

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*А.Л. Доброхотов*

**«ФАУСТ» ГЁТЕ И ТЕОРЕТИКИ ГАХН**

Препринт WP20/2012/01

Серия WP20

Философия и исследования культуры

Москва  
2012

УДК 82.0  
ББК 83  
Д56

Редактор серии WP20  
«Философия и исследования культуры»  
*В.А. Куренной*

Д56 **Доброхотов, А. Л.** «Фауст» Гёте и теоретики ГАХН : препринт WP20/2012/01 [Текст] / А. Л. Доброхотов ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. – 28 с. – 20 экз.

Работа посвящена ответу на вопрос, почему разная идейная ориентация членов ГАХН мешала им видеть в Гёте важнейшего союзника. И искусствоведческий подход Габричевского, и герменевтика истории Шпета, и диалектическая историософия Лосева и неонатурфилософия Зубова сходились в этом отношении в одной точке – в морфологии Гёте. Утверждается, что для теоретиков ГАХНа важна была синтезирующая сила формы, гениально выраженная немецким поэтом-мыслителем: т.е. не «физика» сложения инструментальных средств, а «химия» взаимопроникновения субъективных и объективных целей. Эти две стратегии различались как морфология механизма и морфология организма.

УДК 82.0  
ББК 83

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

**Препринты Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики» размещаются по адресу: <http://www.hse.ru/org/hse/wp>**

© Доброхотов А. Л., 2012  
© Оформление. Издательский дом  
Высшей школы экономики, 2012

# I

Подобно всем великим шедеврам, гётевский «Фауст» обладает непростой исторической биографией. Начать с того, что Европе Нового времени в период «цветущей сложности» неоклассицизма и романтизма этот шедевр был плохо известен, а в последующий позитивистский период «вторичного смесительного упрощения» – непонятен и неинтересен. Основную прижизненную славу доставил зрелому Гёте роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795/96). Только в 1808 г. выходит первая часть «Фауста», но к этому времени Гёте начинает превращаться в классика, которого безмерно уважают, но не слишком читают. Понемногу он начинает выходить из моды. Незадолго до смерти он заканчивает вторую часть «Фауста», опубликованную сразу же, но, с одной стороны, этот сверхсложный текст был уже совершенно не в духе времени, с другой же – сама личность автора в этот период вызывает почтение, но не симпатию. Германия той поры оказывается вовлеченной в бурные исторические события, связанные со становлением империи. В это время взлета немецкого патриотизма и национализма Гёте казался подозрительным космополитом и архаичным «олимпийцем». Сейчас в это трудно поверить, но начиная с 30-х годов наступает эпоха, когда все понимают, что Гёте это – классик, но при всем том его наследие не играет большой роли в живой немецкой культуре: его изучают, собирают эмпирический материал и обстоятельно комментируют педанты-филологи. Лишь где-то с 80-х годов, с приходом в Европу того, что, условно говоря, можно обозначить как «символистская эпоха» с ее критикой позитивизма, борьбой с приземленным эмпиризмом, поиском альтернативных путей мышления и культуры, начинается вторая волна славы Гёте, неожиданно оказавшегося важнейшим союзником в этой борьбе. Интеллектуалы-антипозитивисты видели в Гёте своего союзника, отца философского и литературного символизма, каковым, собственно, он и был в действительности. Существенно, что Германия к этому времени объединилась и стала империей. Но империи нужны свои классики, свои авторитеты, свои иконы. И Гёте понадобился эпохе Бисмарка как культовый национальный гений (как у англичан – Шекспир, у итальянцев – Данте, у рус-

ских – Пушкин, у всех – Гомер). Гёте становится постоянным предметом не только исследований и размышлений, но и духовной ориентации. С 90-х до конца 20-х идет волна новых весьма значительных публикаций. Особая ветвь этого движения – неогётеанство, повлекшее за собой интерес ко всей сфере эстетических дискуссий той эпохи. Его усилиями появляется серия новаторских книг о Гёте: в 1906 г. – переиздание работы Дильтея «Гёте и поэтическая фантазия» (не замеченной в 1877), в 1912 «Гёте» Чемберлена, в 1913 – «Гёте» Зиммеля, в 1917 – «Гёте» Гундольфа. В основе этих исследований – интуиция органической, способной к саморазвитию формы, носителем которой оказывается гений. Важно заметить, что авторы этих книг вслед за Дильтеем пытались основать на этой интуиции новую «науку о духе»: науку – поскольку отвергался субъективный психологизм; о духе – поскольку отвергался редукционизм высшего к природному. Мыслители отказывались воспроизводить и романтическую эмпатию, и беспристрастную дистанцированность естественных наук, на которую ориентировалась позитивистская методология. Целью их поисков была рациональная методология описания живой единичности. В свете этого были перечитаны и реабилитированы как веймарская классика, так и послекантовский трансцендентальный идеализм: прежде всего Гегель и Шеллинг.

В контексте идеологии ГАХН такая установка неогётеанства оказалась столь же влиятельной, как неокантианство и феноменология. Для ГАХН обращение к немецкой традиции имело свой спецификум благодаря постоянно пульсирующей в спекулятивной классике теме эстетического синтеза. ГАХНовская новая наука об искусстве формулировала как первоочередную задачу именно такой синтез. Этот мотив был и в «государственном задании» для ученых: навести рациональный системный порядок в раздражающе хаотичном мире художественного творчества. Но слово «наука» было ключевым в этом замысле: оно позволяло сомкнуть интересы многих его агентов и не в последнюю очередь потому, что грандиозный и успешный прецедент синтеза разума и искусства был уже осуществлен как раз в той немецкой философии, которую власть милостиво признала «источником и составной частью» своей доктрины.

Несколько слов о том, почему взгляды теоретиков Академии на Гёте заслуживают специального внимания. В последние годы изучение наследия ГАХН становится в российской гуманитарной науке все более заметной темой, несколько потеснившей традиционный интерес к «фор-

малистам». При этом неслучайным образом исследователями в деятельности теоретиков ГАХН акцентируются проблемы философии искусства. Притягательность этой темы понятна: в трудах Академии просматриваются контуры интегральной науки об искусстве, строящейся на новых, но в то же время не рвущих с традицией, основаниях. При всех трудностях темы, обусловленных 1) несовпадением официальных программ и манифестаций ГАХН с ее действительными теоретическими стратегиями; 2) наличием в ГАХНе трех Отделений с весьма разными задачами и методами и идейных групп, руководимых совершенно разными стратегиями; 3) незавершенностью программ, прерванных разгромом, учиненным властью на взлете творческой активности Академии, – при всем этом облик искомой «науки об искусстве» выявился достаточно определенно, и его нереализованные возможности не утратили своей заманчивости. Скорее даже приобрели новую актуальность в свете порядком надоевшего тотального релятивизма современной гуманитарной культуры. В этом отношении поучительным сюжетом оказывается история обращения ГАХНовцев к немецкой классической эстетике, позволяющая косвенно прояснить траекторию их «прерванного полета». Исследования, посвященные немецкой художественной и теоретической культуре конца XVIII – начала XIX вв., обещали ГАХНовцам некие формулы решения актуальных проблем. Способ, которым перечитывалось это германское наследие, может многое пояснить во внутренней логике поисков Академии. Важным путем решения программной задачи ГАХН – создания новой науки об искусстве – стало толкование немецкой классической эстетики. Переосмысление этого комплекса идей и его адаптация к исследовательским проблемам ГАХН в работах Г.Г. Шпета, А.Ф. Лосева, А.Г. Габричевского, В.П. Зубова, Б.А. Фохта, П.С. Попова, А.С. Ахманова и др. следует признать существенным достижением Академии. В данной работе рассмотрен лишь один аспект гётеанства ведущих мыслителей Академии: их восприятие «Фауста». Но аспект этот интересен тем, что он позволяет увидеть целое в части; более того – увидеть трудности, с которыми столкнулось это так и не сложившееся целое<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Часть цитируемых произведений увидела свет уже после ликвидации ГАХН, но есть основания полагать, что именно 20-е годы с их интенсивными дискуссиями внутри Академии и ориентацией на построение систем стали для интересующих нас авторов основой формирования поздних концептуальных разработок. Поэтому здесь взгляды ученых на смысл «Фауста» рассматриваются как условная целостность независимо от хронологии публикаций (что, конечно, недопустимо при другой формулировке задачи).

## II

Работа А.Г. Габричевского «Гёте и Фауст»<sup>2</sup> вышла как вступительная статья к изданию перевода В. Брюсова, но за ее жанровым форматом с приличествующей случаю риторикой видна долгая история размышлений о теме. Крупнейший знаток творчества немецкого гения, один из главных организаторов издания Юбилейного собрания сочинений Гёте, Габричевский почти ничего не написал собственно о «Фаусте». Но то немногое, что есть, заслуживает тем большего внимания: в просветительском жанре, обусловленном обстоятельствами и временем, автором намечены основные принципы трактовки «Фауста». Ключом к пониманию трагедии Габричевский делает проблему «титанизма». Идеал свободного гения как вершины развития природы – отмечает он – был одной из центральных тем эпохи. Но у Гёте это переживание стало почвой для «Гёца», «Вертера» и «Фауста». «Вся проблема “Фауста” здесь уже заложена целиком. С одной стороны – самоутверждение личности, жадная любовь к настоящему, к действительности во всей ее полноте, с другой – вечное безграничное стремление, жажда безусловного, желание все включить в себя или раствориться во всем. С одной стороны – бытие, с другой – становление, а посередине – мечта о прекрасном мгновении и о прекрасной художественной форме, в которых противоречие это снимается. Эта своеобразная диалектика гётевского мироощущения, легшая впоследствии в основу всей диалектики немецкого идеализма, приводит к ряду типичных конфликтов, которые и являются темами всего, что писал Гёте до 1775 года...»<sup>3</sup>. Форма как центр полярности бытия и становления это – принципиальная интуиция в гётеведении Габричевского, которая позволяет ему подойти к решению загадки классического как такового, т.е. к пониманию места, которое Гёте занимает в литературном процессе позднего Просвещения. А это, в свою очередь, ведет к пониманию динамики всей культуры Нового времени. В одном из писем П.А. Флоренского, написанных в неволе, мы встречаем живую реакцию на понимание Габричевским феномена «классического». «Сейчас перечитываю томик “Лирики Гете” [...]. Во вступительной статье Габричевского к “Лирике” на стр. 21 читаю удачное определение “подлинно са-

---

<sup>2</sup> Габричевский А.Г. Гете и Фауст // Гете. Фауст. Часть первая / пер. В. Брюсова. М.; Л., 1928. (Второе издание – 1932.)

<sup>3</sup> Там же. С. 40–41.

мобытного классического искусства”: “такое искусство, в котором осуществляется гармонический синтез между творческой динамикой и объективным строем создаваемой вещи”. С этим требованием классичности подхожу к литературе вообще и к русской в частности»<sup>4</sup>. Отмеченная Флоренским оппозиция системно выявляется Габричевским и в «Фаусте». Уже в раннем драматическом отрывке ключевыми эпизодами, выявляющими конфликт титанизма и гуманизма, Габричевский считает вызов духа земли и трагедию Маргариты. «Культ титанической личности приводит к двум основным конфликтам: к трагедии познания и к трагедии любви. Крайний индивидуализм оказывается не в силах разрешить основного противоречия между единичным и всем, действительностью и абсолютом, ограниченностью формы и бесконечным становлением, не в силах заполнить ту пропасть, которая зияет между «я» и «ты», между человеком и миром, чувством и разумом. Прекрасное мгновение человеку недоступно и не должно быть доступно, если он хочет сохранить в себе самое ценное: титанический порыв к овладению миром через познание и любовь. Но, с другой стороны, человек – существо ограниченное: природа во всей ее полноте недоступна, а любовь к женщине как жажда безусловного обладания и слияния неминуемо приводит либо к гибели любящего, как в «Вертере», либо к гибели любимого предмета, как в «Фаусте»<sup>5</sup>. Вопреки большинству толкователей Габричевский не сводит тему Маргариты к конфликту соблазнителя с социальной или моральной нормой. Источник вины – в разрушительном действии личности, стремящейся к безусловному; осознающему свою жизнь как объективное «задание», которое сильнее стремления к счастью. Проблема зла и греза здесь вообще не ставится, и трагедию Маргариты надо понимать как трагедию космическую, обусловленную ограниченностью всякой индивидуальной личности, не способной достичь абсолюта. Именно поэтому, полагает Габричевский, в раннем наброске роль Мефистофеля минимальна, ограничена лишь функцией посланника духа земли, символа отягощающей телесности, и никакого договора с Фаустом нет<sup>6</sup>.

В своем очерке Габричевский очень внимателен к теме эволюции типов знания, представленных кроме Фауста еще целой галереей персонажей. Самим Фаустом персонифицирована означенная выше триада элементов: бытие – становление – центр, в котором находится способность

---

<sup>4</sup> Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 437.

<sup>5</sup> Там же. С. 41–42.

<sup>6</sup> Там же. С. 43.

Фауста достигнуть преобразования «полярностей» в «восхождении». Способность эта сама по себе составляет особую идейную фабулу и воплощается то в «прекрасном мгновении», то в прекрасной художественной форме, то в практической деятельности. Ответвлениями на этом фаустовском пути оказываются символические фигуры Вагнера, Гомункула, Елены, Эуфориона и др. Вторая часть, замечает Габричевский, начинается с вступительной сцены, в которой Фауст переходит от агрессивного напора на природу к ее познанию через символы: «... если он некогда осмелился взглянуть в глаза духу земли, то теперь, повернувшись спиной к солнцу, он любит радугу в водопаде, как символом вечно изменчивой и вечно устойчивой жизни»<sup>7</sup>. Этот верный вектор движения приводит в финале к осознанию мира как динамического символа. Особо подчеркивает Габричевский роль Гомункула как аллегории верного пути к истине. «Гомункул – отвлеченная идея человека, наделенная всеми способностями, но лишенная лишь одного – реальности живого воплощения; он – чистое порождение мысли, и поэтому ему доступна вся область духовной культуры человечества, в том числе и античность, но вместе с тем он одержим страстным влечением к воплощению. В этом смысле он опять-таки фигура, дополняющая образ Фауста: с одной стороны, их объединяет стремление как таковое, с другой – он олицетворяет порыв Фауста от отвлеченного образа античности к реальному овладению ею. Поэтому, в то время как Мефистофель не может быть проводником Фауста к живой Елене, ученому человечку, этому отвлеченному филологу и гуманисту, хорошо известен путь в Грецию, и он сам, как Гёте и Фауст, стремится туда, чтобы воплотиться»<sup>8</sup>. Габричевский отмечает своеобразное раздвоение путей этих персонажей: Гомункул проходит тот путь – путь природной эволюции, который Фаусту достался даром, а Фауст проходит путь овладения классической культурой, которая изначально была у искусственного человечка. «Гомункул в снопе огня разбивается о ее колесницу, растворяясь в стихии мирового Эроса. Это новый этап восхождения Фауста. Человек, преодолевший отвлеченное знание и перерожденный через красоту и природу, созрел для новой любви, а культура – для истинного возрождения»<sup>9</sup>. Финал трагедии Габричевский также трактует как этап трансформации знания от аффективных к просветленным состояниям. Здесь в правильном понимании «стремления» преодо-

---

<sup>7</sup> *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. С. 57.

<sup>8</sup> *Там же.* С. 58–59.

<sup>9</sup> *Там же.* С. 60.

леается полярность дурного активизма и самодовольной пассивности. Исследователь отмечает: «Мефистофель торжествует, придравшись к слову, и все-таки не понимает, что высшее счастье для Фауста – самое стремление и сознание его неугасимости»<sup>10</sup>. Это «...придравшись к слову...» – очень точное замечание, присоединяющее Габричевского к тому меньшинству интерпретаторов, которое считает, что Фауст не проиграл спор. Чтобы подкрепить некоторые нижеследующие выводы, я приведу ряд собственных аргументов в пользу правоты Габричевского. В самом деле, ключевым условием для спасения оказываются не этические достоинства Фауста, но его способность к «неугасимому стремлению», его неприятие условного и открытость безусловному. Спасение Фауста вряд ли можно понять как помилование. Конечно, Бог формально имел право как Суверен делать исключения из закона и миловать, но – как Суверен, стоящий не вне закона, а над законом. Чтобы осуществить высшую справедливость и подняться над ограниченностью морального и религиозного Закона, Богу нужно было минимальное встречное движение: «*Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen*». В свете этого вряд ли Фауст однозначно проиграл пари: придирка к слову о мгновении, как заметил Габричевский, стала решающей. Но для Гёте правовая несостоятельность Мефистофеля важна, чтобы вывести Фауста из безусловной юрисдикции земного мира. Ведь спор шел о том, может ли Фауст найти такую точку во времени, которой он присвоит статус вечности, придаст ей вечный смысл: может ли он остановить мгновение. Но кто кого одурчил? С одной стороны, Мефистофель Фауста: он остановил мгновение, умирает и попадает в руки к черту. Но проблема в том, что Фауст делает не совсем то, что в его договоре обозначено как «остановить мгновенье». По сути, он инициирует бесконечный вечный процесс, в котором свобода – постоянное самоизменение и самовосстановление – уже не подчиняется природе. Мефистофель думал, что будет остановлено время, а Фауст заводит вечную машину самопорождения Я. Фауст говорит: «*Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick*». То есть в предчувствии высшего счастья он не говорит, что это – высший момент. Им сказано: данный момент является высшим, потому что я предчувствую высшее. Он наслаждается этим моментом и имеет такое право, потому что это момент переживания выхода в бесконечность, а не остановки времени, не выпадения из бесконечности.

---

<sup>10</sup> Там же. С. 63.

Фауст своими словами не останавливает время, а «потенцирует» его, преобразуя в бесконечность.

Мы видим, что Фауст в истолковании Габричевского далек и от шпенглеровского акцентирования на бесконечном стремлении, и от романтической героизации, которая ярко представлена в вводной статье А.В. Луначарского к тому же изданию. (Статья предшествует работе Габричевского, что естественно и по чину, и по идеологическим резонам.) Есть смысл процитировать Луначарского – одного из «титulyных» руководителей ГАХН – чтобы подчеркнуть контраст интерпретаций. Фауст Луначарского – это герой-вождь, гениальный одиночка. Только в отличие от горьковского Данко он жертвует не собой, а другими. «Это – высший эгоизм, эгоизм, выходящий далеко за пределы сухого стремления к жалким выгодам и благам жизни. Такой человек имеет право и должен быть жестоким – когда нужно; он должен быть эгоистом, потому что его победа есть победа высших форм жизни: пусть он дерзает!»<sup>11</sup>. Луначарский эффектно соединяет большевистский волюнтаризм с ницшеанством и позитивизмом. «Человек идеи, социальный художник и воистину “человек Гёте” гораздо ближе к “человеку Ницше”, чем предполагал сам автор Заратустры. В нем прежде всего чувствуется господин [...] И для себя самого и для других Фауст проповедует религию активного позитивизма, которую Ницше удивительным образом просмотрел»<sup>12</sup>. Но спохватившись, Луначарский вспоминает, что индивидуализм плохо согласуется с императивом солидарности революционных масс. Как бы преодолевая брезгливость, он пишет: «Героическое стремление не теряется никогда, оно становится сокровищем человечества и зовет на борьбу новых и новых бойцов. Героическое не погибнет, пока существует человечество. Но может ли всякий быть героем? Может ли всякий быть Фаустом? Конечно, нет! У нас, средних людей, не может быть титанического размаха, мы лишены радости повелевать и вдохновлять тысячи рук, но зато, заметьте, у Фауста в продолжение всего его жизненного пути не было друга. Многие гении, и притом индивидуалисты, тосковали в одиночестве, например Байрон, Ницше. Если Фауст, как и Гёте, словно не ощущает потребности в дружбе, то разве это уменьшает радость сотрудничества? Великаны борются в одиночку, – быть может, им так лучше, быть может, одинокие великаны сильнее; крупные люди борются группами, переключаясь друг с другом в веселой военной потехе, а люди маленькие

<sup>11</sup> *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. С. 27.

<sup>12</sup> *Там же.* С. 28.

борются партиями, армиями и в таком виде являются страшной силой! Чем меньше у человека личных сил и дарований, тем больше радости принесет ему чувство социальное, партийное, классовое. Толпа ничуть не ниже гения, когда и она борется за культуру, за полноту жизни, за просвещение. Но самым существенным выводом из нашей работы является та мысль, что перед лицом рока есть только одна истинно достойная позиция – борьба с ним, стремление вперед, прогресс, который нигде не хочет остановиться, утверждение жизни с присущими ей неудовлетворенностью и страданиями<sup>13</sup>. Этот немного комичный пассаж все же примечателен тем, что дает почувствовать дистанцию, отделяющую провинциальное нищестановление Луначарского от той ГАХНовской мысли, которую я пытаюсь здесь представить как нечто типологически целое (при всех очевидных вкусовых и концептуальных различиях).

### III

Г.Г. Шпет – один из идейных вождей Академии – редко обращается непосредственно к творчеству Гёте, хотя с наследием немецкой интеллектуальной культуры позднего Просвещения он работает как исследователь-эксперт. Две фигуры гётевской эпохи – Шлейермахер и В. Гумбольдт – не только привлекают его внимание, но и становятся протагонистами его больших работ: это «Герменевтика и ее проблемы» и «Внутренняя форма слова». Но обращение к другим мыслителям этого круга носит эвентуальный характер даже тогда, когда оно может быть ожидаемым. Гегель – по его значимости для духовной биографии Шпета – конечно, может быть поставлен в ряд со Шлейермахером и Гумбольдтом, но тексты о нем написаны «по поводу» и не носят систематического характера. Гёте занимает в сознании Шпета еще более скромное место и чаще всего упоминается в связи с историей понятия «внутренней формы». Тем не менее несколько фрагментов в исследовательском наследии Шпета заслуживают внимания в контексте нашей темы.

Начнем с критической составляющей в оценках Шпета. В «Эстетических фрагментах» он выносит категоричный приговор второй части «Фауста». «Обратный пример: поэтическая неудача, а вместе и философская, второй части Фауста Гете – рассыпанной груды поэтической

---

<sup>13</sup> Там же. С. 33.

штукатурки и философских камней, где нет поэтически одушевленной логики и нет логически крепко сшитой поэзии»<sup>14</sup>. Это довольно распространенный тип оценки «Фауста-2», и мы, пожалуй, вправе были бы ждать от Шпета более тонкого анализа. Скажем, его коллега по ГАХНу Габричевский наметил несколькими штрихами в вышерассмотренной работе и в статье «К поэтике “Западно-восточного дивана” Гёте» более глубокий подход к жанровому своеобразию позднего Гёте, создавшего вполне «крепко сшитую» нелинейную сетевую структуру повествования. Но заметим, что Шпет предлагает нам некий «обратный пример». Речь идет о сравнении логической и поэтической речи, которые вступают в отношения взаимодополнительности в рамках канона, названного Шпетом «классицизмом». Сравнивая образцовый «классицизм» Данте с «Фаустом-2», Шпет отмечает распад канона во втором случае. В рамках такого построения инвектива Шпета уже не кажется поверхностной. Ведь демонтаж классического канона и в самом деле был важным элементом художественной стратегии позднего Гёте. Еще пример: в «Заметках к статье “Роман”» Шпет вскрывает негативные аспекты романного жанра. «Психологически роман есть освобождение от резонирующей морали, но подчинение морали иррационального»<sup>15</sup>: эта формула Шпета не уступает по емкости знаменитой формуле немцев «роман это бургерский эпос». Понимая роман как деградацию эпоса, Шпет полемизирует с гегелевской версией, да и в целом ставит под вопрос состоятельность романа в свете задач, которые он решает в культуре. «Как роман по существу происхождению есть деградация (повествовательнориторическая) эпоса, так именно развитой психологический роман, переходя в эпический, завершается драмою, но драмою без мифа, жизненно и прозаическою. Так называемый воспитательный роман (Erziehungsroman; W. Meister) – только по видимости противоречит отрицательному свойству морального романа, он все-таки не эпос, а типизация и он отрицателен, как разрешение неразрешимой проблемы. Для подлинного эпоса необходимо сознание естественной и культурной реальности. Роман же по существу иллюзорен! И с этим так же связано его морализирование»<sup>16</sup>. Роман Гёте здесь поставлен в общий негативный ряд, но все же речь идет о сопротивлении жанра воспитательного романа доминирующей тенден-

---

<sup>14</sup> Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007. С. 262.

<sup>15</sup> Там же. С. 62.

<sup>16</sup> Там же. С. 63.

ции к вырождению, о постановке «неразрешимой проблемы». В другом пассаже Гёте уже решительно выделен из общего фона. «Познание идеи – философия, изображение ее – поэзия; в этом смысле поэзия реалистична и реальна, она о бытии, а не о быте, – так как только классические эпохи – реалистичны, обладают сознанием и чувством реальности, они создают реальный эпос (античность: греческая реальность войны и Пира, римская – государства; реалистична в этом смысле и *Commedia divina*, и Мильтон; Ренессанс – реальность земного мира; XVII век – реальность нового общества; XVIII и XIX века – субъективизм: вырождение классицизма, искусственный классицизм, иллюзия романтиков, сердечность Руси, иллюзорная дезиллюзорность натурализма, импрессионизм! Только у немцев Гёте осознал реальность немецкого духа в обстановке второго немецкого Возрождения, низвержение Гегеля было победою субъективизма, фейербаховского иррационализма, психологизма и т.д.)»<sup>17</sup>. Здесь весьма важен предикат «реальность», поскольку он радикально отделяет Гёте от иллюзионистского XIX в. и позиционирует его как защитника «бытия» от стихии «быта» и иррационализма. В этом свете нам понятнее будет полемика Шпета со шпенглеровским концептом «фаустовской культуры».

В одном из разделов «Эстетических фрагментов» Шпет протестует против шпенглеровского концепта «фаустовской души» Европы. «Шпенглер изображает Западную Европу в виде Фауста. Но, собственно, почему, и главное – *за что?*... – Хотя бы гетевский Фауст, а то – нет, Фауст просто, “вообще”!.. За что?.. Фауст – повеса, фокусник и шарлатан, с безграничною похотью и плоскою рассудочностью, теософ. За что и почему это – образ Западной Европы?»<sup>18</sup>. Приводя в пример английского и русского Фаустов (Марло, Пушкин, Достоевский), Шпет замечает, что они верно отражают суть Фауста немецких легенд: «*connubium* рассудочности и похоти»<sup>19</sup>. Но вряд ли это также и суть Европы: «непонятно, за что Шпенглер вдвухает в Европу “фаустовскую душу”. Не потому ли, что Фауста терзают муки “гносеологической трагедии”? Но если Фаусту не нравилась схоластика, что довольно понятно, то почему “гносеологическая трагедия” требует обращения к магии и некромантии, а не к Гомеру или Платону? Нефаустовская Западная Европа обратилась именно к ним, и едва ли имеет основание жалеть об этом. Гете хотел заставить поверить

---

<sup>17</sup> Там же. С. 75.

<sup>18</sup> Там же. С. 203.

<sup>19</sup> Там же.

в какую-то бесконечную духовную неутоленность Фауста. Верно: не только философия, но и искусство – от неутоленности, от духовного беспокойства. Но разве Данте от неутоленности знания и любви начал ловеласничать и искать приключений под руку с чертом?.. Гете был большой патриот и кроме того *hohe Exzellenz*, ему, понятно, хотелось украсить национальное изобретение. Но отчего такое волнение за судьбу всей Европы, когда битый Фауст поднял вопль? Поделом, собственно говоря, бит»<sup>20</sup>. В полемическом запале Шпет незаметно соединил то, что сам же различил несколькими абзацами выше: Фауста легенд, Фауста «Заката Европы» и Фауста Гёте. Если критика Шпенглера – согласимся мы с ней или нет – высвечивает проблемность идентификации европейской «души» с одним (из многих) архетипом, то ироничная оценка стремления Гёте «украсить национальное изобретение» явно не попадает в цель. Легендарный Фауст именно для того и проводится в трагедии Гёте через своего рода феноменологию западной истории, чтобы вывести его из тупика оккультно-магического гуманизма. Обращением к «Гомеру или Платону» является центральный эпизод трагедии, посвященный браку Елены и Фауста, т.е. синтезу эллинского и германского начал. И все же говорить о «непонимании» Шпетом трагедии Гёте было бы не вполне корректно. Тема Фауста помещена у Шпета в культуркритический контекст и использована как способ прочертить символическую границу между миром, похороненным Первой мировой, и чаемым новым миром (что бы ни стояло за этим ожиданием). Если Луначарский – также весьма неплохо знавший немецкую классику – использует «Фауста» как декорацию для своих идейных постановок, то Шпет все же полемически окрашивает аутентичного гётевского Фауста, который, как он сам подчеркивает, движется от «иллюзорности» к «реальности».

#### IV

Гётеанские темы А.Ф. Лосева – одного из самых активных деятелей Академии – не так очевидны, как в работах А.Г. Габричевского: наиболее информативны «Диалектика художественной формы» и недавно опубликованные фрагменты задуманной им книги по новоевропейской эстетике, которые непосредственно касаются и «Фауста». Коренится замысел

---

<sup>20</sup> *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. С. 204–205.

книги, видимо, в «Диалектике художественной формы», напрямую связанной с программами Академии. В первую очередь в Примечаниях, где дана сжатая история западной эстетической мысли от греков до XIX века. В веймарском классицизме, рассмотренном в соответствующем разделе, Лосев выделяет две составляющие «Гете Шиллеровский платонизм с кантианскими привнесениями» и «Гетевский мистический Спинозизм». Толкование гётеанского классицизма в свою очередь позволяет Лосеву осуществить сопоставление классического и романтического как типов мировоззрения: «[Романтизм] это – субъективистически индивидуалистическая, потенциальная бесконечность пантеизма. Классицизм же есть соборно-космическая, актуальная бесконечность идеи. Таким образом, романтическое и классическое мироощущение, искусство, философия, романтическая и классическая эстетика противоположны друг другу до полной полярности»<sup>21</sup>. Лосеву эта полярность нужна для того, чтобы заложить исторический фундамент своей теоретической конструкции: «... насколько яркой представляется мне противоположность этих типов с точки зрения опытно мифологической, настолько категорически выставляю я тезис о существенном тождестве конструктивно логической системы этих двух опытов и двух мифологий»<sup>22</sup>. Классцистская эстетика как мифология – это концепт, важный для понимания лосевского подхода к наследию Гёте, который можно, к сожалению, лишь косвенно реконструировать.

С этой целью полезно вначале обратиться к фрагменту замысла Лосева об истории эстетических учений<sup>23</sup>. У этого текста есть ценные особенности: рассмотренная в нем типология Нового времени, с одной стороны, провоцирует культуркритику, с другой – генетически содержит близкие Лосеву идеи символизма и трансцендентализма, и, наконец, требует соотнесения с предшествующими эпохами. В частности, Лосев в этом тексте показывает, как в исторических судьбах классицизма и неоклассицизма проявлена великая когнитивная драма чувственности и рассудка, как она трансформируется в плодотворный диалог романтизма и трансцендентализма, как этот диалог становится разрушительным и как

---

<sup>21</sup> Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 251.

<sup>22</sup> Там же. С. 252.

<sup>23</sup> Лосев А.Ф. Конспект лекций по истории эстетики Нового времени // Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель: К 110-летию со дня рождения. М., 2003.

эта «относительная мифология» обеспечена личностным ресурсом культуры. Сосредоточимся на лосевской формуле XVIII в. – в той мере, в какой она следует из соответствующих разделов указанного текста. Ключевым тезисом является характеристика эстетики этой эпохи как синтеза рационализма и эмпиризма. Обычно эта схема применяется к истории философии, причем роль создателя такого синтеза отводится Канту. Лосев, однако, сместив точку синтеза к концу XVII – началу XVIII вв., высвечивает процессы поиска, которые зачастую ускользают от взгляда историков. «[...] Эстетика уже не понимала рассудок и чувственность в таком разрыве. Субъект здесь мыслился как живая объединенность того и другого, часто даже прямо как цельное живое существо, которое, будучи перенесенным на объективный мир, создавало одушевленную вселенную»<sup>24</sup>. Действительно, здесь одной фразой очерчен стержневой мотив века: поиск живой посюсторонней индивидуализированной целостности. Лосеву удалось выделить в своей формуле морфологический остов мира Просвещения. Поскольку эстетика интересна еще и тем, что она позволяет высветить самосознание эпохи, Лосев не упускает из поля внимания ее «культурпрограммную» сущность. «Цельное живое существо» – это своего рода энтелехия, которая, как дает понять автор, идеально воплощена в творчестве Гёте. Еще один лосевский тезис-ключ к морфологии века: понятие «середина». Анализируя английскую эмпирико-психологическую эстетику и немецкую штюрмерскую эстетику, которые – каждая по-своему – уклонялись от принципа прекрасного как посредника между способностями человека, Лосев подчеркивает, что наиболее гармоничным воплощением этого принципа стали теории Винкельмана, Лессинга, Гёте и Шиллера. Особенно наглядным становится понимание Лосевым функциональной роли «середины», когда он дистанцирует от означенной группы мыслителей Гердера, не сумевшего освоить эту великую интуицию<sup>25</sup>. Гёте же рассматривается как мыслитель, воплотивший этот принцип с предельной силой. Характеристика Гёте в этом контексте, пожалуй, принадлежит к числу лучших лосевских портретов-дефиниций: «Остро и тонко очерченная форма вещи, которая в то же самое время является и жизненно действующей, пульсирующей органической ее сущностью, или, другими словами, *резко очерченная и жизненно пульсирующая морфология всего бытия*, – вот то углубление и расширение эстетического миропонимания Винкельмана, которое мы

<sup>24</sup> Лосев А. Ф. Конспект лекций по истории эстетики Нового времени. С. 353.

<sup>25</sup> Там же. С. 360–361.

и должны считать естественным завершением всей винкельмановской эстетики у Гёте»<sup>26</sup>. Нетрудно заметить, что этот очерк «рифмуется» с лосевской характеристикой античной классики, которая дана в его трудах рядом родственных дефиниций. Это позволяет сообщить привычному образу Гёте-эллиниста дополнительное измерение: показать античный элемент его эстетики как звено в исторической непрерывности, но отнюдь не как реставрацию почтенного прошлого. Почему в этом случае мы сталкиваемся с «углублением и расширением» эстетики Винкельмана? Видимо потому, что пресловутые «благородная простота» и «спокойное величие» остаются характеристикой классики, но – в случае Гёте – собираются вокруг «пульсирующей морфологии бытия», не такой уж простой и спокойной, поскольку форма появляется в результате победы над остро и лично пережитым хаосом. Даже Шиллер является отклонением от этого абсолютного центра. В пассаже, посвященном Шиллеру, выделяется формула «эстетический историзм»<sup>27</sup>, которая глубоко и точно позиционирует эстетику и культурологию Шиллера по отношению ко всем направлениям просветительской мысли. Этот тип историзма тоже дает нам «пульсирующее бытие», однако этот пульс представляет собой не морфологию личности, а синтаксис истории; не идеал, а характер. Такой путь не ведет ни к индивидуализму, ни к брутальному национализму, но Гёте уже видит в этой тенденции некую угрозу и развивает (также – в полемике со штюрмерством и ранним романтизмом) контрмотив: расуждения о «мировой литературе» и «мировой культуре».

Раздел о Гёте Лосев завершает непосредственной характеристикой «Фауста» с точки зрения гётеанской версии классицизма: «Пережив в молодости со всей немецкой литературой период “бури и натиска”, а затем в течение долгих десятилетий винкельмановскую эстетику, Гете обнаружил несвойственное классикам, а тогдашним романтикам свойственное, только в малой степени, глубокое понимание судеб европейской культуры Нового времени в своем знаменитом “Фаусте”. Изобразив правду вечного стремления в I части этой трагедии, Гете мастерски показал в ее II части, каким образом брачный союз феодального рыцаря Фауста с винкельмановски понимаемой античной Еленой создает революционную стремительность Евфориона, как эта Елена улетает на небо, оставив только свои внешние покровы, и как, наконец, одинокий престарелый Фауст находит утешение только в жизненной и технической помощи лю-

---

<sup>26</sup> Там же. С. 364.

<sup>27</sup> Там же. С. 366.

дам. В этом произведении Гёте не только показал историческую необходимость винкельмановской античной красоты для возрожденской Европы, но также и ограниченность, историческую обреченность этой красоты в связи с восхождением буржуазной цивилизации. Здесь тоже необходимо находить завершительную роль Гёте как теоретика классицизма Нового времени»<sup>28</sup>. Указывая на «обреченность красоты», Лосев несколько сдвигает гётевские акценты, приближая смысл эпизода с Еленой к гегелевскому концепту «конца искусства». Но у Гёте сюжет с Еленой не так однозначно пессимистичен. Замысел Фауста в контексте трагедии весьма прозрачен: чтобы достичь искомого совершенства в здешнем мире, ему нужно соединить два духовных мира, античный и ново-европейский, или, как он его называет, северный мир (готикоромантический). Это та проблематика, которую разрабатывал веймарский классицизм в последние пять лет XVIII в., и Гёте подводит итог его исканиям именно в третьем акте второй части «Фауста». Можно ли соединить два этих мира; если да, то плодотворно ли будет это соединение? Важно, что речь идет не о любовной связи, как в случае с Маргаритой, но о браке, т.е. о законном, глубоком, естественном и плодотворном союзе. Учитывая пропитанность «Фауста» гностическими и алхимическими мотивами, уместно будет назвать такой брак сизигией. В узкосюжетном контексте это выглядит менее торжественно – как интрига и попытка Мефистофеля свести наконец Фауста и Елену, дать ему искомое счастье. Стоит вспомнить, как остро критиковал Шпет (см. выше) шпенглеровский концепт «фаустовской души»: Фауст – это не бесконечная погоня за ускользящими целями; это точное знание своей цели как полноты бытия в здешнем мире. Перед нами поэтапная проба Фаустом (с помощью ада и с разрешения небес) того или иного материала на соответствие идеалу. К центральному событию – к эксперименту с Еленой – вели все предшествующие сюжетные нити. Особенно важны две катастрофы, связанные с «вечной женственностью»: трагедия Маргариты и драма Гомункула. В первом случае победа Фауста стала гибелью Гретхен. Во втором случае триумф Галатеи стал гибелью (хотя и далеко не бесплодной) искусственного человека. Союз с Еленой стал отчасти третьей катастрофой: брак вместо синтеза даст освобождение энергии распада. Но и назвать его неудачей вряд ли можно, хотя бы потому, что античная пластическая красота, как показывает Гёте, соединилась с музыкой германской поэзии; пространство красоты получило измерение

---

<sup>28</sup> Лосев А. Ф. Конспект лекций по истории эстетики Нового времени. С. 364.

исторического времени. Этот результат вряд ли аннулируют дальнейшие события трагедии. Но все же это трагедия, и Лосев прав, усматривая обреченность той земной гармонии, которую пытается выстроить Фауст. Интересное свидетельство оставила М.А. Тахо-Годи, вспоминая о гётеанских беседах А.Ф. Лосева и Б.И. Пуришева и обращая внимание на то, что, в отличие от собеседников, большинство исследователей не видят связи между замкнутыми в себе актами второй части «Фауста». По Лосеву же, связующим звеном становилась философия европейской истории. «А.Ф. это замечательно объясняет одной фразой: когда Гете построил философию европейской истории, когда он увидел этот европейский прогресс, то он под конец сам его испугался, увидев к чему этот прогресс приводит. Последний акт второй части – это трагедия человека, железного хода истории, разрушения гуманизма. Все это предопределяет трагический финал пятого акта “Фауста”. Постепенное движение к этой развязке – это еще одна связующая нить между двумя частями “Фауста”»<sup>29</sup>.

В книге «Проблема художественного стиля»<sup>30</sup>, материалы которой также восходят к наброскам 20–30-х годов, Лосев рассматривает хрестоматийную статью Гёте «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788 г.) и констатирует, что «Гете характеризует в ней стиль не столько с художественной, сколько с общежизненной и, вообще говоря, онтологической точки зрения»<sup>31</sup>. Лосева как автора «Диалектики художественной формы» и «Философии имени» весьма интересуется такой поворот в истории понимания стиля. Не чинясь, он критикует то, *как* реализован гётевский концепт: «... то единственное, что нам представляется здесь основным и центральным, – это учение о соединении объективного и субъективного метода. Однако, нельзя сказать, что это соединение обрисовано у Гете в категориальном смысле слова убедительно. Ведь нужно найти такое бытие или такую жизнь, где субъект и объект уже не противостояли бы друг другу, но объединялись бы в одно органическое целое. Что же это за органическое целое? Нам представляется, что у великого Гете здесь имеется большая неясность. Ведь выйти из сферы субъекта, не впадая опять в отвлеченную сферу объекта, это значит войти в пределы такого бытия, где действительно уже по самому существу невозможно разделять субъект от

---

<sup>29</sup> Тахо-Годи М.А. Лосевская концепция второй части «Фауста» Гёте // Лосевские чтения. Образ мира – структура и целое. М., 1999. С. 252.

<sup>30</sup> Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.

<sup>31</sup> Там же. С. 41.

объекта»<sup>32</sup>. Неясность или недоговоренность, с которой мы действительно сталкиваемся здесь у Гёте, Лосев предлагает преодолеть следующей конъектурой: «Нам представляется, что таковым является общественное бытие, или, говоря шире, социально-историческое бытие, или, говоря еще шире, космическое бытие. Насколько можно предполагать, Гете признавал стиль только за такими художниками, которые умеют отразить именно социально-историческое или космическое бытие с теми или другими его ступенями, с тем или другим его обобщением, в тех или иных его проявлениях. Другими словами, – обладает ли данное художественное произведение стилем или им не обладает, это определяется у Гете не просто его какой-нибудь структурой, но именно достаточно широкой социально-исторической моделью»<sup>33</sup>. То, как Лосев «достроил» мысль Гёте, может вызвать возражения педантов, но нельзя не признать, что с этой точки зрения становится понятным «стиль» такого шокирующего своей внешней хаотичностью произведения, как «Фауст». То есть мы имеем дело со стилевой формой, которая изоморфна высвеченной в произведении реальности. «Чтобы данное художественное произведение обладало стилем, для этого, по Гете, вероятно, необходимо и соответствующее содержание, а именно содержание достаточно обобщенное и широкое, достаточно внушительное по своей глубине и по своему богатству. [...] Стиль, по Гете, это есть достаточно глубокая содержательность художественного произведения, т.е. такая, которая уже выходила бы за пределы и субъекта, и объекта, но изображала бы собою такую жизнь и такое бытие, которое не только выше всякого отдельного субъекта и всякого отдельного объекта, но даже лежит в их основе, их осмысливает и их оформляет в их раздельности, как и в их единстве»<sup>34</sup>. Мы узнаем в этой характеристике столь важную для Лосева онтологическую категорию, как миф. Истинный миф Гёте, таким образом, это не аллегии и символы, а Стиль.

## V

Две работы В. П. Зубова, посвященные Гёте и написанные им в период работы на философском отделении ГАХН (1923–1929 гг.), – лишь часть ряда его трудов по истории немецкой философии и эстетики. Ста-

---

<sup>32</sup> Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 40–41.

<sup>33</sup> Там же. С. 41.

<sup>34</sup> Там же.

ты впечатляют своей интеллектуальной зрелостью, глубиной и свежестью исследовательского взгляда, что почти невероятно, если учесть возраст ученого (он родился в 1900 г.). Участие В.П. Зубова в ГАХНовской разработке «немецкой темы» (в первую очередь – идей Гёте, Шеллинга и Жан-Поля) отличается стремлением к своего рода полифоническому восприятию наследия германской мысли. Зубов, что естественно для последователя Флоренского, свободно использует регистры разных наук для понимания целостного феномена того или иного мировоззрения. Так, эстетика Жан-Поля, обычно читаемая в свете современных ему посткантовских теорий (хотя и с учетом его барочной манеры и реликтов просвещенческого рационализма), воспринимается по-другому в свете характерологических «гешталтов», виртуозно систематизированных Зубовым и спроецированных на вроде бы нейтральные тезисы его эстетики. Зубовым было наглядно доказано, что существует «латентный текст» как активный формальный фактор, что у него есть определенные закономерности, связанные с духовной конституцией автора, и эти закономерности поддаются изучению вполне рациональными герменевтическими процедурами. Трактровка «Фауста» в его гётеанских работах не столь новаторская, но содержит ряд любопытных моментов.

Характер и мотивация обращения Зубова к «Фаусту» заметно отличны от рассмотренных выше подходов. Во-первых, Зубова прежде всего интересует натурфилософское мировоззрение Гёте; во-вторых, для него не существует «Фауста вообще», вне контекста того эпизода трагедии, который выявляет конкретный этап фаустовской метаморфозы. В результате даже спорадические обращения к трагедии становятся авторской интерпретацией. Работа «Натурфилософские взгляды Гёте»<sup>35</sup> начинается и заканчивается словами из первой части «Фауста» (Ст. 682–683): «Was du ererbt von deinem Vater hast, / Erwirb es, um es zu besitzen». (Дословно: «Овладей тем, что унаследовал от предков, чтоб обладать им».) Гёте обыгрывает паронимическую близость «ererben» (наследовать) и «erwerben» (приобретать трудом), но из содержания зубовской статьи не так уж ясно, о каком наследии (das Erbe) идет речь. Непосредственно статья посвящена пониманию научного метода Гёте как противовеса формально-рассудочной науке Нового времени. В свою очередь, центром этой темы является вопрос о смысле гётевского «прафеномена». Чуждый Гёте ме-

---

<sup>35</sup> Зубов В.П. Натурфилософские взгляды Гёте // Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917–1930. М., 2004. (Работа закончена в январе 1922 г.)

ханицизм иллюстрируется Зубовым<sup>36</sup> словами Мефистофеля из первой части «Фауста»: «Wer will was Lebendiges erkennen und beschreiben, / Sucht erst den Geist herauszutreiben, / Dann hat er die Teile in seiner Hand, / Fehlt, leider, nur das geistige Van». (Дословно: «Кто хочет познать и описать что-либо живое, старается сперва изгнать оттуда дух. Затем имеет он в своей руке все части, отсутствует, к сожалению, лишь одушевляющая связь»<sup>37</sup>.) Гётевская (и шеллинговская) натурфилософия, напротив, заключаются в синтетической связи целого. Но главное, по Зубову, в том, что эта связь – оптически зрима. «На деле умозрение всегда насыщено чувственным восприятием и чувственное восприятие проникнуто мыслью. [...] Говорить об идее, которая была бы невидима, которая лежала бы в основе природы, как метафизическая *qualitas occulta*, это значит забывать о том, что [...] каждое растение есть само перворастение, которое в нем живет как его творческая энтелехия, т.е. о том, что в известном смысле перво-растение зримо, осязаемо и осязаемо. [...] Протофеномен, конечно, не лист; Идея, конечно, не то, что ее внешние обличия. Вспомним то поразительное по внутренней силе описание явления Духа природы в первой части «Фауста» и возглас смятенного Фауста: “Weh! Ich ertrag dich nicht!” Вспомним и аналогичное место из второй части, где, созерцая солнечный восход, Фауст говорит: “Sie tritt hervor! – und leider! schon geblendet, Kehr’ ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen”. Если это так, если природа и есть, и не есть Идея, то, говоря гегелевским языком, она становится Идеей, но становится не в том смысле, что будет Идеей когда-то (в этом случае нельзя было бы говорить, что она есть Идея), а становится так, как становится Логос Гераклита, Единое Платонова «Парменида» – движется, покоясь, и покоится, двигаясь. [...] Здесь – не дурная бесконечность, а полнота завершенной сферы, полнота времен. Здесь не прямая, а круг. Здесь время – «образ вечности»<sup>38</sup>. Заметим, что Зубов, как и Габричевский, придает большое значение эпизоду с явлением Духа природы. Тематизированная в нём несоизмеримость человека и творящей природы является одним из мотивов всей Фаустовой жизненной динамики. Но Зубов понимает эту несоизмеримость еще и как аргумент в пользу реальности «протофеномена»: он – не что иное, как связующее звено между субъектом познания и действительностью. «Итак, Прото-

---

<sup>36</sup> Зубов В.П. Натурфилософские взгляды Гёте. С. 86.

<sup>37</sup> Дословные переводы цитат из Гёте сделаны, очевидно, автором примечаний к публикации Д. Баюком.

<sup>38</sup> Там же. С. 89.

феномен и эмпиричен, и идеален. Пытались провести грань между протофеноменом, как первичным фактом феноменального мира (например, магнит для Гёте протофеномен), и перворащением, как имагинативным образом духа. Вряд ли можно это делать. [...] В Протофеномене совпадает бытие и познание, т.е. познание и предмет. Он факт сознания в такой же мере, в какой и факт природы»<sup>39</sup>. Сближая Гётев протофеномен (или, как пишет Зубов в ряде случаев, «Тип») с Платоновой идеей, но сохраняя принципиальную наглядность Типа, Зубов в этой более чем спорной интерпретации следует за Флоренским. Но в то же время он делает существенные оговорки и уточнения. «Вопрос о видении Типа далеко еще не исчерпан. Мы должны преодолеть еще многие трудности и сомнения. [...] Так мы подходим к вопросу об объективности зрения, о субъективном и объективном зрении, т.е. к основным идеям *Farbenlehre*. [...] Возвращаясь к *Farbenlehre*, мы скажем, что свет и цвет у Гёте психофизичны. Это значит: нельзя брать цвета только как количественные явления, – мы поддались бы в этом случае фикции; нельзя брать цвета только как субъективные состояния сознания, как чистые качества, – в этом случае из Сциллы механистического воззрения мы попали бы в Харибду психологического субъективизма. Нужно идти из того центра, в котором совпадают природа и сознание, где есть и реальное, и идеальное, где сознание не искажает предмета, потому что является неотъемлемым моментом жизни предмета, где сама физика требует выхода к познающему не для его упразднения, а для включения в ткань познаваемого. Как человек есть и познаваемое, и познающее, так и вся природа есть тождество и познаваемого, и познающего на разных ступенях. [...] Отсюда понятно, почему физика Гёте неразрывно сплетена с психофизиологией и эстетикой. [...] Подлинное эстетическое переживание онтологично; оно – не *Schein*, не мираж, не субъективная иллюзия»<sup>40</sup>. Зубов полагает, что гётевское учение о цвете показывает своеобразие его натурфилософского метода и его понимания природы как зримого целого: путь Гёте не односторонне-аналитический и не односторонне-синтетический. Гётев метод это – «полярность» как предпосылка восхождения к Типу. Финал работы проясняет смысл эпитафии: европейская культура не сохранила дара, полученного от Гёте и впала в механицизм. Это естественно, полагает Зубов, поскольку взор гения со своей вершины видит то, что остается пока еще скрытым для стоящих внизу. Тезис иллюстриру-

---

<sup>39</sup> Там же. С. 93.

<sup>40</sup> Там же. С. 95.

ется еще одной цитатой из «Фауста» из начала второй части: «Hinaufgeschaut! – Der Berge Gipfelriesen / Verkuenden schon die feierlichste Stunde; / Sie duerfen frueh des ewigen Lichts geniessen, / Das spaeter sich zu uns hermieder wendet» (в переводе Н. Холодковского: «А там, вверху, зажглись гор вершины, Зарделись, час высокий торжествуя. Вы прежде всех узрели, исполины, Тот свет, который нам теперь сияет!»). Стоит обратить внимание на то, что слова эти звучат особо значительно в контексте всей сцены: очнувшись после хаоса первой части, Фауст видит вокруг себя *многоцветный* мир и понимает, что абсолютное надо постигать косвенно, через символы, на нарушая живую связь природы. Эту хроматическую тему Зубов обстоятельно развивает в более поздней статье<sup>41</sup>, в которой также обращается к эпизоду из «Фауста», цитируя рассуждения Мефистофеля о споре света и тьмы, в каковых главным аргументом чётра против всесияния света оказывается телесность цвета и зависимость цвета от своих носителей (Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön, / Ein Körper hemmt's auf seinem Gange; / So, hoff ich, dauert es nicht lange, / Und mit den Körpern wird's zugrunde gehn; 1355–58).

Чтобы сделать характеристику мыслей Зубова более рельефной, стоит привести несколько пассажей из воспоминаний П.А. Флоренского, чье восприятие Гёте было для Зубова своего рода парадигмой. «Всю свою жизнь я думал, в сущности, об одном: об отношении явления к ноумену, об обнаружении ноумена в феноменах, о его выявлении, о его воплощении. Это – вопрос о символе. И всю свою жизнь я думал только об одной проблеме, о проблеме СИМВОЛА. [...] Я искал того явления, где ткань организации наиболее проработана формующими ее силами, где пронизаемость плоти мира наибольшая, где тоньше кожа вещей и где яснее просвечивает чрез нес духовное единство». [...] «Да, если говорить о первичной интуиции, то моею было и есть то таинственное высвечивание действительности иными мирами – просвечивание сквозь действительность иных миров, которое дается осязать, видеть, нюхать, вкушать, настолько оно определено, и которое, однако, всегда бежит окончательного анализа, окончательного закрепления, окончательного “остановись, мгновение”». [...] И вот теперь, оглядываясь вспять, я понимаю, почему с детства, с тех пор почти, как научился я читать, у меня был в руках «Гёте и Гёте без конца» [...]. Он был моей умственной пищей. Рассудочно я мало его понимал, но определенно чувствовал – это и есть то самое,

<sup>41</sup> Зубов В.П. Метод путь изучения хроматики Гёте // Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917–1930. М., 2004. С. 114, 124 (работа написана в 1924 г.)

что сродно мне. А то, к чему я стремился – было гётевским первоявлением, но, вероятно, в еще более онтологической плоскости, по Платону. Это был URPHAENOMENON». Здесь со свойственной Флоренскому экспрессией выражены те гётеанские интуиции, которые и для Зубова были регулятивной идеей. Но, как уже было отмечено, в отличие от категоричного отождествления Флоренским платоновского эйдоса с гётевским прафеноменом, аналогичное сближение Зубова выглядит более осторожным и логически корректным.

## VI

Итак, мы видели, что разная идейная ориентация ГАХНовцев не мешала им видеть в Гёте важнейшего союзника. И искусствоведческий подход Габричевского, и герменевтика истории Шпета, и диалектическая историософия Лосева и неонатурфилософия Зубова сходились в этом отношении в одной точке – в морфологии Гёте. Для теоретиков ГАХНа важна была синтезирующая сила формы, гениально выраженная немецким поэтом-мыслителем: т.е. не «физика» сложения инструментальных средств, а «химия» взаимопроникновения субъективных и объективных целей. Эти две стратегии различались как морфология механизма и морфология организма. Естественным союзником для Академии оказывается в этом случае Гёте, да и вся немецкая классическая эстетика с ее неизбывным стремлением выявлять органическое присутствие целого в индивидуальном. Любопытно, что, осуществляя нетривиальную и плодотворную актуализацию немецкой классической эстетики вообще и идей Гёте в частности, теоретики ГАХН сравнительно редко обращаются именно к «Фаусту» (что и стимулировало предпринятый здесь поиск таких обращений). Этот факт еще требует осмысления, но в качестве гипотезы можно высказать предположение, что новаторская неканоническая форма трагедии Гёте как художественного целого требовала специального осмысления, на которое ГАХНовцам не было отпущено времени, тогда как арсенал идей «Фауста» оказался в глубоком родстве с интеллектуальными и ценностными поисками Академии.

*Препринт WP20/2012/01*  
*Серия WP20*  
*Философия и исследования культуры*

Доброхотов Александр Львович

**«Фауст» Гёте и теоретики ГАХН**

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*  
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

Отпечатано в типографии  
Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики» с представленного оригинал-макета  
Формат 60×84  $\frac{1}{16}$ . Тираж 20 экз. Уч.-изд. л. 1,6  
Усл. печ. л. 1,6. Заказ № . Изд. № 1533

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»  
125319, Москва, Кочновский проезд, 3  
Типография Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики»