

Творческое наследие  
Густава Густавовича Шпета  
в контексте философских проблем  
формирования  
историко-культурного сознания  
(междисциплинарный аспект)

Г.Г. Шпет / *Comprehensio*  
Четвёртые Шпетовские чтения



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ТОМСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА

2003

*Е.А. Найман (Томск)*

## «Современные повторения» Густава Шпета

«Эстетические фрагменты» – самое загадочное сочинение Г. Шпета. Наибольшую трудность для интерпретации представляет первый фрагмент. В ряде аспектов фрагмент крайне противоречив.

Основное противоречие видится в несоответствии его идейного содержания и стиля. С одной стороны, над содержанием упрямо нависает тень Винкельмана. В части критики модернизма Шпетом используются почти все эстетические идеологемы от Гете до Гегеля. И кажется, что русский философ принципиально глух к художественной методологии модерна (чем-то напоминая гегелевскую реакцию на модернизм, который представляли в то время романтики). С другой стороны, идейная подоплека сталкивается с весьма модернистской репрезентацией фрагмента, отсылающей к стилистическим приемам эссеистики Ницше и Белого.

Амбивалентное отношение к романтизму – еще один «камень преткновения». С одной стороны, Шпет абсолютно по-гегелевски связывает романтизм с иллюзионизмом («романтизм гипостазировал идею», «спрятался за иронией») и представляет романтизм в виде динамического флюида внутри христианства, приводящего его к глубокому кризису. С другой – пользуется многочисленными приемами романтического философско-эстетического трактата и называет свое сочинение «эстетическими фрагментами», намекая на романтическую культовость «фрагмента» как основного спосо-

ба философской коммуникации. Фрагмент – концентрированное выражение философии Witz. В первом фрагменте Шпет демонстрирует великолепное владение ироническим тропом и аллегорией, являющимися основой немецкого романтического мышления.

Кроме того, фрагмент носит название: «своевременные повторения». Здесь явно просматривается скрытая полемика с «несвоевременными размышлениями» Ницше. Проекционизм немецкого философа, который превратил его в одного из важнейших идеологов модерна, вполне мог вызывать раздражение Густава Шпета. С другой стороны, можно ли услышать у какого-либо другого русского философа нечто более нищеванское, чем: «сколько в искусстве культурного нехристианского, столько переживущего кризис» [1. 370]. Тема иллюзии, обмана, на основе которых встречаются у Шпета романтизм и христианство, отсылает к ницшевским идеям истории как ошибки и «воли к ничто» как основной тенденции развития христианской культуры.

Квалификация первого фрагмента как «повторения» представляется не случайной. Основная гипотеза состоит в том, что по своему содержанию и архитектонике первый фрагмент Шпета является сознательным римэйком классического немецкого философско-эстетического трактата.

Весь фрагмент структурирован, разделен на более мелкие фрагменты по основным силовым линиям традиционных кантовских оппозиций интуитивного и спекулятивного, объективного и субъективного, чувственного и идеального, конечного и бесконечного, свободы и необходимости, души и тела. Как известно, все эти метафизические оппозиции были воплощены в ключевых немецких эстетических трактатах Гете («Простое подражание. Манера. Стил»), Шиллера («О наивной и сентиментальной поэзии»), Шлегеля («Об изучении греческой поэзии»), Шеллинга («Философии искусства») и Гегеля («Лекции по эстетике») в виде целой серии оппозиций: исторических (античность и современность), культурологических (естественная и искусственная культура), эстетических (пластическое и поэтическое, эпическое и лирическое), поэтических (наивное и сентиментальное), географических (как у Винкельмана: Юг и Север). Фактически Шпет стремится просеять современную ему русскую художественную ситуацию через решето классических немецких философско-эстетических оппозиций.

Оценка Шпетом «нового искусства» во многом повторяет критические аргументы романтиков. Главный грех современного искусства для Шпета связан с его высоким уровнем самосознания и рефлексии, который приводит к потере стилистического единства. Это же вменялось в вину искусству и немецкими романтиками.

Например, критика «синтеза искусства» прямо отсылает к шлегелевской идее об «эстетическом догматизме», основанном на приоритете и направляющем характере рассудка, который ведет к насильственному разделению и смешению искусств и жанров. «Эстетический догматизм», как и «эстетический скептицизм», о которых говорит Шлегель, заключаются в том, что в современной (романтической) поэзии господствует философский интерес, связанный с преобладанием характерного и индивидуального в искусстве.

Так же как и романтики, Шпет видит в «новом искусстве» фактор разложения и дифференциации. Фрагмент «Распад и новое рождение» посвящен именно этой теме. Как известно, для Шиллера, Шлегеля, Шеллинга, Гегеля сентиментальная (романтическая) поэзия несет с собой бесхарактерность, хаос, отсутствие законов, скептицизм. Для Шпета аналогом такой поэзии в России является символизм как разновидность «самоедства искусства» [1. 361]. «Самоедство» здесь равносильно упрекам в рефлексивности искусства, которая уничтожает художественность и чистоту формы. «Символизм» Шпет рассматривает в баумгартеновской оппозиции естественного стиля и стилизации: «символический стиль всегда искусственный стиль, а не естественный, всегда стилизация» [1. 357]. Символическое искусство для Шпета суть сентиментальное искусство, которое вырабатывает не стиль, а манеру.

В чем главная беда символизма? В том, что это направление в искусстве, или художественная тенденция, рефлексивно: «искусство на место спонтанного творчества рефлексивирует» [1. 361]. А это является привилегией философии. Художник забывает свою задачу. На первом плане у художника должен быть предмет, внешняя репрезентация: «...Только внешность – непосредственно эстетична» [1. 363].

Символист – не гений, а «переживальщик» [1. 366]. «Переживальщики» для Шпета – это философствующие художники. Они

идут путем бесконечной переработки собственных духовных переживаний. Они заняты не предметом, а своими чувствами, возникающими по поводу предмета. В этом случае символ становится не символом реальности, а символом внутреннего рефлектирующего движения самого художника. От художника остается «раздвоение, расщепленность, расплесканность» [1. 371]. Символист превращается в романтика – человека с «несчастливым сознанием».

«Несчастное сознание» оставляет после себя лишь руины. От Белого остается «гностический гербарий» [1. 371]. Перед глазами «есть разбитые догматы, затасканные учения, есть теософическая пошлость, нет истинно-религиозного ни на что эха» [1. 371]. Логика Шпета очень близка логике В. Гумбольдта, который выражал свои опасения в письмах к Шиллеру по поводу того, не приведет ли обращение к идеалу к отрыву образа от действительности, то есть к дидактике. Велика опасность растворения художественной формы в сентенциях. В догматике исчезает поэзия. Те же самые диагнозы ставили своей поэзии и романтики. Размышляя о «новой поэзии», Шлегель говорит о «конвульсиях отмирающего вкуса» и ужасном хаосе, который она оставляет после себя.

Критика символического искусства у Шпета, безусловно, вызывает к критике символического искусства Гегеля, который как раз таки изобличал в нем отрыв идейного содержания от формы. Для Шпета символизм ведет к отдалению от действительности. Шпет, например, там, где считает видение Белого гениальным, – отказывает ему в принадлежности к «символизму» [1. 367].

Интересно то, что у Шпета философствующий и теоретизирующий над своим методом художник не вызывает никакого интереса. И хотя притязания символизма Шпету хорошо известны и «символизм есть утверждение прав искусств..., и... время всяческих реставраций и стилизаций» [1. 358], но он не уделяет никакого внимания многократным заявлениям русских символистов о том, что «символизм» – это и есть подлинный реализм, утверждение высших истин, теургия и т.д. Шпет, как будто, не замечает этого. Символизм для него – это только художественный метод, который распространяется на русской почве так же, как и на французской. Создается впечатление, что Шпет не желает признавать особого национального своеобразия символизма как оригинального религиозно-философского учения. Не желает признавать своеобразие или не видит его?

Главная беда современного искусства как для романтиков, так и для Шпета – бессодержательность. И в романтическом, и в символическом искусстве мы можем обнаружить только бессодержательную игру духа, которой не соответствует никакой предмет. Исчезновение предметности – страшная беда: «когда действительность становится иллюзией, существует только пустая форма. Вот откуда наша теперешняя утонченность в поэтической технике, способность даже выковыривать новые формы – для никакого содержания» [1. 371]. Беспредметная игра духа осуждается Шпетом и получает название «эстетической лживости» [1. 371], которая присуща романтизму.

Рефлексивность – это не только грех символизма, но и грех футуризма. Причем если для Шпета символизм – это путь к идеалу, наиболее высокой эстетической задаче, новому реализму и естественному стилю (как у романтиков сентиментальная поэзия), то футуризм лишен всяких перспектив, ибо здесь «теория искусства есть начало, причина и основание искусства» [1. 361]. Шпет воспроизводит важнейшую мысль немецких романтиков: сентиментальная поэзия (символическая поэзия) представляет собой выход за рамки художественного творчества в иную область – философию. Искусство в этом случае забывает о своих границах. Шпет прямо отсылает нас к этой проблеме, говоря, что: «искусство, проникающее последнюю конкретность, есть уже философия» [1. 353].

Шпет критикует не только искусство, которое узурпирует права философии, но и философию, которая начинает вмешиваться в сферу, недоступную разуму. И в этом еще раз находит подтверждение его глубоко аналитический подход к философским проблемам. Он пишет: «...Философ узурпирует чужие права и привилегии, когда он, заикаясь, бормочет что-то об иррациональном бытии и о действительности иррационального» [1. 364]. Автора «Эстетических фрагментов» страшит вмешательство поэзии в философию и философии в поэзию. Воспитанный на «демаркационных линиях» кенигсбергского гения, Шпет стоит на нерушимости границ художественного и философского творчества. И хотя он и провозглашает, что «философия есть искусство» [1. 353], но оговаривает, что только в том смысле, что философия есть «высшее творчество красоты в мысли» [1. 353] и, как и искусство, существует вне категорий пользы. Эстетизация философии, по Шпету, ведет к потере ею своей задачи и предмета. Это произошло, когда