

А. Ю. Гусева

«ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ» Э. Г. Ф. А. ГЕККЕЛЯ: ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗНАНИЕ

Экологическая эстетика не так популярна, как экологическая этика, но именно потому она заслуживает пристального внимания: при всём многообразии практик экологического дизайна имплицитная и эксплицитная экологическая эстетика на сегодняшний день остается малоисследованной. Имплицитную экологическую эстетику можно обнаружить задолго до появления экологии как таковой, однако говорить об эксплицитной ее форме, вероятно, можно только в XX в. Переход к ней начинается с возникновением экологии как особой науки, связанной с биологической теорией эволюции. Биологические работы «отца» экологии Эрнста Геккеля (исследования планктона, теория происхождения многоклеточных организмов — теория гастреи, попытки систематики видов, биогенетический закон и др.) — сегодня оцениваются как необходимый, но уже пройденный этап в развитии биологического знания. Но экзистенциальный проект Геккеля выходит за рамки биологии. Будучи известным биологом, апологетом дарвиновской эволюционной теории, Геккель не ограничивается рамками естественных наук. Эстетические взгляды Геккеля, важные для понимания современной экологической эстетики, сущностно связаны с развитием культуры модерна [1].

В последние десятилетия XIX в. Геккель, в соответствии с установками позитивизма, стремился представить биологические достижения на уровне философского обобщения. Он разрабатывает философские аспекты эволюционной теории и буквально проповедует монизм, который должен был, по его мнению, заменить религию. Идеи геккелевских философских книг были известны и российскому читателю по изданиям начала XX в. [2–4]. Задачу своих философских построений Геккель видел в том, чтобы «открыть глаза могущественно прогрессирующему человеческому духу; нужно ему показать, что истинное познание природы доставляет полное удовлетворение и неисчерпаемую пищу не только его вечно ищущему разуму, но и его жаждущему чувству» [3, с. 56]. Геккелевский монизм сочетал натурфилософию в духе И.-В. Гёте и бергсоновскую идею *élan vital*. Геккель уделяет особое внимание эстетике: «...Мало обоснованным является часто повторяемый упрек, будто наш монизм разрушает поэзию и не удовлетворяет потребностям человеческого чувства, и что в особенности эстетике — ценной области как теоретической философии, так и практической жизни — наша монистическая натурфилософия мешает больше всего. Уже Давид-Фридрих Штраус, один из тончайших наших эстетов и благороднейших писателей, опроверг этот упрек и показал, что — как раз наоборот — в нашей “новой религии” культ поэзии и красоты призван играть очень большую роль» [3, с. 55]. Геккель утверждает, что «каждое новое проникновение нашего разума в по-

Гусева Анна Юрьевна — кандидат философских наук, доцент, Российский государственный гидрометеорологический университет (РГГМУ); e-mail: gu-se-va@mail.ru; A-Guseva@yandex.ru

знание тайн природы вместе с тем согревает и нашу душу, доставляет новую пищу нашему воображению и расширяет наше созерцание красоты. Чтобы убедиться, как все эти области благороднейших проявлений человеческого духа тесно связаны друг с другом, как связано познание истины с любовью к добру и почитанию прекрасного, достаточно назвать одно только имя, имя величайшего немецкого гения — Вольфганга Гёте» [3, с. 55].

Фигура Гёте представляется чрезвычайно важной для понимания геккелевской концепции. В жизненном пути Геккеля есть существенные совпадения с биографией Гёте, и хотя говорить о сознательном следовании вряд ли возможно, недооценивать эти сходства также не следует. Гёте, обучаясь юриспруденции, активно интересовался медициной; Геккель учился медицине, но после медицинского факультета углубился в биологические исследования. Естественнаучное, биолого-медицинское знание открывает один из возможных путей рационального постижения мира и человека, но требует экзистенциального дополнения, которое Геккель, вслед за Гёте, ищет в искусстве. Это не мимолетное увлечение, а многолетнее движение в избранном направлении: молодым выпускником университета Геккель во время поездки в Италию (для изучения планктона, т. е. с чисто биологическими целями) настолько увлекается рисованием — причем не только зарисовками изучаемых радиолярий, но и созданием пейзажной графики, — что задумывается о карьере пейзажиста, в чём на него повлиял Г. Л. Аллмерс (1821–1902) — немецкий писатель, который, как и Геккель, пытался построить синтетическое знание на основе изучения биологии и истории искусства (на Аллмерса, в свою очередь, также повлияли сочинения И. В. Гёте: его наиболее известные прозаические произведения созданы под влиянием «Итальянского путешествия»).

Линию эстетического развития, связанную, с одной стороны, с геккелевскими представлениями, а с другой — с опытом мистического понимания природы, восходящим к Гёте, продолжает немецкий писатель Альфред Дёблин (1878–1957), который в российской культуре известен прежде всего книгой «Берлин — Александерплац» (1929, первая публикация на русском — 1932), по которой Р. В. Фассбиндер в 1979 г. снял одноименный телефильм.

Парадоксальным образом биография Дёблина экзистенциально определена теми же вехами, что у Гёте и Геккеля: Дёблин учился в Берлинском и Фрайбургском университетах на медицинском факультете, практиковал как врач-невропатолог. Вероятно, это следование не мог не осознавать и сам Дёблин. К сожалению, его произведения, признанные классикой немецкоязычной литературы XX в., становятся известны российскому читателю лишь в начале века двадцать первого: в 2012 г. опубликован роман Дёблина «Горы моря и гиганты».

Один из ранних, программных рассказов писателя, давший название его первому сборнику — «Убийство одуванчика», — имеет эпиграфом балладу Гёте «Дикая роза» и, по замечанию переводчика Т. Баскаковой, воспринимается как вариация на тему этой баллады [5, с. 255]. Роман «Горы моря и гиганты» начинается с «Посвящения», которое, как отмечают комментаторы, сходно с приписываемым И. В. Гёте фрагментом «Природа» (1784) — «квинтэссенцией пантеистических воззрений конца XVIII века, текстом, в котором прославляется природа, “скрывающаяся под тысячью имен и названий, но все та же”» [6, с. 703]. В «Убийстве одуванчика» герой — владелец конторы, заставляет мелких клерков систематизировать даже изловленных

мух. Но однажды в горах он неожиданно прозревает мистику природы, которая его «узкому разуму» представляется стихийной угрозой. Ключевая для новеллы тема сил природы, потрясающих воображение и огромных настолько, что даже в малом проявлении они подавляют рациональность конкретного человека, организует и сюжет «Гор морей и гигантов». Эта книга — антиутопия, в мире которой человек научился преобразовывать и природную среду, и собственное тело.

Между взглядами Дёблина и Геккеля имеются важные точки соприкосновения. Так, Дёблин применяет термин *Urstoff* — «изначальная сила», или «изначальная субстанция», который Геккель использовал в эссе «Монизм как связь между религией и наукой» (1892): «Для нас становится всё очевиднее, что все удивительные явления окружающей нас природы, как органической, так и неорганической, суть лишь различные производные одной и той же *изначальной силы*, различные комбинации одной и той же *изначальной субстанции*» (цит. по: [6, с. 769]). Дёблин, повествуя о преобразовании минералов Исландии с помощью таинственных лучей, пишет: ученые заставляли изначальную силу проходить сквозь разные среды и испаряться [7, с. 574], в результате чего появился новый тип вещества. Этот образ — выражение тех скрытых сил природы, которые человек способен понять и применить только благодаря подробному научному исследованию, слитому с удивлением перед многообразием природы. Об этом же говорит и дневниковая запись Дёблина о подготовительной работе к роману: «Я воспринимал природу как тайну. А физические ее характеристики — как нечто поверхностное, нуждающееся в истолковании. <...> ...В растерянности смотрел я теперь на учебники, прежде всегда внушавшие мне уважение. Я искал в них ответы, но не находил ничего. Они ничего не знали о тайне. Я же каждодневно видел и переживал природу как мировую сущность, то есть: как тяжесть, разноцветье, свет, тьму, многочисленные субстанции, как целокупность процессов, бесшумно перекрещивающихся и накладывающихся друг на друга. Со мной случалось иногда, что я сидел за чашкой кофе и не мог объяснить себе, что здесь происходит: белый сахарный песок исчезал в коричневой жидкости, растворялся. Да как такое возможно: “растворение”? Что Жидкое-Текучее-Теплое может сделать Твердому, чтобы это Твердое поддалось, приспособилось? Помню, мне от такого часто становилось страшно — физически страшно, до головокружения; и, признаюсь, еще и сегодня, когда я сталкиваюсь с чем-то подобным, мне порой делается не по себе» [8, с. 41–42]. Это точное изложение переживаний мистики природы, которая сплетена с рационально-научным ее исследованием. Выстраивая рефлексию мотивов к письму романа, Дёблин утверждает, что к рационально-последовательному изучению геологии, минералогии, петрографии его подтолкнуло желание «уклониться от пугающих мистических природных комплексов», но итогом стало еще большее обострение мистически-эстетического переживания: «Я сам оказался в ситуации, которую подразумевала выбранная мной тема: человеческая сила против могущества природы, бессилие человеческой силы. Я... стал зеркальным отражением своих скромных усилий, направленных на определенную работу. <...> Теперь такие чувства по отношению к природе меня более не стесняли. Я вот всё время говорю: “природа”. Это не то, что “Бог”. Это — темнее, чудовищнее. Целостная взбаламученная тайна мира. Но и что-то от “Бога” в ней тоже есть. ...К этой внушающей ужас загадке нам подобает приближаться только, так сказать, сняв башмаки — и не очень часто. Теперь, начав писать, я обнаружил, что тайна эта в моем восприятии

изменилась. Внутри себя я столкнулся с уверенной, могучей, стремящейся к самовыражению силой; и моя книга имела особую задачу: эту мировую сущность *прославить*. <...> Я сложил оружие перед сидящей во мне автономной силой. И знал тогда, и знаю теперь: *эта сила мною воспользовалась*» [8, с. 44–45]. Попытка высказать в художественном тексте полученные естественными науками знания приводит писателя к постижению мистики природы — мистики, понятой как тайная, порой пугающая или губительная гармония, раскрываемая в разных стратегиях познания.

Представляется, что это не просто декларация, а отражение того глубинно-эстетического смысла, который характерен для подлинно научных исследований. Так, биолог Г. Селье (1907–1982) формулирует следующую идею: фундаментальное исследование, так же как роза, песня или прекрасный пейзаж, доставляет нам удовольствие, а каждое научное открытие выявляет новую грань в гармонии Природы. Таким образом, ученый активно участвует в раскрытии прекрасного [9, с. 17–22]. Наиболее важной мотивацией научных исследований Селье называет бескорыстную любовь к Природе и Правде и восхищение красотой закономерности. Эти мотивы, очевидно, не абстрактны и не прагматичны — они имеют эстетическую основу. Об этой же эстетической основе, единой для науки и искусства, говорит В. Гейзенберг в исследовании картины природы у Гёте: «Рассматривая природу, Гёте неуклонно исходит от человека; при этом именно человек и его непосредственное переживание природы образуют то средоточие, которое свяжет все явления в осмысленный порядок. <...> ...По убеждению Гёте, для человека в природе зримо проступают черты божественного порядка. Для зрелого Гёте было существенно вовсе не само переживание природы отдельным человеком; сколь бы сильно оно ни переполняло его в молодости, ему был важен тот божественный порядок, который дает о себе знать в этом переживании. <...> Такому опыту природы, такому его содержанию должен, полагал Гёте, соответствовать также и научный метод; в этом смысле надо понимать и его поиски прафеноменов как поиски тех установленных богом структур, которые образуют начало являющегося мира и не просто конструируются рассудком, но непосредственно созерцаются, переживаются, ощущаются» [10, с. 314–315]. Фундаментальные эстетические категории (прекрасное, изящное, гармония, мера, эстетическая потребность и т. д.) сохраняют категориальную значимость в научном поиске. В экологической эстетике, которую можно рассматривать как превращенную форму эстетики природы, эти моменты эстетической мотивации научного исследования выступают методологическим основанием.

Литература

1. Haeckel E. Kunstformen der Natur. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1904. 396 s.
2. Геккель Э. Чудеса жизни. Общедоступные этюды по философии биологии / пер. с нем. В. Поэнера. СПб.: Издание редакции «Наука и жизнь», 1905. 112 с.
3. Геккель Э. Лекції по естествознанію и философіи. Картины міра Дарвина и Ламарка. — Изъ исторіи біологіи XIX столѣтія. — Монизмъ, какъ связь между религіей и наукой. — Проблема челоуѣка и приматы Линнея / перевелъ Р. Х. Макстысь; под ред. и съ предисл. д-ра ботаники прив.-доц. А. Г. Генкеля. СПб.: Изд-во «Вѣстника Знанія» (В. В. Битнера), 1913. 95 с.
4. Геккель Э. Мировые загадки. С послесловием: «Исповедь чистого разума» / перевод с полного немецкого издания С. Г. Займовского. М.: Издание Русского Библиографического Института. Бр. А. и И. Гранат и К., 1920. 420 с.
5. Дёблин А. Убийство одуванчика / перевод и вступление Т. Баскаковой // Иностранная литература. 2011. № 4. С. 255–267.

6. *Баскакова Т. А., Маркин А. В.* Комментарии // Дёблин А. Горы моря и гиганты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 702–781.
7. *Дёблин А.* Горы моря и гиганты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 792 с.
8. *Дёблин А.* Заметки к «Горам морям и гигантам» (1924) // Дёблин А. Горы моря и гиганты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 38–50.
9. *Селье Г.* От мечты к открытию. М.: Прогресс, 1987. 366 с.
10. *Гейзенберг В.* Картина природы у Гёте и научно-технический мир // Гейзенберг В. Шаги за горизонт. М.: Прогресс, 1987. С. 306–323.

Статья поступила в редакцию 13 февраля 2013 г.