

Siergiej Isajew

Гердер о принципах организации художественного текста

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 37-46

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ГЕРДЕР О ПРИНЦИПАХ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Siergiej Isajew И.Г.

*НовГУ им. Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Россия
Isaev_2042@mail.ru*

Ключевые слова: *слово, период, художественное произведение, круг, лабиринт*

Переоткрытие понятия «текст» в середине XX столетия сделало очевидным недостаточность понятий традиционной риторики для его характеристики. В добавление к уже имеющимся понятиям «композиция», «повтор», «обрамление», «перекрестие» и т.п. сегодня добавились полутермины – «приоритет текста», «движение текста» и даже «*жизнь текста*» в пространстве творчества. Словом, сегодня практически оформилась новая литературоведческая область текстологии, в которой речь идет о роли текста в «организации» произведения, а, следовательно, и об организации самого текста. Мы начинаем новую «историю» с трудов И.Г. Гердера, сразу же допуская возможность перенесения обозначенной границы и вглубь истории литературной науки, и передвижения ее к рубежам XX столетия.

В гносеологии XVIII столетия формирование представлено в двух проекциях: как процесс возникновения и образования *понятий*, и как становление *языковых выразительных форм*. Первое направление разработано И. Кантом, который показал, как с помощью «схватывания», «репродукции» и «апперцепции» из представлений, благодаря «продуктивному воображению», рождается понятие – важнейший инструмент мышления, который затем поведет к возникновению категорий. Благодаря исследованию формирующей активности сознания, Кант показал, как человеческое мышление «творит мир».

Иной взгляд на формирующий процесс развивает посещавший университетские лекции Канта его младший современник И.Г. Гердер (1744-1803). Полемизируя с кантианской концепцией, Гердер обратил внимание на генезис понятий из языковой, семиотической деятельности, совершаемой сознанием. Гердер, как и Кант, раскрывает «закон чувствительного механизма» [Гердер

1959: 139], благодаря которому человек силой своей рефлектирующей способности «выделяет» явление и, находя по «примете» отличительные особенности воспринятого, образует из приметы понятие¹, которое у Гердера и получает статус языка. На первый взгляд, расхождение между Кантом и Гердером чисто терминологическое. В действительности это не так. Кант исследует функционирование мышления, не ставя проблемы языка [Гильманов 2013: 150]. Гердер своей «великой темой» называет «*видимый план* поступательного развития (выделено нами – С.И.)» [Гердер 1959: 278] и, исходя из нее, наряду с другими мыслителями XVIII столетия, создает *философию выразительных форм языка*. Язык предложено понимать как «печать разума», благодаря которой последний «обретает видимый облик и передается из поколения в поколение» [Гердер 1977: 236]². Упорный поиск «порядка» во всем³ приводит Гердера к созданию сравнительно-исторического языкознания, а также к открытию истории словесных выразительных образований, т.е. к началам исторической поэтики.

Историко-генетическое мышление Гердера вплотную приближается к идее циклизации и круговоротов. На каждом этапе развития Природа и История *исчерпывают все возможные формы*, «чтобы для каждой из них в свое время и на своем месте у нее было особое наслаждение, которым она обольщает смертного на протяжении всей его жизни...» [Гердер 1977: 243]. Участь кругового «движения» разделяют язык и искусство, которые, как и все в мире, «зарождаются, зреют, цветут и отцветают...» [Гердер 1959: 119]. С характеристикой «возраста» языка Гердер теснейшим образом переплетает исследование его внутренней организации. Историческое видение языковых процессов находит отражение в характеристике всех его структурных уровней. Занимаясь ими, Гердер выделяет три взаимосвязанных пласта: собственно художественное слово, словесный *период* и, наконец, словесное художественное *произведение*.

В связи с образованием выразительных форм слова Гердер поднимает вопрос об условности возникающих здесь обозначений, т.е. – о специфике языкового семиозиса, образуемого особым материалом. Эта проблема, в свою очередь, складывается из трех существенных тем: во-первых, Гердер задумывается над тем, как словесная форма сочетается с невербальной, во-вторых, его волнует, как в словесной форме генерализуются слуховые, визуальные и телесные импульсы, регистрируемые воспринимающим аппаратом человека, и, в-третьих, как сложившаяся в воспринимающем сознании «картинка» преобразуется в словесный знак. Взаимодействие вербальных средств с невер-

¹ Человек «доказывает, следовательно, свою способность к рефлексии, когда он может не только легко и свободно узнать все особенности, но и признать для самого себя одну или несколько из них отличительными особенностями. Из первого акта этого признания рождается отчетливое понятие. Это – первое суждение души» [Гердер 1959: 140].

² Исследователями отмечено, что первым подобный же вызов бросил Канту его ближайший друг и одновременно духовный наставник Гердера – И.Г. Гаман [Гильманов 2013: 123-144].

³ «Пространства полны мудрости, а времена полны мнимого хаоса, и, однако, человек сотворен, очевидно, чтобы искать порядок, чтобы внести ясность в свой малый промежуток времени, чтобы грядущее строить на прошедшем, – иначе зачем человеку память, зачем воспоминания?» [Гердер 1977: 9].

бальными, по Гердеру, наиболее интенсивно в первоистоках семиотического процесса. Регистрируемая неокрепшим сознанием визуальная информация беспорядочна, и поэтому оно апеллирует к довербальному стихийному поведению – к мимике и жестам. Не развитый еще язык возникает в первую очередь для того, чтобы «звучать», а не «изображать» [Гердер 1959: 136].

Отметив сосредоточенность воздействующей силы неразвитого языка на «тональности» и особых «оборотах речи» [Гердер 1959: 139], Гердер высказывает смелую для своего времени мысль, что и в последующие эпохи в коммуникативном процессе нередко «воздействие» осуществляется «поверх картинки» и минуя «содержание», благодаря «слогам», знакомым с детства. Имеется в виду ситуация, когда слова исчезают, «продолжает звучать лишь тон сопровождавшего его ощущения. Мрачное чувство одолевает нас, и даже самых легкомысленных бросает в дрожь от страха – не перед мыслями, а перед слогами, перед звуками детства» [Гердер 1959: 139]. Концептуальность данного положения возымеет глубокие последствия для интерпретации следующими за Гердером исследователями диалектики акустических и визуальных основ словесного выражения, для вопросов художественной компенсации, а также для постановки вопроса об истоках национального своеобразия художественного мышления. Сам Гердер выдвинул предположение, что способы коммуникации, рождающиеся на заре становления языка, позднее нередко закрепляются в культуре как своего рода его национальные звуковые коды, и это акустическое ядро, внутренний, «живой» тон языка, как правило, остается непроницаем для «чужеземцев» [Гердер 1959: 136].

Коммуникативные функции раннего, еще не вполне развитого языка Гердер отождествляет с функциями поэзии, квалифицируя формы последней как наиболее приспособленные к выражению душевных переживаний и волнений страсти. Все перечисленное и объясняет своеобразие позиции Гердера, занятой им в полемике, развернувшейся в XVIII столетии вокруг поэтической образности и ее когнитивной природы. Как известно, в вольфианско-баумгартеновской теории познания, как наиболее авторитетной для XVIII столетия, эстетика как наука о «чувственном познании» отнесена к сфере низших познавательных способностей. Теоретической или «искусственной эстетике» («философии поэзии») предназначалось «доставлять хороший материал для наук, постигаемых преимущественно интеллектом» [Баумгартен 1964: 451-453]. А. Баумгартен потому, собственно, и отстаивает необходимость сосредоточения создаваемой им новой науки на «смутном» материале, на «чувственно воспринимаемых знаках чувственного», что это оправдано задачей «совершенствования чувственного познания» [Баумгартен 1964: 455]. Просветительский пафос баумгартеновской эстетической концепции заключался в том, чтобы найти пути и способы преодоления явного недостатка в наличном природном состоянии человеческого мышления и его языка: «...не смутность сама по себе одобряется, а исправляется познание, коль скоро к нему по необходимости примешана некая доля смутности» [Баумгартен 1964: 454].

У Гердера находим прямо противоположное положение. Он говорит о языке сердца как основе человеческого мышления и о художественной коммуни-

кации как подлинно органическом процессе. «Наш человеческий язык создан, скорее, для сердца, чем для разума. Рассудку помогут жест, движение, сам предмет, но чувства сердца так и остались бы скрыты, если бы мелодический поток речи не перенес их на своих кротких волнах в сердце другого человека» [Гердер 1959: 239]. Выделяя «мелодический поток речи», Гердер, тем не менее, не изолирует его от всего объема информации, доставляемой образным мышлением. В его работах, наряду с романтизацией акустического начала (параллельно интерпретируемого и как «музыкального»), присутствуют и «отрезвляющие» суждения о «бедной» гносеологической природе слуха, «самого робкого, самого боязливого из чувств; он воспринимает живо, но смутно» [Гердер 1959: 232]. Язык рождается только вместе с визуальным образом мира, и только в тесном взаимодействии акустики и визуальности⁴.

Опираясь на естественно-научные исследования своей эпохи, Гердер показал зависимость слуховых и визуальных реакций от гаптических, т.е. реакций касания. Вопреки привычным суждениям, соединение воедино визуальной и осязательной информации – дело поздней привычки. Изначально же зрение и осязание дают различно интегрированные формы восприятия. Поучительно сопоставить гердеровские суждения с «открытием» Гильдебранда, показавшего в начале XX столетия, что глаз одновременно видит и осязает. По всей видимости, ученый XX столетия опирается на опыт «поздней привычки».

Концепция Гердера построена на утверждении гаптики как главного фактора в образовании представлений, связанных с восприятием полномерно объемных предметов и произведений художественной культуры. «Объем, угол, форму, выпуклость – с помощью зрения я не могу познать их как таковые, в их телесной реальности, а тем более – самую сущность этого искусства, прекрасную форму, прекрасное сложение, которое не есть цвет, не есть игра пропорций, симметрии, света и тени, но являет собою воспроизведенную, осязаемую правду» [Гердер 1959: 186]. Восприятие скульптуры «строится» не на зрении, как это представляется обыденному сознанию, а на касании, на ощупывании, т.е. гаптике: «Зрение никак не может называться матерью этого искусства» [Гердер 1959: 186].

Свою актуальность сохраняют и наблюдения XVIII века над сопряжением телесности со слухом. Гердера занимает проблема преобразования визуальных образов в слуховые и слуховых в визуальные. Как известно, в науке они получили название синестетических. Гердер не использует этого термина, но само явление им фиксируется⁵. Дорога к истине, по Гердеру, была проложена бла-

⁴ XX век не подтвердил гипотезы Гердера о том, что «абстрактные слова получают значение для поэзии лишь в той мере, в какой они доступны для чувственного изображения» [Гердер 1959: 128].

⁵ «В основе всякого восприятия лежит чувство, которое связывает самые разнообразные ощущения столь тесными, крепкими, невыразимыми узами, что из этой связи рождаются самые удивительные явления. Мне известен не один пример, когда некоторые люди (может быть, конечно, под влиянием какого-либо полученного в детстве впечатления), под непосредственным, мгновенным наплывом чувств, обязательно связывали с одним каким-нибудь звуком какой-нибудь один цвет, с одним определенным явлением – одно какое-то

годаря открытию особых свойств зрения – близости визуальной информации к осязанию («...зрение, как об этом свидетельствуют дети и прозревшие слепые, вначале было лишь осязанием» [Гердер 1959: 152]). Секрет, полагает Гердер, в специфике обозначения состояний предметов. Когда предметы зримого мира движутся, то они издают звуки. Чем ближе эти предметы оказываются к воспринимающему, тем доступнее они делаются для осязания. Зрение и гаптика в реальности как бы устремлены друг к другу. Это чисто эмпирическое положение сыграет решающую роль и в теоретической поэтике начала XX столетия. Дело в том, что осязательная (гаптическая) информация оказывается очень близкой к слуху: касания располагаются как бы на поверхности предметов, и благодаря этому возникающая здесь эмфатическая атмосфера устремлена к акустике и легко конвертируется в звук. Для Гердера подобные взаимосвязи особенно важны, т.к. дают возможность состыковать концепцию акустической природы языка с визуальностью: «Осязание же очень близко к слуху, и его обозначения, например „твердый“, „грубый“, „мягкий“, „пушистый“, „бархатистый“, „волосатый“, „жесткий“, „гладкий“, „ровный“, „щетинистый“ и т.п., которые, как это мы видим, не проникают в глубину и относятся лишь к поверхности предметов, издают как бы осязаемые звуки; душа, обуреваемая целым потоком ощущений, почувствовала потребность создать слово, и, устремившись за ним, она, возможно, схватила слово, подсказанное соседним, родственным чувством. Так появились слова для всех чувств и даже для этого, для самого холодного» [Гердер 1959: 152]. Высказанные Гердером теоретические суждения сохраняют актуальность особенно для второй половины XX столетия в связи с новым антропологическим поворотом и нарастающей ролью телесности в художественной культуре.

Процесс «перевода» одного типа информации в другой, словесно-графический, по Гердеру, остается великой тайной, к разгадке которой человечество еще только приближается. В качестве предварительных выводов он выдвигает, идею двухуровневого декодирования словесного произведения. Текст – только материальный носитель смысла, и его можно проигнорировать⁶. Однако первый уровень декодирования адресован Гердером словесному выражению как таковому, специфика художественного слова объясняется особо. Поэтическое слово «собирает воедино множество отдельных признаков, чтобы создать этим сразу же полное впечатление предмета, представляя его взору нашего воображения и вызывая иллюзию видимого образа». Этот способ наглядного познания, по Гердеру, и «составляет сущность поэзии» [Гердер 1959: 160].

Благодаря историческому развитию языкового мышления стихии словесной информации организуются, во-первых, в связную картину мира и, во-вторых,

неясное чувство, при этом не имеющее, с точки зрения холодного рассудка, никакого родства с этим явлением» [Гердер 1959: 150].

⁶ Данное положение будет воспринято и развито классической эстетикой Гегеля, который сравнит художественный текст с лесами, с помощью которых возводятся стены дома; по завершению работ, – заверяет Гегель [1968-1973], – строительные леса убирают. В начале XX столетия аналогичную метафору текста использует М. Бахтин. В начале XX столетия появятся и другие подходы к выразительным функциям текста.

в поддерживающий ее «период» [Гердер 1959: 153]. Согласно нормам Просвещения, признак порядка – ясность и правильность мысли, обеспеченные формой организации. Ориентир Гердера на язык страсти как органичный и подлинный язык души определяет и его отношение к внутренней организации периода. Поскольку язык как таковой развивается в сторону логической правильности, постольку в этом направлении преобразуется и период. Вместе с внутренними изменениями в организации языка появляются основания для дифференциации периода на поэтический и прозаический. Разработанное XVIII столетием деление форм художественного творчества на поэзию и прозу закрепилось в теоретических исканиях более позднего периода, сохранено также и положение о том, что поэзия возникла раньше прозы.

Гердеровская позиция в отношении к периоду окрашена романтическим мироотношением, склоняющим его к убеждению, что «обработка» языка «грамматистами и философами» делает человеческое мышление правильным, но лишает внутренней свободы. Оковы, налагаемые языком, невольно сказываются на внутреннем состоянии нации, что и побуждает Гердера к напряженному поиску тех «неправильностей», которые помогли возродить жизнь страсти, оживить мир сердца и души. Антипод монотонной правильности – инверсия. У Гердера последняя – не просто «перестановка» в стилистическом течении периода, а нарушение логики, противоречие, диссонанс⁷, т.е. все, что «допускает пусть небольшую, но все-таки возможность какого-то двойного смысла высказывания» [Гердер 1959: 131].

Гердер выделяет два типа инверсий – «стартовые» и «срединные», функции которых определены коммуникативными задачами. Инверсии первого типа – «увлекают» воспринимающее сознание, второго – «поддерживают» коммуникативное напряжение: «Одна инверсия служит для того, чтобы пробудить внимание, другая – чтобы его задержать; первая ошеломляет, вторая волнует всю нашу душу» [Гердер 1959: 132]. В согласии с коммуникативными задачами выстраивается композиция периода: инверсия первого типа «нападает внезапно из засады, вторая выходит в ратном строю на поле брани, где каждое слово на своем месте попадает в цель» [Гердер 1959: 132]. Нарушение логики, хаос, диссонанс необходимы в художественной коммуникации, которая создается «для глаза, для воображения» и, апеллируя «к чувству, а зачастую и страсти», рассчитывает «пробудить внимание» [Гердер 1959: 132].

Писатель «рисует воображению картину, где каждое слово прекрасно только на своем месте. А порядок, подсказанный фантазией, конечно, не порядок холодного рассудка» [Гердер 1959: 132]. Художественный период, рассмотренный Гердером с точки зрения его организации, становится в теоретической поэтике конца XVIII столетия печатью национального своеобразия: «...резвые французы достигли того, что создали резвую прозу, годную для житейского обихода, а инверсии, которые разрешают себе наши лучшие поэты, – это одно из проявлений немецкой свободы...» [Гердер 1959: 132].

⁷ «...однообразные каденции терзают гордый слух, и мы чувствуем, что языку так же нужна инверсия, как живописи – диспропорция, а музыке – диссонанс» [Гердер 1959: 132].

Формирование в трудах Гердера предстает не только в традиционном для Просвещения виде как непрерывный исторически конкретный *организационный* процесс, в котором происходит бесконечное нарастание (приращение) смысла и упорядочивание материи как таковой⁸, но и как дискретное и внутренне противоречивое движение. Исходя из существующих наблюдений и накопленного естествоиспытателями опыта, Гердер констатирует наличие разного рода сопротивлений: как в материальной среде, так и в сфере религиозных, этических и эстетических отношений. И, следовательно, повсюду, наряду со сладостным и непрерывным устремлением вперед, имеют место и неотвратимые диссонансы. «Если времена надстраиваются друг над другом, то разве целое, разве весь человеческий род не превращается в безобразное циклопическое строение, где один сносит то, что сложил другой, где веками стоит то, что не должно было строиться вовсе, и где все воздвигнутое спуска всего несколько веков ломается и обращается в груды мусора и щебня...» [Гердер 1977: 9]. Идея противоречия как необходимого условия гносеологии, воспринятая Гердером в общем контексте критики просветительского рационализма, стыкует его теоретические взгляды на проблемы художественного творчества с современной нетрадиционной философией, эстетикой и поэтикой.

На уровне развертывания произведения как целого Гердером открыты две матричные модели – *круг* и *лабиринт*. Круг сканирован культурой с физической формы земного шара и может быть признан наиболее совершенной организационной моделью, сочетающей в себе совершенство и простоту. Функциональность круга определена его оптимальными возможностями покрытия пространства. Организационные плоскостные принципы круга могут быть соотнесены с возможностями физически объемных тел, в чем «прочитываются» рассмотренные нами выше выразительные идеи Гердера, основанные им на связях между визуальностью и гапстикой: «Круг – самая совершенная фигура; своими самыми легкими очертаниями он из всех фигур замыкает наибольшую поверхность и в прекрасной простоте заключает величайшее многообразие; так и наша Земля и все планеты и солнца вышли из рук природы шарами, предначертаньями простейшей полноты, скромнейшего богатства...» [Гердер 1977: 21].

Прямых соответствий между матричными моделями и композиционным устройством произведений искусства нет. Матричная идея круга (шире, идея шара) может быть распознана в завершенности, в оптимальной исполненности художественной задачи⁹. Именно с этих позиций оценивается Гердером

⁸ «В незримом царстве творений несомненно существует не только взаимосвязь, но и восходящий ряд сил, ибо мы видим их проявление в зримом мире, в организованных формах...» [Гердер 1959: 228] и здесь же: «Формы различаются по происхождению; а в целом все это – лишь оттенки одной большой картины, которая простирается через все земные пространства и времена. Она входит поэтому не столько в систематическую естественную историю, сколько в физико-географическую историю человечества...» [Гердер 1959: 231].

⁹ По мнению А. Гулыги, Л. Толстой, изображая в романе «Война и мир» эпоху начала XIX века, показывает влияние на умонастроение и поведение ряда героев своего произведения организационно-просветительских идей Гердера [Гулыга 1977: 648].

наследие Гомера. В его поэмах он находит идеальный порядок в показе лиц и совершенство при связывании деталей и подробностей в целое: «Читая Гомера во второй раз, я пытался, отвлекшись от всяких теорий и правил, живо представить себе содержание поэм и был поражен их богатством, порядком в показе действующих лиц и, наконец, грандиозной картиной целого, отраженной даже в мельчайших его частях» [Гердер 1959: 90]. В сравнении с Гомером, у которого «все, о чем бы он ни писал, – как то, чего он касается мимоходом, так и то, что он описывает с исчерпывающей полнотой, – все это так хорошо уместилось, что мне остается только позавидовать древнему певцу» [Гердер 1959: 90] в сравнении с этим порядком у более позднего автора Гесиода просто «груда необработанного материала» (т.е. разрушенная, или, напротив, не проработанная шарообразность).

Внутренние переходы от одной матрицы к другой сопровождаются «усложнением» структурной организации. В античной культуре подобное «усложнение» просматривается при сопоставлении организационного устройства дифирамба с трагедией. Для Гердера, как одного из создателей органической теории, важно отметить, что новая модель является не просто модификацией старой, но преобразует последнюю по определенным «правилам»: так же, как совершенное в своей простоте преобразуется в сложный организм, так и круговая модель по прошествию времени тяготеет к лабиринтоподобной: «Эсхил усложнил хор, Софокл – Эсхила <...> Однако это искусство никогда не заключалось в том, чтобы создать из множества нечто единое, но, напротив, – из единого множество, чудесный лабиринт сцен; при этом главной его заботой было – в самом запутанном месте этого лабиринта обмануть зрителей видимостью прежнего единства, так плавно, так незаметно развернуть клубок их чувств, словно он все еще оставался таким же простым и цельным, как поразившее его дифирамбическое чувство» [Гердер 1977: 6].

Различия между кругообразным и лабиринтоподобным наталкивают Гердера на глубокую догадку о внутренних взаимосвязях между структурной организацией и формами авторской субъективности. Спокойной «последовательности» развертывания эпического мира, в котором все замкнуто на действие, противопоставлена лабиринтная организация, в которой автор откровенно заявляет о себе. Таковы Гомер, с одной стороны, и автор в лирической поэме, с другой. «Пиндар замышляет дать большую лирическую картину, он воздвигает здание оды, подобное лабиринту, которое приобретает энергическую цельность именно благодаря кажущимся отступлениям, множеству побочных образов, данных по-разному, где ни одна часть не существует сама по себе, но подчинена стройному целому: это *eidos*, поэтическая картина, где всюду видно уже не искусство, а художник: „Я пою!“» [Гердер 1959: 172]. Аналогичны, по Гердеру, выразительные решения в творчестве Клопштока, если их сравнивать с шекспировскими¹⁰.

¹⁰ Неклассическая поэтика XX столетия возобновляет обсуждение данной проблематики с опорой на классическую практику конца XIX и неоклассическую XX столетий, в частности, на искания Г. Флобера и У. Теккерея [Владимирова 2013: 63-74].

Круг и шарообразность – совершенны, и в них – исток многообразия, которое само по себе является органическим залогом поэтического видения. Универсализация принципов выводит к неожиданному теоретическому обобщению: само восприятие круга и шарообразности подталкивает человеческую душу к эстетическому переживанию: «Кто принял близко к сердцу фигуру круга, неужели отправился бы тот обращать весь мир в чисто словесную философскую и религиозную веру...?» [Гердер 1977: 21]. Расширение и универсализация функций лабиринтоподобной модели превращает ее в метафору человеческой жизни в «лабиринт лет» и аналог истории [Гердер 1977: 10]¹¹, что неизбежно оборачивается утратой четких параметров в обозначении формообразующих процессов.

Глубокое понимание собственной национальной культуры рождается лишь в процессе знакомства с другими национальными образами. Однако, чем полнее сравнительная картина, тем сложнее представляется лежащая в основе культуры матричная модель: «Так блуждаем мы на земле по лабиринту человеческих фантазий...» [Гердер 1959: 235].

Стремление к целостности противоречиво. Отстаивая органические принципы развития и организации порядка, Гердер неодобрительно отнесся к идее интермедийного взаимодействия искусств, как затемняющего индивидуальную чистоту каждого из средств, а в интертекстуальности заподозрил упадок современной литературы. Целостную модель, в которой гармонически связаны верх и низ, внутреннее и внешнее, можно обрести только с нахождением «правильной» точки зрения. Опыт, представленный в теоретических исканиях Гердера, убеждает в том, что таковым может быть только опыт исторический. «Если бы мне удалось связать эти разрозненные сцены, не перепутав их, показать, как они соотносятся друг с другом, вырастают одна из другой, переходят одна в другую <...>. Какое благородное применение *человеческой истории!* Какое *поощрение к надеждам, к действиям, к вере*, даже там, где *ничего* не видно или видно не все!» [Гердер 1959: 279-280].

Гердер, столь уважавший здравый смысл и историческое видение, одновременно превозносил интуицию и порыв, отстаивая право познания на уклонение, на ошибку и на полет фантазии. Поэтому вторжение принципа сказки и новой мифологии в созданную им концепцию сравнительно-исторического исследования – вполне закономерно. Представление о матричных моделях (круга и лабиринта) под влиянием фантастического начала не может внутренне не преобразиться в «философскую теорию снов наяву, объясняющую истоки чудесного и фантастического, исходя из человеческой природы...» [Гердер 1959: 323].

¹¹ «О, если бы я был столь счастлив, чтобы хотя бы одному своему читателю передать тот сладостный восторг, который чувствовал я, наблюдая в творениях бога вечную мудрость и благодать непостижимого творца и ощущая в душе своей некое невыразимое доверие, какое не передать словами, – тогда этот проникнутый глубокой верой и надеждой восторг повел бы нас в лабиринт человеческой истории и мы смело последовали бы за ним» [Гердер 1977: 10].

И если, согласно пожеланию создателя концепции, принцип фантазии провести «сквозь все времена, все народы, все виды сказаний» [Гердер 1959: 323], то теория по своим опознавательным принципам неизбежно сместится в сторону прекрасного «беспорядка» и предсказуемой непредсказуемости.

Библиография

- Баумгартен А., 1964, *Эстетика*, [в]: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, Т. II., Москва.
- Владимирова Н.Г., 2013, *«Ярмарка тицеславия» У. Теккерея: иронический диалог с каноном викторианской прозы в современном контексте*, [в]: *Литературный канон: формирование и преодоление*, Сборник научных трудов, Санкт-Петербург.
- Гегель Г.В.Ф., 1968-1973, *Эстетика в 4-х т.*, Москва.
- Гердер И.Г., 1959, *Избранные сочинения*, Москва-Ленинград.
- Гердер И.Г., 1977, *Идеи к философии истории человечества*, Москва.
- Гильманов В.Х., 2013, *И.Г. Гаман и И. Кант: битва за чистый разум*, Калининград.
- Гулыга А., 1977, *Гердер и его «Идеи к философии истории человечества»*, [в]: И. Гердер, *Идеи к философии истории человечества*, Москва.

Summary

I.G. Herder on the principles of the organization of the literary text

The subject of this article is Herder's theory about principles formation of verbal art forms, in collaboration with visual and auditory information. Particular attention is paid to the interpretation of the Herder text art and to scientific-governmental forms of "circle" and "labyrinth". Analysis of the structural nature of Herder "circle" and "labyrinth" reveals his understanding about the internal laws of the poetics of literary and artistic works, their completeness, transparency, inconsistency and organically.

Key words: *word, period, artwork, circle, labyrinth*