



Д. Ю. КОРОЛЬ

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОЭТИКИ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ ФОРМ РАННЕГО НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Внимание исследователей немецкого романтизма все больше привлекают те аспекты поэтического, философского, этического и жизненно-бытового опыта романтиков, которые, оставаясь невыраженными рефлексивно и систематично, ускользают от традиционных методов интерпретации и требуют иного аналитического режима понимания — реконструкции. Как таковые, эти значимые моменты романтического опыта рассеяны по различным знаковым и жизненным контекстам. Сама интенция рассеяния, конечно, не случайна, так как соответствует центральной формуле романтической поэтики становления — поэтической стратегии открытых эстетических форм. В этом смысле заметно стремление современных исследователей обновить и расширить контекстуальную базу реконструирующего анализа, фундированную в классических подходах единством идеального когито и гносеологическим приоритетом картезианского образа субъективности¹. Поиску интегрирующего контекста посвящена и эта работа, причем автор уделяет главное внимание концептуализации (там, где это допускается логикой поиска) смысла поэтики становления в двух, не исчерпывающих, естественно, содержание этой поэтики, экзистенциальных формах «мелодического» и «речевого», различие между которыми восходит к древнегреческому парадигмальному противопоставлению «мелоса» и «логоса».

Обновляя канонический репертуар речевого поведения, романтизм стремился если не создать, то обозначить контуры единой поэтики как поэтики «органических форм» в контексте более общей задачи «поэтизации бытия». («Обедненный эпохой Просвещения мир» испытывает гносеологическое превращение: «Новое, реальное единство и целостность мира из факта отвлеченного сознания, теоретических построений и редких книг стали фактом конкретного (обычного) сознания и практической ориентации, фактом обычных книг и каждодневных размышлений, связались с устоявшимися зрительными образами, стали наглядно-зримым единством; для того, что не обладало непосредственно зримостью, могли быть найдены зрительные эквиваленты»²). Для выполнения этой задачи, согласно романтической установке, необходимо найти такие поэтико-жизненные формы, в которых осуществлялись бы моменты максимальной близости искусства и жизни. «Беседа» (в более широком смысле — «устная литература») становится в романтизме одной из таких форм. Устная речевая форма поэтической коммуникации предполагает ситуацию «взаимопонимания», по логике которой смысл не может быть окончательно зафиксирован в языковой структуре дискурса, пытающегося его отобразить и передать, потому что сам смысл всегда возникает в таком виртуальном пространстве, которое самостоятельно язык как система создать не в состоянии. В этом смысле «взаимопонимание» следует определить как противно-объективацию тех, кто вошел в сферу речи, действительную настолько, насколько «понимание» обуславливается и сопровождается аффектом, освобождающим форму сообщения от непосредственного языкового копирования, одновременно лишая участников коммуникации традиционных грамматологических гарантий понимания и принуждая их постоянно соотносить себя с процессом аффективного отклонения и рассеивания выражения. В романтизме есть собственный термин для обозначения того, что здесь названо противно-объективацией, — это «развоплощение», помогающее появиться в речевой практике «мистической речи, мистической по тону и образам»³, которая больше не нуждается в референциальной сводимости языка и реальности, той зрительно-аподиктической проекции,

из которой герой поэтического опыта был вынужден вначале исходить. Это в свою очередь порождает особую топологию чувств романтической субъективности, в которой привилегированным объявляется «чувство парения между небом и землей», чувство романтического героя, застывшего между «Все» (Alles) и «Ничто» (Nichts)⁴. Как символический оператор «между» действует в любом эстетическом акте опространствливания, придавая романтическому опыту поэтического познания мира топологическое единство.

Театр экзистенциальных форм романтизма выявляется в противостоянии визуально-языковому характеру эстетики Просвещения. С этим обстоятельством связана символическая образность «разрывов» в затвердевшей визуально-языковой ткани: «Все видимое нависает вокруг нас подобно коврам с мерцающими красками и фигурными изображениями. За коврами находится область, населенная снами и бредом, никто не смеет приподнять ковры и заглянуть за кулисы», — пишет Людвиг Тик в романе «Вильям Ловелль»; «Авторы романов, чтобы найти живой материал для них, ищут, нет ли в этом мире «отверстия» (irgend eine Öffnung)» (Ф. Шлегель). Когда Эмерсон утверждает: «ось зрения не совпадает с осью вещей», то он, на наш взгляд, указывает, что в феноменологическом разломе «осей» необходимо располагается определенная речевая практика, конституирующая со-бытийность человека и вещи. «То, что мы видим, не есть то, что мы видим, а то, что мы превращаем в видение посредством определенных языковых форм»⁵. Романтическая ирония помогает осознать визуализированный тип со-бытия как локальный и для романтизма в принципе вторичный по отношению к тому, на чем романтический герой экзистенциально сфокусирован и что он ищет в символике «разрыва», «несовпадения», «отверстия».

Что значит отделить вещь от зрения на основе программного тезиса — «романтический порядок задается мелодической акцентуацией, а не логической» (Новалис)? Взаимопроникновение «мелоса» и «логоса» позволяет Новалису в романе «Генрих фон Офтердинген», как отмечают исследователи, сделать мир «главным» и «ковким», пластичным и открытым, ибо «говорить» здесь означает «превращать» предмет в эфирное тело, одухотворять его, делать легче воздуха»⁶. Но что за способность лежит в основе такого превращения? Какой психо-телесный опыт делает это превращение вообще возможным? Стремление ответить на эти вопросы побуждает реконструировать феноменологическую матрицу романтического опыта. Не находится ли в основе этого опыта такая экзистенциальная прото-форма романтического героя, которая отменяет прежнюю психотелесную геометрию поэтической идентичности (например, символическую ось «глаз—сердце»)?⁷ Геометризм «глаза» сменяется у романтиков аметризмом «уха». Ведь ухо — это такой символический орган, который способен, по мнению романтиков, заставить чувственную телесность испытать удивительное превращение: никакой отдельный орган вследствие этого превращения больше не обладает прерогативой репрезентировать «внутреннее», порождать, задерживать и овладевать чувством «Я». Теперь чувство до всякой органо-образной символизации создает все «тело» переживания события и тем самым разрушает органоподобную структурированность «Я-тела». Необходимо пояснить, что «ухо» здесь следует понимать не как физический орган, а как экзистенциальное «место органа», открывающееся только в особом топологическом измерении субъективности. Не находящееся «снаружи», поскольку ему не соответствует проекция «во-внутри», как «место органа» ухо ничего не воспринимает и не передает, но превращает, в силу своей топологической неопределенности, все тело в экзистирующий контур события, переводя всю прежде «внутреннюю» и «внешнюю» символическую органику в режим поверхности тела. В этом смысле показательна топологическая размытость для говорящего собственного голоса: то, что по объективной геометрии тела распространяется изнутри, в направлении внешнего, самим говорящим воспринимается в двойном режиме внутреннего и внешнего одновременно, образуя «место органа», где встречаются силы имманентного и трансцендентного, создавая фонологичный порог зарождения «Я-чувства». Следовательно, самовосприятие проходит в условиях, когда голос и слух теряют временную и идеально-пространственную дистанцию по отношению друг к другу; задавая подвижную психотелесную границу «Я», голос «течет» по поверхности тела, вызывает «тотальный резонанс всего существа»⁸ и не дает возникнуть дифференцирующему телесно-символическому образ «Я» классическому визуальному геометризму. Исчезает важнейшее измерение экзистенциального существования тела — оно теряет «глубину». Поскольку фонологическая стратегия разрушает перспективу «внутреннего» и «внешнего» и соответствующую этой перспективе символическую иерархию органов, постольку становится невозможной налаженная по правилам этой иерархизации циркуляция чувственно-поэтических энергий. Отменяя глубинную перспективизацию феноменального образа «Я», топологическая стратегия поверхности, мембраны, волны, ткани, занесы или покрова, всего, что способно стать топологическим препятствием для познавательной экспансии рационализованного зрения, оказывается необходимо связанной с романтической «политикой» фоноцентризма.

Но если тело создается пробеганием чувства, то что такое чувство? Предварительно можно предположить, что чувство — это форма интенсивности отношений внешнего и внутреннего. Чувство, по сути, не принадлежит ни тому, кто его испытывает, ни тому, кто его вызывает, вследствие чего оно способно овладевать всем, не зная, именем кого оно становится, ибо оно и есть имя самого становления, для которого персонологический код «Я» выступает лишь фрагментом и осколком процесса становления. В связи с этим нельзя не затронуть «нерва» любой топологической стратегии анализа — проблемы «расстояния» или «дистанции». Мелодическая дистанция романтиков прежде всего предполагает, что звук — это трансцендентальная плоть того расстояния, которое в оптической стратегии признается пустотным. Поэтому мелодическая дистанция непреодолима в опыте оптического регулирования экзистенциальным движением. Каково же это «расстояние» — не геометрическое, которое всегда относится к чему-то, определяется бесконечной серией соотносимостей, но «расстояние» как дистанция к истине и ее экзистенциальным двойникам: «женщине», «Я», «смерти», как одно и то же «расстояние»? «Расстояние», которое не проходит, вынуждает отказаться от геометризованного понимания его происхождения, ибо это «расстояние» ничего не разделяет и не соединяет, осуществляясь тем не менее как сила, побуждающая включенного в это «расстояние» становиться другим, иным по отношению к себе. Быть не тем, кто ты есть, но, продвигаясь в экзистенциальном промежутке между самим собой и собой-для-других, находиться в процессе становления в тех виртуальных пространствах, которые этот процесс становления создает и которые недоступны «человеческому глазу», закрыты для «разглядывания», «прослушивания», поскольку само становление проходит по границе «внешнего» и «внутреннего», тем самым нейтрализуя их отношение к себе. Описания эпизодов становления «другим-к-себе» часто встречаются в произведениях романтиков. Выберем для анализа один из самых характерных: Клеменс Брентано проводит самонаблюдение в эссе «Чувства, испытываемые перед морским пейзажем Фридриха». Морской пейзаж — это знаменитая картина К. Д. Фридриха «Монах на берегу моря». На картине изображена фигура монаха-капуцина, одиноко стоящего на берегу моря, спиной к зрителю, что создает единый ракурс восприятия, в котором точки зрения монаха, художника и зрителя концентрически помещены друг в друга. Эта конструкция созерцания используется Брентано для того, чтобы достичь определенной интенсивности переживания эстетического события. Его намерение осуществляется, когда он как зритель теряет конечность «своей» точки зрения (что возможно, если он отказывается от нее как от «своей»), поскольку она, эта точка, уже не завершает конечной серии визуальных эстетических пространств. Ее привилегированность исчезает в фонологической трансформации начального переживания Брентано: «...по настоящему это пережить», значит, «чтобы чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно слышались тебе ее голоса» (Вообще экзистенциальный статус слуховой галлюцинации в романтизме очень высок⁹. Галлюцинация как звук, данный в его становлении, балансирует между «живым» и «мертвым», образует музыкальное пространство перехода, в котором галлюцинирующий зависает, парит, освобождаясь от необходимости отождествлять себя с тем или иным состоянием.)

«Все это пережить перед картиной невозможно, — разъясняет Брентано, — а потому все, что следовало бы обрести в самой картине, я нашел лишь в пространстве между самим собой и картиной»¹⁰. Пространство предстояния зрителя картине, подчиняющее восприятие законам оптической перспективы и дистанции, преодолевается ради пространства «между» зрителем и картиной, открытым вследствие его нейтральности и промежуточности, экзистенциальным переходам-превращениям того, кто начинал эстетическое созерцание, подчиняясь правилам оптической дистанции: «...И так я превратился в капуцина, картина превратилась в песок прибрежных дюн, моря же, в которое я всматривался с такой тоской, не стало вовсе»¹¹. Показательно, что описываемая Брентано серия виртуальных трансформаций ведет, в сущности, к исчезновению картины в ее аутентичном живописном варианте и возникновению на ее экзистенциальном «месте» романтической версии эстетического события картины, проявившейся только потому, что классический «глаз созерцания» был подвергнут самоослеплению одновременно с изменением его символической функции: теперь он обретает способность «слышать» и «осознать».

Это приближает нас к пониманию того, что, переживаемое как «расстояние» в идеологической метрике пространства, в романтической поэтике мыслится как граница. Здесь, совершая топологический скачок от Логоса к Мелосу (на основе перцептивного перехода от Глаза к Уху), романтический герой совершает трансгрессивный ход становления. В фоноцентричном модуле романтиков «расстояние» оказывается «границей», в своем становлении топологически перпендикулярной тому фронту экзистенциального движения, который стремится воссоздать субъективность, опирающуюся на опыт оптического дистанцирования и последующую его генерализацию.

Становящаяся граница романтического экзистенциального движения топологически соединяет те места существования, где «мелос» и «логос» составляют до-дифференцированное смысловое единство. «Речевое» и «мелодическое» как конгломерат поэтических сил вводят телесные структуры в те смысловые области, которые в предшествующей философско-эстетической традиции объявлялись привилегированными в силу их способности трансцендировать любое содержание эмпирической реальности на идеальным единствам выражения этого содержания в искусстве, науке, философии (что само по себе являлось гарантией реалистичности этого содержания). Романтическая стратегия в свою очередь придает экзистенциальную ценность тому, что условно можно назвать «метафизическим интервалом» в бытии, нередуцируемым анти-событием, находящим в романтизме способ стать самостоятельной фигурой поэтического творчества.

¹ Современные зарубежные исследования по романтизму. М., 1976.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1988. С. 238.

³ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 44—45.

⁴ Современные зарубежные исследования по романтизму. С. 89.

⁵ Подорога В. А. Метафизика ландшафта. М., 1993. С. 59.

⁶ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 189.

⁷ См.: Махов А. // Апокриф. Б. Г. № 1. С. 36.

⁸ Там же. С. 44.

⁹ См.: Эстетика немецких романтиков. С. 51, 574; Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 10.

¹⁰ Эстетика немецких романтиков. С. 364.

¹¹ Там же. С. 364.

А. И. БОБКО

О ДИАЛЕКТИЧЕСКОМ ХАРАКТЕРЕ СОВПАДЕНИЯ ЛОГИКИ И МЕТАФИЗИКИ У ГЕГЕЛЯ

Идейные искания человечества обрели в творчестве Гегеля целый ряд надежных, солидных мировоззренческих и методологических ориентиров. Один из самых важных среди них — гегелевская концепция философского знания как высшего типа духовности. Истоки духовной высоты философии мыслитель открыл в ее способности к постижению фундаментальных противоположностей — мышления и бытия, всеобщего и особенного, субъекта и объекта — в их глубоком, неразрывном единстве. Здесь заключена, по убеждению Гегеля, сокровеннейшая природа философского знания, отсюда проистекает его всесторонний, конкретный и целостный характер. Ключ к ответу мыслителя на вопрос, что есть философия, лежит, таким образом, в теоретическом освоении его диалектико-спекулятивной методологии, в раскрытии глубокого смысла его трактовки абсолютного тождества противоположных начал. Потеряв эту путеводную нить, верно истолковать великие идеи ученого невозможно, о чем убедительно свидетельствует пример одного из интереснейших моментов его концепции философского знания — положения о совпадении логики и метафизики.

Становление творчества Гегеля происходило в переломное, революционное время, в ту удивительную эпоху, когда с колоссальной мощью проявился страстный порыв человечества к новому, свободному миру и оно решительно отвергло обветшавшие формы общественной жизни. Глубокое сознание неудовлетворительности прежних типов философствования, вскрытие присущих им и неразрешимых в их составе фундаментальных противоречий явило собой одно из ярчайших духовных знамений глубокого социального кризиса и одновременно одну из существеннейших предпосылок его разрешения. Вместе с тем оно положило начало чрезвычайно интенсивному философскому движению, которое можно смело назвать великой духовной революцией, создавшей мировоззренческие и методологические основы нового, освобожденного от средневековых пут общества. Среди выдающихся результатов этого процесса — снятие традиционного, обретшего силу предрассудка противопоставления метафизики и логики, видение философии как науки логико-метафизической по своему существу, нашедшее наиболее последовательное и глубокое выражение в творчестве Гегеля.

В своей трактовке совпадения метафизики и логики на уровне традиционного философствования Гегель опирался на глубокое постижение сокровеннейшей природы обоих типов знания, на всесторонне взвешенную и продуманную оценку их состояния в современную ему эпоху. То, что оценка носила прежде всего отрицательный, критический характер, общеизвестно. Однако от пристального взгляда великого философа не смогли укрыться и положительные стороны каждого из указанных теоретических направлений. Так, рассматривая прежнюю метафизику, он отмечает ее нацеленность на всеобщее, абсолютное, вечное. Ведь ее предметами были «тотальности, которые в себе и для себя принадлежат разуму, мышлению конкретного в себе всеобщего — душа, мир, бог»¹. Высокой гегелев-