

Л. А. Калининков

НА КРАЮ РОМАНТИЗМА
ИЛИ ЗА ЕГО ПРЕДЕЛАМИ?
Э. Т. А. ГОФМАН
И ПРИРОДА ИСКУССТВА
В ЭСТЕТИКЕ КАНТА

Доказывается, что дуализм И. Канта послужил основой художественного двоемирия Э.Т.А. Гофмана, который вступил в противоречие с философским монизмом романтиков. Под влиянием эстетики и философии искусства Канта в творчестве Гофмана намечается тенденция к выходу за пределы традиционных стилистических форм, что приводит к свободной игре разнообразными художественными приемами и средствами в его лучших произведениях.

This article undertakes to prove that I. Kant's dualism underlay the artistic two-world system of E. T. A. Hoffmann, who opposed the philosophical monism of romanticists. Under the influence of Kant's aesthetics and philosophy of art, E. T. A. Hoffmann's works develop a tendency towards exceeding the limits of traditional stylistic forms, which leads to a free interaction of different stylistic devices in the best of his works.

Ключевые слова: философия романтизма, эстетика Канта, природа искусства, философский монизм, дуализм, эстетическая и художественная методология, немецкий идеализм.

Keywords: philosophy of Romanticism, Kant's aesthetics, nature of art, philosophical monism, dualism, aesthetic and artistic methodology, German idealism.

Автор осмеливается также напомнить об изречении Карло Готци... в силу которого целый арсенал нелепостей и чертовщины не может создать духа сказки, который заключается только в глубоком ее основании, в главной мысли, созданной каким-нибудь философским явлением жизни...

Э. Т. А. Гофман. Берлин. Сентябрь 1820

...если в деле замешаны какие-нибудь адские чары, то нужно только бороться с ними посредством твердого разума, и победа несомненна, если иметь достаточно мужества.

Э.Т.А. Гофман. Крошка Цахес,
по прозвищу Циннобер

Этот раздел работы о роли Канта и кантианства в творчестве Гофмана я предваряю двумя эпиграфами, имеющими отношение к сказочной повести «Крошка Цахес по прозвищу Цинно-

бер», потому что сказка эта может предстать за все творчество Э. Т. А. Гофмана от новеллы «Кавалер Глюк» до «Житейских воззрений кота Мурра» и «Повелителя блох». Первый эпитаф говорит о необходимости философской оценки явлений жизни, даже если художник витает в мире фантазий. Произведение станет феноменом искусства только при условии, если автор вложил в него философскую идею, могущую затронуть душу людей, и сделал это так, чтобы побудить интерес к поиску заключенной в произведении идеи. А если мы вчитаемся в строки второго из эпитафов, то отчетливо слышим голос Канта, звучащий нам, когда пробегаем мы глазами ироничные периоды его всемирно известного эссе «Ответ на вопрос: Что такое Просвещение?»

Сущность ответа на поставленный вопрос выражена Кантом в краткой формуле: «*Sapere aude!*» — Имей мужество пользоваться собственным разумом! Но чтобы пользоваться *собственным* и *твердым* разумом, надо уметь относиться к нему *критически*, то есть сопоставлять его со всем строем нашего сознания в системе его, с одной стороны, и соотносить с миром объективной реальности — с другой. И тому и другому учит тот же кенигсбергский профессор в «Критике чистого разума». И тому и другому научился у него Э. Т. А. Гофман. Итак, для просвещенного действия, не боящегося никакой inferнальной нечисти, мужественно-разумной должна быть воля и твердым, не теряющим из вида землю разум.

1. Философский монизм как почва романтизма и дуализм И. Канта в качестве фундамента «двоемирия» Э. Т. А. Гофман

... таково уж состояние человеческого ума — если не побуждать его упорно врывающимися в него извне изображениями вещей, то всякое воспоминание о них легко исчезнет.

Галилео Галилей. Звездный вестник

... нельзя по отношению к романтикам говорить о какой-то противоположности идеала и действительности или о столкновении между ними. Сама действительность понимается романтиками как идеал; она прекрасна; романтики глубоко монисты — для них нет противоположности мира и Бога, но все в мире божественно, в большей или меньшей степени по-своему.

В. М. Жирмунский.

Немецкий романтизм и современная мистика

Гофману не повезло на внимание критиков-философов, да и вообще критиков, видимо, на том основании, что в общественном мнении репутация художника, музыканта и философа в одном лице никогда не была для него благоприятной, за исключением тех последних лет его жизни и деятельности в качестве государственного советника апелляционного суда, где он выступил как бескомпромиссный правозащитник демократически настроенных граждан, преследуемых консервативным государством. Творения его рассматривались как легкое развлекательное чтение, а сам он слыл человеком честолюбивым, непочтительным и к тому же пьяницей. Да и

правозащитная деятельность могла принести благодарность лишь узкого круга свободолюбивой берлинской интеллигенции, напротив, усугубив враждебно настроенное общественное мнение в кругах, поддерживавших политику реставрации донаполеоновских феодальных порядков, традиционно лояльного немецкого бюргерства.

Как бы то ни было, но широко и основательно исследовались философские мотивы творчества Гёте и Шиллера, Гельдерлина и Клейста ... — возьмем, например, Э. Кассирера с его книгой «Идея и образ»; Гофман в этом же кругу не обнаруживается. А ведь несколько не легче, нежели применительно к этим великим, «показать связи и опосредствования, которые ведут от мира философских идей к миру художественных образов» [11, с. 252] и у автора «Фантазий в манере Калло» или «Серапионовых братьев».

В движении искусства к своему самосознанию Гофмана принадлежит особая роль. Как никто другой, он осознал интенции эстетики Канта и нашел способ их преломления в искусстве, сделав *решительный шаг в направлении к подлинной художественной свободе* — свободе индивидуального стиля. Он не ограничился пародированием поэтики романтизма, игрою с романтизмом, а создал свою собственную поэтику, собственный неподражаемый стиль. Аналогичную эволюцию в России проделал А.С. Пушкин в то же самое время. И он своим формированием в гениального художника обязан был эстетике Иммануила Канта, как равно, и практической его философии¹. Однако принципиально различной оказалась судьба Гофмана — в Германии и Пушкина — в России, где он почти сразу и навсегда был признан как поэт, прокладывающий новые пути искусству как таковому во всех его формах и жанрах. Для обоих художников судьбоносную роль сыграло их знакомство с философией мудреца из Кенигсберга. Но это положение до сих пор не только не общепризнанно, но и сколь-либо широко известно. Традиция, бытующая в искусствоведении, упорно связывает романтизм с Кантом как его идейным вдохновителем, хотя на деле великий философ послужил делу преодоления романтизма много основательнее, чем его становлению.

Глубинные связи и отношения между *свободной поэтикой* и философским мировоззрением, обоснованно — с логико-теоретической точки зрения — *вводящим свободу* в структуру бытия человека и мира, и суть глубинные. В своей надвременной близости к вечности они обнаруживаются на поверхности относительного бега событий в момент особых исторических напряжений. Одним из выражений именно такого состояния истории стала эпоха Великой французской революции вкупе с наполеоно-постнаполеоновским временем. Недаром Кант считал, что только по таким событиям можно судить о прогрессе истории, о том, что человечество поступательно шествует вперед в направлении к «царству целей»². И саму его философскую систему можно считать результатом этой эпохи, хронологические рамки которой: 80-е годы XVIII века — второе десятилетие XIX века — без сомнения, должны расширить, по крайней мере, на десятилетие вперед и назад, то есть на 70-е годы XVIII века («молчаливое десятилетие», время созревания кантовского крити-

¹ См. об этом мою работу «Теория гения в эстетике Канта и «Моцарт и Сальери» Пушкина» в [8].

² Об этом в блестящей литературно-публицистической форме писал Кант во втором разделе трактата «Спор факультетов» — «Спор философского факультета с юридическим» с подзаголовком «Возобновляемый вопрос: Находится ли род человеческий в постоянном продвижении к лучшему?» [10, с. 188 — 223].

ческого идеализма) и 20-е годы века XIX, когда в полную силу проявился гений и Э.Т.А. Гофмана и А.С. Пушкина. Надо только иметь в виду, что социальные напряжения, о которых идет речь, многообразны по содержанию, меняя его от эпохи к эпохе, но *инвариантны по форме*; а некие резонаторы сознания гениев улавливают именно эту инвариативную форму, идя много далее конкретно содержания исторических задач конкретной эпохи.

Определяющая роль Кантовых мотивов в творчестве Э.Т.А. Гофмана с трудом улавливается исследователями его творчества, вполне, возможно, потому, что в содержании его романов и новелл легко, даже слишком легко, обнаруживают себя, наряду с Кантом, почти всегда совершенно игнорируемым, идеи Дж. Беркли и И.Г. Фихте, И.Г. Гамана и Фр.Г. Якоби, Фр. В. Шеллинга или Фр. Шлейермахера. Я уже не говорю о романтиках на любой вкус, они сами и герои которых открыто гуляют по страницам гофмановских книг, усыпляя внимание критиков, так как тонет оно в очевидной гофмановской «всеядности» по части философских идей, сталкивающихся на страницах его произведений.

Но в том-то и дело, что ни о какой «всеядности» не может быть и речи, Кант и все остальные в творчестве Э.Т.А. Гофмана ранжированы по-разному: великий профессор Альбертины находится по отношению к упомянутым и не упомянутым остальным в метапозиции. То, что пишет М.М. Бахтин о полифоническом характере творчества Ф.М. Достоевского, *mutatis mutandis* можно отнести и к Э.Т.А. Гофману: «Герой идеологически авторитетен и самостоятелен (не столько герой, сколько отдельное произведение в случае Гофмана. — Л.К.), он воспринимается как автор собственной полновесной идеологии, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского» [2, с. 11]. Вот до этого «завершающего художественного видения», подступая к нему и выделяя Гофмана из ряда «стандартных» романтиков, не добирается критика, а оно обеспечено *трансцендентальным единством самосознания* кантианства.

Устроенное на кантианский лад мировоззрение Гофмана проявляется как в содержании его творений, так и в его *эстетической и художественной методологии*, выражающейся в композиционном строе произведений, с одной стороны, и метакомпозиции циклов новелл — с другой.

Теоретическое и практическое единство самосознания представлено в *системе текстов* (творчество любого большого художника системно, что выражается в целостности его особого художественного мира, который никогда не спутаешь с кем-либо другим) и в виде авторской оценки философски осмысляемых *явлений жизни*.

Она, эта авторская оценка, организует всю структуру художественного текста, но вместе с тем дается в ненавязчивых, как бы мимоходом делаемых замечаниях и комментариях автора как творца и организатора текста, в которых над философской ситуацией героев и положений жизни надстраивается авторская философская крыша, своего рода контрапункт, умеющий привести к единству все нестыковки и противоречия сюжетных линий, все странности и чудеса в поворотах изображаемых событий. Контрапункт этот — как бы философия философий более мелких и плоских, а значит, и более далеких от сложностей реальной жизни.

Система Канта, в которой осуществлен *великий синтез* имевшихся до нее философско-мировоззренческих конструкций, идеально подходит для выполнения такой контрапунктической функции. Ведь и Фихте, и Шел-

линг (да и вся последующая философия в решающей мере) вышли из Канта, и первый был главным вдохновителем йенских романтиков, а второй — гейдельбергских.

Принадлежность Э. Т. А. Гофмана к романтизму по большей части считается сама собой разумеющейся, хотя нередки и различного рода оговорки о наличии мотивов реализма и даже символизма в его художественной манере. Утверждается, что это величайший из немецких романтиков, венчающий развитие направления и синтезирующий в своем творчестве все его художественные достижения как в приемах построения образов, так и в способах сюжетосложения. Творчество Гофмана аттестуется как своего рода романтический гибрид йенской и гейдельбергской школ, раннего и позднего романтизмов, их итог. А итог, как известно, венчает дело... Но и предполагает выход за его пределы!

Его-то и осуществляет Гофман. Он совершенно свободно играет всеми элементами романтического стиля, перемешивает и сталкивает их, давая понять, что они важны не сами по себе, а выполняют служебную функцию и используются уже в надромантических целях. Недаром определяет он жанр самых известных своих произведений как *каприччио*, черты *capricce*ности прищущи, по сути, всем его творениям. Многие из них при первом знакомстве создают впечатление причудливости, намерения развлечь читателя; однако впечатление это рассеивается, стоит лишь задуматься над сутью рассказанного.

Когда утверждается, что Кант, его трансцендентальная философия, и прежде всего созданная им философская эстетика, дали начало романтизму, утверждение это надо принимать *cum grano salis*: великого кёнигсбержца можно рассматривать в качестве возбудителя романтического движения, но не непосредственного, а лишь опосредованного: он вызвал к жизни И. Г. Фихте и Ф. В. Шеллинга, философия которых и послужила основой романтических взглядов на мир. Конечно, если мысленно редуцировать Канта до Фихте или Шеллинга, если упростить его строгий дуалистический реализм, хоть и называемый им трансцендентальным идеализмом, до идеалистического монизма фихтеанского или шеллингианского типа, то Кант окажется первым в этой неплохой компании; и редукция такого рода осуществлялась сплошь и рядом с первых же шагов критицизма по интеллектуальной сцене. Однако она не просто упрощает Канта — она его извращает.

Фихте и Шеллинг, а романтики следовали за ними, своей идеей субъект-объектного тождества деформировали систему Канта, хотя оба были намерены ее реформировать³. Субъекта в этом их тождестве и тот и другой понимают, вслед за Кантом, как трансцендентального, однако, в отличие от Канта, трансцендентальный субъект у них сливается с трансцендентным нерасторжимо. И в итоге кажушиеся противоположными по интенциям системы: у Фихте система субъективного субъект-объектного тождества, а у Шеллинга система объективного субъект-объектного тождества — приводят к одному и тому же результату. Не случайно это их внутреннее единство нашло выражение в философской системе абсолютного тождества субъекта и объекта Гегеля, в системе абсолютного монизма.

³ Об этом заявил во всеуслышание сам Кант в «Заявлении по поводу наукоучения Фихте» [9, с. 624—626]. Обстоятельный анализ предпринятой Фихте деформации системы Канта осуществил Т. И. Ойзерман в статье «Амбивалентность философской критики» [14].

Это-то тождество субъекта и объекта у романтиков и превращается в универсум, в котором человечество и природа вместе со всеми порождениями человеческой фантазии образуют такой мир, где создания человеческого духа кажутся более реальными, чем самые достоверные и эмпирически проверяемые явления, причем и те и другие в равной мере подвержены взаимной метаморфозе. А та скрытая сущностная сила, что делает данный универсум целым, — реальность фантастической, а фантазию реальной — и есть Бог романтиков. Интенции как Фихте, так и Шеллинга к трансценденции нашли свое выражение в творчестве этих философствующих поэтов. Исходя из этого В.М. Жирмунский, большой знаток немецкого романтизма, в своей книге «Немецкий романтизм и современная мистика» писал, что «романтизм есть реалистическое мирозерцание, поскольку признание реальности Бога как предмета мистического чувства привело к признанию реальности всего мира в Боге» [6, с. 144]. Жирмунский, как показывает его книга, идеализмом считает только идеализм субъективный, а объективный теологический идеализм называет *реализмом*.

В своем исследовании немецкого романтизма В.М. Жирмунский демонстрирует как монизм романтиков, так и коренное расхождение их с Кантом и сущностными намерениями кантовской философии. Во введении к книге, намечая исследовательские цели, он писал: «Не оценивая, мы задаемся целью описать, как испытывали романтики мистическое чувство, и, поскольку в романтических произведениях, письмах и признаниях мы имеем дело с описанием конкретного, живого чувства присутствия в конечном бесконечного, с категорическим заявлением: да, мир полон тайны, мир божественен, — а не с таким заявлением: я делаю мир таинственным, проецирую в него мысль о Божестве, живущую в моем сознании, — мы принимаем, что такое чувство действительно переживалось романтиками» [6, с. 9]. Первое из этих заявлений, приведенных Жирмунским, — шеллингианско-фихтеанского толка; второе же — толка кантианского: теоретическая часть этого заявления, правда, показывает, что гносеология Канта понимается им в духе ее интерпретации в начале XX века, когда писалась книга, как скептицизм (с введением в теорию абсолютно не познаваемой вещи в себе), практическая же часть этого заявления совершенно точно соответствует философии религии Канта, сводящего религию к морали, а Бога — к *нашему* понятию о нем.

Отсюда можно сделать простое умозаключение: поскольку романтики настроены антикантиански, а Э.Т.А. Гофман, напротив, — кантианец (надеюсь, содержание дальнейшего это способно доказать), то вывод напрашивается сам собой: Э.Т.А. Гофман не может входить в число романтиков. Причислять безоговорочно его к их числу весьма опрометчиво, следование за традицией в истории литературы здесь уводит от истины, а не приближает к ней.

Опираясь на Фихте, романтики получили возможность наделять представляемого эмпирическим субъекта, которого полностью или частично переливаются способности субъекта трансцендентального, силами природы, по существу — безграничными. Фихтеанец Новалис (Фр. фон Гарденберг), а он для романтиков вообще, как ранних, так и поздних, был образцом⁴, выразил эту ситуацию афористически кратко и емко: «Возлюбленная — аббревиатура вселенной, вселенная — элонгатура возлюбленной» [4, с. 45]. Тождество объекта и субъекта здесь абсолютно, поскольку «возлюбленная» — это свое иное поэта-философа, как сказал бы Гегель. «Какие бе-

⁴ См., например [7, с. 538–539].

зумные и дерзкие мечты возникали на этой почве — мечты о мировом единстве и о магической власти человеческой личности над всем миром, едином и связанном в своем существе, — писал В.М. Жирмунский, — показывают нам отрывки философии Новалиса, его «магического идеализма». Здесь как будто сама наука приходит подтвердить мистическую веру, что миф об Орфее и Арионе, о поэтах, управлявших миром по воле своей, не сказка; что он основан на утраченном нами сознании связи всего существующего; восстановив это сознание, увидев эту связь, мы овладеем миром; сознав себя частью мира, мы будем царить над целым, как будто новые органы — миллионы рук протянутся от нас через все мироздание» [6, с. 50].

Возвращаясь к этой идее вновь и вновь, В.М. Жирмунский цитирует Л. Тика: «Я только сам себя встречаю в пустой равнине бытия». — И добавляет: «Здесь предел идеализму, доведенному до своей крайней формы» [6, с. 136].

Развивая эту же идею и пытаясь сделать осязаемым мировоззрение романтиков, Вяч. Иванов характеризовал взгляды Новалиса как «мистический имманентизм», не вовсе лишенный черт трансцендентизма. «Но чувство потенциальной “способности всего земного к претворению в хлеб и вино вечной жизни”, — цитировал он Новалиса, — зиждется, очевидно, на признании всего естества вмещающим в себе божественную сущность» [7, с. 544]. И не только божественную, но и темную, чародейную, дьявольскую. Тенденции гностические — максимально уравновесить силы света и силы тьмы — пронизывают все творчество романтиков.

Примером такого — из фиктеанства берущего исток — героя романтиков (в разных видах и под различными именами шествуют они по страницам романтических произведений) мог бы быть *Манфред* Дж. Г. Байрона из его одноименной драматической поэмы. Он — Манфред — может повелевать всеми силами природы, скрытыми в духах стихий, неся в себе начала божественного могущества и в то же время силу греховного своего естества:

Но, духи тьмы и света,
Вам не избегнуть чар моих: той силой,
Что всех неотразимее, — той властью,
Что рождена на огненном обломке
Разрушенного мира, — на планете,
Погибшей и навеки осужденной
Блуждать среди предвечного пространства,
Проклятием, меня гнетущим, — мыслью,
Живущею во мне и вокруг меня, —
Зову и заклинаю вас: явитесь!

<...>

...властью чар, мне давших власть над вами,
Я царь для вас. — Рабы, не забывайте!
Бессмертный дух, наследье Прометея,
Огонь, во мне зажженный, так же ярок,
Могущ и всеобъемлющ, как и ваш,
Хотя и облечен земною перстью.

[1, с. 6–10]

Субъект здесь в одно и то же время и тождественен объекту, и не тождественен ему, а совместно субъект и объект образуют тождество естественного и сверхъестественного, природного и трансцендентного. Абстрактные категории философии наделяются здесь образной художествен-

ной плотью и непринужденно воспринимаются даже не очень склонным разбираться в хитросплетениях трансцендентальных понятий читателем.

В отличие от Фихте, Шеллинг служил той опорой, силою которой романтики подвигались на олицетворение и персонификацию явных и скрытых сил природы, вступающих в общение друг с другом и людьми как существа разумные. Природные космические стихии и люди образуют при этом единое целое, и это требует гиперболизировать людей и их способности до вселенских масштабов и в то же время, используя литоты, то есть прием многократного преуменьшения подлинных размеров, явления, процессы и силы всемирного размаха делать соразмерными обыденным человеческим возможностям.

Фридрих Гельдерлин, друг Шеллинга, разделяющий его убеждения и в главном следующий им, в поэме «Рейн» не только величайшую реку Германии, но всю ее природу с величественными горами, сумрачными лесами и широкими равнинами вводит в сообщество разумных существ, достигая этим чувства кровного родства людей и природы.

Теперь, средь гор,
Ниже вершин серебряных,
Ниже радостной зелени,
Где леса содрогаются,
Где смотрят утесы
Друг другу через голову,
В холодной бездне я слышал,
Как молит об избавлении
Юноша, как он клянет в ярости
Мать-Землю
И громовержца, который зачал его;
Внемлот ему, сострадавая, родители,
Но бегут смертные
От места страшного, где во мраке,
В оковах беснуясь,
Полубог бьется.

[5, с. 161]

Читающий эти строки, конечно же, сразу понимает, что Гельдерлин достигает требуемого ему эффекта органическим включением мифологического античного воззрения на мир в собственном видении этого мира в естественно воспринимаемый природный пейзаж. Черты древнего мифологического сознания оживляются и актуализируются. Мифологизация действительности оказывается в руках романтиков действеннейшим средством в достижении *монистического взгляда на мир*, где сам мир и его образ, рождаемый сознанием романтика, его свободно летящей фантазией, слиты нерасторжимо. Отсутствие субъект-объектной оппозиции — в этом суть романтического мирознания. Здесь люди, природа и боги, в их натуральном или антропоморфном виде, как стихии или идеальные человекоподобные существа, мыслятся тождественными и подверженными метаморфическим преобразованиям. Такое мифологическое мировоззрение свойственно фольклору; отсюда интерес романтиков к народному эпосу, песням и сказкам; отсюда в их творчестве сказочная сюжетика. И если жанр романтической поэмы требует гиперболизации ее образов, что видно и на примере Байрона, и на примере Гельдерлина, то сказки часто обращаются к литоте. «Мальчик-с-пальчик» Гриммов — прекрасная тому иллюстрация,

а о сказках Клеменса Брентано Н. Я. Берковский писал: «В сказках Брентано происходит приспособление больших космических вещей, приручение их как вещей домашних. Что вселенная, что яблоко — все едино, и то и другое легко поддается обыкновенному фруктовому ножу» [3, с. 348].

Рассматривая в целом немецкий романтизм, можно отметить, что йенские романтики ближе фихтеанству, тогда как гейдельбергские — шеллингианству, но ни те ни другие не выходят за пределы философского монизма, который трудно представить устойчивым, уравновешенным, не теряющим самого себя или теряющимся в самом себе мировоззрением. Долго на одной ножке не простоишь, не улетишь далеко на одном крыле.

И поскольку это так, то дуализм Канта много выигрывает в устойчивости. Он, и это самое главное, дает возможность отделить все то, что лишь примышлено реальности свободно витающим в интеллигибельных эмпириях разумом, от всего того, что дано достоверно в качестве экспериментально подтверждаемой действительности, в качестве очевидно явленного мира для всего ансамбля познавательных способностей: от чувственности через рассудок до разума. Кант, как хорошо известно, строго различает способность мыслить и способность познавать. Мыслить можно любых гномов и фей: воображение на крыльях разума занесет нас в самые фантастические дали; но *познать* явления реального мира удастся лишь в том случае, если хотя бы какую-то часть всей этой вымышленной абракадабры мы сумеем прочно связать с чувственностью *технически-практическими* средствами, научимся ее воспроизводить по нашему желанию, а не мыслить себя в полной ее власти. Тогда, разумеется, мы поймем, что не такая уж это абракадабра, если она дает нам средства для расширения и обогащения реального мира.

Великий кенигсбергский профессор в своей гносеологической теории исходит из принципа примата высших познавательных способностей над низшими, то есть разум в его системе руководит рассудком, а рассудок — чувственностью; однако разум первичен как познавательная способность только в том смысле, что с помощью измышленных им ноуменальных — умопостигаемых — сущностей в реальном мире можно обнаружить такие феномены — чувственные, но далеко не очевидные вещи, — которые никак не могут быть постигнуты *непосредственно* чувствами как таковыми, то есть без указания разума, в каких экспериментально-искусственных условиях они могут проявиться, чувственности самой по себе до этих вещей не добратся.

Эту сложную мысль Канта как автора «Критики чистого разума», где она изложена, можно пояснить хорошо известным и незамысловатым примером. Во второй половине V века до н.э. мудрецы из города Абдеры Левкипп и Демокрит вообразили такую ноуменальную, то есть лишь уму их данную, сущность, как атомы. Атомы, эти вымышленные ими простейшие и неделимые частички бытия, так и оставались бы удобной гипотезой, как это было на протяжении двух с половиной тысяч лет, если бы не изобретение в XX веке электронного микроскопа. Этим технически-практическим средством удалось связать их с чувственностью, упрощая, можно сказать — увидеть, и убедиться в действительности их феноменального проявления в определенных условиях. Удалось далее внести и существенные поправки в эту двух с половиной тысячелетнюю гипотезу, показав делимость *неделимых* (*ἄτομος* — неделимый).

Кант, в отличие от романтиков, в отличие и от Фихте, и от Шеллинга, дуалист. Мир субъекта, мир, создаваемый субъектом в его сознании, и мир реальности, объективный мир, — два различных мира. Чтобы привести их в соответствие, надо суметь рожденные сознанием ноуменальные, то есть

умопостигаемые, идеи и понятия облечь в плоть и кровь, проявить те свойства мира, что им соответствуют, в экспериментальных процедурах, — превратить их в явления. И всеобщепризнанное *двоемирие* Гофмана берет начало в этом Кантовом дуализме. По сути дела, иного источника просто не представляла философия того времени. Если *немецкий идеализм* отрицает его, то с не меньшей убежденностью отрицает его и рационализм Лейбница — Вольфа. Ведь основная догма рационализма — порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей, и наоборот, порядок и связь вещей те же, что и порядок и связь идей, — служит исходной базой и монизма немецких идеалистов Фихте, Шеллинга, Гегеля. По-своему монистичен и эмпиризм, который сводит мир к совокупности феноменов, к чувственно данным нам вещам и явлениям. Гофман же вырывается из объятий монизма, используя как Архимедов рычаг идеи «Коперника европейской философии». И делает он это именно в то время, когда дуализм Канта атакуется со всех сторон.

Знаменательно, что русская литературно-критическая и философская мысль оценила своеобразие немецкого писателя, выделив *двоемирие* как ценнейшую отличительную черту его поэтики и поставив его в одном ряду с гениальным Гете [см. 16, с. 64]. Вот что писал о нем Владимир Соловьев: «В фантастических рассказах Гофмана все лица живут двойною жизнью, попеременно выступая то в фантастическом, то в реальном мире. Вследствие этого они, или, лучше сказать, поэт — через них — чувствует себя свободным, не привязанным исключительно ни к той, ни к другой области. С одной стороны — явления и образы вседневной жизни не могут иметь для него окончательно, вполне серьезного значения, потому что он знает, что за ними скрывается нечто иное; но, с другой стороны, когда он имеет дело с образами из мира фантастического, то они не пугают его как чужие и неведомые призраки, потому что он знает, что эти образы тесно связаны с обиходной действительностью, не могут уничтожить или подавить ее, а, напротив, должны действовать и проявляться через эту же действительность» [17, с. 164]. Характеристика эта точна и сделана как будто бы кантианцем с кантианских позиций, хотя Владимир Соловьев таковым и не является. Обладая совершенным художественным вкусом, он просто предельно честен с собой и читателями.

Такое соотношение «вседневной жизни» и фантастического мира уводит Гофмана из пределов романтизма в царство нового искусства.

2. Теоретические проблемы движения искусства: кантианство и художественный мир Э. Т. А. Гофмана

... наличие в одном произведении нескольких стилей — задача, которую автор предлагает своим читателям, и характерно, что задача эта с большим трудом разрешается современниками автора, чем читателями другого времени в свете обшей исторической перспективы.

Д. С. Лихачев. Очерки по философии художественного творчества

Закономерности развития искусства — предмет, занимавший Д. С. Лихачева на всем протяжении его творчества. Этому предмету посвящена и последняя его книга «Очерки по философии художественного творчества»

[12]. Основные рассматриваемые в ней вопросы — как совершается переход от одного стиля к другому, каковы движущие силы этого процесса?

Пытаясь ответить на эти вопросы, Д. С. Лихачев анализирует идею *многостильности* переходного периода, суть которого составляет взаимодействие двух основных стилей (господствующего и приходящего ему на смену), осложненное активизацией всех предшествующих стилевых форм, составляющих особый исторический фон переходного процесса. Эпиграф к этому разделу как раз и затрагивает проблему синтетического стилевого целого в произведениях переходного периода, которое может стать характерной чертой индивидуального стиля, индивидуальной манерой художника.

Опираясь на отмеченную Лихачевым трудность для современников увидеть появившиеся в произведениях художника инновации, я хочу сделать предположение, что мнение современников об авторе укореняется надолго и служит основой для оценки автора на протяжении значительного времени. Эта *большая трудность* связана с давностью привычки, с выработанным умением видеть привычное и обращать внимание на него как на ожидаемое, совершенно не принимая во внимание то, что привычное (стилевой шаблон) поставлено автором в новые условия, что привычное нагружено уже новой задачей, несет новые смыслы, часто критические по отношению к используемым шаблонам. Рывок Гофмана в новые художественные сферы осуществлен так, что черты романтического стиля, явные и яркие, нарочито традиционные, увлекают читателей на стандартные, а потому ложные, пути. Складывается впечатление, что он больший романтик, чем его предшественники. Игра, ведущаяся Гофманом с читателями, оказалась слишком успешной, более успешной, чем он сам того хотел бы, вероятно. Даже и искушенные читатели, какими были, например, В. М. Жирмунский или Н. Я. Берковский, хотя и обнаруживали у Гофмана черты рождавшегося *реализма*, подчиняли в итоге интерпретации творчества автора «Житейских воззрений кота Мурра ...» «доминанты нового стиля» в его произведениях «доминантами романтизма» [12, с. 81], оставляя Гофмана среди романтиков.

Я исхожу из того, что определяемое дуализмом Канта двоемирие Гофмана играет роль *доминанты нового стиля* в его творчестве. Все остальные элементы нового стиля вытекают из него. Ведь в противоположность дуализму Гофмана «нельзя по отношению к романтикам говорить о какой-то противоположности идеала и действительности или о столкновении между ними. Сама действительность понимается романтиками как идеал; она прекрасна; романтики глубоко *монисты* (курсив мой. — Л. К.) — для них нет противоположности мира и Бога, но все в мире божественно, в большей или меньшей степени и по-своему», — писал В. М. Жирмунский. И тут чрезвычайно важна следующая мысль Д. С. Лихачева: «Каждая новая эстетическая (или стилистическая) формация организуется в новое произведение под влияние новой философии, новой идеологии. Философские, идейные влияния появляются раньше их конкретных воплощений в тех или иных произведениях» [12, с. 98].

Что касается Гофмана, это заведомо так. Уже говорилось выше, что прямое и непосредственное положительное влияние кантианства на искусство проявило себя впервые именно в его творчестве, так как романтизм вызван к жизни не самой философией Канта, а ее деформацией в немецком идеализме. К тому же, рассматривая историю романтизма, Д. С. Лихачев заметил, что «романтизм ... старше в своих идейных декларациях, чем в конкретных произведениях литературы» [12, с. 98].

Аналогичен в этом отношении творческий путь А. С. Пушкина. Он тоже, под влиянием кантианства, стремительно преодолел свой юношеский романтизм.

И вот тут я хочу высказать одно интересное и важное, на мой взгляд, соображение, уподобляя и сближая эстетико-художественное движение Э. Т. А. Гофмана в Германии и А. С. Пушкина в России. Романтизм оказался совершенно особым поворотным пунктом в развитии искусства, поскольку здесь пути его раздвоились, искусство оказалось на судьбоносном перекрестке, на котором открылись перспективы *дивергентной эволюции* (воспользуемся здесь отработанной системой понятий эволюционной биологии). Одно направление представляет собой трансформацию романтизма в натурализм. Переход этот естественен, совершаем по принципу перехода в противоположное: как бы отталкивание от достигнутого романтизмом состояния стагнации и движение в обратную сторону, вдохновляемое, во-первых, сохраняющим свое влияние так называемым реализмом Просвещения, и, во-вторых, набирающими силу позитивистскими установками сознания общества. В Германии этот процесс выразился в становлении натурализма бидермайера, а в России — в возникновении *натуральной школы*. Естественной *логичности* и неизбежности такого крутого поворота от романтизма к натурализму и реализму много внимания уделил А. В. Михайлов, продемонстрировавший противоположность двух родов основоположных категорий романтического натурфилософского сознания и позитивистского натурализма [см. 13, с. 423]. Изменение стиля налицо, но это изменение не выводит искусство из пребывания в стилиевых формах: один стиль просто сменился другим стилем. Такой эволюционный сдвиг можно назвать *идиоадаптивным*⁵ шагом в развитии искусства.

Второе направление, связанное с деятельностью Э. Т. А. Гофмана и А. С. Пушкина, можно рассматривать как *ароморфоз*, поскольку в их творчестве осуществлен переход к фундаментально новому состоянию искусства, при котором перестает действовать какой-либо установившийся и ставший традиционным стилиевой канон. Индивидуально неповторимый стиль становится с этого момента сутью художественного творчества, художник приобретает в отношении метода, в отношении поэтики абсолютную свободу, ограниченную лишь одним условием: быть понятым, вызвать, по крайней мере, любопытство к той системе ценностей, которые он развертывает перед публикой. Искусство здесь направлено к своей подлинной сути, выявляет ее в самом себе. Оно представляет собою специализированную форму ценностно-оценочной деятельности, в которой находит проявление индивидуальный ценностный идеал художника, сквозь призму которого осуществляется оценка реального общественного и природного мира. Вся стилиевая палитра искусства прошлого становится средством для художни-

⁵ Этот термин был введен в эволюционную биологию академиком А. Н. Северцовым. Смысл его он истолковал следующим образом: «...идиоадаптации отличаются от ароморфозов тем, что при них не происходит какого бы то ни было усиления или подъема общей энергии жизнедеятельности организма, но эволюционирующие формы, изменяясь вместе с изменениями среды, лучше приспособляются к определенным условиям окружающей среды, чем предки. Иными словами, животные, вступившие на этот путь биологического прогресса, в противоположность животным, эволюционирующим путем ароморфозов, не поднимаются на более высокую ступень организации: в этом отношении они стоят не выше и не ниже своих предков» [15, с. 216].

ка. Он может по своему произволу осуществлять синтез любых жанровых форм и стилей; все многообразие приемов, использованных искусством прошлых эпох, теперь предоставлено к его услугам.

Именно кантианство и кантовская революция в эстетике и философии искусства, мимо которых прошло поколение современников Канта, поскольку оно воспринимало Канта в формах, «исправляющих» его философию, было основой совершенно нового искусства, творимого Гофманом и Пушкиным. Д. С. Лихачев прошел мимо этого факта, утверждал, что «Пушкин принадлежит романтизму и реализму, Гоголь — романтизму и натурализму. Последним двум течениям принадлежит и Достоевский» [12, с. 94]. Он прав относительно Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, но А. С. Пушкина не оценил адекватным образом.

Идея вечной надвременной сущности искусства не была чужда романтикам, теоретически они к ней подходили, но в своей художественной практике оказались очень далекими от нее. Интересны в этом отношении «Фрагменты» Фридриха Шлегеля, где он, видимо, не без влияния введенного И.-В. Гете понятия *пра-феномена* (например, прарастения, реализующегося во всех видах существующих и будущих растений), пишет о *постоянной сущности* поэзии, а поэзия для него есть искусство вообще, относя это свойство поэзии как таковой к ... романтической поэзии. «Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы, — размышляет он. — Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена. Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только пророческая критика могла бы отважиться охарактеризовать ее идеал. Единственно она бесконечна и свободна и признает своим первым законом, что *воля поэта не терпит над собой никакого закона*» (курсив мой. — Л. К.) [18, с. 295]. Шлегель, как видим, отрицает теоретические возможности философии искусства и искусствознания в то время, когда теория такая уже несколько лет существовала в «Критике способности суждения». Глубокая и важнейшая идея находится у Фр. Шлегеля еще *в себе*, если воспользоваться здесь гегелевским противопоставлением понятий *в себе* и *для себя*; так, будь она осознана как *в себе*, так и *для себя*, то есть *в себе и для себя*, Шлегель не относил бы ее к романтической поэзии, а вывел бы за грани стилей вообще.

Для определения места Э. Т. А. Гофмана в истории литературы чрезвычайно важна следующая мысль Д. С. Лихачева: «Разрушение стилей эпохи или стилистических формаций происходит под влиянием индивидуальных стилей, авторской воли» [12, с. 92]. Действительно, после Гофмана романтизм практически уже немислим, он стремительно уходит с исторической сцены. Игра романтизмом, превращение его в средство решения вне-романтических задач сделали свое дело. Однако продолжение дела Гофмана, равно как и Пушкина, в направлении к внестилевой свободе искусства не стало определяющей тенденцией его развития. В основной своей массе оно устремилось по традиционной уже дороге к новому стилю эпохи, набирающему силу с 30-х годов XIX века вплоть до его конца. На рубеже веков этот размеренный ход начал сбиваться, о более или менее устойчивой методологии нет и речи, возникает калейдоскоп короткоживущих школ, манер, направлений ... Дело явно идет к торжеству индивидуально неповторимых стилей, к свободному личностному творчеству, для которого все

мировое искусство прошлого — средство достижения собственных поэтических целей.

Э.Т.А. Гофман, равно как и А.С. Пушкин, — предвестники этого состояния искусства. Гениальные художники прошлого — такие же его предвестники, так как главное для них — вырваться из оков традиций, отыскать путь к художественному ароморфозу.

Список литературы

1. Байрон Дж. Г. Манфред // Дж. Г. Байрон. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М., 1981.
2. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // М.М. Бахтин. Собр. соч. Т. 2. М., 2000.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
4. Гарденберг Фр. фон (Новалис). Вера и любовь, или Король и Королева // Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
5. Гельдерлин Фр. Сочинения. М., 1969.
6. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.
7. Иванов Вяч. И. О Новалисе // Вяч. И. Иванов. По звездам. Борозды и межи. М., 2007.
8. Калинин Л.А. Иммануил Кант в русской поэзии. М., 2008.
9. Кант И. Трактаты и письма. М., 1980.
10. Кант И. Спор факультетов. Калининград, 2002.
11. Кассирер Э. Идея и образ. Пять очерков // Э. Кассирер. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998.
12. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999.
13. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006.
14. Ойзерман Т.И. Амбивалентность философской критики // Вопросы философии. 2010. №3.
15. Северцев А.Н. Морфологические закономерности эволюции // А.Н. Северцев Собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 5.
16. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве // Вл. С. Соловьев. Соч. в 2 т. Т. 2. М., 1989.
17. Соловьев В.С. Предисловие к сказке Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» // В.С. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.
18. Шлегель Фр. Фрагменты // Фр. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т.1. М., 1983.

Об авторе

Калининков Леонард Александрович — д-р филос. наук, проф. кафедры философии исторического факультета Балтийского федерального университета им. И. Канта, e-mail: kant@kantiana.ru

About author

Prof. Leonard A. Kalinnikov, Department of Philosophy, Faculty of History, IKBFU, e-mail: kant@kantiana.ru