

УДК 811.112.2,09

## ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЯКОБА БЁМЕ И ЧЕТВЕРТЫЙ РОД ЛИТЕРАТУРЫ

© С. М. Шаулов

Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы  
Россия, Республика Башкортостан, 450000 г. Уфа, ул. Октябрьской революции, 3а.

Тел.: +7 (917) 785 00 48.  
Email: shaulov1@yandex.ru

*Вопрос о родовой принадлежности сочинений Бёме решается в статье путем анализа образа автора и суггестивной функции текста. Опыт откровения, пережитый автором как возложенная на него ответственность перед читателем, порождает текст, ориентированный на побуждение реципиента проникнуться сознанием истины и вступить на путь внутреннего рождения в Боге. Такая «основная установка», подчиняющая себе эпические, драматические и лирические интенции, уже обсуждалась в теории литературы как основа для определения четвертого литературного рода. Его рабочее именование – провокативный.*

**Ключевые слова:** эпоха барокко, теософия, мистическая антропология, Бёме как литератор, автор и реципиент, лирическая философия, суггестия, литературные роды.

Вопрос о жанрово-родовой принадлежности сочинений Якоба Бёме (1575–1624) связан с проблемой автора, который присутствует в них не только как источник высказывания, – эту функцию он зачастую как раз отрицает, относя ее к высшей, диктующей, инстанции, – но и как фигура с индивидуальным характером, чувствующая, переживающая своеобразные отношения с внешним миром, человек пишущий, преследующий в письме определенные цели и рефлектирующий по поводу письма. Словом, этого автора в некотором смысле можно назвать и *персонажем*. Мыслитель-рассказчик, глубоко чувствующий драматизм своего времени и всего мироустройства, страстно и образно выражающий переживание собственных идейных концепций, перипетий и потрясений, связанных с их обретением, – таким предстает Бёме в своих книгах и входит в многообразные и многоуровневые связи с литературной практикой своей эпохи – эпохи барокко, избилующей людьми талантливими и столь же страстно заинтересованными в человеческой истине. Его наследие, действительно, принадлежит истории литературы в не меньшей степени, чем истории философии, но в отличие от большинства собратьев по перу, чье творчество не доставляет серьезных проблем теоретикам, его, во всех отношениях пограничное, творчество противится однозначному расположению его в какой-нибудь одной клеточке классификационной таблицы.

Все три типа речевого поведения, которые соотношены с триадой литературно-родовой парадигмы, встречаются в его произведениях, но отмечены непреходящим своеобразием. Повествование предметом своим имеет, ни много, ни мало, *процесс* сотворения, устройства и определения конечной судьбы мира и человека, и, – в силу глубокого внутреннего драматизма этого *процесса* и оттого, что касается он любого отдельного человека, – постоянно превращается в диалог с читателем и по-

рой даже почти формализуется как мини-драма, но в этом качестве проявляет свою условность, и, прямо скажем, бесконфликтность, потому что «драма», на самом деле, – лишь форма объективации внутреннего конфликта, порою переживаемого куда острее, как восстание «внутреннего человека», в котором «качествует Бог», против «внешнего», на стороне которого дьявол, «Вавилон» и «врата адавы». И само это переживание *автора* – свидетельство того, что всемирный (внутримировой) конфликт *актуально* определяет судьбу каждого человека, потому он, Бёме, и должен об этом *рассказывать*. Круг, таким образом, замыкается: эпическое начало имплицитно чреват драмой, драма провоцирует лирический позыв, потому что главным аргументом в споре оказывается *Я*. Сознующее себя между собственным переживанием истины и необходимостью опосредовать её для реципиента, оно оказывается один на один с проблемой языка. Так формируется сплошной речевой поток, не различающий родовых границ. В сущности, это одно из проявлений синкретичности речевого акта Бёме точно так же, как другим ее проявлением, – на уровне мышления, – предстает аспектная нерасчлененность философского содержания его сочинений.

Своеобразный философский *монизм* воззрения складывается у Бёме как будто исподволь в результате того, что каждую мысль, даже каждое слово он стремится соотнести со своим личным, не зависящим ни от каких теорий и концепций, – он неоднократно это подчеркивает, – опытом *живого переживания истины*. Особенно это заметно в первом его сочинении «Утренняя заря в восхождении» (1612). В. В. Лазарев показывает, что такой *прием* достаточно распространен в философской практике эпохи, отмечая его и у Декарта [1, с. 106]. *Личное* свидетельство полученного откровения служит верификации знания и «работает» тем самым на вторую (после «моделирования», но не по важности) авторскую интенцию – суггестивную: побудить

читателя принять этот опыт как единственно достоверный и нравственно безупречный, даже если он не вполне согласуется, – а здесь это именно так, – с традицией ортодоксально-схоластической экзегетики. Позже в своем главном труде «Mysterium Magnum» Бёме сформулирует (и это звучит уже как постулат, выражающий дух эпохи, идущей к новому мышлению) мысль о праве человека самостоятельно и в соответствии со своим опытом интерпретировать Писание и составлять картину мира по своему разумению:

Also hat nun der Mensch den Gewalt von dem unsichtbaren Worte Gottes empfangen, zum Widerausprechen, daß er das verborgene Wort der Göttlichen Scientz wieder in Formungen und Schiedlichkeit ausspricht, *auf Art der zeitlichen Creaturen* [Zit. nach: 2, s. 53]<sup>1</sup>.

Однако видеть в этом притязании лишь антиклерикальный пафос и требование независимости человеческого разума от церковной догмы значило бы слишком выпрямить совершаемый здесь поворот и сузить его смысл. Потому что «сила», полученная «от незримого слова Божия», для Бёме *абсолютно реальна* и именно *свой* опыт он воспринимает как исторический рубеж общечеловеческой значимости («Итак человек получил наконец силу...»), и он действительно чувствует и сознает и право свое, и обязанность (перед читателями) сформулировать то, что познал.

Причина такой непоколебимой уверенности не сводится к вольнодумству или религиозному либертинажу, который можно встретить уже в его время, она лежит глубже: сам способ, каким достается знание, воспринимается как свидетельство его божественного истока и переживается как герметико-палингенетическое перерождение, возрождение человека в истине – как результат его *посвящения* в тайну мира:

<...> пробился сквозь врата адавы до самого внутреннего рождения Божества, и был (после отчаянного богоборчества. – С. III.) там объят любовью <...>. Каково же было ликование в духе, я не могу ни описать, ни высказать: и это не может быть сравнено ни с чем, как лишь когда *посреди смерти рождается жизнь*; еще можно сравнить это с *воскресением из мертвых* [3, с. 271–272].

Из этого визионерства, как заметил еще Гюнтер Мюллер, «в мир Бёме втекает (quillt<sup>2</sup>) нечто, что

<sup>1</sup> «Итак, человек получил наконец от незримого Слова Божьего силу для нового произнесения, чтобы сокрытое Слово Божественной Мудрости он высказал в формах и [члено]раздельности на манер временных созданий» (перевод мой. – С. III.).

<sup>2</sup> Отметим многозначительность употребления исследователем слова, чрезвычайно семантически нагруженного в «мире Бёме», для которого «(ис)течение» и «качество» – однокоренные слова, а следовательно, обнаруживают родственность обозначаемых смыслов: Quelle – quellen – Qualität – Qual (источник – истекать – качество – мука), выстраивающихся – уже при простом перечислении – в латентно самодвижущуюся идею.

решительно уклоняется от научного контроля и что оправдывает признание истинного понимания лишь за „посвященными“» [4, с. 191].

Сколь бы заманчивой ни представлялась задача спекулятивного изложения философской картины мира «по Бёме», оно всегда оставляет чувство неполноты и упущения чего-то существенно важного, как бывает при пересказе стихов. Это так еще и потому, что, «по Бёме», эта картина не существует вне страстного и драматичного переживания ее автора. И хотя, очевидно, не бывает бесстрастной философии, случай Бёме особенно яростно: восторг и потрясение откровением, отчаяние от невозможности адекватно выразить мысль, напряженный поиск необходимого образа, истолкование этого образа читателю с объяснением, почему именно этот образ необходим, надежда на читателя, которого бы Бог сподобил понимать больше, чем автору удастся сказать, – вся гамма чувств выражается в тексте то в прямой рефлексии, то в обращении к читателю, то в уповании на Божью помощь, то в призывах к читателю «прозреть», то в предостережениях в адрес того, кто не успеет «оправить светильник» и т.п.

*Философская система Бёме*, разумеется, не выдумка интерпретаторов, и она занимает свое место и играет свою роль в истории философии, но она всегда является результатом *экспликации* философской конструкции из *целостного* текста, потому что автор этой картины философ в той же мере, что и поэт, хотя не только не сознает в себе этого синтеза и не дистанцирует свои ипостаси, а и отрицает последнюю:

<...> по слабости моей и по причине малого учения, а также и *робости языка*, я почти ничто; <...> не могу излагать <...> изящно и глубоким языком, но довольствуюсь моим даром [3, с. 262].

Его цель, конечно, не художественное впечатление, а истина, его жгучее желание – представить читателю открывшиеся ему, Бёме, «чудеса Божии», но именно в этом движении от содержания речи к ее реципиенту он и встает перед необходимостью обозначиться и определиться как субъект речи – во всех отношениях: в отношении к предмету (во всей его многоуровневой аксиологической иерархии!), в отношении к читателю и – к языку. Так неизбежно возникает и постоянно присутствует в тексте объединяющий всё, что пишет Бёме, *образ автора* – этакого «философа для простецов», который, однако, «в познании <...> не вовсе простец» [3, с. 262], с его неповторимым опытом, чувствами, мыслями и, что особенно его отличает, с его страстно заинтересованным отношением к читателю<sup>3</sup>. Этот образ порой так и хочется назвать *лирическим героем*: авторское **Я** проступает в тексте настолько интона-

<sup>3</sup> См., напр.: «Я написал это не в похвалу себе, но в утешение читателю: если возбудится в нем, быть может, охота идти вместе со мною по моему узкому мостку, чтобы он не приходил так скоро в отчаяние, когда встретятся ему и попадут на глаза врата ада и гнева Божия» [3, с. 273].

ционно и образно *пластически* выраженным, что едва ли уступает в значимости предметному его содержанию. Поэтическая рефлексия рождает стилистику библейского чекана, словно косноязычный Моисей, избранный Богом для передачи людям Его воли, признается в колебаниях и сомнениях:

39. Не для славы своей пишу я это, ибо слава моя в моей надежде грядущего; я такой же бедный грешник, как все люди, и призван также пред это зеркало; но я изумляюсь, что Бог хочет так всецело и полно открыться в таком простом человеке, и к тому же еще побуждает его записать это; меж тем как нашлись бы гораздо лучшие писатели, которые смогли бы гораздо совершеннее написать и изложить все, нежели я, который лишь предмет насмешек и поругания мира.

40. Но я не могу и не хочу противиться Ему: ибо я не раз бывал в великом труде против Него, полагая, что не Его побуждение и не Его воля принять от меня такое служение, но я убеждаюсь, что трудом своим против Него я только таскал камни для этого здания.

41. Но теперь я поднялся слишком высоко, и мне нельзя оглядываться, чтобы не закружилась голова; и мне осталась до цели еще маленькая лесенка, и все желание сердца моего подняться окончательно. Ибо когда я поднимаюсь, голова совсем не кружится; но когда оглядываюсь, и хочу вернуться, тогда она кружится, и я боюсь упасть [3, с. 200–201].

Когда он пишет «без оглядки», сомнения уже в прошлом («голова не кружится»), он тверд в сознании возложенной на него миссии, его «просто-та» уже не в счет и не должна обманывать читателя, голос его крепнет, потому что этим голосом говорит уже не сам он, словно перед нами библейский пророк, ведущий духовное бореие с самим дьяволом:

4. Но так как благодатью Божией великая тайна об этом высоком предмете была несколько открыта мне в моем духе, согласно внутреннему человеку, который *качеству* совместно с Богом, то я не могу отказаться от того чтобы описать это сообразно моим дарованиям, и *хочу усердно предупредить читателя не соблазняться простотой автора*.

5. Ибо я делаю это <...>, чтобы дела Божии стали несколько лучше ведомы читателю, и царство дьявола было разоблачено; и так как *мир ныне живет и движется во всей злобе и во всех пороках дьявола*, то чтобы он мог увидеть, наконец, в чьей силе и в чьем побуждении он живет, и в какой пирует гостинице.

<...>

7. Если же бы дьявол возбудил, быть может, ругателей и поносителей, которые сказали бы, что не приличествует мне так высоко возноситься в Божество, и мудрствовать в Нем, то я отвечу им всем, что я не восходил в Божество, ибо, как сла-

бому человеку, мне и невозможно было бы сделать это; но *Божество нисходило в меня, и по любви Его* открылось мне все это, чего я иначе в своем полумертвом плотском рождении принужден был бы не касаться.

<...>

9. Но дух призывает всех этих ругателей и поносителей пред самое внутреннее рождение Божие во всем мире, отступиться от своей злобы; если же нет, то будут они извергнуты, как адская мякина, в самое внешнее рождение, в гнев Божий [3, с. 251–252].

Этот пассаж в начале восьмой главы «Утренней зари» имплицитно, конечно, содержит положения и онтологии, и гносеологии, и этики Бёме, ибо самосознание носителя речи несет отпечаток их парадигм. Но все эти *разделы*, которые вполне могут быть вычленены и сформулированы по отдельности, объединены авторским **Я** и сплавлены его единым речевым усилием, исходящим из мессианско-профетической интенции. Ему совсем не чуждо сознание пограничности его творчества с *литературой*, и, оказываясь на этой грани, то и дело переходя ее, он примеряет себя к «гораздо лучшим писателям», сознает, насколько уступает им в мастерстве, но и, «довольствуется своим даром», принимая многое из «правил игры», действующих в сопредельной области, да и стилистически отнюдь не беспомощен, а часто ни в чем не уступает ни современникам, ни последователям. И эту свою силу тоже сознает, потому и предупреждает читателя о *соблазне* простоты. И всё же, всячески стремясь избежать другого соблазна – соблазна литературности, не упускает случая дистанцироваться от «стихотворной выдумки», вновь и вновь напоминает читателю о *реальности* пережитого им, автором, пути к обретению истины и об *условности* и принципиальной неадекватности ей «слова сказанного».

По этой причине, да и не будучи профессиональным литератором, Бёме не особенно задумывается над вопросом о *жанрово-родовой природе* своих сочинений и о месте этого образования в литературе. В подзаголовках его текстов встречаются слова, которые можно понять как жанровые обозначения, особенно если это тексты дидактического характера. Так, в «Христософии» [5] в первой книге «О истинном покаянии» выделяются отдельные части: «Краткий образец исповеди», «Краткое извещение» (с обширным пояснением – о чем), «Молитва» (тоже, собственно, образец), «Наставление» и т.п., а вторая книга это «Краткое указание на ключ к разумению божественных тайн <...>». Книга пятая «О сверхчувственной жизни» носит, пожалуй, самый «литературный» подзаголовок: он не несет никакого дополнительного функционально-прикладного смысла, – «Разговор Учителя с Учеником».

Из пространного заголовка «Утренней зари» к жанровым обозначениям можно отнести лишь

«<...> описание природы», но всё, чем окружено это «описание», – «корень или мать философии, астрологии и теологии, <...> как *все* было, и как стало в начале <...> все на истинном основании и в познании духа, в побуждении Божиим <...>» и т.д., – всё говорит о том, что читателя ждут отнюдь не «заметки натуралиста»: каждое слово *провокативно*, к каждому требуется доказательство и подтверждение. Доказательством и подтверждением является вся книга.

Рассмотрение вопроса о родовой принадлежности наследия Бёме, конечно, не может преследовать цель её однозначного определения. Скорее, его постановка имеет значение опыта приложения к реальному факту литературы *абстрактно-теоретической модели*, что позволяет глубже выявить специфику изучаемого объекта и через нее – обозначить не до конца пока понятые проблемы исторического бытования литературы в отмеченную творчеством писателя эпоху. С другой стороны, постановка этого вопроса может столкнуться и с проблемами теории, которые и сами по себе то и дело становятся поводом для дискуссий.

Разумеется, наследие Бёме не относится к эпосу или драме, да и с лирикой мы соотносим его, естественно, условно, учитывая всю меру несоответствия «плана выражения» этого лирического сознания привычным, пусть и самым широким, представлениям об этом роде поэзии. Но сочинения Бёме служат отличным примером того, с чем не станет спорить теоретик: в реальном «произведении искусства слова смешиваются многие, *если не все* основные установки» речевого поведения, на которые традиционно ориентируется теория: *сообщение информации, действие* посредством речи, *выражение чувства/состояния*. Принадлежность же к тому или иному литературному роду определяется тем, какая установка преобладает над другими и определяет форму высказывания [6, с. 38]. По этой шкале сочинения Бёме, конечно, ближе всего к лирике: это *лирическая философия*, граничащая, а часто и «заступающая» пограничную черту с *философской лирикой*.

Но ограничиться констатацией этой родовой специфики сочинений философа совершенно невозможно, потому что его речевая интенция учитывает еще одну инстанцию, которая и присутствует постоянно в его текстах *в противовес* образу и центральной роли носителя речи. Это – читатель, реципиент, который то предстает как человек вообще, захваченный временем, отвратившийся от Бога и страдающий во «внешнем рождении», то обретает налет конкретности в образах «умников», «фарисеев», «адвокатов Дявола». Эта инстанция во многом определяет спектр авторской интонации: от сочувствия и просветительского увещания до прямой «распри» с воображаемым оппонентом. Автору очень *много надо* от читателя: чтобы прозрел, чтобы осознал очевидное, чтобы восстал в

своем «внутреннем человеке». И если автор идет на уступки художеству и «стихотворству», которые, в его понимании, *от мира сего*, то это опять же ради читателя, ради его «тугой понятливости», чтобы дать ему «намеки».

Такая ориентированность на читателя, конечно, дает повод представить сочинения Бёме в ряду литературы, преимущественно *публицистической*, посвященной анализу общеактуальных проблем жизни, но одновременно продиктованной жгучей *личной* заинтересованностью автора в осознании этих проблем читателем. И в случае Бёме это такая публицистика, которая становится прокламацией и силой авторской боли и любви к людям превращается в поэзию. И уже в этом качестве слово Бёме предстает ярчайшим примером того рода поэзии, который в прошлом веке предлагал видеть в литературе немецкий теоретик В. В. Рутковски, назвавший его, за неимением лучшего обозначения, «артистическим».

Именно ориентация высказывания на реципиента как основная установка, переформирующая сопутствующие ей нарративную, драматическую и лирическую, является, по его мысли, истоком этого рода поэзии. Среди его признаков, как убеждает теоретик, анализируя разнообразные и многочисленные образцы, главные – «дистанцирование от материала и сознание собственного воздействия на адресата» и «отход от нерелексированной (это значит здесь: сконцентрированной только на предмете, а не на публике) повествовательной установки в пользу обращения к читателю» [6, с. 87].

Существует ли четвертый род литературы? Если «выйти за флажки» триады, освященной теоретической традицией, – а В. В. Рутковски поступает именно так, – то как в речевом поведении человека, так и в литературе находится множество примеров проявления этой «установки». Есть тексты, не укладывающиеся в рамки привычно заученной парадигмы не потому, что представляют собой «гибридные» явления (лирическая драма, роман-трагедия и т.п.), а потому, что ни эпическое, ни драматическое, ни лирическое начало не определяет их родовой сущности либо по причине их полного отсутствия, либо из-за чрезвычайно слабой выраженности. Может ли такой текст быть литературным? Да: «Вставай, страна огромная, / Вставай на смертный бой».

Нельзя не согласиться с В. В. Рутковски в том, что эта «основная установка» не является смесью трех других, а существует самостоятельно и наравне с ними [6, с. 87]. Он называет её «артистической», потому что легче всего она обнаруживается в текстах, предназначенных для исполнения перед публикой: она «соответствует ситуации художника-исполнителя (Vortragskünstler), который в значительной степени переносит свою концентрацию с произведения на публику» [6, с. 87]. Это легкое смещение акцента оправдано, пожалуй, лишь жела-

нием большей наглядности в разъяснении теоретической проблемы, ведь речь должна идти всё же о собственном качестве словесного текста, к чему теоретик тотчас же возвращается: «В любом произведении искусства, которое обращается к людям, а не застывает в солипсической монотонности, – то есть и в романе, в лирике и в драме, – могут быть обнаружены по крайней мере следы артистической основной установки» [6, с. 87]. По сути это не вызывает возражений, как и закономерный вывод: литература четвертого рода должна существовать и, как показывает приведенный выше пример, существует, – литература, в которой именно эта установка доминирует и организует «следы» остальных трех.

Но рабочий термин, применённый В. В. Рутковски, как нам представляется, в силу собственного значения слова сужает смысл этого явления, сводя его к типу художественного поведения автора/исполнителя. Тогда как у такой «основной установки», особенно, если она в доминирующей и организующей позиции, не может не быть *цели за пределами текста* и тем самым – вне прямой досягаемости для авторской инстанции. Такого рода автору зачастую как раз, как Бёме, чуждо само явление артистизма. Ему всегда что-то нужно от читателя, но – не признания и славы себе, а отклика и ответного действия. Так возникает поэзия *языкового жеста*, обращенного к читателю (адресату высказывания), накладывающего на него некое *долженствование реакции*<sup>4</sup>. Правильнее было бы назвать такую установку *провокативной* в собственном (безоценочном) смысле – вызывающей отклик.

Исходя от автора, эта установка всегда близка лирической, отчего и существование «четвертого рода поэзии» видится, как минимум, проблематичным. Возможно, видеть его яснее и говорить о нем сегодня позволяет изменившаяся в XX веке эстетическая оптика, когда адресат слова в полной мере выявил свою податливость и управляемость посредством слова. Ведь и обращенность к реципиенту «эпической драмы» Брехта, которому в книге В. В. Рутковски посвящено немало страниц, тоже преследовала цель за рамками литературы и театра: научить, заставить читателя/зрителя самостоятельно критически думать над своей жизнью.

Тем не менее, приводимая нами аргументация отнюдь не призвана, – повторимся, – *закрепить* сочинения Бёме за «провокативным» поэтическим родом, который, как и традиционные, на наш взгляд, может претендовать лишь на статус дополняющей теоретическую парадигму абстракции, формулируемой с инструментально-познавательной целью.

<sup>4</sup> Заметим попутно, что диапазон внутренне присущей слову жестике чрезвычайно широк: от осторожного предупредительного мановения («...Но пусть она вас больше не тревожит; / Я не хочу печалить вас...») до откровенно грубого действия словом («Вам ли, любящим баб да блода...»).

Отвлекаясь от опыта профанации этой лирико-публицистической установки в «гражданской» и «политической» поэзии последнего века, можно заметить, что истинные вершины такого рода поэзии часто приходится на критические моменты истории, когда под угрозой оказываются фундаментальные человеческие начала, и достигаются на заре, возможно, даже еще за горизонтом больших, чреватых классикой периодов в истории национальной литературы, которым задают нравственно-мировоззренческий ориентир. Он естественным образом несет в себе «сигнатуру» духовной атмосферы и характера ментальности, доминирующих в этот момент, что и накладывает печать на дальнейшую эволюцию литературы, – печать своеобразия, воспринимаемого как национальное.

Не имея в виду прямую аналогию, отметим, что похожую роль (иначе, в иных национально-исторических условиях и в иной литературе) сыграло «Путешествие из Петербурга в Москву» – публицистические путевые заметки, от которых не только у автора «душа уязвлена стала». Бёме тоже знакомо это чувство («О греховная обитель мира сего, как окружена ты отовсюду адом и смертью!» – 3, с. 156), и есть в его сочинениях места, в пафосе которых слышна нота социальной публицистичности, но, по его разумению, причины падения мира куда как глубже, да и бессмысленно пытаться его исправить, пока не спасен человек. А он способен на это только сам, но не знает об этой возможности. Гностический пафос самопознания, открытия в себе Бога и себя в ситуации выбора, определяет направление авторской мысли и – поэтическую (и философскую) антропологию последующих веков. Еще предстоит немецкому самосознанию по настоящему углубиться в самоё себя, замкнуться в себе и осознать затем эту погруженность как «verfluchte Innerlichkeit», на протяжении веков лишавшую нацию энергии исторического творчества. Но именно с этим связана репутация «страны философов и поэтов».

Бёме понимает, что истина открылась не ему, а через него – всем. И его «внутренний человек», пренебрегая опасностями и страданиями, грозящими «внешнему», *восстает*, побуждаемый «волей Божией», чтобы «на истинном основании и в познании духа» приблизить читателя к знанию «природы», в которой он живет. В эпоху обвального роста знания, вызвавшего эпистемологический кризис, когда мир стремительно усложняется и неизвестно, кому верить, когда читатель жадно набрасывается на любые, пусть и самые фантастические, свидетельства о чудесах пространного мира, дальних странах, диковинных животных и экзотических народах, – Бёме тоже выступает как *очевидец*, но «путешествует» он к основанию и «корню» мира и всего сущего. Его философствование представляет собой яркий пример «предельного опыта», который «всегда является своего рода *подлинным путешествием*».

ствием, переходом из одной реальности в другую» [7, с. 84. *Курсив автора*]. Он предпринимает это опасное, порой мучительное<sup>5</sup>, но обещающее рай «путешествие» ради читателя-спутника, от которого требует неусыпной бодрости духа, бдительности, внимания и желания увидеть и понять.

До него, рядом с ним и после него существует обширная *литература* того же *рода*, в котором органично сливаются публицистическое начало (желание изменить жизнь читателя, доведенное до *драматических* отношений с ним), *лирическая* медитация и *интеллектуальная спекуляция*, опирающаяся на интуицию. Сочинения Бёме представляют собой вершинные достижения своего времени в этом роде литературы.

---

<sup>5</sup> «Ибо что мне пришлось претерпеть за это от диавола и от адского качества, которое господствует в моем внешнем человеке, как и во всех людях, этого ты не поймешь, разве только если сам попляшешь в этом хороводе» [3, с. 262].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лазарев В. В. Становление философского сознания нового времени. М.: Наука, 1987. 137 с.
2. Gorceix B. Jacob Böhme // Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1984. S. 49–73.
3. Бёме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
4. Müller G. Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Wildpark-Potsdam, 1930. 263 S.
5. Бёме Я. Christosophia, или Путь ко Христу. СПб., 1994. 220 с.
6. Ruttkowski W. V. Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern und München: A. Francke, 1968. 155 S.
7. Касавин И. Т. Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. СПб.: РХГИ, 1998. 408 с.

Поступила в редакцию 09.09.2014 г.

## LITERARY-PHILOSOPHICAL HERITAGE OF JACOB BOEHME AND THE FOURTH KIND OF LITERATURE

© S. M. Shaulov

*M. Akmulla Bashkir State Pedagogical University  
3a Oktyabrskoi Revolutsii St., 450000 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*Phone: +7 (917) 785 00 48.*

*Email: shaulov1@yandex.ru*

The question of the genre and the generic nature of the works of Boehme, admittedly representing specimens of spiritual prose of baroque, is risen. The urgency of raising such a question is due to insufficient study of the heritage this philosopher and mystic as a phenomenon of literature. First, we solve this problem by analyzing the image of the author and suggestive functions of the text. Second, we use a theoretical analysis of the problem of the fourth kind of poetry, raised in the last century by the German theorist of literature V. Rutkowski. Creativity of Boehme resists unequivocal correlating it with the epic, drama, or lyrics. His lyrical philosophy borders on philosophical lyrics. Revelation experienced by the author as its responsibility to the reader generates a text in which the presence of the author reaches imaginative and plastic expressiveness and which at the same time focused on the motivation of the recipient to feel the consciousness of truth and embark on the path of inner birth in God. This “basic setting” subjugating epic, dramatic and lyrical intention, V. Rutkowski considered as a basis for the determination of the fourth literary kind, which the author of this concept defined as “the artistic”. The author of this article believes this definition is too narrow, and proposes to call this kind of literature “the provocative”, bearing in mind that such text requires the effective response of the recipient.

**Keywords:** *the Baroque, theosophy, mystical anthropology, Boehme as a writer, author and recipient, lyrical philosophy, suggestion, the kinds of literature.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at [bulletin\\_bsu@mail.ru](mailto:bulletin_bsu@mail.ru) if you need translation of the article.

### REFERENCES

1. Lazarev V. V. Stanovlenie filosofskogo soznaniya novogo vremeni [The Formation of Philosophical Consciousness of the New Time]. Moscow: Nauka, 1987.
2. Gorceix B. Jacob Böhme Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts: Ihr Leben und Werk. Berlin, 1984. Pp. 49–73.
3. Beme Ya. Aurora, ili Utrennyaya zarya v voskhozhdenii [Aurora, or Day-Spring]. Moscow: Politizdat, 1990.
4. Müller G. Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Wildpark-Potsdam, 1930. 263 S.
5. Beme Ya. Christosophia, ili Put' ko Khristu [Christosophia, or The Way to Christ]. Saint Petersburg, 1994.
6. Rutkowski W. V. Die literarischen Gattungen: Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik Bern und München: A. Francke. 1968. 155 S.
7. Kasavin I. T. Migratsiya. Kreativnost'. Tekst. Problemy neklassicheskoi teorii poznaniya [Migration. Creativity. Text. Problems of non-Classical Theory of Knowledge]. Saint Petersburg: RKhGI, 1998.

*Received 09.09.2014.*