорее, важным представляется ухватить ту мысль в философии Фихте, которая в его работах для широкой публики получает своё выражение через проблему назначения человека, его *возвышенного назначения* (в смысле подлинно человеческого), у Шеллинга же мысль идёт несколько в другую сторону – в сторону отрешённого созерцания.

Внутри же самого романтизма шиллеровский «эстетический метод» по преобразованию и воспитанию подлинных граждан государства, имеет в качестве своего основания кантовскую философию (о чём сам Шиллер и пишет), а также и фихтевскую.

Дальнейшее обращение к Вакенродеру проиллюстрировало, насколько эстетика может носить воспитательный характер, и в какой степени она таит в себе опасность сделать человека несвободным, что главным образом просматривается через процесс созерцания, а также деятельности и страдательности.

Особо стоит упомянуть о Ж-Ж Руссо, хоть ему и не отводилось отдельной главы в исследовательской работе, но в связи с вопросом о *воображении* и его *предметной направленности*, а также в связи с обращением И. Г. Фихте к этому представителю французского просвещения в своих лекциях о «Назначении учёного», сказать несколько слов о страдательности и чувствительности Руссо было не лишним.

Творчество Новалиса выступило неким образцом поэтизирования, своеобразного *возвышения души* посредством *парения*. Оно выступило таким способом определения предмета, который затрагивает лишь одну или несколько из его сторон, но никогда не раскрывает его полностью (именно в силу поэтического языка), лишь касается его сущности.

Но тот *путь*, который раскрывается Новалисом в «Учениках в Саисе» - главным образом в сказке о Гиацинте («раскрывается» здесь, правда, стоит взять в кавычках, поскольку речь всё-таки идёт о *художественном представлении*) - проиллюстрирован им с достаточной чуткостью и тонкостью, поскольку в нём художественно разворачивается путь как поиск человеком самого себя.

Творчество Гёте выступило в качестве завершающего этапа проведённого здесь исследования, своего рода «лакмусовой бумажкой», через которую проступил лик эпохи – того времени, которому принадлежали как философы, так и деятели искусства, мысли которых прозвучали на этих страницах. И ежели звучание их голосов показалось недостаточно ясным и отчётливым, то в перспективах исследования тем самым и будет лежать

задача усовершенствования того способа изложения (последовательного и взаимосвязанного), попытка представить который была дана в этой небольшой учебно-исследовательской работе.

Список использованной литературы

1. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа – М., - 1977.
2. *Кант И.* Критика способности суждения // Соч. в 8 т. Т. 5. – М., 1994.
3. *Кант И.* Критика чистого разума // Соч. в 8 т. Т. 3. – М., 1994.
4. *Фихте И. Г.* Назначение человека // Соч. в 2 т. Т. 2. – СПб., - 1993.
5. *Фихте И. Г.* Несколько лекций о назначении учёного // Соч в 2 т. Т. 2. – СПб., - 1993.
6. *Фихте И. Г.* Основа общего наукоучения // Соч. в 2 т. Т. 1. – СПб., - 1993.
7. *Фихте И. Г.* Сообщение о понятии наукоучения и его предыдущих судьбах // Шеллинг Ф. В. Й. Изложение моей системы философии, – СПб., - 2014.
8. *Шеллинг В. Ф. Й.* Система трансцендентального идеализма // Соч. в 2 т. Т. 1. – М., - 1987.
9. *Вакенродер В. Г.* Сердечные излияния отшельника – любителя искусства // Фантазии об искусстве – М., - 1977.
10. *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве для друзей искусства // Фантазии об искусстве – М., - 1977.
11. *Гёте И. В.* Годы учения Вильгельма Мейстера // Собрание сочинений в 10-ти томах, Т. 7 – М., 1978.
12. *Гёте И. В.* Страдания юного Вертера: роман / Иоганн Вольфганг Гёте – СПб., - 2013.
13. *Гете И. В.* Фауст / Пер. с нем. [Б. Пастернака; Вступ. статья, с. 5-29, и примеч. Н. Вильмонта Ил.: М. Рецш]. - Москва : Худож. лит., 1969.
14. *Новалис.* Вера и любовь и политические афоризмы. 1798 год // Фрагменты – СПб., - 2014.

15. *Новалис*. Ученики в Саисе // Генрих фон Офтендинген – М.: Ладомир; Наука, 2003.
16. *Новалис*. Фрагменты и штудии до 1797 года // Фрагменты – СПб., - 2014.
17. *Новалис*. Фрагменты и штудии. 1797-1798 годы // Фрагменты – СПб., - 2014.
18. *Руссо Ж.-Ж.* Прогулки одинокого мечтателя // Педагогические сочинения в 2-х т. Т. 2 – М., 1981.
19. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Соч. в 7 т. Т. 6. – М., - 1957.