

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
МЫСЛИ

*Становление и развитие
эстетики как науки*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт философии

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

В 6-ти томах

Редколлегия

Овсянников М. Ф.,

доктор философских наук,
председатель
Ванслов В. В.

член-корреспондент АХ СССР,
доктор искусствоведения
Долгов К. М.,

доктор философских наук
Зись А. Я.,

доктор философских наук
Любимова Т. Б.,

кандидат философских наук
Макаров О. А.,

доктор философских наук

МОСКВА

«ИСКУССТВО»

Институт философии АН СССР
Сектор эстетики

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том четвертый

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX века

«ИСКУССТВО»

1987

ББК 87.8
И90

Редактор четвертого тома
Любимова Т. Б.

Составление библиографии, именного указателя и общая научно-вспомогательная работа по тому проведена *Комзиной Л. Г.*

И $\frac{0302060000-171}{025(01)-87}$ подп.

© Издательство «Искусство», Москва, 1987 г.

ВВЕДЕНИЕ

Вторая половина XIX века в Западной Европе — это время глубоких общественных сдвигов, ожесточенной классовой борьбы, постепенное нарастание которой приводит к первой пролетарской революции во Франции и образованию Парижской коммуны. Социальные перемены и классовые столкновения находят свое отражение, хотя и не прямое, в различных течениях эстетической мысли, которые становятся все более дробными и несводимыми к нескольким всеобъемлющим направлениям или школам, как это было еще в начале века. Наряду с разнообразными философско-эстетическими концепциями в это время складываются также и декадентские теории в искусстве, в частности символизм, что свидетельствует о том, что буржуазная мысль все более исчерпывает свои творческие возможности.

Дальнейшее поступательное развитие эстетической мысли связано с возникновением в середине века марксизма, этой целостной научной теории природы, общества и человека. В работах К. Маркса и Ф. Энгельса оформляется стройная диалектико-материалистическая эстетика — главное завоевание XIX века, вершина мировой эстетической мысли.

Благодаря диалектическому и историческому материализму эстетика получила возможность строго научно объяснять природу объективно-эстетического, сущность эстетического сознания и эстетической деятельности, законы развития и функционирования искусства. Маркс и Энгельс подчеркнули решающее значение общественной практики в формировании человека как субъекта эстетического познания и творчества. Они указали на зависимость эстетического сознания от классовой борьбы в условиях антагонистических формаций, на враждебность капитализма искусству, научно обосновали, что подлинный его расцвет осуществим лишь в условиях бесклассового общества. Создание нового общества, где эстетическая культура достигнет невиданного уровня, согласно Марксу и Энгельсу, возможно только через пролетарскую революцию. Они также определили и основные принципы новой, пролетарской культуры. Возникновение марксизма явилось величайшей революцией в науке. С его появлением начинается новая эпоха в развитии человеческого знания — эпоха подлинно научного понимания законов природы, общества и человеческого мышления.

Совсем иной, можно сказать противоположный, процесс происходит в буржуазном философско-эстетическом сознании. Вторая половина XIX века для буржуазного сознания — это начало все углубляющегося кризиса. Несмотря на многообразие

эстетических концепций, появляющихся в это время, в целом буржуазную эстетику начинают определять субъективизм, иррационализм и агностицизм.

Центральной проблемой буржуазной философии во второй половине XIX века становится проблема науки, ее познавательных возможностей и границ. Кризис классического рационализма приводит, с одной стороны, к антиинтеллектуалистским тенденциям в философии, продолжающей традиции Шопенгауэра, а с другой — к стремлению воспользоваться наукой в целях оправдания и сохранения существующего строя. Таков исторический смысл позитивизма, возникновение которого было закономерной реакцией буржуазного сознания на усиление роли науки. Аналогичную задачу решало и неокантианство. Его интерес к гносеологической проблематике, разработка методологии научного познания, рационалистическое обоснование исследований культуры и теории ценности — все это оказало существенное влияние на эволюцию философской мысли (правда, для эстетики выводы из неокантианских идей были сделаны только в XX веке, в частности Э. Кассирером).

Позитивизм противопоставлял конкретно-научное знание философии, которая якобы не может претендовать на самостоятельное существование в качестве науки, исследующей и осмысляющей процессы, происходящие в реальной действительности. Основоположник позитивизма Огюст Конт отказывал философии в способности проникать в сущность явлений действительности, отрицая их объективно-причинную зависимость. Именно позитивизм явился идейной базой для зарождения в Европе во второй половине XIX века теории и художественной практики натурализма, отказавшегося от философских традиций буржуазной мысли эпохи Просвещения, от достижений классического реализма. Для натурализма характерны программная аполитичность во имя «общечеловеческой правды», игнорирование закономерностей общественной жизни, отказ от обобщений и типизации в искусстве, подмена их скрупулезным воспроизведением частных, деталей. Близкий к позитивизму видный теоретик эстетики Ипполит Тэн ограничивал художественное творчество фиксацией субъективно-эмпирических наблюдений, рассматривая искусство по моделям естественно-научной деятельности.

Одним из источников натурализма был социал-дарвинизм, сводивший социальные конфликты к биологическим факторам и базировавшийся на предпосылках позитивизма.

Социал-дарвинизм был вызван к жизни бурным развитием естественнонаучных знаний, и в первую очередь биологии. Социал-дарвинизм провозглашал фатальную бессмысленность классовой борьбы, мотивируя это необратимостью эволюционных

процессов, неизменностью самой человеческой природы, определяемой исключительно наследственностью и внешней средой, расовыми и климатическими условиями жизни. Все это вело к скрытой апологетике капиталистического строя.

Пессимистический детерминизм Золя и других натуралистов усугублялся антиисторизмом мышления: для них не существовало переходов от низшего качества жизни к высшему, от простого — к сложному. Отсюда — неверие в возможность общественных преобразований, отождествление социального организма с биологическим, изображение всякого рода «болезней», регресса, упадка и деградации.

В развитии позитивизма наблюдалось характерное противоречие: требуя строгой ориентации на науку, он в конечном счете отрицал ее возможности, и в первую очередь возможности философии, выступая за сохранение ею «нейтралитета», «беспартийности».

Что касается буржуазных философско-антропологических теорий второй половины XIX века, то характерной их чертой являлся отрыв человека от актуальных проблем бытия; методы исследования человеческой жизни сводились исключительно к интроспекции (рефлексии, самоанализу), «вчувствованию» и интерпретации переживаний личности вне связи ее с действительностью. Субъективистские философские теории XIX века искали опору в эстетике, в «действительности» искусства. Начавшийся в середине XIX века процесс психологизации эстетики продолжится и в XX столетии, но в целом надежды на психологию как науку, способную стать методологическим ключом для решения всех проблем гуманитарного знания, не оправдались.

Значительное влияние на буржуазную эстетику во второй половине XIX века оказывает и такое субъективно-идеалистическое направление, как «философия жизни». Исходя из кантовского положения об априорных формах познания, теоретики «философии жизни» утверждали, что восприятие мира, его субъективный образ полностью предопределены психофизиологической организацией индивида: мир для нас таков, каким представляет его наша чувственность. А разум идет якобы на поводу у чувственности, которая устанавливает границы его возможностей.

Чувством, наиболее полно отражающим многообразие мира, философы «жизни» объявили «переживание» — изначально, не замутненное разумом, инстинктивное, по терминологии Ницше, переживание полноты жизни. Отсюда повышенный интерес этих философов к первобытным народам, якобы видевшим мир таким, каков он есть.

У философов «жизни» при анализе эстетических явлений не было единства в выборе основного методологического поня-

тия. Но общим для них являлось преувеличение роли художника, причем искусство они рассматривали как некое «мифотворчество», а не как отражение действительности.

Созданные во второй половине XIX века теории Ницше, Э. Гартмана, Дильтея получили широкое распространение в буржуазном мире и оказали сильнейшее воздействие на эстетические воззрения и практику искусства XX века — эпохи империализма. Дополненные субъективно-идеалистической психологической теорией Э. Фрейда, они наряду с идеями Шопенгауэра и Кьеркегора легли в основу современных реакционных буржуазно-эстетических теорий — интуитивизма, экзистенциализма, прагматизма и др.

Следует отметить также, что наряду с иррационалистической критикой буржуазной культуры с позиций элитарного эстетизма, ярким выразителем которой был Ф. Ницше, в это время развивается и демократическая критика Дж. Рескина и У Морриса, которая, правда, носила утопический характер. Дж. Рескин, признавая, что капитализм несовместим с поэзией, что промышленность и машинное производство не только нарушили социальную гармонию, но и беспощадно истребили красоту, выдвинул утопический план создания «государства красоты», где не будет машин, а будет применяться только ручной труд. У Моррис под влиянием идей Рескина попытался организовать мастерские, где ремесло объединилось бы с искусством, но его начинание не увенчалось успехом. В дальнейшем Моррис перешел на позиции социализма. Такого рода утопическая критика капитализма имела свое продолжение и в XX веке.

ЭСТЕТИЧЕС-
КИЕ
ВОЗЗРЕНИЯ
К. МАРКСА
И
Ф. ЭНГЕЛЬСА



ВВЕДЕНИЕ

Возникновение марксизма явилось величайшей революцией в науке. С появлением теоретической основы марксизма — диалектического и исторического материализма — начинается новая эпоха в развитии человеческого знания, эпоха подлинно научного понимания законов развития природы, общества и человеческого мышления.

Эстетические воззрения Маркса и Энгельса являются лишь частью их философской теории и практической политической борьбы за освобождение трудящихся от капиталистического рабства. Обладая энциклопедическими познаниями в области мировой эстетической мысли, истории искусства, Маркс и Энгельс по мере разработки своей теории создавали цельную, последовательно материалистическую эстетическую концепцию.

К. Маркса и Ф. Энгельса по праву считают преемниками всего лучшего, что было создано их предшественниками. Разрабатывая важнейшие положения диалектического и исторического материализма, Маркс и Энгельс внимательно изучали различные виды духовной деятельности и многообразные формы общественного сознания. Наряду с правом, моралью, религией, мифологией, наукой они основательно изучали художественную культуру. Ни одно из значительных художественных явлений не прошло мимо них. Они превосходно знали античную литературу, английскую, итальянскую, испанскую, французскую, литературу славянских народов, в том числе и русского. Маркс и Энгельс изучали философско-эстетические концепции, начиная с древности и кончая современным периодом. Они хорошо понимали, что выдающиеся мыслители XVII—XVIII и первой половины XIX века уже делали попытки обобщить и осмыслить этот материал. Однако методологическая ограниченность мешала этому. Так, английская эстетика XVII—XVIII веков исходила из постулатов сенсуалистически-эмпирической философии. Джон Локк и его последователи обращали внимание преимущественно на анализ объективной основы эстетического сознания (чувства, восприятия, вкус и др.), на рассмотрение некоторых эстетических категорий, как, например, прекрасное, возвышенное, на изучение взаимоотношения этического и эстетического, искусства и морали. Однако английская эстетика эпохи Просвещения оказалась неспособной решить коренные вопросы эстетической культуры и искусства, в силу того что не учитывала воздействия на них социальных отношений.

Эстетика французских просветителей, напротив, отличалась социально-политической направленностью, была проникнута духом гуманизма, ориентировала искусство на реалистическое

изображение действительности. В этом плане заслуживают внимания труды Дидро. Однако и французские просветители из-за отсутствия исторического подхода к художественным явлениям оказались не в состоянии решить коренные проблемы эстетики.

В развитие мировой эстетической теории внесли существенный вклад немецкие мыслители — Лессинг, Гердер, Кант, Шиллер, Гете, Шеллинг, Гегель. Главным завоеванием немецкой классической эстетики явился метод идеалистической диалектики. Домарксистская идеалистическая эстетика достигла кульминационного пункта у представителей немецкого классического идеализма — Канта, Шеллинга, в особенности у Гегеля, который «впервые представил весь природный, исторический и духовный мир в виде процесса, т. е. в беспрестанном движении, изменении, преобразовании и развитии, и сделал попытку раскрыть внутреннюю связь этого движения и развития»¹ Маркс и Энгельс широко использовали достижения своих предшественников, в особенности Гегеля и Л. Фейербаха. Вместе с тем они подвергли их взгляды обстоятельной и убедительной критике в трудах «Святое семейство», «Немецкая идеология» и др. за идеалистическое истолкование явлений духовной культуры, в том числе литературы и искусства.

Домарксистская эстетика глубоко поставила ряд вопросов, касающихся эстетического творчества и эстетического восприятия. Однако в силу классовой ограниченности она не сумела с подлинно научных позиций решить важнейшие проблемы теории искусства и эстетической деятельности в целом.

Серьезный порок домарксистской эстетики заключался в том, что она рассматривала эстетическую деятельность и эстетическое познание человека в отрыве от других форм его общественной деятельности. Правда, на идеалистический лад уже Гегель пытался поставить проблему целостного рассмотрения всех сторон человеческой деятельности. Он, например, говорил, что нельзя историю философии, равно как и искусство, изучать в отрыве от государственного строя, нравов, науки и культуры данного народа. Гегель полагал, что у различных общественных явлений, каковы государство, наука, искусство и т. д., имеется «один и тот же общий корень». Что же является этим общим корнем? «Дух времени», — отвечал идеалист. Разумеется, такой ответ нельзя признать сколько-нибудь удовлетворительным, ибо отсылка к «духу времени» ничего не объясняла.

Величие Маркса и Энгельса состоит в том, что они впервые в истории человеческой мысли с диалектико-материалистических позиций объяснили процесс развития общества. На этот счет у их предшественников были лишь спорадические догадки. Маркс и Энгельс решительно высказывались в том смысле, что мы знаем одну-единственную науку — науку истории, которая

ставит своей задачей познать развитие природы, общества и мышления как единый, связный, закономерный процесс.

Маркс и Энгельс считали, что история общества есть продолжение истории природы. Вместе с тем они были далеки от отождествления природных и общественных закономерностей. Согласно Марксу и Энгельсу, существуют общие и специфические законы природного и общественного развития. Задача науки как раз и состоит в том, чтобы исследовать природу и общество со стороны их общих черт и отличительных особенностей.

Одной из величайших заслуг К. Маркса и Ф. Энгельса является разработка диалектико-материалистических принципов научного исследования. Создание диалектического метода явилось одним из наиболее важных их открытий в области философии. Маркс и Энгельс сформулировали основные законы и категории диалектики.

Дальнейшее развитие наук о природе, обществе и человеческом мышлении, общественная практика воочию показали, что метод материалистической диалектики наиболее эффективный и свободный от односторонностей способ научного познания.

За последние годы выдвигались различные приемы научного исследования: структурный, информационный, семиотический, конкретно-социологический, экспериментально-психологический и т. д. Некоторые из этих приемов эстетика может успешно использовать. Однако все попытки универсализировать эти частные приемы оказались несостоятельными. Нас должно настораживать чрезмерное увлечение каким-либо одним частным подходом. Тогда из средств постижения истины он превращается в причину ее искажения. Так, семиотический подход, будучи абсолютизированным, оказывается ущербным в выявлении образной природы искусства, художественного воображения. Психологический в аналогичных случаях умаляет познавательные возможности искусства; информационный приводит к сведению всех критериев оценки искусства к чисто количественному; структурный, давая возможность обозначить все компоненты внутри системы искусства или отдельного произведения, становится препятствием в раскрытии причинно-следственных связей этой системы (или произведения) с внешней средой, игнорирует процессы развития художественной культуры.

Опыт исследований показывает, что использование любого из перечисленных научных подходов должно быть строго подчинено конкретным предметам и аспектам анализа. Что же касается наиболее общего и универсального метода, то им в нашей эстетике была и остается диалектика как общая теория развития. Только диалектика гарантирует от односторонностей и омертвления, ибо она выработала и постоянно совершенствует наиболее гибкий категориальный аппарат и нацеливает на подход к любым

явлениям с различных сторон: структуры и функции, закона и явления, случайного и необходимого, целого и частей, внутренних противоречий, абсолютного и относительного и т. д.

Как философская наука эстетика при решении своих задач так или иначе использовала положения, понятийный аппарат, способы исследования других (как гуманитарных, так и естественных) наук. Это закономерный процесс, с которым нельзя не считаться, но вместе с тем процесс, который требует серьезного методологического анализа с позиций диалектико-материалистической философии. Таков ход мыслей основоположников марксизма. Дальнейшее развитие научных исследований показало, что Маркс и Энгельс были абсолютно правы. С одной стороны, они подчеркивали необходимость использования данных конкретных наук в философских исследованиях. С другой — они подчеркивали специфический характер философской методологии, которая не должна отождествляться ни с одним из тех частных подходов, которые используются в специальных науках и которые в свою очередь не могут плодотворно развиваться, если они не опираются на метод материалистической диалектики. Интересно отметить, что марксистская методология, марксистский диалектический метод все больше начинают привлекать внимание даже тех буржуазных мыслителей, которые далеки от марксизма. Современная буржуазная методология вступила в полосу глубокого кризиса. И методологический плюрализм, утвердившийся сейчас в буржуазной философии, свидетельствует как раз не о ее богатстве, а о скудости и кризисном состоянии. Этим объясняется тот факт, что марксизм, в особенности философско-методологическая составная часть марксизма, стал в настоящее время предметом пристального внимания, критического анализа или положительной оценки со стороны тех буржуазных ученых, которые в силу классовых интересов или враждебности не могут принять его в качестве мировоззренческой основы своих исследований.

Следует отметить, что советские обществоведы за последние годы стали сосредоточиваться на разработке важнейших вопросов теории и методологии социального познания. Проблемы определения метода, соотношения теории и методологии, выявления роли мировоззрения, характеристика уровней методологии и т. д. являются важнейшей составной частью философии марксизма, а идеи, сформулированные вождями мирового пролетариата, сохраняют исключительную злободневность. Это непосредственно касается и методологии эстетических исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 23.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ К. МАРКСА И Ф. ЭНГЕЛЬСА *



Основатели научного социализма и вожди мирового рабочего движения Карл Маркс (1818—1883) и Фридрих Энгельс (1820—1895) создали энциклопедию революционной мысли, столь же глубокую по своим теоретическим принципам, сколь и практическую в конкретных выводах. Значение революционной теории Маркса и Энгельса для исследования искусства было бы громадным, даже если бы мы ничего не знали об эстетических взглядах автора «Капитала» и его соратника. К счастью, в их сочинениях и письмах содержится много глубоких мыслей, освещающих обширные области культуры и художественного развития человечества. Анализируя отдельные мысли Маркса и Энгельса, мы видим, что их взгляды на упадок нравственно-эстетической жизни в эпоху буржуазной цивилизации не случайные мнения, а глубоко продуманная концепция, основанная на анализе определяющих черт капиталистического способа производства. Эстетические воззрения Маркса и Энгельса являются одним из существенных элементов их последовательно революционного мировоззрения: они образуют единую целостную систему, не допускающую эклектики, внутренне связанную с различными сторонами их экономической теории, философии истории и революционной нравственности.

Эстетическая концепция Маркса и Энгельса явилась реальным ответом на общественные вопросы, поставленные эпохой. Материал для решения этих вопросов они черпали прежде всего в экономических фактах, но их дальнейшие выводы охватывают всю область общественной деятельности людей. Тесно связанные с теорией познания и диалектико-материалистической точкой зрения на историю, эстетические взгляды Маркса и Энгельса формировались в ходе их общего идейного развития от революционного демократизма к научному социализму.

В. И. Ленин писал: «Марксизм завоевал себе всемирно-историческое значение как идеология революционного проле-

тариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии мысли и культуры»¹

Маркс и Энгельс были наследниками и критическими истолкователями высших достижений европейского гуманизма, и прежде всего просветительской культуры XVIII века.

Эпоху Просвещения можно назвать классическим веком эстетики. Конечно, за самыми тонкими спорами о роли гения и ценности искусства, которыми она была богата, скрывались в конечном счете земные интересы. Но так или иначе они скрывались в идеальной сфере, привлекая мыслящие умы к явлениям нравственно-эстетической жизни. Революционная идеология XVIII века, решая задачи буржуазной демократии, делала и нечто большее — пробуждала истинную природу человека.

Опыт Великой французской революции обратил общественную мысль к проблемам самой действительности. Интересы имущих собственников отделились от интересов нации в целом, и «период искусства», по известному выражению Гейне, был уже на исходе. Вместе с развитием мирового рынка, развертыванием великой битвы за свободу торговли поиски эстетической свободы отступают на задний план.

Именно в это время берет начало самостоятельное движение пролетариата. Рабочий класс, считал Маркс, не может сетовать на переход общественной мысли из царства поэзии в царство прозы. Напротив, чем скорее прекрасная революция уступит место революции безобразной (по выражению Маркса в одной из статей из «Новой Рейнской газеты»), чем раньше материальные интересы лишатся своей призрачной мантии, сияющей всеми красками прошлого, и классы столкнутся в открытой борьбе друг с другом, тем ближе будет конечная цель движения пролетариата.

Революционная мысль Карла Маркса привлекла внимание теориков социализма к законам буржуазного способа производства, до крайности обострившего общественный прогресс и общественные бедствия нового времени. Освобождение современного общества от господства его же собственных «отчужденных» сил может быть достигнуто лишь завоеванием власти самими народными массами, организованными в государство типа Парижской коммуны. Все это следует из основного содержания взглядов Маркса — его экономической теории, учения об исторической миссии рабочего класса, о диктатуре пролетариата.

Создавая теорию научного социализма, Маркс и Энгельс уже не могли оставаться в идеальном мире Просвещения

XVIII века и систем немецкой классической философии. Задача, стоявшая перед ними, заключалась в том, чтобы выйти в более широкую область, за пределы чисто моральной и эстетической критики общественных форм, сложившихся в ходе истории. О том, что эти формы уродливы, что их дальнейшее существование может обернуться кошмаром для большинства людей, писали многие выдающиеся авторы прошлого века, и можно даже сказать, что в эпоху Маркса и Энгельса такая критика стала общим местом социалистической литературы. Гораздо труднее было понять реальные корни этих противоречий и, научно анализируя их, не отказываться от приговора над действительностью. Маркс и Энгельс гениально решили эту историческую задачу, указав единственно возможный путь из скучного «царства необходимости» в светлое «царство свободы».

В центре старой культуры лежало представление о человеке как обособленном индивиде, «атоме», сталкиваемомся на арене жизни с другими членами общества, такими же одиночками, как и он. Мыслители прошлого, создавшие основу для научного понимания роли человека в окружающем мире, подвергли детальному исследованию диалектику его страстей и стремлений, социальных способностей и личных качеств, обязанностей и прав, навязанных индивиду всей организацией старого общества. Они установили общий антагонизм между реальным эгоизмом субъекта и бескорыстием отвлеченного долга, между чувственным и рациональным, поэзией и прозой, пользой и красотой, индивидуальным вкусом и общезначимым суждением.

Старая эстетика знала целую систему подобных взаимоотношений. Она была антропологией, учением о человеке или, во всяком случае, тесно соприкасалась с ней. Однако реальные, исторически преходящие корни противоречивой структуры «человеческой природы» оставались вне поля зрения этой науки из-за неразвитости общественных отношений. Противоречия внутреннего мира личности казались следствием изначальной двойственности человека, осужденного на постоянные колебания между идеалом и реальной жизнью.

В эстетике просветителей XVIII века эти противоречия приобретали форму парадоксов, приписываемых самой человеческой природе. Такое понимание человеческой природы свойственно, например, Дидро. Вспомним его знаменитый «Парадокс об актере».

На почве реальных противоречий времени возникла типичная для XVIII века абберация зрения. Исходный пункт французского Просвещения был утрачен, и просветительский реализм в искусстве вследствие ограниченности его исторической основы перешел в свою противоположность — в отвлеченную созерцательность, рожденную в умственных исканиях XVIII века.

Для современного мыслителя причины этого факта достаточно ясны благодаря анализу Маркса и Энгельса. Там, где человек выступает как частный собственник, homo oeconomicus, в моральном отношении он рассматривается как естественный эгоист, потенциальный участник гоббсовской «войны всех против всех», и общественное начало является перед ним в виде чего-то искусственного, иллюзорного, далекого, как тень отвлеченного идеала, который требует от частного лица гражданского аскетизма, самоотречения. В этом смысле различие между «реальной и идеальной структурой буржуазного общества»², как пишет Маркс, исторически необходимо. Отсюда и объективный рефлекс этой двойственности в мирозерцании людей просветительской эпохи, противоречие между чувственностью и рациональностью, между тем, что реально видит глаз художника, и его мечтой о холодной неподкупности формы.

Теоретически преодолеть эти противоречия попыталась немецкая классическая философия.

У Канта парадоксы эстетической теории превращаются в неразрешимые антиномии, восходящие к основному дуализму естественной необходимости и свободы, мира реального и мира идеального. В кантовской антиномии вкуса перед нами новое выражение противоречия между обществом и личностью, представленное с более сознательной диалектической остротой, чем у французских просветителей. Но в то же время раздвоенность человеческой природы приобретает в немецкой философии конца XVIII—начала XIX века абсолютный смысл.

Прежняя эстетика не видела и не могла видеть объективной исторической основы этих противоречий, она искала выход в утопическом «среднем состоянии», таинственном «синтезе противоположностей».

Этот идеал выступает перед глазами мыслителей XVIII века как гармоническая форма общественной жизни и личного развития человека, как высшее единство чувственного и рационального, идеального и реального, характерное для определенных, «счастливых», эпох, уже преодолевших первичное «варварство чувств» (по выражению Вико), но еще не ставших жертвой противоречий цивилизованного общества, вторичного «варварства рефлексии». Историческое осуществление этого идеала связывалось обычно с прошлым, чаще всего с Грецией эпохи Перикла.

В глазах людей эпохи Дидро и Гельвеция искусство было вестником этого счастливого «среднего состояния», надежным средством для убеждения людей в том, что такое состояние, когда человек оказывается поднятым над крайностями варварства и цивилизации, возможно. Развитие эстетической теории берет начало в этой идее «золотого века», известной еще древним авторам. В искусстве видели ту благодатную почву, на которой

могла осуществиться гармония внутреннего мира. Отсюда эта гармония человеческих сил должна распространиться и на мир внешний. Впервые в Англии XVIII столетия была детально исследована психология эстетического субъекта и возникло (на основе античных источников) учение о своеобразной роли вкуса как посредствующего звена между миром эгоистической борьбы интересов и духовной сферой моральных обязанностей. Общим местом литературы эпохи Просвещения была высокая оценка искусства как средства общения между людьми, способного ослабить их одностороннее развитие (следствие разделения труда) и восстановить утраченную связь образования с народной почвой.

В тесной связи с политической экономией и теорией моральных чувств — двумя большими отделами, которые в рамках науки того времени охватывали сферу эгоизма и сферу общения, — английские просветители разрабатывали также критику вкуса как важный элемент теории цивилизации, внешней культуры. Это направление мысли характеризует, в частности, английскую эстетику XVIII века. Французское Просвещение в лице Монтескье, Дидро и энциклопедистов выдвигает на первый план социально-воспитательную роль искусства — их эстетический идеал непосредственно связан с идеей переворота в общественных отношениях, установления разумного порядка на земле. Наконец, третье, главное направление западноевропейской мысли XVIII века — немецкое Просвещение, переходящее в гуманизм Гете и Шиллера и философию великих идеалистов от Канта до Гегеля, — переносит центр тяжести на эстетическое воспитание в собственном смысле слова. Развитие чувства прекрасного рассматривается здесь как средство для преодоления общественных противоречий или по крайней мере личной ограниченности индивида, обусловленного неравенством и калечащим человека разделением труда.

В качестве наиболее глубокой для своего времени и вместе с тем наиболее отвлеченной философской теории искусства учение немецких мыслителей конца XVIII — начала XIX века впитало в себя все недостатки старой эстетики.

Та исключительная роль, которую отводило царству прекрасных образов вся эстетическая мысль прошлого, явилась в мистическом свете истинной благодати на страницах «Системы трансцендентального идеализма» Шеллинга.

Гегель, понимая противоположность идеального и реального уже исторически, попытался преодолеть это противоречие на почве абсолютного идеализма. Однако реальная история у него в конце концов поглощается логической схемой противоречий, заключенных в единстве Идеи.

Гегель хорошо понимал, что внутренняя раздвоенность

общественного сознания особенно присуща эпохам, чреватых глубокими социальными противоречиями. О шиллеровской и романтической идеальности он судил отрицательно. Попытки преодолеть конфликт реальной жизни, с его точки зрения, ничего не стоят. В искусстве классических эпох Гегель видел высшее и живое проявление общественного идеала, но одновременно он признавал эти эпохи невозродимым детством человеческого общества. Наивная поэзия жизни сменяется трезвой прозой буржуазной действительности.

То была суровая диалектика, не допускавшая мысли о возвращении вспять, к утраченной простоте в духе Руссо или к «среднему состоянию» Гельвеция и Дидро, где-то между крайностями первобытного общества и цивилизации.

Классическая немецкая эстетика возвышала искусство над жизнью и одновременно ставила его на более низкую ступень по сравнению с отвлеченным мышлением.

Таким образом, вся домарксова философия искусства в целом оставалась в замкнутой сфере одних и тех же проблем, которые она не могла решить в силу ограниченности своего исторического горизонта.

Историческая теория познания Маркса и Энгельса заключает в себе учение о том, как из противоречий действительности возникают ложные формы сознания, односторонние, преувеличенные до фантастических размеров превратные отражения реальных фактов. За туманными образованиями в головах людей, учили Маркс и Энгельс, нужно видеть их «истинные побудительные силы», тот реальный аспект, который позволяет восстановить пропорции и отношения различных сторон действительности, смещенные в ложном сознании, ограниченном историческими условиями. Такова цель, которую ставит перед собой марксизм.

«Люди являются производителями своих представлений, идей и т. д., — но речь идет о действительных, действующих людях, обусловленных определенным развитием их производительных сил и — соответствующим этому развитию — общением, вплоть до его отдаленнейших форм. Сознание [das Bewußtsein] никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием [das bewußte Sein], а бытие людей есть реальный процесс их жизни. Если во всей идеологии люди и их отношения оказываются поставленными на голову, словно в камере-обскуре, то и это явление точно так же происходит из исторического процесса их жизни, — подобно тому как обратное изображение предметов на сетчатке глаза происходит из непосредственно физического процесса их жизни»³

Понимание этой противоречивой связи между исторической действительностью и ее отражением в сознании людей само по себе становится возможным лишь в результате объективного

развития общественных противоречий, принимающих более зрелую, доступную анализу форму. Так, в ходе развития капитализма, сопровождающегося подъемом рабочего класса, раскрывается подлинный смысл предшествующей истории. Отражением этого факта является возникновение марксизма, обозначившего действительный выход за пределы исторически ограниченного кругозора прежних общественных классов.

Маркс показал, что реальной почвой «среднего состояния», которое писатели XVIII и первой половины XIX века переносили в Древнюю Грецию или позднее средневековье, является классическая форма простого товарного хозяйства. Экономическим базисом античной культуры эпохи ее расцвета было мелкое крестьянское хозяйство и производство самостоятельных ремесленников.

Вступая однажды в действие, законы товарного производства с необходимой силой естественноисторического процесса порождают все диспропорции и антагонизмы буржуазного строя. Мелкое производство классического типа, стесняющее развитие производительных сил, неизбежно должно исчезнуть, уступив место концентрации собственности и общественного труда, хотя этот процесс совершается ценой неслыханных жертв. Капитализм означает отклонение от священнейшего закона менового общества — равенства эквивалентов, отрицание своей предпосылки — частной собственности, основанной на личном труде. По мере развития противоречий буржуазного общества идеальное «среднее состояние» все более становится утопичным.

Конечно, эта утопия не произвольна. Она также имеет свою реальную сторону, и если не подлинная классика, то условный классицизм, от болонской Академии до школы Давида, был отражением «идеальной структуры» нарождающегося буржуазного общества, вступающей в необходимое, экономически неизбежное противоречие с его «реальной структурой». Нельзя забывать, что возможности простого товарного хозяйства практически осуществляются в полном объеме только в ходе развития капитализма, но осуществляются на каждом шагу путем отрицания его же собственного закона. О том, как это происходит, говорится у Маркса, как только речь заходит о производстве капитала. Поэтому небо и земля буржуазного строя жизни все больше отдаляются друг от друга.

При всем преклонении Маркса перед художественным развитием классических эпох, сохраняющих в его историческом мировоззрении значение идеальной перспективы, которую он никогда не теряет из виду, Маркс был далек от желания вернуться к «нормальному детству» человеческого общества. Наивное состояние невозродимо, как невозродимы художественные формы и сам способ эстетического восприятия, присущий людям этих

эпох. «Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»⁴.

Секрет превосходства греческого искусства, сохраняющего в известном смысле «значение нормы и недостижимого образца», состоит в неразвитости общественных противоречий.

Характерным примером здесь может служить сознание противоположности между игрой и трудом, получившей теоретическую разработку уже у Шиллера. Эту противоположность игры и труда марксизм рассматривает исторически, то есть в конкретных рамках классового общества.

Развитие капиталистического производства и обострение общественных противоречий лишают труд всякой связи с творчеством, свободной игрой физических и моральных сил. Разумеется, труд всегда будет принадлежать к сфере материальной необходимости. Развитие универсальной системы общественного труда является громадной заслугой капитализма. Но, с другой стороны, в буржуазном обществе эта система характеризуется абстрактной противоположностью между рабочим временем и свободой человека. Обязанность трудиться висит над ним как библейское проклятие, и насколько принудителен труд, настолько же идеальной представляется праздность. Поэтому оборотной стороной казенного и либерального трудолюбия становится презренная лень, пустое времяпрепровождение. Нужен только предлог, чтобы эти низкие черты выступили наружу. И неудивительно: пока человек трудится не на себя, пока сочетание его личного интереса с общественным осуществляется только на дальнем горизонте, противоречиво и трансцендентно, пока существует «отчуждение труда», настоящая жизнь трудящегося начинается по ту сторону рабочего времени.

Маркс говорит: «Труд не может стать игрой, как того хочет Фурье, за которым остается та великая заслуга, что он объявил конечной целью преобразование в более высокую форму не распределения, а самого способа производства»⁵. Но труд может стать привлекательным, он может быть «самоосуществлением человека», как это случалось в прошлом, когда возникали условия, позволяющие человеку подняться над «антагонистическим трудом», над принудительной работой на других. Наиболее ярким примером такой относительной гармонии игры и труда, не раз приводимым Марксом, является «полухудожественное ремесло». В нем главную роль играет искусство мастера. Такая форма труда неразрывно связана с «классической формой об-

щества», то есть с мелкой собственностью крестьянина и ремесленника на средства производства.

Но мы уже знаем, что этот мир не имеет непосредственного выхода в широкое пространство исторической жизни. У порога современного развития производительных сил стоят демоны первоначального накопления. Они должны сломать идиллическую хижину Филимона и Бавкиды, и это в конце концов необходимая цена прогресса. Однако «полухудожественный» труд свободного ремесленника имеет свое преимущество по сравнению с первоначальным рабским трудом или цивилизованной потогонной системой. Вот почему Маркс ссылается на него для доказательства возможности труда как «самоосуществления человека» в будущем обществе, где труд обретет свое подлинное значение как «положительная, творческая деятельность», а не жертва, приносимая идолу трудолюбия (по Адаму Смиту), то есть чисто отрицательная деятельность, пожирающая живое бытие реального индивида⁶.

Однако, пишет Маркс, привлекательность положительной, творческой деятельности нельзя понимать так, что в будущем обществе труд будет всего лишь забавой, развлечением, «как это весьма наивно, совсем в духе гризеток, понимает Фурье». Творческий труд — это всегда напряжение сил, даже за пределами материального производства. Мечта Фурье, в сущности, не свободна от представления о счастливом царстве лени, возникающем в нашей фантазии из отвращения к труду принудительному. «Действительно свободный труд, например труд композитора, вместе с тем представляет собой дьявольски серьезное дело, интенсивнейшее напряжение»⁷.

Что же несет с собой переход к более высокой форме производства, предсказанной Фурье? Труд будущего не игра в смысле забавы и не аскетическое самоотречение, исключаящее всякую радость жизни или вытесняющее ее на периферию трудовой деятельности, где она выступает в тупой и жалкой форме. Общество будущего может коренным образом изменить зависимость между свободной игрой человеческих сил и целесообразным трудом. Их взаимное отношение не обязательно должно быть враждебным, то есть отношением «абстрактной противоположности». Возможна и более гармоническая связь необходимости и свободы, рабочего и свободного времени — история дает нам примеры художественного труда, которые сохранились в особом заповеднике искусства.

Из этого сравнения вытекает, что искусство эпохи буржуазной цивилизации ведет противоречивое, отчасти призрачное существование.

Но пока существует буржуазное общество, масса накопленного общественного труда выступает против трудящегося индивида

в абстрактной и вместе с тем неотразимо реальной форме капитала. Мертвое господствует над живым. «Отчуждению» труда соответствует господство его безразличной количественной стороны, которая выражается в меновой стоимости товара, над качеством — своеобразной, специфической природой определенной деятельности и ее продукта.

Если мыслители прошлого лишь указывали на противоречие между прогрессивным развитием общества и поэтическим миром искусства, то в учении основоположников марксизма это противоречие впервые обретает реальные исторические черты и границы. Оказывается, что высшим созданием старого классового общества является система капиталистического производства, но внутренне присущее этой экономической формации понятие производительности труда (не совпадающее с понятием производительности в общественном смысле слова, по выражению Маркса) уже не может удовлетворять условиям художественного творчества. Для капиталистического способа производства характерно преобладание абстрактного труда над всеми конкретными видами человеческой деятельности, господство количества над качеством, так ярко отличающие буржуазный взгляд на общественное разделение труда от античного. С этой точки зрения, Мильтон, создавший «Потерянный рай», оказывается плохим рабочим, а ремесленник, изготавливающий бульварные романы на фабричный лад, занят в высшей степени производительным трудом, поскольку умножает капитал издателя. Общественный интерес к искусству Мильтона (в этом примере из «Теории прибавочной стоимости» Маркса) прямо противоположен интересу накопления — единственному голосу, к которому прислушивается владелец капитала.

Тем не менее важнейшим преимуществом капиталистического способа производства является в глазах Маркса и Энгельса то, что он разрушает устойчивые патриархальные порядки и создает предпосылки для быстрого движения вперед среди самых напряженных общественных противоречий. Эти общественные противоречия заставляют страдающую массу людей по-новому взглянуть на свое положение и толкают ее к борьбе. Истинное «царство свободы» не позади, а впереди. Решение общественных конфликтов основатели марксизма искали не в утопическом «среднем состоянии», а в полном и всестороннем развитии этих противоречий, ведущем к уничтожению их материальной основы — частной собственности.

Чтобы оправдать классовое господство немногих, обычно ссылались на необходимость развития культуры, которое может осуществляться якобы за счет материального труда большинства людей. Энгельс называет все это «болтовней», но признает вместе с тем, что такие фразы имели историческое основание. Однако

вместе с развитием современной промышленности это основание рушится. И если по-прежнему существует слой праздных людей, не создающих никаких ценностей, то он существует не потому, что это необходимо для сохранения и роста культуры, а, скорее, вопреки этой необходимости. «Существование господствующего класса с каждым днем становится все большим препятствием развитию производительной силы промышленности и точно так же — развитию науки, искусства, а в особенности культурных форм общения»⁸.

Колоссальные антагонизмы и неравномерности капитализма настоятельно требуют революционной активности рабочего класса. Только после великого социального переворота, говорит Маркс в статье «Будущие результаты британского владычества в Индии», прогресс перестанет уподобляться отвратительному языческому идолу, пьющему нектар из черепов убитых.

История с железной необходимостью ставит общество перед выбором: либо погибнуть в тисках чудовищных противоречий, либо, уничтожив господство человека над человеком, создать новые отношения, основанные на взаимном сотрудничестве людей и разумном управлении развитием их общественных сил. Реальный идеал человеческой истории есть строй коммунистический. «...Он есть действительное разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом. Он — решение загадки истории, и он знает, что он есть это решение»⁹. Только на почве нового общества и становится возможным «развитие человеческих сил, которое является самоцелью, истинное царство свободы...»¹⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Главы I II и VIII раздела «Эстетические воззрения К. Маркса и Ф. Энгельса» составлены на основе работ М. А. Лифшица, опубликованных в разное время.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 337.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. 2, с. 457.

³ Там же, т. 3, с. 24—25.

⁴ Там же, т. 12, с. 737—738.

⁵ Там же, т. 46, ч. 2, с. 221.

⁶ См. там же, с. 113.

Там же, с. 110.

⁸ Там же, т. 18, с. 216.

⁹ Там же, т. 42, с. 116.

¹⁰ Там же, т. 25, ч. 2, с. 387.

КОНКРЕТНО-ЧУВСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ МИРА



Рассматривая искусство с точки зрения материалистической диалектики, Маркс и Энгельс подвергли критике идеалистическое возвышение искусства над материальной действительностью, которое своей оборотной стороной имеет его аскетическое унижение. Для Гегеля все материально-чувственное выступает в качестве «отчуждения» (*Entfremdung*) духа, и единственным способом «освоения» (*Aneignung*) предметного мира является теоретическое мышление, искусство же предстает в качестве несовершенного познания. Этот взгляд, растворяющий искусство в познании, был отвергнут Фейербахом, — человек осваивает мир не только посредством мышления, он растет из природы и проникает в нее всеми силами своего реального существа. Но отвергнув утверждаемое Гегелем мнимое противоречие духа и материи как движущее начало исторического процесса, Фейербах вместе с ним отбросил всякие противоречия и вместе с ними — историческое «опосредствование» вообще. «Освоение мира» приобрело у него смысл лишь сознания человеком своего единства с миром. Марксу были близки идеи о связи человека с природой, и в его изложении они несли в себе существенные отличия.

Все человеческие силы, писал Маркс в философско-экономических рукописях 1844 года, получают своеобразное присущее им развитие на почве предметно-действительного, живого, чувственного бытия. «Поэтому не только в мышлении, но и всеми чувствами человек утверждает себя в предметном мире»¹. У Маркса и Энгельса «освоение мира» человеком приобретает исторический и революционный смысл. «Освоение мира» человеком — результат его длительной практической борьбы, а не простой акт нашей созерцательной способности. «Распредмечивание» действительности, лишение ее грубоестественной формы само по себе есть материальный процесс — процесс «опредмечивания» субъек-

тивных сил и способностей человека. «Мы видим, что история промышленности и сложившееся предметное бытие промышленности являются раскрытой книгой человеческих сущностных сил, чувственно представшей перед нами человеческой психологией»².

Чувства имеют свою историю. Ни предмет искусства, ни субъект, способный к эстетическому пониманию, не даны изначально — они образуются в процессе производственной деятельности человека. «С другой стороны, со стороны субъективной: только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха самая прекрасная музыка не имеет никакого смысла, она для него не является предметом, потому что мой предмет может быть только утверждением одной из моих сущностных сил, следовательно, он может существовать для меня только так, как существует для себя моя сущностная сила в качестве субъективной способности, потому что смысла какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается мое чувство. Вот почему чувства общественного человека суть иные чувства, чем чувства необщественного человека. <...> Таким образом, необходимо опредмечивание человеческой сущности — как в теоретическом, так и в практическом отношении, — чтобы, с одной стороны, очеловечить чувства человека, а с другой стороны, создать человеческое чувство, соответствующее всему богатству человеческой природной сущности»³.

Эстетическая потребность не есть нечто биологически данное. Она — исторический продукт, результат длительного развития материального и духовного производства. «Предмет искусства — то же самое происходит со всяким другим продуктом — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство создает поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»⁴. Говоря об эстетических взглядах Маркса, нельзя упускать из виду эту диалектику субъекта и объекта, в которой решающую роль играет именно процесс производства, творчества (*Produktion*).

Вместе с выделением сознательного труда из чисто естественных функций, вместе с освобождением от природной ограниченности растет и единство общества с природой. Человек ставит перед собой сознательные цели, и они находят осуществление в предметном мире посредством практики. Происходит, так сказать, процесс очеловечивания мира. «Это возможно лишь тогда, когда этот предмет становится для него общественным предметом, сам он становится для себя общественным существом, а общество становится для него сущностью в данном предмете»⁵.

В отличие от животного человек производит не только соз-

нательно, но и универсально. Смысл его родовой жизнедеятельности уже не в удовлетворении определенных инстинктивных потребностей, а именно в общественном производстве. «Практическое созидание предметного мира, переработка неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательно-родового существа, т. е. такого существа, которое относится к роду как к своей собственной сущности, или к самому себе как к родовому существу. Животное, правда, тоже производит. Оно строит себе гнездо и жилище, как это делают пчела, бобр, муравей и т. д. Но животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее; животное производит только самого себя, тогда как человек воспроизводит всю природу; продукт животного непосредственным образом связан с его физическим организмом, тогда как человек свободно противостоит своему продукту. Животное строит только соответственно мерке⁶ и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты»⁷

Художественная обработка предметов есть, таким образом, один из способов освоения мира. Процесс художественного творчества — это частный случай осуществления идеи или цели в предметном мире, процесс «опредмечивания», формирования. Но в отличие от непосредственной грубой формы освоения предмета искусство в основу творческой деятельности кладет универсальную меру.

Хотя приведенный отрывок (относящийся к 1844 г.) еще несет на себе следы фейербаховской терминологии, по существу, в нем выражено главное отличие материализма Маркса от фейербаховского — то есть идея производительной, чувственно-предметной деятельности. Другими словами, примат производства над потреблением. В то время как Фейербах везде, где он касался художественной области, избирал в качестве исходного пункта созерцание, Маркс постоянно подчеркивает значение продуктивного, творческого начала, формирующего эстетические потребности и выводящего их посредством упражнения из состояния первоначальной грубости.

Эстетическая потребность и эстетически развитый субъект не даны нам с самого начала как свобода от вечного бремени телесной половины человеческого существа. Они не являются также и порождением вечно стремящейся вперед сверхъестест-

венной силы, но создаются в результате саморазвития материальной общественной жизни, в процессе подъема действительного эмпирического человека над своей собственной, навязанной ему обстоятельствами ограниченностью.

Маркс выписывает из «Эстетики» Фр.-Т. Фишера следующую интересную мысль: «Два положения, что наслаждение прекрасным совершенно непосредственно и что оно требует образования, кажутся противоречащими друг другу. Но человек становится тем, что он есть, приходит к своей истинной природе только через образование».

Итак, вместе с развитием предметной деятельности, то есть материального производства, развиваются и наши способности: «Потребление выходит из своей первоначальной природной грубости и непосредственности»⁸. В свою очередь оно оказывает влияние на производство, завершая его, заканчивая продукт как продукт, «поглощая его, уничтожая его самостоятельно-вещную форму, повышая посредством потребности в повторении способность, развитую в первом акте производства, до степени мастерства»⁹.

Таково диалектическое решение проблемы субъективного и объективного в художественном творчестве и эстетическом отношении к действительности. Здесь, как и в теории познания, дело отнюдь не в абстрактных отношениях, а в историческом развитии. Главное — в переходе от нехудожественного к художественному, в прогрессивном развитии наших способностей к творчеству и пониманию благодаря самому духовному производству и прежде всего благодаря расширению «предметного мира» промышленности, человеческого труда. Каменный топор, глиняная посуда, звучащая струна представляют собой вехи в развитии нашего чувства формы, нашего зрения, музыкального слуха, художественного понимания в целом.

Однако средства и предметы производства не существуют как таковые вне определенных исторических форм общества. А это делает диалектику развития искусства в его отношении к материальному производству еще более сложной.

Процесс образования и развития потребностей, исторический процесс «освоения» предметного мира не совершается *равномерно*. «Освоение мира» происходит через «отчуждение» человеческих общественных сил: вместе с ростом свободы растет и сила естественной необходимости. На эти противоречия прогресса обращали внимание многие выдающиеся мыслители. Этот величайший факт мировой истории получил до Маркса свое объяснение, правда на идеалистической основе, в философии Гегеля. Историческое развитие, говорит Гегель, похоже не на гармоничное восхождение, а, скорее, на «жестокую невольную работу против самого себя».

Но только на почве диалектического материализма и теории пролетарской революции проблема *неравномерности* прогресса приобретает исторический характер. По Марксу, «отчуждается» не материально-чувственное бытие вообще, а его определенная историческая форма — фетишистский мир товарного производства. «Отчуждение вещей есть практика самоотчуждения человека»¹⁰, — писал Маркс в статье «К еврейскому вопросу». Имея это в виду, он и решал вопрос об исторических судьбах искусства.

Известный уровень разделения труда есть историческое условие для развития индивидуальности. Правда, современного буржуа это разделение интересует лишь как средство с тем же количеством труда произвести больше товара, следовательно, удешевить товары и ускорить накопление капитала. Но в античной древности разделение труда имело другое значение. Здесь его качественная и количественная стороны были относительно соразмерны. На все роды человеческой деятельности, на все человеческие способности и таланты еще не распространялся абстрактно-количественный принцип накопления капитала. Уже эта черта сама по себе дает возможность понять причины высокого художественного развития древности. Но это еще не все.

В античном обществе личность начинает освобождаться от общинно-родовых связей, но она еще не становится обособленным индивидом развитого товарного хозяйства. «Коллективность» и единичное лицо еще не разошлись так далеко, как в новом, буржуазном обществе, где различные формы общественных связей выступают по отношению к отдельной личности «просто как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость»¹¹. С другой стороны, и общество еще не превращает человека в безличную деталь социального механизма. Только политическая экономия капитала, ставя на одну доску издержки производства шляп и издержки на содержание человека, способна «превратить человека в шляпу»¹².

Правда, греческое общество покоилось на рабстве. Но свободному гражданину античной республики было бы совершенно непонятно, каким образом мощные средства производства, которыми обладает капиталистическое общество, превращаются в надежнейшие средства для того, чтобы все время жизни рабочего и его семьи обратить в рабочее время, а самого рабочего — в придаток к машине.

Отношение Маркса к Древней Греции как к «нормальному детству» человеческого общества объясняет также и его высокую оценку античного искусства, которое в известном отношении продолжает служить «нормой и недостижимым образцом»¹³.

Тайна искусства Древней Греции коренится в неразвитости всех отношений менового хозяйства, которые здесь еще высту-

пают в наивной форме. Общественно-производственный организм античного общества несравненно более прост и ясен, чем «чувственно-сверхчувственный» мир развитого товарного хозяйства. Расцвет античной культуры покоится на непосредственных отношениях господства и рабства. Маркс называл античное государство и античное рабство «неприкрытыми классическими противоположностями» в отличие от «лицемерно-прикрашенных христианских противоположностей» современного барышнического мира¹⁴.

Мелкое производство классического типа, стесняющее развитие производительных сил, должно неизбежно отойти в прошлое, уступив место концентрации собственности и обобществлению труда, хотя бы этот прогресс, к несчастью, являлся «прогрессом на черепахах». Упадок древнего общества, а вместе с ним и классического искусства — явление необходимое и прогрессивное.

Переход от мелкого индивидуального производства к коллективному производству социалистического общества — процесс длительный и мучительный. Относительная пропорциональность простого товарного хозяйства, покоящаяся на неразвитости, уступает место гигантским диспропорциям и антагонизмам нарождающегося капитализма. Прологом к истории капитала служит накопление собственности в руках немногих и экспроприация народных масс, движущими пружинами которой являются «самые подлые, самые грязные, самые мелочные и самые бешеные страсти»¹⁵. Все патриархальные отношения — личные, родственные и общественные — подвергаются разложению, и на их месте утверждается единственная, но крепкая связь — господство «бессердечного чистогана».

Производительные силы капиталистического общества, пишут Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии», являются для большинства населения «разрушительными». Таковы при капиталистическом хозяйстве «машины» и «деньги»¹⁶ «Но деньги — сами товар, внешняя вещь, которая может стать частной собственностью всякого человека. Общественная сила становится таким образом частной силой частного лица. Античное общество поносит поэтому деньги как монету, на которую разменивается весь экономический и моральный уклад жизни»¹⁷.

Психология «денежного человека» была превосходно раскрыта Марксом еще в его ранней работе, «К еврейскому вопросу» (1843), представляющей собой полемику с Бруно Бауэром. Для Маркса критический анализ религиозного завета Иеговы переходит в самую беспощадную критику частной собственности. «Воззрение на природу, складывающееся при господстве частной собственности и денег, есть действительное презрение к природе, практическое принижение ее...»¹⁸.

Несовместимая с эстетическим пониманием мира психология буржуазных отношений коренится в самой сущности товарного мира. «Прирожденный уравниватель¹⁹ и циник, товар всегда готов обменять не только душу, но и тело со всяким другим товаром, хотя бы этот последний был наделен наружностью, еще менее привлекательной, чем у Мариторнес»²⁰

Нивелирующие, безразличные ко всем индивидуальным особенностям предметов и лиц общественные отношения, характерные для капиталистического способа производства, являются прямой противоположностью тех, которые существовали в эпохи подъема искусства в прошлом. На первых порах исторического развития даже угнетение человека человеком выражалось еще в непосредственной личной зависимости. Земная власть и право распоряжаться чужим трудом накладывали печать на внешний облик и саму личность их носителя. Благородная осанка и возвышенный образ речи, одежда и драгоценная утварь принадлежали к атрибутам величия. Поэтому выезд Лоренцо Медичи или пир в доме греческого царька могли служить предметами живописи и поэзии.

Напротив, экономия капиталистического общества уже не может быть описана в стихах, как экономия античного общества была описана Гомером и Гесиодом. На место отношений личной зависимости стала зависимость абстрактная, хотя отнюдь и не менее реальная и жестокая. В буржуазном обществе капитал самостоятелен и личен, трудящийся же индивид не самостоятелен и безличен. Вместе с тем безличен и сам капиталист, «персонифицирующий» накопленную стоимость. Его личные душевные качества не играют роли в материальном процессе жизни, имеет значение только «душа капитала».

Многое из того, что намечено уже в ранних произведениях основателя марксизма, приобретает в его экономических работах зрелой поры дальнейшее развитие и перевод на язык материализма.

В период работы над «Капиталом» Маркс снова обращается к эстетике. В тетради 1857—1858 годов мы находим обстоятельный конспект «Эстетики» Фридриха Теодора Фишера.

На основании выписок из книги Фишера можно прийти к выводу, что Маркс отрицал *грубый натурализм, принимающий человеческое за вещественное, и обратно*. Хотя это только выписки, их общая тенденция ясна. Связь отношения Маркса к проблеме эстетической ценности с отношением к товарному фетишизму и решением вопроса о субъективном и объективном в политической экономии не вызывает сомнений. Как и в подготовительных работах для «Трактата о христианском искусстве», Маркса интересует у Фишера не столько само «эстетическое», сколько его прямая противоположность. В период 1841—1842 го-

дов критика фетишизма, враждебного искусству и поэзии, была отрицанием «старого порядка» прусской монархии, в эпоху создания «Капитала» категории и формы, стоящие на грани собственно эстетического, интересуют Маркса по аналогии с противоречивым и превратным миром капитализма.

Нетрудно обнаружить связь этих интересов Маркса с его экономическими занятиями. Например, в отрывках о «возвышенном» он выписывает все, что указывает на количественный характер этой категории (в возвышенном «качественное становится количественным»), стремление к колоссальному, выход из границ и нарушение «меры». Вот одна из подобных выписок: «Чистая форма всякой стороны жизни есть строго исходящая из ее качества и точно ограниченная мера отношений (данного) образования. Эту меру превосходит возвышенное, оно выходит в бесконечное, но должно одновременно удержать форму или ограниченную меру. Форма, как граница, должна остаться, погрузившись в ненадежное. Возвышенное — в одном и том же оформлено и бесформенно. Темнота есть отличительная черта всякой возвышенности (Берк)».

Этот интерес к «возвышенному» у Маркса, разумеется, не случаен. Еще в подготовительных работах к диссертации он говорил о «диалектике меры», за которой следует господство «безмерного», противоречия и «разлад». В тетрадях 1844 года (философско-экономическая рукопись) понятие *безмерного* приобретает более конкретное содержание. «Таким образом, потребность в деньгах есть подлинная потребность, порождаемая политической экономией, и единственная потребность, которую она порождает.— *Количество денег становится все в большей и большей мере их единственным могущественным свойством; подобно тому как они сводят всякую сущность к ее абстракции, так они сводят и самих себя в своем собственном движении к количественной сущности. Безмерность и неумеренность становятся их истинной мерой*»²¹

На страницах «Нищеты философии» и «Капитала» диалектика «меры» выступает в еще более развитой форме. «Мера» — это относительная пропорциональность простого товарного хозяйства, исходный пункт развития капитализма, а неизбежным нарушением «меры» является сама капиталистическая эпопея с ее диспропорциями и антагонизмом между высшей формой производства и старым способом присвоения.

Безмерна тенденция к накоплению капитала — это современная «хремастика», по Аристотелю, в противоположность античной «экономике»²². Безмерна и в самой себе непропорциональна основа капиталистического прогресса — производство ради производства. «Движение капитала безмерно» («Die Ve-

wegung des Kapitalis ist daher maßlos»), — говорит Маркс в четвертой главе первого тома «Капитала».

Эта противоречивая форма развития производительных сил враждебна некоторым отраслям духовной деятельности человека, например искусству, в котором главную роль играет именно диалектика «меры», гармония. Маркс с ясностью говорит об этом в «Теориях прибавочной стоимости».

Какой же вывод делает он из этого общего взгляда на место искусства в капиталистическом обществе? Стремится ли Маркс к восстановлению античных общественных отношений в духе демократического идеала якобинцев? Зовет ли к утраченной пропорциональности прошлых веков, как это делали писатели-романтики или Прудон? Ничего подобного. Величайшее значение теории Маркса состоит именно в том, что она выходит за пределы противоположности между апологией капиталистического прогресса и его романтической критикой.

В «Нищете философии» Маркс решительно отвергает исторические элегии тех писателей, которые, подобно Сисмонди, хотели бы «возвратиться к правильной пропорциональности производства и при этом сохранить современные основы общества». Одно из двух — либо относительная гармония и пропорциональность прежних веков без прогресса, либо прогресс без рыночного обмена и частной собственности. «В современном обществе, в промышленности, основанной на индивидуальном обмене, анархия производства, будучи источником стольких бедствий, есть в то же время причина прогресса»²³

Разрушительные силы капитализма являются величайшими производительными силами. Это закон целой эпохи. В «Святом семействе» Маркс и Энгельс пишут: «Вопреки претензиям «прогресса» постоянно наблюдаются случаи регресса и кругового движения», откуда следует, что «категория «прогресса» лишена всякого содержания и абстрактна»²⁴. Прогрессивное и регрессивное переходят друг в друга, и лишь на почве тождества этих противоположностей можно говорить о границах, в которых совершается поступательное развитие в конкретном смысле слова в отличие от «регрессивной метаморфозы», нередко имеющей внезапность передового движения. Это общее диалектическое понимание истории определяет и взгляды Маркса и Энгельса на историю искусства.

Господство денежных отношений, внутренне присущее буржуазному обществу и несущее в себе «презрение к искусству», одновременно является могучим революционизирующим фактором. Буржуазия цинично разрушает все «патриархальные, идеалистические отношения», делает все продажным и превращает «личное достоинство человека в меновую стоимость»²⁵.

Падение иллюзий, безжалостный разрыв «пестрых нитей»,

которые связывали индивидов в прежних общественных формациях, революционно и прогрессивно. Этот процесс, сам по себе разрушительный, является необходимым условием для создания подлинно универсальной человеческой культуры. Уже в самом капиталистическом обществе «на смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»²⁶

Слова основателей марксизма о неравномерном развитии художественной жизни людей по отношению к развитию общества в целом тесно связаны с марксистской теорией социальной революции. Несоответствие между силой искусства и силой общественной отнюдь не является единственным противоречием прогресса. Оно само покоится на более глубоком и общем несоответствии — между общественным производством, растущим в недрах капиталистического общества, и частным присвоением, сохраняющимся еще со времен господства мелкой собственности. Относительная пропорциональность классических эпох была основой расцвета искусства в прошлом. Естественно выросшие на этой почве антагонизмы буржуазной цивилизации являются причиной его упадка.

И все же эта ступень гигантских нарушений меры, дисгармонии и распада при капитализме не является последним словом общественной природы человека. Коммунистическая революция рабочего класса, в которой все отрицательные стороны прогресса превращаются в революционное отрицание отрицания, создает необходимые условия для нового художественного подъема на более прочной основе.

Историческая роль капиталистического способа производства состоит в том, что он обостряет до крайности противоречия общественного прогресса. Но вместе с тем он создает почву для устранения этих неравномерностей и антагонизмов.

Мы видели, что возможность этих противоречий заложена уже в самом разделении труда. И мы знаем также, что общественное разделение труда — явление исторически неизбежное. Но деление общества на классы уничтожается в процессе великой социальной революции, труд должен быть качественно преобразован при переходе к коммунистической формации.

Что означает этот переход для художественного творчества? Не приведет ли он к уничтожению различий между искусством

и обыкновенным трудом, когда исчезнет противоположность между художником и простым смертным? Не означает ли это, вообще говоря, подавление индивидуального своеобразия и таланта? Банальные обывательские возражения против коммунизма обычно сосредоточиваются в этом пункте. Маркс и Энгельс столкнулись с ними уже при анализе книги Штирнера «Единственный и его собственность». Штирнер, один из родоначальников анархизма, различает «человеческие» работы, которые могут быть организованы на коллективных началах, и работы, противостоящие всякому обобществлению, «единственные» и «неповторимые». Ибо кто может заменить Моцарта или Рафаэля?

«Здесь, как и везде,— пишут Маркс и Энгельс,— Санчо не везет с его практическими примерами. Так, он думает, что «никто не может сочинить за Тебя Твои музыкальные произведения, завершить сделанные Тобой наброски картин. Никто не может создать произведения Рафаэля вместо его самого». Однако Санчо мог бы знать, что не сам Моцарт, а другой композитор сочинил большую часть моцартовского «Реквиема» и довел его до конца, что Рафаэль «выполнил» сам лишь ничтожную долю своих фресок.

Он воображает, будто так называемые организаторы труда хотели организовать всю деятельность каждого индивида, между тем как именно у них проводится различие между непосредственно производительным трудом, который должен быть организован, и не непосредственно производительным трудом. Что касается этих последних видов труда, то организаторы вовсе не думали, как воображает Санчо, будто каждый должен выполнять труд Рафаэля,— они полагали только, что каждый, в ком сидит Рафаэль, должен иметь возможность беспрепятственно развиваться. Санчо воображает, будто Рафаэль создал свои картины независимо от разделения труда, существовавшего в то время в Риме. Если бы он сравнил Рафаэля с Леонардо да Винчи и Тицианом, то увидел бы, насколько художественные произведения первого зависели от тогдашнего расцвета Рима, происшедшего под флорентинским влиянием, произведения Леонардо — от обстановки Флоренции, а затем труды Тициана — от развития Венеции, имевшего совершенно иной характер. Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности и, наконец, разделением труда во всех странах, с которыми его местность находилась в сношениях. Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант,— это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей.

Провозглашая единственность научного и художественного

труда, Штирнер стоит здесь еще гораздо ниже уровня буржуазии. Уже сейчас признано необходимым организовать эту «единственную» деятельность. У Ораса Верне не хватило бы времени для создания и десятой доли его картин, если бы он их рассматривал как работы, которые «способен выполнить только этот Единственный»²⁷

Итак, уже в самом буржуазном обществе делаются попытки к организации высших форм духовного труда. «Впрочем, ясно, что все эти организации, основанные на современном разделении труда, все еще приводят лишь к крайне ограниченным результатам, представляя собой шаг вперед лишь по сравнению с существовавшей до сих пор узкой обособленностью»²⁸.

К тому же так называемую теорию «организации труда», то есть популярное в 40-х годах прошлого века учение Луи Блана, не следует смешивать с коммунизмом. «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе есть следствие разделения труда. Если бы даже при известных общественных отношениях каждый индивид был отличным живописцем, то это вовсе не исключало бы возможности, чтобы каждый был также и оригинальным живописцем, так что и здесь различие между «человеческим» и «единственным» трудом сводится к простой бессмыслице. Во всяком случае, при коммунистической организации общества отпадает подчинение художника местной и национальной ограниченности, целиком вытекающее из разделения труда, а также замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является исключительно живописцем, скульптором и т. д., так что уже одно название его деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития и его зависимость от разделения труда»²⁹

Подлинный коллективизм не подавляет личного своеобразия, напротив, он образует единственную прочную основу для всестороннего развития личности. Маркс и Энгельс достаточно ясно выразили эту мысль в «Немецкой идеологии». Но тот общественный строй, в котором заложена возможность нового цикла художественного развития, может явиться лишь в результате политической победы пролетариата, уничтожения частной собственности и всех ее порождений в совместной жизни людей. Только процесс создания «свободной ассоциации производителей» освобождает все силы, выработанные человечеством под гнетом капитализма, для полного и всестороннего развития. Поэтому «уничтожение частной собственности означает полную эмансипацию всех человеческих чувств и свойств»³⁰.

Новое общество, писал Маркс, критикуя «грубый», уравни- тельный коммунизм, вовсе не является абстрактным отрицанием

мира культуры и цивилизации. Тот уравнилельный коммунизм, который требует всеобщей нивелировки и общности благ, подавляя всякое своеобразие, и не допускает ничего, что возвышается над средним уровнем, есть не что иное, как отражение психологии старого обывателя в новом историческом движении.

«Этот коммунизм, отрицающий повсюду личность человека, — писал Маркс еще в 1844 году, — есть лишь последовательное выражение частной собственности, являющейся этим отрицанием. Всеобщая и конституирующаяся как власть зависть представляет собой ту скрытую форму, которую принимает стяжательство и в которой оно себя лишь иным способом удовлетворяет. Всякая частная собственность как таковая ощущает — по крайней мере по отношению к более богатой частной собственности — зависть и жажду нивелирования, так что эти последние составляют даже сущность конкуренции. Грубый коммунизм есть лишь завершение этой зависти и этого нивелирования, исходящее из представления о некоем минимуме. У него — определенная ограниченная мера. Что такое упразднение частной собственности отнюдь не является подлинным освоением ее, видно как раз из абстрактного отрицания всего мира культуры и цивилизации, из возврата к неестественной простоте бедного, грубого и не имеющего потребностей человека, который не только не возвысился над уровнем частной собственности, но даже и не дорос еще до нее»³¹

В отличие от этого второго рождения психологии мелкого собственника в облачении мнимого коллективизма та форма организации, которую в самых общих чертах рисуют Маркс и Энгельс, является дальнейшим развитием всех духовных сил общественного человека, а не отрицанием этого развития.

Согласно учению Маркса, победа коммунизма нужна не только для устранения отравляющей всю общественную жизнь эксплуатации трудящегося большинства. Она необходима также для спасения всей культуры и дальнейшего бесконечного развития человеческих сил, не ограниченного никакой узкой и преходящей мерой, то есть для всестороннего и гармоничного развития целостной личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 121.

² Там же, с. 123.

Там же, с. 121—122.

⁴ Там же, т. 46, ч. 1, с. 28.

⁵ Там же, т. 42, с. 121.

- ⁶ В оригинале здесь и ниже — *таß*, то есть «мера». (Примеч. авт.)
Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 93—94.
- ⁸ Там же, т. 46, ч. 1, с. 28.
- ⁹ Там же, с. 29—30.
- ¹⁰ Там же, т. 1, с. 412.
- ¹¹ Там же, т. 12, с. 710.
- ¹² Там же, т. 4, с. 87.
- ¹³ Там же, т. 12, с. 737.
- ¹⁴ Там же, т. 1, с. 440.
- ¹⁵ Там же, т. 23, с. 772.
- ¹⁶ Там же, т. 3, с. 69.
- ¹⁷ Там же, т. 23, с. 143.
- ¹⁸ Там же, т. 1, с. 410—411.
- ¹⁹ В оригинале — *leveller*. (Примеч. авт.)
- ²⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 95. Речь у Маркса идет о Мариторне — так обычно передают на русском языке имя безобразной служанки, которую избрал своей прекрасной дамой Дон Кихот. (Примеч. авт.)
- ²¹ Там же, т. 42, с. 128—129.
- ²² Там же, т. 23, с. 163.
- ²³ Там же, т. 4, с. 101.
- ²⁴ Там же, т. 2, с. 91.
- ²⁵ Там же, т. 4, с. 426—427.
- ²⁶ Там же, с. 428.
- ²⁷ Там же, т. 3, с. 392—393. Под именем Санчо в «Немецкой идеологии» выступает Штирнер. *Организаторы труда* — имеются в виду социалисты-утописты (в частности, Фурье и его последователи), сторонники утопического плана преобразования общества путем реформ, посредством так называемой «организации труда», которую они противопоставляли анархии производства при капитализме.
- ²⁸ Там же, с. 393.
- ²⁹ Там же.
- ³⁰ Там же, т. 42, с. 120.
- ³¹ Там же, с. 114.

ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ



романная заслуга Маркса и Энгельса состоит в том, что они дали подлинно научное материалистическое решение вопроса о происхождении и специфике эстетического сознания. Они были далеки от того, чтобы рассматривать эстетическое сознание как прирожденное свойство человека. С их точки зрения, эстетическое сознание представляет собой одну из граней духовно-практического освоения действительности.

Эта проблема волновала Канта, Шиллера, романтиков, Гегеля, русских революционных демократов, в особенности Герцена и Чернышевского. Что касается романтиков, то для них эстетическое — явление таинственное, иррациональное и непостижимое. Романтики, следовательно, мистифицировали саму постановку вопроса. Не решил эту проблему и Кант, поскольку он резко противопоставил эстетическую деятельность предметно-практической, а также науке, морали, политике.

Ближе всех к правильной постановке вопроса об эстетической деятельности подошел Гегель. Искусство трактуется Гегелем как форма очеловечивания внешнего мира, как «самопроизводство» человека во внешних вещах. Согласно Гегелю, в произведениях искусства человек как бы снова узнает своя «я», удвояя себя и воплощая себя во внешних предметах. Гегель, однако, знает и признает труд лишь как «абстрактно-духовный». Поэтому правильно понять связь эстетического с практической деятельностью великий философ оказался не в состоянии.

Маркс и Энгельс к этому вопросу подошли с диалектико-материалистических позиций. Они связывают эстетическое с различными формами освоения объективного мира. Термин «освоение» введен в обиход классиками немецкой философии. Однако и это понятие они трактовали идеалистически. Так, освоить действительность, по Гегелю, — это значит раскрыть тождество между мышлением и бытием. Согласно Гегелю, освоить, например, при-

роду — это значит установить, что она есть не что иное, как инобытие духа. Для Маркса и Энгельса мир существует как материальная действительность. Освоить мир, согласно классикам марксизма, — это, с одной стороны, познать его, с другой — изменить в соответствии с целью и потребностями человека. В связи с этим Маркс говорит о разных способах освоения действительности: научном, художественном, религиозном, практически-духовном. Следовательно, для Маркса эстетическое есть одна из форм осознания мира и воздействия на него. Этой же точки зрения придерживается и Энгельс.

Исходным моментом исследований Маркса и Энгельса по вопросу об эстетической деятельности и эстетического познания является мысль о том, что они суть грани целостного практического отношения человека к миру. Согласно Марксу и Энгельсу, творчество «по законам красоты» возникает на основе трудовой деятельности и является ее дополнением. В процессе труда, говорит Маркс, человек своей деятельностью «опосредствует, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой»¹. «Воздействуя... на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в ней силы и подчиняет игру этих сил своей собственной власти»². Маркс, таким образом, подчеркивает, что в процессе трудовой деятельности человек формируется и развивается не только физически, но и духовно. Специфику трудовой деятельности человека Маркс усматривает в том, что она носит осознанно целесообразный характер и осуществляется путем использования им же изготовленных орудий труда. Вследствие этих особенностей труда как раз и формируются духовные способности человека, к числу которых относится и эстетическое сознание.

Эту мысль Маркс высказал еще в философско-экономических рукописях 1844 года. «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа, — писал он, — развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие чувства, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы... Образование пяти внешних чувств — это работа всей предшествующей всемирной истории»³.

Рассматривая роль труда в процессе превращения обезьяны в человека, Ф. Энгельс приходит к тем же выводам, которые сделал Маркс. Только благодаря труду, указывает Энгельс, «человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»⁴.

Касаясь вопроса о происхождении эстетического сознания, Маркс и Энгельс всегда подчеркивают решающее значение прак-

тической деятельности. «Предмет искусства — то же самое происходит со всяким другим продуктом, — говорит Маркс, — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство создает поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета»⁵

Чем шире и разностороннее разворачивается деятельность человека, тем многостороннее его практическое отношение к миру, тем более развивается и обогащается он сам. Маркс и Энгельс не отрывают эстетическое от познавательной деятельности человека, а рассматривают его как один из способов отражения, осознания мира и воздействия на него.

Итак, согласно Марксу и Энгельсу, эстетическое освоение мира возникает на основе материально-производственной деятельности человека. Вместе с развитием этой деятельности формируются чувства человека, освобождаясь от животногообразной, инстинктивной формы, возникают специфические человеческие потребности, а именно эстетические, которые в свою очередь оказывают обратное влияние на процесс производства.

С разделением труда, обособлением искусства от других видов общественной деятельности человека происходит окончательное формирование эстетического сознания.

Таким образом, Маркс и Энгельс сняли покров таинственности с эстетической деятельности человека. Они впервые научно подошли к решению этой проблемы с диалектико-материалистических позиций. Указав на связь искусства с трудом, Маркс и Энгельс были далеки от той точки зрения, которую развил К. Бюхер в своей книге «Работа и ритм», где искусство рассматривается как простое, механическое следствие материально-трудовой деятельности. Человеческую практику Маркс и Энгельс понимали в самом широком смысле. Это дало им возможность глубоко раскрыть отличительное своеобразие эстетического творчества и восприятия, их всеобщий характер, относительную самостоятельность и законы развития, их активность по отношению к различным областям деятельности общественного человека.

Важно отметить, что основоположники марксизма рассматривали эстетическое в неразрывной связи с познавательной деятельностью человека, равно как и с другими областями человеческой практики, и учили решать проблемы искусства в связи с главными проблемами эпохи.

Марксу и Энгельсу принадлежит большая заслуга в раскрытии основных эстетических категорий, тех фундаментальных понятий эстетики, в которых отражаются наиболее общие и существенные свойства, отношения, связи, стороны действительности, эстетической практики и эстетического познания. Согласно Марксу и Энгельсу, эстетические категории возникают на основе истории развития познания и практики. Предельно широким поня-

тием в рассматриваемой области является понятие эстетического. Оно является родовым по отношению к таким эстетическим категориям, как прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое. До Маркса и Энгельса основные эстетические понятия трактовались с позиций или субъективного идеализма (Кант, Фихте), или объективного идеализма (Шеллинг, Гегель), или же с точки зрения механического материализма (представители английского и французского материализма XVII—XVIII веков).

Трудность понимания эстетических категорий заключается в том, что в них не только находят отражение свойства, отношения и связи объективного мира, но и выражается отношение человека к действительности. Здесь возникает проблема взаимоотношения субъекта и объекта — одна их самых трудных философских проблем. Она была решена впервые лишь основоположниками марксизма.

При анализе эстетических категорий Маркс и Энгельс исходят из общего материалистического тезиса, согласно которому в этих категориях отражаются объективные свойства и связи действительности. Это прежде всего относится к категории прекрасного. Формы проявления прекрасного многообразны. Это область природных явлений, продуктов утилитарной деятельности и, наконец, обширная область искусства. Объективными свойствами прекрасного являются мера, симметрия, упорядоченность, целостность, целесообразность, гармония и др. Правда, проявляются законы красоты по-разному. Одно дело гармония звуков, красок, согласованность между явлениями, предметами внутри них, между структурой и функциями в живых организмах, другое — гармония социальных отношений или гармоническое развитие личности. Специфически проявляются законы красоты в искусстве, где решающее значение имеют не формальная упорядоченность и гармония, а прогрессивность воплощаемых в искусстве идей, правдивость в изображении реального мира, выразительность и мастерство исполнения. Для Маркса и Энгельса прекрасное — это феномен, имеющий объективную основу в действительности. Маркс не считает природные явления нейтральными в эстетическом отношении. Так, он говорит о красоте минерала как природного явления, а не являющегося знаком какого-то общественного содержания. Правда, минерал может приобрести и социальное значение. Маркс говорит «об эстетических свойствах» золота и серебра. Вследствие этого, например, серебро и золото могут приобрести социальный смысл — указывать на излишек и богатство, иметь престижную значимость. Но эстетические свойства названных металлов связаны с их естественной структурой. Серебро и золото, отмечает Маркс, являются «в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, причем серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смещении, а зо-

лото лишь цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»⁶

Аналогичные высказывания встречаются и у Энгельса. Как видим, основоположники марксизма не сомневались в существовании природной красоты. Взгляд на природу, где нет ни порядка ни беспорядка, ни красоты ни уродства, — взгляд свойственный материализму механистическому, метафизическому. В эпоху научно-технической революции очень остро встала проблема охраны природы. Здесь эстетика, опираясь на основополагающие высказывания Маркса и Энгельса, может и должна сказать свое слово.

Объективные основы красоты Маркс и Энгельс раскрывают и в продукте утилитарной деятельности и в искусстве.

Гораздо скупее высказывания Маркса и Энгельса о *возвышенном*. Но и здесь их основная мысль сводится к указанию на объективные основы этой категории. Как известно, введение категории возвышенного в систему основных эстетических понятий было осуществлено в период поздней античности. Большое внимание этому понятию отводится в эстетике английского Просвещения, у Канта, у эстетиков гегелевской школы. Сам Гегель не придавал возвышенному большого значения, связывая его с развитием восточного искусства, что нужно рассматривать, полагал он, как проявление исторической ограниченности первоначальной фазы искусства, зародившегося на Востоке. Введение категории возвышенного нужно понимать как попытку расширить предмет художественного изображения. Длительное время основным объектом искусства считалось прекрасное. Это идет от античности, и выдающиеся эстетики и теоретики искусства как раз сохраняли античную традицию. Но можно ли познавать посредством искусства явления дисгармоничные, безмерные, подавляющие человека? Оказывается, можно, трактуя эти явления не как уродливые, а как возвышенные. В 40-е годы XIX века в немецкой эстетике появляются теории, защищающие право на воспроизведение в искусстве уродливых явлений. Маркс связывает возвышенное с развитием реальных исторических событий и рассматривает в этом плане возвышенное под формой героического. Героическое выступает у него как высшая морально-эстетическая ценность. Революционная борьба со старым миром, построение нового общества требуют от личности высокого эстетического пафоса, целеустремленности, революционной дисциплины, мужества. Великому революционеру были близки и понятны возвышенные идеалы. Отсюда его интерес к возвышенному в жизни и искусстве.

Исключительную ценность имеют высказывания Маркса и Энгельса о *трагическом* и *комическом*. Трагическое существует объективно. В трагическом конфликте отражаются важнейшие противоречия эпохи. С изменением исторических условий из-

меняются и трагические ситуации и трагические характеры. Нет оснований увековечивать трагические противоречия. Маркс и Энгельс подробно анализируют типы трагических коллизий и способы их художественного воплощения. В этом плане представляет интерес переписка Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу его пьесы «Франц фон Зиккинген». Маркс отмечает, что существуют два вида трагических конфликтов. Один из них заключается в том, что гибнут представители старых социальных порядков, которые еще сохраняют значение (например, Франц фон Зиккинген — герой известной трагедии Лассала). Гегель называет это «гибелью богов». Домарксистская эстетика анализировала только этот тип трагических коллизий.

Маркс и Энгельс выявили новый тип трагических конфликтов: гибель революционеров, борцов за новое в несозревшей революционной ситуации. Здесь прежде всего раскрывается величие и красота нового трагического героя.

Комическое рассматривается основоположниками марксизма-ленинизма как специфическое отражение противоречивости общественного развития. Это значит, что основу комического они также видят в объективных закономерностях социального развития. Что-то отживает свой век, но тем не менее претендует на существование и признание; пустое по содержанию, оно облекается в помпезную форму, — это пример комического противоречия. Комическое порождает смех, имеющий самые различные оттенки. Маркс и Энгельс придавали огромное значение комическому в общественной жизни. В нем не только осознаются противоречия действительности, но и утверждаются определенные социальные ценности. Комическое — сильное оружие в борьбе с отживающим, но вместе с тем оно помогает утверждению нового и прогрессивного в жизни.

Маркс и Энгельс в общефилософском плане высказали основополагающие идеи для правильного понимания основных эстетических категорий. Вместе с тем они дали образцы подлинно научного анализа конкретных видов искусства и литературы, где нашли специфическое воплощение разные формы эстетического отношения общественного человека к действительности. Высказывания Маркса и Энгельса о писателях, художниках, скульпторах, композиторах имеют для нас непреходящую ценность.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 188.

² Там же.

³ Там же, т. 42, с. 122.

⁴ Там же, т. 20, с. 488.

⁵ Там же, т. 46, ч. 1, с. 28.

⁶ Там же, т. 13, с. 136.

**К. МАРКС И Ф. ЭНГЕЛЬС
ОБ ИСКУССТВЕ
КАК ПОЗНАНИИ МИРА
И ПРОБЛЕМАХ РЕАЛИЗМА**

ЖК

Классики марксизма неоднократно указывали на познавательный характер художественно-эстетической деятельности и отмечали, что одним анализом общественных условий, в которых развивается искусство, ограничиться нельзя. «...Трудность,— говорит Маркс,— заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они все еще доставляют нам художественное наслаждение и в известном отношении признаются нормой и недостижимым образцом»¹ Величие Маркса состоит в том, что и здесь он подходит к вопросу с позиций историзма. Греческое искусство сохраняет все обаяние именно потому, что оно отражает ту ступень истории, которую Маркс называет «детством человеческого общества». «И почему,— спрашивает Маркс,— историческое детство человечества там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?»²

Это высказывание Маркса имеет важное методологическое значение. Из него следует, что всякий анализ искусства должен начинаться с выяснения вопроса о том, что представляет собой отображенный в нем мир с точки зрения развития человечества. Этому Маркс придает самое важное значение. Вместе с тем он считает не менее существенными выяснение того, как художник отобразил эту ступень человеческого общества. Речь, стало быть, идет о способе, методе отражения действительности.

Любое осознание действительности, с точки зрения Маркса и Энгельса, есть ее отражение в ощущениях, восприятиях, представлениях и мыслях человека. Это отражение может быть истинным или ложным, но оно будет все же отражением до и независимо от человека существующего внешнего мира. С точки зрения Маркса и Энгельса, сознание есть не что иное, как осознанное бытие.

Маркс и Энгельс, следовательно, самым категорическим образом формулируют основной тезис материалистической теории познания и отмежевываются от идеалистического истолкования этой проблемы. Вместе с тем они идут дальше старого, метафизического материализма, то есть применяют диалектику к теории познания, что не сумели сделать ни французские материалисты XVIII века, ни Фейербах. Материалистическую теорию познания Маркс и Энгельс применяют и к анализу искусства и литературы. С их точки зрения, художественное творчество относится к одному из способов отражения действительности. Нужно сказать, что здесь Маркс и Энгельс исходили не только из общих философских предпосылок, но и из анализа художественной практики человечества. Марксу и Энгельсу хорошо было известно, что все великие художники и писатели стремились к всеобъемлющему и верному воспроизведению действительности и что критерием их величия всегда была полнота охвата и верность отражения внешнего мира.

Из сказанного выше должно быть ясно, почему Маркс и Энгельс выдвигали на первый план *познавательное* значение искусства. Так, характеризуя творчество английских романистов XIX века — Диккенса, Теккерея, Бронте, Гаскелл, — Маркс пишет: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии...»³ Аналогичную мысль развивает Энгельс, рассматривая творчество великого французского писателя-реалиста Бальзака, которого он считает «гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего...». В своей «Человеческой комедии», отмечает Энгельс, Бальзак дает «самую замечательную реалистическую историю французского «общества»... из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»⁴.

Приведенные высказывания Маркса и Энгельса свидетельствуют о том, что великие корифеи человеческой мысли в плане познавательных возможностей не видели принципиальной разницы между наукой и искусством. Они были твердо убеждены, что подлинное искусство способно точно так же, как наука, проникать в глубинные процессы общественной жизни через изображение человеческих характеров, страстей и конфликтов, выявлять законы жизни общества.

Придавая громадное значение познавательной роли искусства, Маркс и Энгельс не случайно в центр своих эстетических изысканий ставят *проблему реализма* как такого художественного

метода, который в полном объеме обеспечивает глубину и широкий охват отображения реального мира.

Согласно Марксу и Энгельсу, та действительность, которую отражает художник-реалист, вовсе не сводится к случайным, проходящим, мгновенно возникающим и исчезающим явлениям. Если художник довольствуется поверхностью чувственно воспринимаемой действительности, ограничивается фотографической передачей того, что непосредственно воспринимается органами чувств, то такой художник, по мнению Маркса и Энгельса, далек от правдивого изображения реального мира. Критикуя младегелянца Шелигу, Маркс отмечает, что тот в своем стремлении сконструировать самые случайные и самые индивидуальные определения предмета попадает в «рабскую зависимость» от этого предмета. Всякое стремление к фиксации случайного, несущественного Маркс считает губительным для настоящего искусства.

Согласно Марксу и Энгельсу, искусство только тогда правдиво, когда оно живо передает *существенное, закономерное* в предмете и явлении, выражает их главные стороны.

Требую от художника глубокого проникновения в сущность действительности, Маркс и Энгельс в то же время выступают против схематизма в изображении этой действительности. Так, по поводу драмы Лассалю «Франц фон Зиккинген» Маркс пишет автору: «...основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»⁵ По поводу той же драмы Энгельс советовал Лассалю «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»⁶

В этом же плане представляет большой интерес высказывание Маркса о правдивости в изображении политических деятелей. В связи с анализом двух книг, А. Шеню и Л. Делаода, посвященных характеристике политических вождей, Маркс говорит, что было бы желательно, чтобы политические деятели «были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преобразенных рафаэлевских портретах попадается правдивость изображения»⁷ В рассматриваемых произведениях, говорит Маркс, мы имеем дело с другой крайностью: Шеню и Делаод устраняют котурны и ореол с «великих мужей», «вторгаются в частную жизнь этих господ, показывая их нам в неглиже...». «Но от этого,— продолжает Маркс,— они не становятся менее далекими от действительно правдивого изображения лиц и событий»⁸.

Требованием жизненной правдивости пронизан критический анализ «Парижских тайн» Э. Сю, сделанный Марксом и Энгельсом в «Святом семействе».

Большое место проблемы реализма занимают в высказываниях Энгельса. Ему принадлежит классическое определение реализма. «На мой взгляд,— говорит он,— реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»⁹ Как видим, Энгельс проблемы реализма связывает с вопросом о типическом, занимающем в эстетике Маркса и Энгельса одно из центральных мест.

Согласно Марксу и Энгельсу, *типическое* не есть тощая абстракция какой-нибудь одной черты характера, не натуралистическое «среднее», не «идеальное» Шиллера, а диалектическое единство существенных черт, в котором отражается во всем своем богатстве жизнь с ее важнейшими общественными, морально-философскими, идейными противоречиями эпохи. С точки зрения Маркса и Энгельса, в типе органически соединяется закономерное и конкретно-являющееся, общечеловеческое и исторически преходящее, социально-всеобщее и индивидуальное.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 46, ч. 1, с. 48.

² Там же.

³ Там же, т. 10, с. 648.

⁴ Там же, т. 37, с. 36.

⁵ Там же, т. 29, с. 484.

⁶ Там же, с. 494.

⁷ Там же, т. 7, с. 280.

⁸ Там же.

⁹ Там же, т. 37, с. 35.

ИСКУССТВО КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ



Искусство создателям пролетарского мировоззрения представляется в виде живой, динамической системы, где различные явления и элементы находятся в постоянном переплетающемся взаимодействии. Поэтому ни одно явление этой системы, согласно Марксу и Энгельсу, не может быть понято в отрыве от других общественных явлений. Это положение имеет силу и по отношению к искусству. Маркс и Энгельс никогда и нигде не высказывались в том смысле, будто искусство не имеет своих, присущих только ему особенностей. Они всегда учитывали эти особенности. Но в то же время они считали совершенно невозможным правильно понять искусство и литературу, исходя только из их внутренних, имманентных законов развития. В этом смысле нужно понимать высказывание Маркса о том, что «мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают видимость самостоятельности. У них нет истории, у них нет развития»¹ С точки зрения Маркса и Энгельса, сущность, происхождение, развитие и общественная роль искусства могут быть поняты лишь из целостной общественной системы, внутри которой экономический фактор — развитие производительных сил в сложном взаимодействии с производственными отношениями — играет определяющую, первенствующую роль. Следовательно, искусство, по Марксу и Энгельсу, представляет собой только часть целостного процесса истории, материальную основу которого составляет саморазвитие производительных сил и производственных отношений как двух неотрывных друг от друга сторон способа производства. Маркс выявил скрывавшийся долгое время под идеологическими наслоениями тот простой факт, что люди, прежде чем быть в состоянии заниматься политикой, наукой, искусством, философией, размышлениями на религиозные темы и т. д., должны производить материальные блага, необходимые для их существования, — пищу,

одежду, жилища и т. п., ибо без производства и постоянного воспроизводства материальных благ общество не могло бы просуществовать продолжительное время. Поскольку люди никогда не производят в одиночку, то они так или иначе должны вступать в определенные отношения, которые складываются уже до того, как они начинают их осознавать. Эти связи людей Маркс называл *производственными отношениями*, форма которых не зависит от произвола людей, а закономерно определяется уровнем развития материальных производительных сил. «Совокупность этих производственных отношений, — говорит Маркс, — составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»² Такова гениальная формулировка Маркса коренного положения исторического материализма. Это положение является ключом для понимания всех общественных явлений — государства, права, морали, религии, науки, искусства и т. д. Величие Маркса и Энгельса, таким образом, состоит в том, что они своим учением о базисе и надстройке обосновали принцип материалистического монизма в истолковании всех общественных явлений, в том числе и искусства.

До Маркса и Энгельса самые существенные проблемы эстетики, теории и истории литературы и искусства оставались неразрешимыми. Теоретики и историки искусства не могли, например, объяснить, почему в одни периоды истории искусство достигает высочайшего расцвета, а в другие находится в состоянии глубочайшего упадка, почему одни художественные направления и стили сменяются другими, где причины того, что изменяется не только содержание художественных произведений, но их форма. Происхождение тех или иных форм искусства, их развитие, расцвет и упадок — все это оставалось для теоретиков и историков домарксистского периода непостижимым феноменом, поскольку все эти явления рассматривались в отрыве от экономической основы, изолированно от общественного бытия людей.

Маркс еще в «Немецкой идеологии» указывал, что сознание никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием³ Поскольку искусство является одной из форм общественного сознания, постольку первопричины всех его изменений следует искать в общественном бытии людей, то есть экономическом базисе общества. А последний не застревает на одном и том же месте. На известной ступени своего развития материальные производительные силы общества приходят в противоречие с существующими производственными отношениями. Из форм развития про-

изводительных сил эти отношения превращаются в их оковы. Тогда наступает эпоха социальной революции.

«С изменением экономической основы,— говорит Маркс,— более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественнонаучной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче — от идеологических форм, в которых люди осознают этот конфликт (конфликт между производительными силами и производственными отношениями.— М. О.) и борются за его разрешение. Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями».

В этих положениях исторического материализма, как нетрудно заметить, содержится и всеобщий принцип марксистской эстетики. Именно только с позиций исторического материализма могут быть объяснены и правильно поняты происхождение искусства и литературы, закономерность и направление их развития, их расцвет и упадок, их роль в жизни общества.

Исторический материализм усматривает в экономическом базисе определяющий принцип, определяющую закономерность исторического развития литературы и искусства и других надстроечных явлений. Формы идеологии — среди них литература и искусство — выступают в этой связи как нечто вторичное.

Нужно заметить, что из этого научного положения вульгаризаторы марксизма делали совершенно неправильные выводы. Даже такой образованный марксист, как П. Лафарг, и тот впадал в упрощенчество. Так, в своей работе «Экономический детерминизм К. Маркса» он иногда склонялся к тому, чтобы рассматривать формы идеологии в качестве пассивного продукта экономической основы. Экономический базис у Лафарга выступает только как причина, надстройка — как следствие. Маркс был далек от такого слишком прямолинейного представления об отношении между базисом и надстройкой. Это видно хотя бы из того, как он анализирует буржуазное общество в «Капитале». Для Маркса капиталистическая формация представляет собой сложное и подвижное переплетение и взаимодействие ее различных сторон, где экономический фактор выступает как определяющий момент лишь в конечном счете. В общем виде эту мысль особенно четко сформулировал Энгельс в письме к В. Боргиусу: «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, худо-

жественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *единственной активной причиной*, что только оно является *активным*, а остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в конечном счете всегда прокладывающей себе путь... Следовательно, экономическое положение не оказывает своего воздействия автоматически, как это для удобства кое-кто себе представляет...»⁵

Маркс и Энгельс неоднократно подчеркивали активную роль субъекта в историческом процессе, никогда не отрицали *относительной самостоятельности*, имеющей место в духовной деятельности людей. Такая относительная самостоятельность, по их мнению, есть и в литературе и в искусстве. Сам этот факт, согласно Марксу и Энгельсу, может быть объяснен реальным существованием общественного разделения труда.

Положение Маркса и Энгельса об относительной самостоятельности духовного производства нисколько не противоречит их тезису о том, что экономический базис играет *определяющую роль* по отношению к идеологическим формам. Оно лишь указывает на сложность взаимодействия между базисом и надстройкой. Маркс и Энгельс были всегда решительными противниками схематизма и догматизма. В этом плане представляет громадный интерес мысль Маркса о возможности известной диспропорции между расцветом искусства и общим развитием общества. «Относительно искусства известно, — говорит Маркс, — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»⁶ При этом Маркс подчеркивает, что некоторые формы искусства возможны только на низших ступенях социального развития, например эпос.

Поясняя свою мысль, Маркс ссылается на древнегреческое искусство. Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на практику и общественные отношения, которые лежат в основе греческой фантазии, а поэтому и греческого искусства, спрашивает Маркс, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? «Не учитывая этого, — говорит Маркс, — можно прийти к иллюзии французов XVIII века, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен «Илиады» появляется «Генриада»⁷

С точки зрения Маркса, экономическому подъему вовсе не обязательно соответствует такой же подъем в области литературы.

Аналогичную мысль высказывает и Энгельс в письме к Шмидту. Он прямо указывает, что «страны, экономически отсталые, в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опирались, а затем Германия по отношению к первым двум»⁸

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что они требовали соблюдения исторической конкретности при анализе тех или иных идеологических явлений и решительно выступали против всяких форм схематизма. В этом отношении большой интерес представляет письмо к Паулю Эрнсту, в котором Энгельс упрекал критика за то, что тот при характеристике норвежского мещанства конкретный анализ подменяет тем, что исторические факты кроит и перекраивает по готовому шаблону.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 25.

² Там же, т. 13, с. 6—7.

³ См. там же, т. 3, с. 25.

⁴ Там же, т. 13, с. 7.

⁵ Там же, т. 39, с. 175.

⁶ Там же, т. 46, ч. 1, с. 47.

⁷ Там же, т. 26, ч. 1, с. 280.

⁸ Там же, т. 37, с. 419.

СУДЬБА ИСКУССТВА В БУРЖУАЗНОМ ОБЩЕСТВЕ

П

оложение Маркса и Энгельса о возможном несоответствии между состоянием духовной культуры данного общества и его общим, в частности экономическим, развитием имеет тот смысл, что прогресс в условиях классово антагонистических формаций носит ярко выраженный противоречивый характер. О противоречивости капиталистической цивилизации имели представление многие писатели и философы до Маркса и Энгельса. Здесь можно было бы сослаться на «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера, на художественные и теоретические произведения Гете, на философию Гегеля, центральной категорией которой как раз и является проблема противоречивости исторического развития. Гениальность Маркса заключается в том, что диспропорцию между развитием художественной культуры и развитием общества в целом он рассматривает как выражение более глубокой и более общей противоположности — между общественным производством и частной формой присвоения. Согласно Марксу, эта противоположность составляет основу всех других противоречий буржуазного общества. Она носит антагонистический характер и может быть разрешена лишь на путях социальной революции.

Из анализа противоречий капитализма Маркс делает для эстетики, теории и истории литературы и искусства чрезвычайно важный вывод, а именно: ...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»¹. О том, что буржуазная форма общественности враждебна искусству и красоте, знали Шиллер, Гете, Гегель, романтики, но все они оказались неспособными ни объяснить этот факт, ни сделать из него правильные выводы. Гете и Шиллер разделяли иллюзии относительно возможности небывалого расцвета искусства в условиях буржуазного общества, романтики полагали, что средствами самого-де искусства можно

преодолеть эстетическое бессилие капиталистической действительности, а Гегель пришел к заключению о фатальном нисхождении искусства.

Иначе подошли к этому факту Маркс и Энгельс. Они были далеки от того, чтобы ограничиться эстетической критикой капитализма. Для них положение о неблагоприятности капитализма искусству и поэзии было лишь частью всеохватывающего целого — их общей теории исторического процесса. Вывод о враждебности буржуазного общества художественному творчеству Маркс и Энгельс делают на основе всестороннего анализа экономических и политических категорий капитализма. Для них важно прежде всего рассмотреть характер отношений в условиях буржуазной общественной системы. За вещественными категориями (товар, деньги, стоимость) Маркс и Энгельс видят отношения людей и в конце концов приходят к выводу, что все враждебные человечеству тенденции коренятся в капиталистической форме эксплуатации, разрушающей, уродующей и унижающей человека, лишаящей его инициативы, самостоятельности и независимости. Для Маркса и Энгельса враждебность капитализма духовному производству означает враждебность трудящемуся человеку. Следовательно, проблемы эстетики для Маркса и Энгельса — это проблемы пролетарского гуманизма, что видно хотя бы из того, как они решают вопрос о капиталистическом разделении труда. Путем анализа экономических категорий капитализма Маркс и Энгельс показывают, что буржуазный способ производства разрушает человека, раздробляет целостного индивида, превращает его в фрагмент некоего целого. Отсюда Маркс и Энгельс вовсе не делали того вывода, будто необходимо возвратиться к примитивным формам общности, как это проповедовали романтические критики капитализма. Им было ясно, что освобождение человека возможно лишь на основе высокого развития производства. Маркс и Энгельс положительно оценивали тот факт, что капитализм совершил ряд переворотов в способе производства и обмена, развил технику и науку. Но в то же время основоположники пролетарского мировоззрения всегда разоблачали бесчеловечную сущность буржуазного способа производства в целом и капиталистического разделения труда в частности.

Гуманистический характер диалектико-материалистической эстетики с исключительной яркостью проявился там, где Маркс на анализе произведений Гете раскрывает бесчеловечную сущность денег как орудия капиталистической эксплуатации. Ссылаясь на общеизвестное место из «Фауста», Маркс пишет: «То, что существует для меня благодаря деньгам, то, что я могу оплатить, т.е. то, что могут купить деньги, это — я сам, владелец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила. Свойства денег суть мои — их владельца — свойства и сущностные силы. Поэтому то, что я

есть и что я в состоянии сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью. Я уродлив, но я могу купить себе красивейшую женщину. Значит, я не уродлив, ибо действие уродства, его отпугивающая сила, сводится на нет деньгами. Пусть я — по своей индивидуальности — хромой, но деньги добывают мне 24 ноги; значит, я не хромой. Я плохой, нечестный, бессовестный, скудомый человек, но деньги в почете, а значит, в почете и их владелец. Деньги являются высшим благом — значит, хорош и их владелец. Деньги, кроме того, избавляют меня от труда быть нечестным, — поэтому заранее считается, что я честен. <...> Итак, разве мои деньги не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?»²

В аналогичном плане анализирует Маркс те произведения Шекспира, где говорится об извращающей антигуманной сущности денег в условиях буржуазного общества.

Эта извращающая и уродующая сила денег, отмечает Маркс, коренится в их сущности «как отчужденной мощи человечества».

Анализируя буржуазное общество, Маркс и Энгельс показывают, что экономическая основа капиталистической организации производства оказывает пагубное влияние на искусство по большей части независимо от субъективной настроенности художника. Сам капиталистический мир всем своим строем неблагоприятен искусству и красоте. Отсюда Маркс делает вывод, что спасти искусство можно лишь на путях революционного преобразования общественных отношений. Только социальная революция создаст, согласно Марксу, неограниченные возможности для бесконечного прогресса в развитии художественной культуры человека. Таким образом, Маркс основные проблемы эстетики связывает с проблемами пролетарской революции. В лице пролетариата он видит истинного носителя прогресса в политической, экономической и культурной областях. Такова же и точка зрения Энгельса на этот вопрос.

Указывая на то, что капитализм враждебен искусству и поэзии как общественная система, действующая на художественное творчество независимо от субъективности художника, Маркс и Энгельс в то же время отмечают, что ее все же нельзя сбрасывать со счетов. Так, при разборе «Парижских тайн» Маркс показывает, что Э.Сю в угоду классовому пристрастию искажает и фальсифицирует действительность. Тем не менее для Маркса и Энгельса самым важным было проанализировать объективную сторону дела, чтобы резче подчеркнуть мысль о необходимости коренного преобразования капиталистического общества, неспособного уже обеспечить экономический, политический и культурный прогресс. Враждебность капитализма искусству на почве самого искусства преодолеть нельзя, тут лишь один путь — уничтожение капитализма и утверждение новой формы обществен-

ности — социалистического строя. История показала, что в своих выводах Маркс и Энгельс оказались абсолютно правы.

Справедливость выводов Маркса и Энгельса подтверждается, во-первых, все углубляющимся кризисом современного буржуазного искусства, ставшего в своих крайних формах абсолютно беспредметным, во-вторых, успехами искусства социалистического реализма. Разумеется, указанные направления в развитии мирового искусства нельзя схематизировать — реально они протекают в крайне сложной и, если угодно, противоречивой форме. Так, XIX век дал нам образцы критического реализма: Бальзак, Стендаль, Достоевский, Теккерей. Если реалистическое искусство существует и в современном буржуазном обществе, то оно критично к этому обществу. Но что общие тенденции развития мирового искусства идут именно в таких направлениях, это совершенно ясно. Расцвет искусства в социалистическом обществе Марксом и Энгельсом связывается с тем, что только социализм обеспечит подлинную свободу личности, поскольку раз и навсегда покончит со всякой эксплуатацией человека человеком. Маркс и Энгельс предвидели, что искусство в будущем, коммунистическом обществе сделает такие успехи, которых не знала ни одна эпоха всемирной истории. Своими исследованиями в области эстетики основоположники пролетарского мировоззрения теоретически осветили путь к искусству будущего.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 26, ч. 1, 280.

² Там же, т. 42, с. 148.

ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ И КЛАССОВОСТЬ ИСКУССТВА

Р

ассматривая искусство как отражение действительности, Маркс и Энгельс постоянно подчеркивали, что это отражение в условиях классово антагонистических формаций всегда носит *классовый характер*. Великая заслуга Маркса и Энгельса состояла в том, что они доказали, что вся предшествующая история человечества, за исключением первобытнообщинного строя, была историей борьбы классов, что во всей разнообразной и сложной политической и идеологической борьбе речь шла всегда именно об общественном и политическом господстве тех или иных классов, о сохранении господства со стороны старых классов, о достижении господства со стороны поднимающихся новых. Маркс и Энгельс далее указали, что существование классов связано с исторически определенными формами материального производства и что через установление диктатуры пролетариата и построение нового общества классы будут ликвидированы. Но до тех пор, пока существуют антагонистические классы, вопрос о классовом характере идеологии не может быть снят. Господствующие классы, отмечал неоднократно Маркс, всегда пытаются изобразить свои эгоистические интересы в качестве всеобщих, навязать другим классам свои представления и свои идеи. «Мысли господствующего класса,— говорил Маркс,— являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»¹.

Ревизионисты всех мастей различными софизмами и ухищрениями пытаются опорочить марксистское учение о классах, классовой борьбе и классовом характере идеологических форм в условиях антагонистических формаций. Практика классовой борьбы на современном этапе, однако, опровергает все софизмы ревизио-

нистов и подтверждает жизненность, силу и истинность марксистского учения.

Своим учением о классовом характере идеологических форм Маркс и Энгельс дали эстетической науке надежный критерий оценки самых сложных идеологических явлений, к которым относится, в частности, искусство, наряду с философией, моралью, религией и т. п. На примере анализа творчества Гете и других писателей и художников Маркс и Энгельс убедительно доказали, что без учета всей сложности классовой борьбы на определенном историческом этапе те или иные художественные явления не могут быть правильно поняты и объяснены.

Указывая на тот факт, что искусство так или иначе связано с классовой борьбой и само оно является частью этой борьбы, Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы схематизировать эту проблему.

Они никогда не рассматривали классы как нечто раз навсегда данное, не изменяющееся. В ходе исторического развития, указывали основоположники марксизма, меняется соотношение классов, претерпевает сложную метаморфозу их роль в развитии общества. Соответственно изменяется и их роль в развитии духовной культуры. Так, в период борьбы с феодализмом буржуазия способна была создавать значительные духовные ценности. Но, придя в результате антифеодальных революций к власти, она начинает отказываться от того духовного оружия, которое сама же выковала в борьбе с феодализмом. Этот разрыв со своим революционным прошлым у буржуазии становится особенно очевидным, когда на арене истории появляется новая сила — пролетариат. Теперь буржуазная идеология приобретает ярко выраженную апологетическую окраску. Процесс распада буржуазной идеологии Маркс блестяще раскрыл на примере эволюции буржуазной политической экономии. Он указывает, что расцвет английской политической экономии относится к периоду неразвитой классовой борьбы. Совершенно меняется дело, когда английская и французская буржуазия завоевывает политическую власть. «Начиная с этого момента, — говорит Маркс, — классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает все более ярко выраженные и угрожающие формы. Вместе с тем пробил смертный час для научной буржуазной политической экономии. Отныне дело шло уже не о том, правильна или неправильна та или другая теорема, а о том, полезна она для капитала или вредна, удобна или неудобна, согласуется с полицейскими соображениями или нет. Бескорыстное исследование уступает место сражениям наемных писак, беспристрастные научные изыскания заменяются предвзятой, угодливой апологетикой»².

Аналогичный процесс отмечает Маркс и в буржуазной исторической науке. В рецензии на брошюру Гизо «Почему удалась

английская революция?» Маркс показывает, что даже некогда прогрессивные буржуазные историки, оказавшись перед лицом острых классовых боев и революций, в страхе перед ними теряют способность к пониманию смысла исторических событий. «Из этого памфлета видно, — говорит Маркс, — что даже самые умные люди ancien régime (старого порядка), даже те, кому ни в коем случае нельзя отказать в своего рода таланте историка, до того сбиты с толку роковыми февральскими событиями, что утратили всякое понимание истории, даже понимание своих собственных прошлых поступков»³ Заканчивается рецензия многозначительным замечанием: «Поистине, не только *les rois s'en vont* (короли уходят), но также и *les capacités de la bourgeoisie s'en vont* (таланты буржуазии уходят)»⁴

О банкротстве буржуазной исторической науки говорит и судьба Томаса Карлейля. В рецензии на его «Современные памфлеты» Маркс указывает, что до революции 1848 года Т. Карлейль выступал против буржуазии, защищал французскую революцию 1789 года и чартистское движение. После событий 1848 года он делает крутой поворот в сторону реакции. «В лежащих перед нами двух брошюрах Карлейля, — отмечает Маркс, — мы видим падение литературного таланта, столкнувшегося с обострением исторической борьбы, наперекор которой он пытается отстоять свои непризнанные, возникшие по наитию, пророческие откровения»⁵

Сказанное Марксом относительно судеб буржуазной политической экономии и буржуазной исторической науки имеет прямое отношение и к буржуазному искусству. Эволюция французской и английской литератур от Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея к писателям второй половины XIX века подтверждает мысль Маркса и Энгельса о том, что после выступления пролетариата как самостоятельной исторической силы буржуазная идеология в целом и искусство в частности оказываются на ущербе и деградируют по мере обострения классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. Этот процесс разложения буржуазной идеологии достигает кульминационного пункта в эпоху империализма.

Учение Маркса и Энгельса о распаде буржуазной идеологии дает возможность понять сущность тех идеологических процессов, которые происходят в настоящее время в условиях капиталистической действительности.

Указывая на классовую обусловленность искусства в обществе, разделенном на враждебные классы, Маркс и Энгельс всегда выступали против упрощенной трактовки этой проблемы. Для них прогресс и реакция никогда не представлялись в виде абстракций. Маркс и Энгельс всегда учили подходить к этому вопросу конкретно-исторически. А история как раз показывает, что предста-

вители консервативных классов иногда оказываются способными правильно схватывать отдельные стороны действительности. Критикуя Рикардо и Смита за то, что они рассматривали человеческую сущность не как возникшую исторически, а как данную самой природой, Маркс отмечает: «Стюарт, который во многих отношениях находится в оппозиции к XVIII веку и, как аристократ, в большей степени стоит на исторической почве, избежал этой ограниченности»⁶. Аналогичную мысль высказывает и Энгельс, анализируя творчество Бальзака. Я считаю одной из величайших побед реализма, писал Энгельс, «одной из наиболее ценных черт старика Бальзака» то, что он «вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков», то, что «он видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи», и то, что «он видел настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти...»⁷

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что для них всякая форма идеологии (Ленин потом скажет: кроме религиозной) есть не только выражение классового пристрастия, но и отражение действительности. А если это так, то идеолог, в том числе художник и писатель, иногда может выходить за пределы иллюзий своего класса и ухватывать более или менее верно существенные стороны действительности, разумеется, если данный идеолог не является угодливым апологетом реакционного класса и вследствие этого не потерял окончательно способности отражать объективную правду жизни.

Апологеты эксплуататорского общества, ослепленные предрассудками своего класса, не хотят и не могут давать верное изображение и толкование объективной правды. И не о них ведут речь Маркс и Энгельс. Основоположники марксизма имеют в виду тех писателей, художников и ученых, мировоззрение которых по причине их принадлежности к господствующему классу отягчено большим грузом классовых предрассудков и иллюзий, то есть внутренне противоречиво. И эта противоречивость так или иначе отражается в их творчестве. На примере Гете и Гегеля Маркс и Энгельс показали, как классовая слепота отражается и на научном методе и на методе художественном.

Из всех рассуждений Маркса и Энгельса видно, что мировоззрению они придавали решающее значение. Подлинно реалистическое творчество, с их точки зрения, возможно лишь на основе прогрессивного мировоззрения. А это бывает лишь в двух случаях: во-первых, когда писатель связан с интересами эксплуатируемых общественных групп; во-вторых, когда господствующий класс находится на подъеме и еще способствует прогрессивному развитию общества.

В связи с анализом вопроса о классовости искусства и роли мировоззрения в художественном творчестве Маркс и Энгельс касаются проблемы *тенденциозности*. Они всегда ценили прогрессивную тенденциозность. В письме к М. Каутской Энгельс отмечал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны»⁸ Вместе с тем Маркс и Энгельс были решительными противниками «дурной тенденциозности». В их понимании «дурная тенденциозность» означала голое морализирование, прямую дидактику, превращение образов в «простые рупоры духа времени». Поэтов «Молодой Германии» Маркс и Энгельс как раз критиковали за художественную неполноценность их образов, за то, что недостаток «литературного искусства» они пытались «пополнить» «политическими намеками». Понятие истинной тенденциозности хорошо сформулировал Энгельс в только что процитированном письме: «...я думаю, — писал он, — что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки действия, и ее не следует особо подчеркивать...»⁹

Величайшая заслуга Маркса и Энгельса заключается в том, что они не только объяснили происхождение идей — политических, философских, моральных, художественных, — но и впервые в истории развития человеческой мысли определили их действительную роль в жизни общества. Идеалисты всегда похвалялись, будто бы только они указали на деятельную сторону сознания. На самом же деле идеалисты, не зная предметно-практической деятельности как таковой, оказались не в состоянии преодолеть созерцательность старого материализма. Абсолютизируя деятельную сторону познания, они таким путем приходили к отрыву идей от действительности. Идеалистическая сверхактивность на поверку оказывалась ярко выраженной созерцательностью. Не кто иной, как Гегель, высшую мудрость усматривал в примирении с действительностью.

Для Маркса и Энгельса задача познания сводится не только к истолкованию мира, но и к его революционному преобразованию. Будучи революционерами, Маркс и Энгельс рассматривали и искусство как орудие познания и преобразования мира. Поэтому они всегда уделяли большое внимание проблемам искусства, боролись за утверждение в нем высокой идейности и художественной полноценности, старались привлечь известных писателей, поэтов и художников на сторону пролетариата, заботливо опекали

ростки нового, пролетарского искусства, всячески старались использовать в интересах пролетариата прогрессивное художественное наследие прошлого. Этим самым Маркс и Энгельс закладывали теоретические основы политики пролетарской партии в области искусства и литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 45.

² Там же, т. 23, с. 17.

³ Там же, т. 7, с. 218.

⁴ Там же, с. 223.

Там же, с. 268.

⁶ Там же, т. 46, ч. 1, с. 18.

⁷ Там же, т. 37, с. 37.

⁸ Там же, т. 36, с. 333.

⁹ Там же.

ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

В

опрос о литературно-художественном творчестве, отвечающем интересам рабочего класса, его исторической роли, стоял перед Марксом и Энгельсом уже в эпоху создания «Святого семейства».

Некоторые данные для суждения о том, что мы условно называем литературной политикой Маркса и Энгельса, содержатся в их переписке с Лассалем по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген». Другим источником являются сведения об эстетических вкусах Маркса и Энгельса, почерпнутые из воспоминаний современников и переписки основателей марксизма. Наконец, третьим источником могут служить их высказывания о революционных поэтах их времени — Гейне, Гервеге и Фрейлиграте.

Письма Маркса и Энгельса, в которых поднимаются проблемы революционной драматургии, относятся к весне 1859 года. Вместе с письмами Лассалья и его трактатом о «трагической идее» они представляют собой ряд интересных политических документов, в которых содержится более или менее ясная оценка уроков немецкой революции 1848 года. Недаром Ленин в полемике против меньшевиков Л. Мартова, Ю. Чацкого и Ф. Дана обратился к спору о «Зиккингене» для выяснения двух основных классовых линий в демократической революции¹ Письма Маркса и Энгельса заключали в себе указания на то, к чему могло привести дальнейшее развитие революционных событий в Германии, с их точки зрения, в противоположность взгляду Лассалья.

В трагедии «Франц фон Зиккинген» изображены, как известно, события рыцарского восстания, предшествовавшего взрыву великой крестьянской войны XVI века. В лице Зиккингена Лассаль хотел представить вождя революции, который поздно освободился от традиций прошлого и вследствие этого слишком осторожен в своих расчетах. Все это приводит его к утрате революционного пафоса, а вместе с тем к потере сторонников и не-

избежной гибели. Компромисс с объективными условиями времени — вот в чем, с точки зрения Лассалю, трагедия всякой и особенно немецкой революции.

В исторической драме Лассалю Франц фон Зиккинген во многом напоминает левого демократа времен революции 1848 года, недостаточно решительного в своих действиях, в своем расколе с «объективно сущим» и окружающей его «косной массой». Такое понимание трагизма революционной ситуации ведет Лассалю к абстрактно-демократической риторике. Его стилистическим образом становится Шиллер. Народные массы с их многообразной и красочной жизнью остаются в тени, выступая, скорее, как элемент реакционный по отношению к действующим и рассуждающим героям первого плана.

Попытку сделать предметом трагедии революцию Маркс принял вполне сочувственно. Еще в конспекте «Эстетики» Фишера, которую он читал в 1857 году, мы находим, между прочим, следующую выписку: «Подлинной темой трагедии являются революции». Намерение Лассалю изложить уроки 1848 года в форме драматического произведения также кажется Марксу разумным. «Задуманная тобой коллизия, — пишет он автору «Зиккингена», — не только трагична, но она есть именно та самая трагическая коллизия, которая совершенно закономерно привела к крушению революционную партию 1848—1849 годов. Поэтому я могу только всецело приветствовать мысль сделать ее центральным пунктом современной трагедии»².

В переписке Маркса и Энгельса с Лассалем эта коллизия определяется как противоречие между исторической необходимостью революционного шага и практической невозможностью его осуществления. Такая коллизия действительно существовала для Маркса и партии «Новой Рейнской газеты», поскольку события 1848 года застали немецкий пролетариат незрелым, политически неорганизованным, а немецкая буржуазия уже не могла вести революцию вперед.

Таким образом, с точки зрения Маркса и Энгельса, в основе трагической ситуации 1848—1849 годов лежало объективное противоречие: буржуазия изменила революционному движению, а главный руководитель народных масс — рабочий класс — был еще слишком слаб и незрел, чтобы не раствориться в общедемократическом движении. Взять на себя бремя исторической ответственности в таких условиях значило либо служить чужому делу, либо погибнуть с честью во имя более далеких целей революционного движения. В этом и заключалась историческая коллизия, которую имели в виду Маркс и Энгельс.

Но для изображения этой коллизии уже не годились такие герои, как Зиккинген или Гуттен. И Маркс ясно указывает Лассалю на несоответствие между целью и средством в его траге-

дии. Гибель Зиккингена, Гуттена или Геца, разумеется, трагична, но это не трагедия революционеров. Борьба рыцарей с княжеской властью есть коллизия средневековой героической эпохи и имеет мало общего с современной жизнью. Зиккинген погиб потому, что он отстаивал реакционные интересы и был революционером только в своем воображении.

Уже Гегель хорошо понимал, что нисхождение героически патриархального миропорядка является основным содержанием как античной трагедии, так и произведений Шекспира. Но Гегель не видел и не мог видеть трагического в революционном процессе возникновения нового мира. Там же, где он обращается к этой теме (например, в истолковании гибели Сократа), революция представляется ему предметом трагедии только в смысле односторонности революционного принципа, который в своем отрицании всего существующего становится столь же неправым, как и «старый порядок», и вследствие этого ведет героя к гибели.

Отсюда естественно вытекает уже известная нам мораль резиньяции — созерцательного «примирения» с логикой стихийного исторического процесса. Лассаль сделал попытку поставить вопрос иначе. Но и для него трагедия революции также сводится к абстрактной противоположности старых и новых сил, хотя, в отличие от Гегеля, он видит трагическую завязку не в односторонности революционной идеи, а, наоборот, в том, что эта идея недостаточно революционна и заранее несет на себе печать готовности к примирению.

Оспаривая взгляды Маркса и Энгельса, Лассаль доказывал, что трагический элемент ситуации 1848—1849 годов состоит в противоречии между революционными целями вождей-идеологов и оппортунистическими методами их практической борьбы. Когда революционеры начинают считаться с объективными условиями, они делают уступки отсталой массе и превращаются в «реальных политиков». Другими словами, они перерождаются, и в этом перерождении — трагедия всякой революции.

Такова общая мысль Лассаля. Нетрудно видеть, что он предвосхитил все виды ультралевой философии революционной воли, включая сюда и троцкизм. Мало того, его постановка вопроса связывает их с наследием левого гегельянства 30—40-х годов.

В отличие от абстрактной схемы Лассаля Маркс и Энгельс ставят вопрос о трагическом в революционной ситуации на объективную почву реальной истории. Противоречие между исторически необходимым постулатом и практической невозможностью его осуществления коренится, с их точки зрения, не в антагонизме между идеей и реальностью, а в конкретном противоречии между идейной и организационной слабостью революционного движения и возникающей перед ним исторической необходимостью борьбы за власть.

Во всех революциях прошлого наряду с передовыми силами дворянства и буржуазии действовали также и народные массы — городское плебейство, рабочие и крестьяне. Но демократическая диктатура народных низов даже там, где она осуществлялась, не могла удержаться надолго. Руководители народного движения были еще исторически незрелыми, а сама плебейская масса — слишком слабой в смысле самосознания и политической организации по сравнению с имущими классами. Но где же тот исторический прибор, который дает возможность заранее с непогрешимой точностью вычислить зрелость революционной ситуации?

Восстания плебеев и крестьян были исторически закономерны, но так же закономерны были те условия, которые обрекали на гибель таких людей, как Томас Мюнцер. Эти люди питали немало иллюзий, однако, борясь за свои идеалы, они не совершили никакой ошибки. Их действия были исторически оправданы, а сами они являли образцы революционного героизма. И все же на той исторической ступени они могли победить, только погибнув. Это и есть объективная трагическая коллизия. Гибель Мюнцера или представителей наиболее последовательного крыла якобинцев была трагичной именно в этом всемирно-историческом смысле. Вот почему она могла бы служить благодарной темой для драматического произведения, написанного с точки зрения коммунизма.

Разумеется, народные революционеры типа Мюнцера были в известном смысле ослеплены. Они неправильно понимали свое положение, преувеличивая свою историческую роль. Но осуждать их за эти революционные утопии можно только с мещанской, обывательской точки зрения. То были трагические иллюзии, вызванные объективной неразвитостью ситуации. И сами эти иллюзии были в известном смысле необходимы. Они помогали людям типа Мюнцера извлекать революционный максимум из самой безнадежной ситуации. То же в известной степени относится и к плебейским деятелям первой французской революции. Восставшие массы всегда должны были заходить дальше цели, чтобы закрепить революционные достижения на уровне, возможном для данной эпохи. Поэтому героические иллюзии народных вождей прошлых эпох нужно отличать от всякого рода сектантских и «лево»-оппортунистических иллюзий более поздних времен, как мы отличаем трагедию от фарса.

Еще в статье «К еврейскому вопросу» и в «Святом семействе» Маркс писал о трагедии якобинцев, которые хотели восстановить античную древность, чтобы создать царство всеобщего счастья на земле, хотя объективным результатом их революционной деятельности могло быть только создание основ современного буржуазного общества.

Теперь Маркс и Энгельс, в противоположность Лассалю, совершенно не исторически избравшему своим героем Зиккингена,

указывают на подлинную революционную трагедию вождя крайней партии XVI века Томаса Мюнцера. В его лице потерпела поражение идея более высокого, чем буржуазное общество, порядка, наткнувшись на незрелые условия революционного движения в эпоху крестьянской войны и плебейских восстаний в городах.

С точки зрения Маркса и Энгельса, судьба Томаса Мюнцера была наиболее подходящей темой для драматического выражения противоречий и трудностей немецкой революции.

Подчеркивая плебейско-мюнцеровскую черту («рабоче-крестьянскую», по Ленину) в демократических революциях прошлого и отмечая ее противоположность «официальным элементам» общества, они хотели обратить внимание своей партии на естественных союзников пролетариата. Лассалю, который считал крестьянскую массу глубоко реакционной и сосредоточил все свое внимание на шиллеровском пафосе своих героев, Маркс писал, между прочим, следующее: «...не надо было допускать, чтобы весь интерес сосредоточивался, как это происходит в твоей драме, на дворянских представителях революции, за чьими лозунгами единства и свободы все еще скрывается мечта о старой империи и кулачном праве, а наоборот, весьма существенный активный фон должны были бы составить представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов»³

Если бы Лассаль сумел оценить движение народных масс эпохи Реформации, ему удалось бы «в гораздо большей степени» высказать устами своих героев «как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме, между тем как сейчас основной идеей остается, в сущности, кроме религиозной свободы, гражданское единство»⁴ Другими словами, выдвинув на первый план плебейские элементы революционного движения, которые всегда стремятся к чему-то большему, чем буржуазное общество, Лассаль мог открыть себе путь к изложению своих социалистических, не только демократических убеждений.

Но это имело бы также важные последствия для художественной формы и стиля трагедии. «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать*, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»⁵ Эта противоположность Шекспира и Шиллера имеет глубокое историческое значение и, можно сказать, переходит из области стиля в область политики. Драматургия Шиллера при всех своих достоинствах выражает абстрактно-демократический пафос, далекий от материальных проблем революции, то есть именно то, что представляло самый большой недостаток мелкобуржуазных демократов 1848 года. С другой стороны, шекспировский элемент в трагедии не что иное, как признак исторической

конкретности, а эта последняя на сцене, как и в политике, означает живое развитие общественных сил и реальных интересов — до наиболее глубокого слоя той исторической почвы, которая служит основой революционного движения в данную эпоху.

Таким образом, Маркс и Энгельс предполагали возможность трагедии нового типа. Ее содержанием являются не сумерки героического века, подобно тому как это было в искусстве прошлого, у греков или Шекспира, а муки рождения нового порядка — трагические коллизии в истории революционного движения. Материалом для этого вида драматической поэзии может служить обширный мартиролог героев и мучеников революции. Наконец, сама художественная форма революционной трагедии ближе всего отвечает своей истинной цели, приближаясь к таким вершинам драматической литературы, как произведения Шекспира, в которых Маркс и Энгельс ценили глубокий исторический реализм и безбоязненное погружение в мир разнообразных страстей и реальных интересов.

О литературных вкусах Маркса и Энгельса мы можем судить по воспоминаниям современников и другим источникам. Эти сведения, разумеется, нельзя поставить на один уровень с теми образцами применения революционной теории, которые содержатся в их собственных произведениях. Но краткий обзор биографических фактов важен как дополнение к общей картине эстетических воззрений Маркса и Энгельса.

Маркс читал художественную литературу на многих языках, не исключая русского. Его интересовали также ученые сочинения по истории литературы. Когда улеглась буря 1848 года и начались долгие годы лондонской эмиграции, этот интерес нашел заметное выражение в обширных конспектах, сделанных им в библиотеке Британского музея. Сохранились выписки из литературно-исторических обзоров Эйхгорна, Сисмонди, Бутервека, а также большие извлечения из трудов по истории культуры Ваксмута и Друмана. Имея хорошую базу классической филологии, приобретенную еще в университетские годы, Маркс, видимо, стремился пополнить свои познания в области истории национальных литератур эпохи средних веков и нового времени. По своему характеру эти конспекты напоминают его хронологические выписки. Они содержат также массу библиографических сведений. Насколько широки были интересы Маркса в области истории литературы, показывает, например, его книга против Карла Фогта (1860), насыщенная всякого рода цитатами из разнообразных старинных авторов на многих языках.

Нетрудно заметить, что литературные интересы Маркса находятся в полной гармонии с его философией истории. Постоянное

чтение Эсхила и культ Шекспира, царивший в доме Маркса, имели естественным следствием высокую оценку классических художественных форм прошлого, неотделимую от исторического мировоззрения Маркса. К той же группе фактов относится и изучение Данте; по рассказам современников, Маркс знал «Божественную комедию» почти наизусть. Что касается современной литературы, то его симпатиями пользовались исторические романы Вальтера Скотта, «Пуритане» («Old Mortality») он считал образцовым произведением. Вальтер Скотт был для Маркса не только художником, но и хранителем важных исторических сведений о первоначальном родовом устройстве шотландских горцев и трагической гибели клана под натиском классовой цивилизации.

Некоторые романы Вальтера Скотта представляют собой уже переход к истории современного мира. Социальная драма XIX столетия была превосходно очерчена английской реалистической школой середины века, и за творчеством таких писателей, как Диккенс или Чарльз Ливер, Маркс следил с неослабевающим интересом. На этот счет у нас имеется его собственное свидетельство. В одной из статей, написанных для «Нью-Йоркской трибуны», он говорит: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката. Какими изобразили их Диккенс и Теккерей, мисс Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: «они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их»⁶

По словам Лафарга, среди всех романистов мира Маркс больше всего ценил Сервантеса и Бальзака. Что касается Сервантеса, то постоянные обращения к нему в произведениях Маркса, разумеется, не случайны. Ведь «Дон Кихот» был первым художественным документом мировой литературы, в котором отразилась коллизия нового времени — закат многовековой патриархальной культуры в столкновении с трезвым юмором трактирщиков и полиции. Горький сарказм, лишенная всякой сентиментальности надежда на будущее, объективно присущая роману Сервантеса, — все это чувства самого Маркса, эмоциональный тон его собственных произведений.

«Бальзака он ставил так высоко, — пишет Лафарг, — что собирался написать исследование о его крупнейшем произведении, «Человеческая комедия», как только окончит свое сочинение по

политической экономии. Бальзак был не только историком общества своего времени, он также творчески предвосхитил те фигуры, которые при Луи-Филиппе находились еще в зародышевом состоянии и только после смерти Бальзака, при Наполеоне III, достигли полного развития»⁷ Переписка Маркса и Энгельса подтверждает слова Лафарга. Романы Бальзака ставятся ими необычайно высоко, а «Неведомый шедевр» и «Прощенный Мельмот» Маркс называет «двумя маленькими шедеврами, полными тонкой иронии»⁸ С большим торжеством сообщает он Энгельсу о зачатках теории прибавочной стоимости, найденных им в «Сельском священнике» Бальзака.

Для Маркса и Энгельса «Человеческая комедия» была выражением психологии целой эпохи. Откровенное изображение в романах Бальзака буржуазных общественных отношений содержит в себе объективную критику существующего порядка. В этом Бальзак подобен классикам политической экономии, но у него, в отличие от них, имеется и немало элементов сознательной критики капитализма. Интересно также, что внимание автора «Капитала» привлекла реалистическая фантастика Э.-Т.-А. Гофмана — предшественника Бальзака в исследовании чудес обыденного мира. Мы знаем, что в семействе Маркса любили новеллу «Крошка Цахес» — ироническое изображение буржуазно-филистерского мира и силы денег.

Но особенным расположением Маркса, как пишут авторы воспоминаний, пользовались романы XVIII века, например произведения Филдинга. Своим любимым прозаиком Маркс сам называет Дидро. Точно так же он высоко ценил Лессинга, а также наших Добролюбова и Чернышевского, этих «двух социалистических Лессингов». Среди поэтов нового времени первое место в его глазах занимает, видимо, Гете. Либкнехт рассказывал об особой привязанности Маркса к «Фаусту».

Все это принято относить за счет классицизма Маркса. Однако ставить на одну доску его отношение к грекам, с одной стороны, и высокую оценку классических представителей новой литературы — с другой, было бы слишком абстрактно. Скорее наоборот, признание безвозвратного ухода античного искусства в прошлое является для Маркса предпосылкой его обращения к классикам буржуазно-демократической ступени мирового революционного процесса. У таких писателей, как Филдинг, Маркса привлекла та непредвзятость, с которой этот приверженец прогрессивной демократии XVIII века изображал реальные отношения нарождающегося буржуазного общества.

В лице Лессинга, Дидро, Добролюбова он видел лучших представителей революционного третьего сословия. Капитализм враждебен искусству и поэзии — тем более ценно не только в историческом, но и в литературном отношении все, что сопро-

тивляется волне мещанской пошлости с точки зрения демократии и социализма. Если говорить о Гете, то для Маркса и Энгельса он был Гегелем мировой поэзии. Основатели марксизма ценили исторически прогрессивный характер его мировоззрения и защищали великого поэта от немецких социалистических мещан типа Карла Грюна. Ведь мещанство проникает и в социализм, смешивая критику исторической ограниченности, неизбежной для любого гения, с лакейским бунтом против всего великого и прекрасного.

Путь буржуазной литературы от Дидро до Жюль Жанена, от французской революции 1789 года до эпохи Луи-Филиппа Маркс сравнивал с «регрессивной метаморфозой» физиологов. Подобно тому как политическая экономия делится на «классическую» и «вульгарную», существует не менее резкое различие и между двумя ступенями истории буржуазной культуры. Литературную пошлость, отвечающую вкусам самодовольной и ограниченной буржуазии эпохи расцвета ее общественного могущества, Маркс заклеил в лице популярного английского поэта 50-х годов Мартина Тейпера (см. так называемую «Исповедь»). Мы уже знаем, как относились основатели марксизма ко всяким попыткам «облагородить» всю эту пошлость. Сколько презрения встречало с их стороны любое стремление придать эстетическую видимость какому-нибудь узконационалистическому содержанию. Достаточно вспомнить насмешки Маркса над Фрейлигратом, которого также коснулась волна патриотического угара во время франко-прусской войны 1870 года.

«Эстетику» Фридриха Теодора Фишера Маркс не без интереса читал в 50-х годах, но он третирует Фишера самым беспощадным образом после того, как знаменитый гегельянец проделал свою эволюцию к идеалам империи Бисмарка. По той же причине Маркс презрительно отзывался о Вагнере и его «музыке будущего». Он называет торжества в Байрейте «дурацким празднеством государственного музыканта Вагнера». Можно не соглашаться с этой оценкой, но совершенно ясно, что она продиктована отвращением ко всякому компромиссу с официальным миром классового общества, и нужно признать, что жизнь основателя пролетарского Интернационала давала ему полное право высказывать такие суждения.

Чем более презрительно относился Маркс к торжествующей литературной пошлости, тем более он ценил немногих подлинных поэтов, связавших свою судьбу с революционным движением. Познакомившись с Генрихом Гейне в Париже зимой 1843 года, Маркс заключил с ним дружеский союз. В те времена Гейне подвергался ожесточенным нападкам со всех сторон. Маркс и Гейне понимали друг друга, и когда поэту понадобилась поддержка в его отношениях с ограниченной эмигрантской средой, он ее получил. Со своей стороны Гейне принял участие в «Немец-

ко-французских летописях» Маркса и Руге. Единственный вышедший номер журнала содержит его «Хвалебные песни королю Людовигу».

Маркс был значительно моложе Гейне, но в этот период наибольшей близости он оказал заметное влияние на своего старшего друга и пробудил в его поэтическом творчестве революционные звуки. К числу стихотворений Гейне, в которых можно предположить это влияние, относятся «Силезские ткачи». Ведь именно Маркс на страницах маленькой парижской газеты «Форвертс» оценил восстание силезских ткачей как первое сознательное выступление немецкого пролетариата. В сентябре 1844 года Гейне отправил Марксу корректурные листы своей «Зимней сказки» с просьбой напечатать ее в этой газете и снабдить предисловием. Высланный в 1845 году из Парижа правительством Гизо, Маркс писал: «Из всех людей, с которыми мне здесь приходится расставаться, разлука с Гейне для меня тяжелее всего»⁹.

Совершенно естественно, что в споре поэта с Берне и его сторонниками, среди которых видная роль принадлежала вождю «Молодой Германии» Карлу Гуцкову, Маркс твердо стоял на стороне Гейне и был возмущен «пасквилем», направленным против него враждебной литературной котерией. В связи с травлей Гейне Маркс собирался даже поместить в одном из немецких журналов разбор его книги о Людвиге Берне, и мы можем теперь только сожалеть, что это намерение не осуществилось.

Конечно, полного единства взглядов у Маркса и Гейне не могло быть. Но при всей разнице между революционно непримиримым Марксом и слишком податливой на влияния, колеблющейся натурой поэта их связывала широта исторической перспективы, чуждая ограниченному кругозору мещанской демократии.

Как человек, понимавший далекие и общие цели движения, Маркс смотрел сквозь пальцы на многие черты в личном поведении его друзей-поэтов, которые аристархам мещанской демократии казались чем-то несовместимым с моральной чистотой истинных избранников.

Это сказалось и в отношении Маркса к Гервегу. Если Гейне был мировым поэтом в самом широком смысле этого слова, то Гервег был представителем той особой литературы, которая получила большое распространение в Германии накануне мартовской революции 1848 года. Это один из самых талантливых «политических лириков». Обращаясь к Фрейлиграту с призывом отбросить привычный общественный индифферентизм поэтического цеха, Гервег писал: «Время идиллии для поэта прошло». Мы уже знаем, что его стихотворение «Партия» сыграло заметную роль в общественном подъеме 1842 года. Маркс ценил в Гервеге именно эту способность быть трибуном широкого общественного

движения, и, когда осенью того же года Гервег разошелся с кружком берлинских младогегельянцев, редакция «Рейнской газеты» поддержала его, поместив заметку: «Отношение Гервега и Руге к Свободным». Это и послужило непосредственным поводом для разрыва газеты с группой берлинских «левых».

Маркс судил о деятельности поэта с точки зрения действительного содержания и реальной полезности его творчества для общей революционной цели. Исходя из этого объективного критерия он твердо держался однажды принятой оценки, не меняя ее под влиянием случайных ошибок Гервега или просто сплетен.

К несчастью, надежды основателя Союза коммунистов не оправдались: Гервег рано сошел с верного пути. В Париже он попал под влияние тевтонствующих элементов немецкой эмиграции, вступил в тесные отношения с Бакуниным. Это, по существу, решило его поэтическую судьбу. В дальнейшем он уже более никогда не поднимался до однажды достигнутой высоты.

Весной 1848 года Гервег принял участие в походе вооруженных немецких ремесленников на родину с целью свержения самодержавных правителей. Нелепая затея оказалась полицейской провокацией, что и следовало предвидеть. Так как в печати появились сообщения, будто Маркс поддерживает авантюру Гервега и Борнштадта, ему ничего не оставалось, как выступить с печатным предостережением против организаторов пресловутого похода. С этого времени все отношения между Марксом и Гервегом были прерваны.

Дружба с Фрейлигратам оказалась более плодотворной. Она началась сравнительно поздно — во время революции 1848 года. До этого времени Фрейлигратам был для Маркса и Энгельса человеком другого лагеря или по крайней мере путаной головой. Хорошо известно, как реагировала «Рейнская газета» на слова Фрейлиграта: «Поэт на башне более высокой, чем вышка партии, стоит» («Из Испании», 1841). Когда в немецкой печати началась травля Гервега и Фрейлиграта принял участие в ней стихотворением «Письмо», газета Маркса резко высказалась против Фрейлиграта.

Однако уже в «Исповедании веры» (1844) Фрейлигратам присоединил свой голос к певцам демократического движения. В 1845 году он лично познакомился с Марксом в Брюсселе. Но до тесного сближения было еще далеко. В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс подвергли иронической критике сборник стихотворений Фрейлиграта «*Ça ira!*», в котором поэтические отблески немецкого «истинного социалиста» сочетались с фразерством и мещански идиллическим изображением общественной борьбы.

Действительный подъем творчества Фрейлиграта относится к эпохе революции 1848—1849 годов. Осенью 1848 года Маркс

предложил Фрейлиграту, известному уже в то время всей образованной Германии своими революционными стихотворениями, принять участие в редактировании «Новой Рейнской газеты». Фрейлиграт переехал в Кельн и вступил в Союз коммунистов. Лучшее время его деятельности охватывает период с октября 1848 года по май 1849 года, когда поэт писал под непосредственным влиянием Маркса и Энгельса.

Последовавшая затем утрата непосредственной связи с революционным движением, эмиграция, служба в конторе — все это постепенно привело Фрейлиграта к погружению в болото мещанства. Несмотря на советы Маркса и Энгельса сохранять свои силы для Коммунистической партии, он сблизился с вождями мелкобуржуазной демократии. Поведение Фрейлиграта в конфликте Маркса с Карлом Фогтом было недостойным. Принадлежность к партии, даже в самом широком смысле, он ощущал на себе как ярмо. Так, постепенно поэт порывал со своим революционным прошлым и возвращался на позицию, которую занимал в начале 40-х годов.

Здесь не имеет смысла излагать длинную, полную колебаний историю личных отношений Маркса и Энгельса и Фрейлиграта. Заметим только, что по мере обывательского перерождения их бывшего друга в переписке Маркса и Энгельса все чаще встречаются насмешки над «благородством» и «поэзией», служившими фиговым листком для прикрытия мещанских нравов семейства Фрейлиграт. «По-видимому, профессиональная поэзия является лишь маской для самого сухого прозаизма»¹⁰, — пишет Маркс Энгельсу 8 января 1868 года. Настоящее негодование вызывает у Маркса публичное попрошайничество Фрейлиграта, его примирение с отечественной буржуазией и шовинистическое «Ура! Германия!»¹¹

Маркс умел не обращать внимания на личные недостатки своих сторонников ради общих партийных интересов, но он никогда не прощал недостойных компромиссов с пошлой обывательщиной как вне, так и внутри революционного движения. Эта непримиримость навлекла на него упрек в недостаточно чутком отношении к свободе поэтического гения. Даже такой человек, как Меринг, которому мы обязаны многими превосходными исследованиями по истории марксизма, не понял его позиции в споре с Фрейлигратом.

Подчеркивая из отвращения к обществу «выдающихся колбасных фабрикантов» и «влиятельных торговцев ваксой» свою привязанность к искусству классической древности, презрительно третируя мещанскую пошлость, украшенную цветами псевдоромантики и псевдопрогресса, всегда готовый ценить трезвый реализм и чуткий ко всякому литературному явлению, в котором можно было заметить хотя бы легкий отблеск пролетарского движения,

Маркс занимал в XIX веке в высшей степени своеобразную позицию.

Материалистический взгляд на художественное творчество охватывает все виды здоровой абстракции, условности, гротеска, доступные искусству и даже необходимые его особым жанрам, все виды исторического своеобразия стилей. Познание объективного мира есть сложный, диалектически противоречивый процесс, но это не отменяет того факта, что в основе искусства лежит изображение действительности, более или менее полно охватывающее свой предмет и так или иначе сходное с его «моделью». Принцип реализма в искусстве — неотъемлемая часть общей системы эстетических взглядов Маркса и Энгельса.

В молодые годы Маркс и Энгельс подвергли убийственной критике спекулятивную эстетику своих прежних друзей — левых гегельянцев, которые считали, что смысл художественного творчества не в отражении человеческого реального бытия, а в идеалистическом подчинении чувственно-конкретного логической абстракции. В «Святом семействе» дана подробная критика статьи Шелиги (псевдоним Франца фон Цихлинского), одного из сотрудников Бруно Бауэра, о романе Эжена Сю «Парижские тайны», а также уничтожающий разбор самого романа, пользовавшегося в 40-х годах XIX века большим успехом. В своем буржуазно-тенденциозном литературном создании автор «Парижских тайн» превращал живые характеры изображаемых персонажей в аллегории своих филантропических идей: «У Эжена Сю действующие персонажи (Резака, Мастак) должны выдавать его собственное писательское намерение, побуждающее его заставить их действовать так, а не иначе, за результат их собственного размышления, за сознательный мотив их действия. Они должны постоянно твердить: вот в этом я исправился, в том еще и том и т. д. Так как они не живут действительно содержательной жизнью, то им ничего не остается, как усиленно подчеркивать в своих речах значение незначительных поступков»¹². Так оценивали Маркс и Энгельс художественные результаты спекулятивного метода, превращающего действительных людей в абстрактные точки зрения.

Искусство не может существовать без чувственного начала, идея художника требует объективной телесной формы. Это — закон эстетической сферы, имеющий незаменимое значение для человеческого общества. В его основе лежит растущий из всей истории человечества идеал высокой, очищенной от грубой вещественности, но все же реальной жизни. Исторический мир искусства и поэзии тесно связан с народной почвой общественной жизни, и его присутствие в этой жизни является символом подлинной демократии, более или менее ясно понятым.

В известном споре по поводу исторической трагедии Лассаль «Франц фон Зиккинген» «эстетическая точка зрения» марксизма выступала в своей собственной области, не теряя ни на минуту связи с политической. Лассаль не сумел правильно оценить движение народных масс эпохи Реформации, и это самым непосредственным образом сказалось на форме и стиле его трагедии: он превратил «индивидуумы в простые рупоры идей», лишив их исторической конкретности. Энгельс пишет Лассалю: «Именно поэтому и при Вашем понимании драмы, которое, как Вы, вероятно, заметили, я считаю слишком абстрактным, недостаточно реалистичным,— крестьянское движение заслуживало более внимательного рассмотрения; правда, крестьянская сцена с Йоссом Фрицем характерна, и индивидуальность этого «смутьяна» изображена вполне правильно, но она не показывает с достаточной силой, в противовес дворянскому движению, бурно разлившийся уже тогда поток крестьянских волнений. Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения, и лишь тогда само это движение было бы представлено в его истинном свете»¹³.

Важное значение для понимания реализма классиками марксизма имеет известное письмо Энгельса к Маргарет Гаркнесс (апрель 1888 г., опубликовано в 1932 г.). Это письмо Энгельса к М. Гаркнесс наряду с гениальными статьями В. И. Ленина о Толстом подняло вопрос о реализме на уровень основных принципов искусства. Оно способствовало победе эстетики отражения над унаследованной от декадентствующей интеллигенции предоктябрьского периода эстетикой символов.

В письме к М. Гаркнесс Энгельс становится на сторону Бальзака, называя его «гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего...»¹⁴. Он связывает здесь вопросы истины отражения с реализмом, обращая внимание на те исторические обстоятельства, без освещения которых художественное произведение отстает от истины, какие бы прогрессивные позиции ни занимал его автор. Энгельс высказывает сомнение в том, насколько типично изображение в романе Гаркнесс рабочего класса в качестве пассивной массы, не делающей даже попыток помочь себе: «Мятежный отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»¹⁵. Превосходство Бальзака Энгельс видит именно в том, что, несмотря на свои политические

предрассудки, романист верно изобразил моральную силу представителей народных масс.

Энгельс пишет своей корреспондентке Маргарет Гаркнесс о диалектике художественной формы и содержания. Он не упрекает Гаркнесс за то, что она сочинила реалистическую повесть, а не социалистический тенденциозный роман. Он сожалеет только о том, что повесть ее «недостаточно реалистична». Он хочет сказать, что добрыми намерениями вымощена дорога в ад. «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства. Реализм, о котором я здесь говорю, может проявиться даже независимо от взглядов автора»¹⁶ Но он может все же проявиться лишь в том случае, если писатель сделал из своего сознания верное зеркало времени, подобно Бальзаку, который с гордостью называл себя секретарем французской истории. Изобразительный реализм, не лишенный у самого Бальзака своеобразной фантастической силы, как всякий шаг практического движения важнее дюжины программ. Любая идея теряется в пустой абстракции, если она оторвана от реальной почвы.

Чтобы сделать эту диалектику более ясной, Энгельс берет исторический парадокс. Идеи Бальзака, пришедшего в своей критике буржуазного общества к реакционной монархической утопии, были повержены в прах его собственными реальными картинами жизни, и великий писатель во имя присущей ему «поэтической справедливости» должен был представить своих политических противников, баррикадных борцов монастыря Сен-Мери, лучшими людьми описанной им эпохи. Истина восторжествовала, искусство Бальзака-художника отвергло ложную идею Бальзака-человека.

Энгельс видел в этом «победу реализма». В сущности говоря, вся история искусства была победой реализма над узкими классовыми воззрениями той или другой эпохи, над утешительной ложью религиозной нравственности, над ограниченной программой свободы, выдвинутой в свое время тем или другим авангардом исторического движения — афинской демократией, средневековым рыцарством, городской буржуазией. В этой победе реализма кроется удивительная тайна старого искусства. Его высокие образы, точнее его изображения, родственны идеям современной демократии и социализма, хотя люди, создавшие их, были далеки от этих идей или понимали их совсем иначе.

Мысли Маркса и Энгельса об искусстве являются результатом диалектико-материалистического анализа общественно-исторического процесса развития человека. Всестороннее развитие личности — результат этого развития, достигаемый только в процессе классовой борьбы народов за революционное изменение мира и преодоление своей зависимости от прежних условий жизни, навязанной им рабской психологии. С уничтожением частной

собственности и общественного неравенства устраняется и самое главное препятствие на пути художественной культуры — та общественная причина, которая делает ее развитие чреватым периодами глубокого упадка, возвращения вспять или одностороннего, противоречивого подъема. Такова основная мысль исторической эстетики Маркса и Энгельса.

Стройная система эстетических взглядов Маркса и Энгельса составляет прочный фундамент, на котором строится все здание марксистско-ленинской эстетики.

ПРИМЕЧАНИЯ

См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 90.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 483.

³ Там же, с. 484.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же, т. 10, с. 648.

⁷ Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956, с. 65.

⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 31, с. 234.

⁹ Там же, т. 27, с. 387.

¹⁰ Там же, т. 32, с. 7.

Там же, т. 33, с. 40.

¹² Там же, т. 2, с. 200.

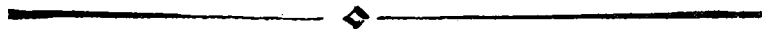
¹³ Там же, т. 29, с. 494.

¹⁴ Там же, т. 37, с. 36.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
МЫСЛЬ
В СТРАНАХ
ЗАПАДНОЙ
ЕВРОПЫ



ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XIX века в буржуазной философии определяющим становится отношение к науке. От того, какое значение — гносеологическое, социальное, культурное — придается ей и ее методам, зависит теперь и решение прочих философских проблем, в том числе и эстетических.

Уже в 30—40-е годы XIX века О. Конт создает свою систему позитивной философии, замысел которой состоял в том, чтобы, основываясь на результатах специальных наук, перестроить все общественные отношения. Эмпиризм, антропологизм, утверждение автономности и самостоятельности науки, упрощенно-оптимистическое представление об эволюции человечества — все эти моменты контовского позитивизма дополняются, получают более детальную разработку в последующих направлениях идеалистической философии, перерастают в самостоятельные доктрины или же отрицаются, сглаживаются.

Непосредственным следствием позитивистской «революции» для эстетики было возникновение психологического направления, «эстетики снизу», в противоположность философской эстетике, или «эстетике сверху». Но интерес к исследованию конкретных психологических механизмов эстетического переживания характерен не только для экспериментального направления. В конце века складывается теория «вчувствования» Т. Липпса — наиболее последовательного выразителя психологизма в философии и эстетике. Липпс считал основанием всего гуманитарного знания именно психологию, которая в его изложении приобретает субъективистский характер. Установка на психологизм¹ как на фундаментальное гносеологическое требование имела важные последствия для развития эстетической мысли. В борьбе с психологизмом сложилась, в частности, господствующая в буржуазной философии XX века феноменологическая трактовка сознания.

Сложная зависимость от позитивизма обнаруживается и в «философии жизни» Дильтея и Зиммеля. «Переживание» для Дильтея, как позже и для Зиммеля, являлось исходным понятием. В этом есть определенное сходство между «философией жизни» и теорией «вчувствования». В обоих случаях ставилась задача преодолеть противоположность объекта и субъекта, этой исходной оппозиции рационализма. В «философии жизни» требование конкретности, описания фактов, а не их объяснения, отказ от рациональных методов «науки о духе», на смену которым приходит так называемое «понимание», по своим идейным истокам тесно связаны с позитивизмом, а по своим целям и внутреннему пафосу — прямо ему противоположны. Не случайно эти требования были подхвачены всевозможными иррационалистическими кон-

цепциями, в том числе и мистическими. Но в полной мере это осуществится уже в буржуазной эстетике XX века.

Характерную для «философии жизни» неоднозначную зависимость от позитивизма нужно, однако, расценивать не как свидетельство присутствия в ней рационалистических установок, а, скорее, как двусмысленность предпосылок самого позитивизма. Именно это дало возможность такому явно мистическому идеологу «бессознательного», как Э. Гартман, синтезировать принципы позитивизма с откровенным антирационализмом шопенгауэровского толка. С концепцией «бессознательного» в сочетании с распространившимся в конце века психологизмом прослеживается явная связь еще одного влиятельного течения в эстетике XX века — фрейдизма.

Предметом суровых нападок Ницше был не только позитивизм с его ориентацией на науку и не столько классический рационализм, не оправдавший своих оптимистических обещаний найти и представить в единой философской системе истину о мире, истории и человеке. Отрицание Ницше простиралось на всю современную ему культуру. Критика культуры велась им от имени «жизни», которую Ницше понимал скорее биологически, чем психологически. Это центральное понятие спекулятивных построений Ницше, характерное и для его эстетики, по своему смыслу ближе к «воле» Шопенгауэра, чем к «переживанию» Дильтея. Именно этим объясняется эстетизм Ницше. Современная культура, по его мнению, подавляет здоровые жизненные импульсы, это культура рабов. Необходимо оживить, высвободить стихийное, «дионисийское» начало бытия и динамически уравновесить его с «аполлоновским» началом. И здесь важное место Ницше отводил искусству. Подобная критика буржуазной культуры, биологизация не только эстетики, но и философии в целом также оказались созвучными умонастроениям XX века. Вспомним аналогичную критику культуры экзистенциализмом, Франкфуртской школой, в частности Т. Адорно, движением «новых левых», контркультурой.

Если Ницше положил начало критике буржуазной культуры изнутри, от имени абстрактно-«конкретного»², то в сфере искусства неприятие буржуазной действительности было ярче всего выражено символизмом. Символизм был духовным наследником романтизма. К концу века он распространился во многих странах Европы, включая Россию, не выработав, однако, единой теоретической платформы. Это относится, в частности, к трактовке основополагающей для этого художественного течения категории «символа». И тем не менее ряд общих черт, свойственных художникам-символистам разных стран, дает основание говорить о символизме как относительно едином, хотя и разноголосом направлении в искусстве конца XIX — начала XX века. Это прежде всего

мистицизм, отрицание рационального познания ради интуиции, утверждение автономности и самоценности искусства. Символизм предшествовал таким явлениям искусства XX века, как экспрессионизм и сюрреализм.

Анализ основных направлений буржуазной эстетики второй половины XIX века свидетельствует об углубляющемся кризисе буржуазной культуры, который постепенно становится перманентным, очевидным для ряда западных мыслителей. Эти направления в XX веке приобретут еще большее разнообразие, вылившись в такие влиятельные буржуазно-философские доктрины, как экзистенциализм, фрейдизм, феноменология, «философия жизни» Унамуно и Ортеги-и-Гассета и т. п., а в искусстве — в различные варианты модернизма.

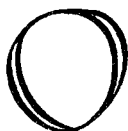
ПРИМЕЧАНИЯ

Теория «вчувствования» хотя и является психологической теорией, тем не менее не может быть полностью отнесена к позитивизму, так как преследует традиционные цели и дает традиционные объяснения, а не только описания психических феноменов. Номинально это психологизм в эстетике, фактически — еще метафизика.

² «Конкретность» стала буквально лозунгом интеллектуальной жизни на рубеже XIX и XX веков.

ФРАНЦИЯ

§ 1. О. Конт



гюст Конт (1798—1857), педантичный и ограниченный философ буржуазии, по выражению Поля Лафарга, сформулировал доктрину, в которой явно ощутима оппозиция не только по отношению к абсолютному идеализму гегелевского типа, но и по отношению к материализму предшествующего столетия. До 1848 года Конт занимался преподавательской деятельностью и одновременно выпустил свои труды — «Курс позитивной философии» (в 6-ти т., 1830—1842) и «Дух позитивной философии» (1844), которые характеризуют первый период его философской эволюции.

Ф. Энгельс указывал, что уже в конце XVIII века, после французских материалистов, чья философия была по преимуществу механистической, возникла потребность энциклопедически обобщить все естествознание старой ньютоново-линнеевской школы. За это дело взялись два гениальнейших человека — Сен-Симон, не успевший завершить своей работы, и Гегель. В XIX веке, когда оформилось новое понимание природы, потребность в философском синтезе и систематизации достижений естествознания стала вновь остро ощущаться. К начинаниям этого рода могут быть отнесены и труды Конта, в которых собран громадный естественнонаучный материал, добытый математикой и экспериментальными науками в XIX веке, и предпринята попытка классификации наук.

В основу классификации наук, по мысли Ф. Энгельса, должен быть положен диалектический метод: подобно тому как одна форма движения материи развивается из другой, так и науки, имеющие своим предметом различные формы этого движения, должны с необходимостью вытекать одна из другой. У Конта же иерархия естественных наук строилась по принципу удобства изучения и, кроме того, каждая дисциплина исчерпывалась прежде, чем автор успевал приступить к другой.

Философия Конта не что иное, как своеобразное, приспособленное к научному и техническому прогрессу выражение субъективно-идеалистической доктрины, и прежде всего агностицизма в духе Давида Юма. Конт оговаривается, что «основной характер позитивной философии выражается в признании всех явлений подчиненными неизменным естественным законам»¹. Однако в концепции Конта понятие «закон» не соотносится с понятием «сущность». Философ призывает вообще отказаться от познания внутренних причин явлений, чтобы всецело сосредоточиться на исследовании «неизменных отношений последовательности и подобия». Последние и выступают у Конта в качестве «действительных законов», для познания которых необходимо «правильно комбинировать рассуждение и наблюдение». В «законах», признаваемых Контом, отражены в лучшем случае лишь функциональные зависимости, разумеется, не исчерпываемые всей сложной системой существенных связей, максимально полное освещение которых и является целью познания.

Резюмируя отличия своей доктрины от предшествующей философии, Конт провозглашал: «Видеть, чтобы предвидеть,— таков неизменный характер подлинной науки; все предвидеть, ничего не видеть,— это всего лишь конструировать абсурдную метафизическую теорию, которой все еще слишком часто следуют»². Нападки Конта на «метафизику» выражали, по существу, стремление упразднить вопросы, над которыми издавна билась философская мысль, объявить несуществующими философию и ее предмет.

Конт полагал, что ему удалось опытным путем обнаружить «законы», которым подчинена наша умственная деятельность. По его мнению, начальный этап становления разума отдельного человека и общества в целом характеризуется теологическим взглядом на мир. Воззрения, явившиеся следствием теологической установки ума, содержат фиктивные объяснения вещей: безудержная человеческая фантазия порождает образы духов и богов. Теологический метод претендует на абсолютное знание, которое неизбежно оказывается ложным. Однако религия, по Конту, все же представляет собой начало науки. Социальным аналогом структуры теологического метода является монархическая структура с ее принципом неограниченного авторитета.

На второй стадии развития человеческого разума, которая является промежуточной, переходной, воображение и чувство уступают свои позиции рефлексии, оперирующей отвлеченными понятиями. В это время возникает «метафизический» метод, стремящийся обнаружить абстрактные «сущности» либо «природу» «по ту сторону явлений». Конт не делает здесь принципиальных различий между идеализмом и материализмом. Всякое убеждение в возможности достоверного познания объективной реальности он

объявляет «метафизическим». В политике эта фаза развития человеческого разума связана с идеей народовластия, движением «средних классов»; для нее характерен рост индивидуализма, распад социальных связей. «Метафизический» метод, по Конту, способствует революционным кризисам, ведущим к анархии и социальному пессимизму.

Что касается третьей фазы, то ее, согласно Конту, выражает позитивная философия, которая «представляет собой окончательное состояние человеческого ума»³. В «позитивном состоянии» разум человека, усматривая ложность теологического и метафизического методов, отказывается от возможности достигнуть абсолютного знания. Социологическим эквивалентом позитивной фазы человеческого разума является усовершенствованное буржуазное общество, рассматриваемое как такой общественный организм, в котором все элементы взаимно дополняют друг друга в интересах целого. О политической направленности позитивизма достаточно ясно говорит и сам Конт, утверждая, что позитивизм — «единственная философия, которая могла бы прекратить революцию»⁴.

В этой связи становится особенно понятной резко отрицательная оценка позитивизма К. Марксом. В 1866 году он писал Ф. Энгельсу: «Я штудирую теперь, кроме всего прочего, Конта, потому что англичане и французы так много кричат об этом субъекте. Их подкупает в нем энциклопедичность, синтез. Но по сравнению с Гегелем это нечто жалкое (хотя Конт превосходит его как специалист в области математики и физики, то есть превосходит в деталях, ибо в целом Гегель бесконечно выше даже и здесь). И этот дрянной позитивизм появился в 1832 году!»⁵

Еще Сен-Симон хотел придать науке о человеке и обществе «позитивный» характер. Конт подхватил эту идею: «Теперь, когда человеческий разум создал небесную физику и физику земную, механическую и химическую, а также и физику органическую, растительную и животную, ему остается для завершения системы наук наблюдения основать социальную физику»⁶

Классификация научного знания, списанная, по выражению Ф. Энгельса, Контом у Сен-Симона, отредактирована им в субъективно-идеалистическом духе. Основанием деления здесь выступают, во-первых, степень абстрактности и простоты знания и, во-вторых, история становления наук. Согласно Конту, главной наукой является математика, которая раньше других достигла «позитивной» фазы и отличается наибольшей простотой и абстрактностью. За ней по убывающей точности знания располагаются другие, более сложные науки: астрономия, физика, химия, биология и, наконец, социальная физика, или, как ее окрестил Конт, «социология». Во второй период своей философской деятельности Конт считал, что формирование именно «социальных

умозрений» должно составлять истинное назначение позитивизма.

В 1845 году он пытается дополнить свое учение религией, которая служила бы широкой пропаганде позитивистского миро-созерцания. Конт приходит к выводу, что новая духовная общность, явившаяся в результате слияния всех современных концепций в единое великое понятие «человечества», призвана возместить утрату политеизма, который в свое время способствовал расцвету художественной культуры античности. Видимо, из этих размышлений Конта и выросло его решение учредить культ «человечества» как мистического «высшего существа», начало которого уходит в прошлое, а конец теряется в бесконечно отдаленном будущем. По этому поводу К. Маркс писал: «Конт известен парижским рабочим как пророк режима империи (личной диктатуры) — в политике, капиталистического господства — в политической экономии, иерархии во всех сферах человеческой деятельности, даже в сфере науки, и как автор нового катехизиса с новым папой и новыми святыми вместо старых»⁷ Религиозное дополнение к позитивной философии лишь сделало более очевидным, наглядным тяготение Конта к идеалистическому субъективизму.

Уже в «Курсе позитивной философии» Конт ставил себе в заслугу разработку «позитивистской концепции человека». С этой концепцией он связывал формулировку и разрешение проблем эстетики, подчеркивая, что искусство «повсюду видит и ищет человека». В чем же состоит учение Конта о человеке, являющееся теоретической основой его социологических и эстетических построений?

Прежде всего следует отметить, что в своей «позитивистской концепции человека» Конт явно отступает от им же самим провозглашенных принципов научного исследования. Утверждая, что выводы науки являются только *a posteriori* — после наблюдений, экспериментов и сопоставления результатов, Конт конструирует априорную схему мозгового устройства человека. Социальные качества личности объявляются обусловленными физиологией. Основную задачу индивидуальной и социальной жизни людей Конт устанавливает исходя из сконструированной им анатомии мозга. Он указывает, что органы альтруистических стремлений непосредственно примыкают к интеллектуальным органам. Их положение в мозгу более чем положение эгоистических органов благоприятно для того, чтобы возбуждать ум и управлять им (эту же особенность Конт приписывает и животным. Отсюда следует вывод, что цель человеческой жизни — альтруизм, подчинение индивидуального социальному в масштабах всего человечества. Руководящую роль чувства («сердца») относительно интеллекта Конт обосновывает тем, что чувственные органы

превышают интеллектуальные количеством, объемом и силой. Все эти построения философ не подтверждает данными науки, великодушно предоставляя будущему исследователю убедиться в правоте своих представлений.

Строго говоря, задача завершить всю область знаний о человеке возлагалась Контom не на социологию, а на этику. Ступенями, ведущими к этике, и являлись науки космологического (математика, физика, химия — то есть философия природы, по Конту), а также социологического (биология и социология в узком смысле слова) циклов. Помимо воздействия на человека общественной жизни, изучаемого социологией, этика, по Конту, должна включать рассмотрение внутренних связей между физическими и нравственными сторонами человека. Поэтому она и претендует на титул «окончательной» науки. В качестве основы для исследования морали Конт предполагал использовать теорию патологических состояний человека, намереваясь посвятить ей свой трактат «Нравственная теория физиологического и патологического состояния человека».

Закон «трех стадий мышления», о котором шла речь, определяет и контовское учение о человеке. Однако автор «Курса позитивной философии» считает необходимым отмежеваться от тех своих современников, которые распространили положения, свойственные «предварительной фазе позитивизма» (когда порознь рассматривались специальные науки), на его дальнейшее развитие и тем самым вступили в конфликт с эстетикой. Этот конфликт выражался прежде всего в одностороннем внимании к мыслительным процессам, тогда как аффективная сторона человека игнорировалась. Конт стал рассматривать индивидуальное человеческое существование (а вслед за ним и социальное) как взаимодействие трех классов явлений — мыслей, чувств и действий. Их соотношением в каждом конкретном случае и определяется, по Конту, тот или иной тип человека.

На этой основе и воздвигается здание позитивной эстетики. Конт заявляет, что позитивизм — единственная философия, которая «строит истинную общую теорию искусства»⁸. Помимо субъективного принципа позитивистская эстетика базируется на «объективном догмате» и «активной цели новой философии». Под субъективным принципом здесь понимается позитивистская концепция человека, под «объективным догматом» — теоретическое учение позитивизма о внешнем мире. Таким образом, проблемы эстетики рассматриваются под углом того, насколько искусство способно участвовать в совершенствовании социального организма и человеческой личности.

Мыслительная, научная функция человеческого сознания, говорит Конт, необходима лишь для построения внешнего основания всех наших понятий. После того как эта задача будет решена,

наиболее «подходящей» для ума станет эстетическая функция, которая, однако, не должна противоречить мыслительной функции. В эстетической функции синтезируются мыслительная и деятельная стороны человеческой природы.

По мнению Конта, искусство, устанавливая гармонию между чувствами, мыслями и действиями, является наиболее полным и естественным выразителем человеческого единства. При этом чувство является источником, мысль — основанием, а действие — целью искусства. Вследствие этого позитивизм, считает Конт, — наиболее эстетическое миропонимание.

Одна из специфических для эстетики позитивизма проблем — проблема воображения, взаимодействия его с разумом и чувством. Эта проблема позитивной эстетики, тесно связанная с гносеологическим аспектом философии, была далеко не безразлична для теории натурализма в литературе.

Трудность для Конта состояла в том, чтобы, провозгласив торжество чувства как синтезирующего элемента личности, не удалиться от основных своих философских деклараций, связанных с трезвым, осторожным в обобщениях «научным» наблюдением. Поэтому Конт замечает, что рассудок должен не только подчиняться чувству, помогая ему руководить деятельностью, но и, «не отдавая себя всецело во власть воображения», побуждать и регулировать последнее. В прошлом ни один здравый ум, говорит Конт, не мог предположить, что интеллектуальное превосходство когда-либо станет принадлежать воображению. В сущности, это означало бы «возведение сумасшествия в образцовое мышление», когда субъективное вдохновение ставится выше объективных понятий⁹.

В нормальном состоянии человеческой природы, по Конту, воображение подчинено рассудку, а рассудок — чувству. Всякое нарушение этого нормального состояния губительно и для чувства и для ума. С преобладанием воображения, эстетических склонностей Конт связывает целый ряд моральных и умственных опасностей. Согласно его взглядам, мнимое царство воображения стало бы еще более развращающим, чем царство разума, освобожденного от чувства, если бы это царство воображения не было еще менее, чем царство разума, совместимо с условиями реальной жизни человечества. И хотя практически царство воображения неосуществимо, всякая ложная, искусственная восторженность, заменяющая глубокие естественные эмоции, способна серьезно расстроить частную, а тем более и общественную жизнь. Поэтому, полагает Конт, обществу следует поставить преграды эстетическому тщеславию.

Чувство и воображение должны, по Конту, подчиниться создаваемому философией «объективному догмату» (теории) о внешнем порядке, господствующем над человечеством. Все за-

мысли искусства должны быть согласованы с системой законов реальности. Однако этот принцип, считает Конт, не лишит художественное творчество вымысла.

В «Курсе позитивной философии» вымысел рассматривается как своеобразный логический прием. Биологическая философия, пишет Конт, введя понятие «воображаемого организма», согласованное с существующими научными представлениями о жизни, подает прекрасный пример науке и искусству. Этим же логическим приемом пользуются в ряде случаев и геометры. Но если в теории этот прием приводит порой к злоупотреблениям, к отрыву от эмпирических данных, то в художественном творчестве, согласно Конту, им можно пользоваться более свободно. В чем же заключается специфичность эстетического воображения?

Контское решение этой проблемы непосредственно обусловлено его гносеологическим учением, которое, впрочем, никогда не было развито систематически. Призывая отказаться от попыток достичь абсолютного знания, Конт снова повторяет, что позитивная наука всегда ограничивается относительным знанием. Изучение явлений, говорит философ, «должно всегда оставаться относительным в зависимости от нашей организации и нашего опыта»¹⁰.

Агностицизм позитивистской философии вырастает из ее гипертрофированного релятивизма. Диалектика относительного и абсолютного в познании остается недоступной метафизическому мышлению Конта.

Что касается искусства, то оно, согласно Конту, по своему предмету родственно социологии: всюду искусство видит или ищет человека. Поэтому художник может воспользоваться той долей «теоретической свободы», которую дает ему релятивизм, и предоставить воображению действовать. Фантазия должна применяться для скрашивания научных концепций, чтобы делать их более понятными, а тем самым и более полезными. Искусство, следующее позитивной философии, оказывает на науку «благоприятное влияние, которое до сих пор не могло иметь места благодаря господству абсолютного»¹¹. Таким образом, свобода творчества оборачивается у Конта эстетическим релятивизмом.

Однако искусство — своеобразное гипотетическое продолжение позитивной науки. Вымыслы искусства («идеальность», по терминологии Конта) всегда должны быть подчинены реальности, в противном случае, предупреждает философ, созданный художником образ может оказаться слабым или неясным. К естественному порядку, настаивает Конт, нужно прежде всего относиться с надлежащим уважением. Необходимость считаться с реальностью была характерна даже для наиболее поэтических эпох, когда существовали представления о внешней действительности, резко отличные от «позитивных». Трактую таким образом

воображение, Конт стремится удержать «идеальность» (образы искусства) в непосредственной зависимости от той «реальности», которую рисует позитивистская гносеология. В итоге Конт формулирует тезис, сыгравший немаловажную роль в эстетике натурализма: «Главная функция искусства состоит всегда в построении типов, основания для которых дает ему наука»¹². Эта идея, видимо, постоянно сопутствовала размышлениям Конта, дисциплинированный интеллект которого с предубеждением относился к поэтическим вольностям.

Между научным и художественным гением, согласно эстетике позитивизма, не существует органической несовместимости, они отличаются, как утверждает Конт, только способами выражения. У первого они отвлечены и реальны, у второго — конкретны и идеальны. Оба они употребляют один и тот же аналитический метод на предварительных стадиях и одинаково стремятся к окончательному синтезу.

Однако Конт не последователен в отстаивании этой мысли. Это особенно видно, когда он пытается сформулировать функцию искусства в жизни общества. Вообще социологическая доктрина Конта с ее буржуазно-либеральным прожектерством и мелочной регламентацией быта будущего общества довольно часто расходится с его исходными философскими принципами позитивизма. Область искусства, по мнению Конта, совпадает с областью науки, однако если наука оценивает явления, то искусство призвано их украшать. Тенденциозность этого тезиса об идеализирующем характере художественного вымысла вытекает не из гносеологических построений позитивизма, а из его политической ориентации: Конт хочет, чтобы художник служил интересам буржуазного государства.

Искусство для Конта — инструмент целенаправленного воспитания сограждан. Даже ограниченное чистым подражанием, оно может стать полезным моральным упражнением, надлежащим образом пробуждая человеческие симпатии и антипатии. Эта способность искусства во много раз увеличивается, когда оно, пренебрегая верностью отражения, «допускает некоторую идеализацию»¹³. Тогда искусство возвышается до своего истинного назначения — создавать живые образы, постоянное созерцание которых должно усовершенствовать наши чувства и мысли. Преувеличения здесь вполне допустимы, поскольку цель искусства в том, чтобы превосходить действительность, побуждая нас к ее дальнейшему совершенствованию. Эмоции, вызванные искусством, по словам Конта, чрезвычайно важны для частной жизни и становятся могущественным фактором в общественном бытии. Поскольку «естественная» структура личности служит позитивизму прообразом структуры общества, то из тезиса, что чувство есть основание единства человека, возникает важное следствие:

искусство, вдохновляемое чувством, призвано осуществлять синтезирующую, а не критическую функцию в обществе. Художник не должен быть обличителем, он обязан воспевать положительные чувства, пробуждать инстинкт совершенствования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Конт О. Курс позитивной философии.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 4. Спб., 1912, с. 6.
- ² Comte Aug. Cours de philosophie positive, t. 6. Paris, 1894, p. 668.
- ³ Конт О. Курс позитивной философии.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 4, с. 5.
- ⁴ Конт О. Общий обзор позитивизма.— Там же, вып. 5. Спб., 1913, с. 108.
- ⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 31, с. 197.
- ⁶ Конт О. Курс позитивной философии.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 4, с. 9.
- Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 17, с. 560.
- ⁸ Конт О. Общий обзор позитивизма.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 5, с. 114.
- ⁹ См.: Конт О. Общий обзор позитивизма.— Там же, с. 110.
- ¹⁰ Конт О. Дух позитивной философии. Спб., 1910, с. 17.
- Конт О. Общий обзор позитивизма.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 5, с. 128.
- ¹² Там же, с. 139.
- ¹³ Там же, с. 115.

§ 2. И. Тэн

Эстетические работы Ипполита Тэна (1828—1893) — это философствующая критика. Интерес к философии пробудился у него очень рано и был стимулом всей дальнейшей творческой деятельности французского искусствоведа. Среди наиболее важных работ Тэна этого цикла — «Этюды о французских философах XIX века» (1857) и книга «Об уме» (1870). Последнее сочинение он предназначал лишь для узкого круга интеллектуалов во Франции и за ее пределами. Однако имя Тэна и увлекательность изложения сделали книгу популярной среди широких кругов читателей.

Тэн восторгается идеями Конта, Милля, Спенсера. Философская доктрина Тэна, по крайней мере в главных своих положениях, восходит к Гоббсу и Локку, а также Кондильяку и Де Траси. Тэновский сенсуализм выражался в том, что исходным пунктом для исследования сознания он считал образы и пред-

ставления, которые возникают при восприятии материальных вещей — данного дерева, данного животного и т. п., воздействующих на наши органы чувств.

Гносеология Тэна отмечена субъективизмом — неизбежным спутником позитивизма. Процесс познания, по Тэну, состоит в исправлении иллюзий, возникающих у субъекта, причем критерием истинности выступает взаимная согласованность представлений.

Эклектизм философии Тэна отразился на его эстетических взглядах, в которых материализм причудливо сочетается с идеализмом, а историзм — с незыблемой метафизичностью «врожденных» факторов.

Социальные взгляды французского искусствоведа не отличались демократизмом. События Парижской коммуны лишь укрепили Тэна в его давних консервативных пристрастиях, и в последней своей крупной работе, «Происхождение современной Франции», он выступает апологетом буржуазной Третьей республики.

Тэн был активным посредником между философией позитивизма, с одной стороны, и искусством и эстетикой — с другой. Еще в 1861 году он писал, что роман — это, по существу, некая совокупность наблюдений, опытов. Каждый культурный человек, коллекционируя свои наблюдения, уверял он, может написать один-два хороших романа. В лаконичной форме основные принципы своей эстетики Тэн изложил во «Введении в историю английской литературы». Методология эстетического исследования выступает у французского искусствоведа производной от его концепции человека и общества, от декларируемого тождества природных и социальных законов.

Для общей характеристики эстетической позиции Тэна крайне важна его собственная оценка современного ему исторического этапа. Мы живем, писал он, в условиях «промышленной демократии», в эпоху «точных наук». Причины, обусловившие господствующие в обществе умонастроения, по мнению Тэна, продолжают действовать с возрастающей силой: изо дня в день множатся открытия «положительных» наук; в новейшее время возникли геология, органическая химия, целые отрасли зоологии и физики; во всех отраслях труда, транспорта, средствах связи, способах обработки почвы, промышленности человек с каждым годом все более проявляет свое могущество. Отсюда характерная черта эстетической методологии Тэна — стремление заимствовать тот ограниченный детерминизм естественных наук, культ которого был установлен позитивистской философией.

Согласно Тэну, исторические документы, реалии человеческого быта — это знаки, посредством которых можно восстановить внешний, видимый облик людей. В свою очередь и сам телесный,

видимый человек лишь знак, за которым необходимо обнаружить человека внутреннего и изучить его. При этом, по Тэну, состояния и действия внутреннего человека в качестве своих причин имеют некоторые более общие способы мышления и поведения, коренящиеся в расовой природе индивида.

Тэн убежден, что метод, практикуемый естественными науками и основанный на строгом детерминизме, может быть непосредственно использован и в социальном исследовании. Не затрудняя себя доказательствами, Тэн заявляет, будто у общественных наук тот же самый материал для изучения, что и у естествознания, а именно определенные сочетания действующих сил, их направлений и величин. Тэн — детерминист, и, в отличие от спиритуалистов, он ищет естественных объяснений поведения и чувствований человека; однако при этом он впадает в другую крайность — в вульгарно-материалистическую интерпретацию психики. «Не важно, — пишет он, — являются ли факты физическими или моральными, у них всегда есть причины: они есть у честолюбия, у храбрости, у правдивости, так же как у пищеварения, у мускульного движения, у животной теплоты». И далее следует одна из самых знаменитых его фраз, взятая Золя эпиграфом к роману «Тереза Ракен»: «Пороки и добродетель — такие же продукты, как купорос и сахар»¹

Отличие критики от самой художественной литературы, считает Тэн, столь же невелико, как и отличие фактов искусства от фактов науки. И критика и роман — это исследование о человеке, его особенностях, о ситуациях, оттенках и отклонениях человеческой природы. И критика и роман своей серьезностью, своей строгой точностью, своим методом приближаются к науке. А наука, как известно, не знает областей, запретных для познания. Отождествив цели и методы романа с целями и методами научного исследования, Тэн предоставляет романисту право касаться самых непристойных тем без опасения подвергнуться этическому осуждению, упрекам в порнографии. По замечанию французского историка натурализма, эти выкладки Тэна привели к тому, что «морали больше нечего было делать в литературе»².

Позиции морали в концепции Тэна были подорваны не только потому, что художник и критик уподоблялись или ботанику, или анатому, хладнокровно исследующим те или иные процессы, которые совершаются в растительном или животном организме, воздействие на них естественных условий и причин. Этический принцип был поколеблен Тэном в результате сведения психологии, проявлений духовной жизни человека к его физиологическим отправлениям. Ограничивая формирование моральных принципов физиологическим процессом, Тэн пишет, что всякое сложное образование возникает в результате взаимодействия простых элементов и зависит от них. Он призывает искать более простые

исходные элементы моральных качеств, как это делают при изучении физических свойств вещей. В духе вульгарного материализма Тэн игнорирует качественное своеобразие психики, механически представляя ее как некую равнодействующую входящих в нее слагаемых. При этом порок и добродетель, объясняемые как простые продукты физиологических реакций, утрачивают свой подлинно социальный и этический характер. Если человек не волен в своем поведении, если оно обусловлено не его личностью, а какими-то органическими деформациями, то он не может быть объектом моральной оценки. Это умаление нравственного аспекта в интерпретации человека явилось одной из характернейших особенностей натуралистической эстетики, хотя сам Тэн позднее (в работе «Идеал в искусстве», 1868) искал способ включить принципы морали в иерархию эстетических ценностей.

Однако от вульгарно-материалистических принципов в истолковании личности Тэн так никогда окончательно и не избавился. Он полагал, что стоит учесть весь круг действующих сил, как мы достигнем полного объяснения творчества. Рассматривая расу, среду и момент, говорит Тэн, мы учитываем и внутреннее действие, и внешнее, и ранее полученный импульс. Таким образом, мы исчерпываем не только все реальные, но и вообще все возможные причины социального движения, эволюции индивида в области культуры.

В предисловии к своим «Критическим и историческим очеркам» (1866), обосновывая правомерность принятой им методологии исследования явлений культуры, Тэн вновь заявляет, что человеческая история подобна естественной истории³. Он прямо ссылается на принцип естественного отбора, установленный Ч. Дарвином, как на фактор, регулирующий социальные процессы. У Кювье он заимствует закон взаимного соответствия, согласно которому изменение хотя бы одного элемента социального организма необходимо вызывает перемены во всех остальных.

Сопоставляя историю общества с историей природы, Тэн указывает на ряд аналогий, представляющихся ему очевидными. И там и здесь, говорит он, мы имеем дело с природными группами, то есть с индивидами, созданными по определенному общему типу и классифицированными по семействам, видам и родам. И там и здесь объектом исследования являются живые существа, подверженные непрекращающейся внутренней трансформации. И там и здесь начальная форма наследственна, а приобретенные признаки лишь частично и постепенно передаются по наследству. И там и здесь организмы развиваются лишь под влиянием среды. И там и здесь каждое последующее состояние живого существа своим двойным условием имеет предыдущее состояние и общую тенденцию данного типа. Человек, несмотря на все свои

усовершенствования, является не чем иным, как дальнейшим развитием животного мира.

В области «моральных наук», которые являются простым продолжением естественных наук, сохраняется та же причинная зависимость, которую устанавливает естествознание в мире физических явлений. Детерминизм, которому следует Тэн, приобретает фаталистический характер. Дух, присущий данной расе и передающийся из поколения в поколение, сохраняется при всех изменениях культуры и неизбежно проявляется в той или иной форме. В органической природе наследственность и влияние внешней среды обуславливают последующие состояния организма.

Так же и в искусстве: если эти условия налицо (а они, как и в физическом мире, являются необходимыми и достаточными), то художественное произведение обязательно возникает. Если же какое-либо из этих двух условий отсутствует, произведение появиться не может. Игнорирование специфической и сложной природы человеческой личности, упрощение тонких процессов, совершающихся в сфере духовного производства, непонимание их действительной обусловленности общественными отношениями — все это в высшей степени характерно и для эстетики Тэна.

Свой позитивный эстетический метод, как и следовало ожидать, Тэн противопоставляет откровенно теологическим концепциям искусства, а также предвзятости, исходящей из тех или иных моральных постулатов, то есть всякой «догматической» эстетике, которая не изучает фактов, условий существования искусства, а навязывает ему правила, исходящие из априорных определений красоты. В противовес «догматическим» системам эстетики Тэн стремится начать именно с фактов, которые нуждаются в исследовании и объяснении. Такими фактами для эстетики являются, по Тэну, произведения искусства, классифицированные по школам в галереях и библиотеках, «подобно растениям в гербарии или животным в зоологическом музее»⁴.

Чтобы получить понятие произведения искусства вообще, говорит Тэн, нет необходимости выходить за пределы опыта. Задача состоит в том, чтобы при помощи сравнений и последовательных исключений установить общие черты всех произведений искусства и те их характерные особенности, которыми они отличаются от других продуктов человеческого творчества.

Опыт позитивных наук требует изучения факта, его ближайших причинных и функциональных связей, поскольку задача научного знания (в данном случае эстетики) сводится к описанию законов явлений. Следуя этим принципам, Тэн рассматривает произведение внутри целого ряда систем.

Произведение искусства не есть нечто обособленное и замкнутое в себе. Оно — часть творчества художника, и это творчество

образует первую систему связей, в которой надлежит анализировать произведение.

Однако сам художник также не изолирован от мира, он участник определенной художественной школы, и произведение искусства, таким образом, является составной частью второй системы связей.

В свою очередь художественная школа, плеяда авторов, объединенных родством идей и стиля, входит в еще более широкую систему — в совокупность идей и нравов эпохи.

Желая пояснить характер связи, существующей между самой узкой и самой широкой системами, Тэн прибегает к развернутому сравнению искусства с растительностью. Двигаясь с юга на север, говорит он, мы последовательно будем встречать сначала алоэ и апельсин, затем виноград и сливы, потом дуб и овес, еще севернее — сосну, а за ней — мхи и лишайники. Смена растительности зависит от перемены климатических условий — температуры, влажности и т. п. Точно так же как изучают физическую температуру, чтобы понять появление данного вида растений, следует выяснить духовный климат эпохи, чтобы понять причины возникновения данных видов и форм искусства. Произведение искусства, как и порождения живой природы, можно объяснить, как полагает Тэн, лишь из окружающих условий. Эти принципы позволяют ему сделать вывод, что философия искусства по своему методу является своеобразной «эстетической ботаникой». Как ботаника ограничивается констатацией закономерностей, так и эстетика, описывая законы искусства, отказывается от похвалы и осуждения. Благодаря этому родству методов эстетика сближает социальные науки с естественными.

Согласно Тэну, в разные времена из поколений разных народов выходит примерно равное количество талантливых людей. Точно так же ветер разносит во все стороны семена самых разнообразных растений. Однако, вырастет ли из семени растение, зависит от почвы, на которую падает зерно, от влажности, температуры и т. д. Общество есть почва, где произрастают таланты. Однако, если в данное время в обществе господствуют настроения уныния и меланхолии, веселый талант не встретит благоприятных условий и зачахнет. Зато художники с меланхолическим темпераментом будут приняты и поддержаны как выразители общественных чувств и взглядов. «Творения человеческого духа, — пишет Тэн, — подобно произведениям природы, могут быть поняты лишь в связи с окружающей их средой»⁵

Таким образом, Тэн не только заимствует терминологию естественных наук, не только стремится руководствоваться их принципами исследования, но и вместе с методологией позитивного естествознания переносит на общество закономерности, присущие природе. В результате он получает довольно наивную

схему, неспособную объяснить сложную диалектику общественной жизни, противоречивость идейно-художественных тенденций, возникающих в одно и то же время в одной и той же стране, а порой и в творчестве одного и того же художника. Приведем характерный пример из рассуждений Тэна, хорошо иллюстрирующий, к каким результатам может привести последовательное применение его формулы. Территория Голландии образовалась из наносов — отложений почвы, унесенной реками, а затем нагроможденной у устьев. Для природы Голландии характерны сырые и плодородные равнины, обилие зелени, дождливое свинцовое небо — даже в ясные дни от пропитанной влагой земли исходят испарения. Многочисленность скота ведет к избытку и дешевизне мяса, молока, зерна и овощей, составляющих пищу жителей. Вода, говорит Тэн, создает траву, трава — скот, скот — сыр, масло, мясо, и все это вместе со склонностью жителей употреблять пиво определяет склад ума, моральные и физические свойства жителей, своеобразие их построек, особенность их быта и т. п. Искусство лишь запечатлевает господствующие в этом обществе формы жизни, типы людей, их физическую и нравственную организацию.

Человек, по Тэну, во многих отношениях представляет собой животное, стремящееся найти защиту от природы и людей. Человек должен добывать пищу, бороться с холодом и болезнями. Для этого он занимается различными отраслями промышленности и торговли, обработкой земли и мореплаванием. Чтобы обеспечить продолжение рода и предотвратить насилие со стороны других людей, человек образует семью и государство, учреждает суды и конституции, содержит чиновников и армии. Однако, несмотря на все это, он остается животным, правда, «лучше снабженным продовольствием и лучше защищенным, чем другие животные». Когда от мыслей о самом себе и о себе подобных он переходит к более высоким созерцаниям, когда в нем пробуждается интерес к «постоянным, всеопределяющим причинам», к «основным и господствующим началам», лишь тогда человек становится человеком.

Для познания, говорит Тэн, есть два пути: наука и искусство. Ученый, открывая причины и основные законы, формулирует их в отвлеченных понятиях, доступных лишь специалистам. Художник выражает те же причины и законы в осязательной форме, апеллируя к разуму и чувству рядового человека. Таким образом, искусство, по Тэну, разнится от науки только своей формой. В полном согласии с духом позитивизма Тэн пишет: «Родство между искусством и наукой делает честь как ему, так и ей; наука может гордиться тем, что дает точку опоры красоте; искусство может гордиться тем, что его высшие построения опираются на истину»⁶.

Родство между наукой и искусством, согласно Тэну, состоит в их обоюдном стремлении за поверхностным и случайным открывать внутреннее и закономерное. В жизни основной характер не может реализовать себя с исчерпывающей полнотой — этому мешает множество побочных причин. Так, например, порывы разгульной плоти в реальной действительности сдерживаются бедностью, и поэтому Рубенсу в «Ярмарке» пришлось преувеличить тенденции жизни, чтобы выявить основной характер. Таким образом, в природе основной характер — лишь нечто преобладающее, искусство же стремится сделать его выпуклым, подчеркнуть его главенствующую роль.

Тэн не забывает отметить, что, добываясь этой цели, художник воспринимает действительность особым, ему одному присущим способом. Настоящий творец испытывает потребность изобразить предмет, как он его воспринимает. Эти рассуждения Тэна затем отлились в формулу, повторявшуюся многими художниками и критиками второй половины XIX века: искусство — это действительность, преломленная сквозь темперамент художника.

Однако было бы напрасно думать, что Тэн приближается здесь к глубокому пониманию эстетического субъекта. Это лишь не получившее серьезного развития отступление от его генеральной идеи, которую он формулирует с отчетливостью, не допускающей двух мнений: чтобы понять художника, говорит он, необходимо точно представить себе мировоззрение и нравы эпохи, к которой принадлежит этот художник: «они объясняют все, они — та первопричина, которая определяет остальное»⁷ Последствия подобного радикализма выразились в трудах представителей «культурно-исторической» школы в литературоведении, где конкретизация социального фона, на котором рассматривалось творчество того или иного писателя, нередко превращалась в самостоятельную задачу, далеко уводившую исследователя от собственно эстетического анализа самих произведений, их неповторимого своеобразия. Вообще у Тэна достаточно пространно объясняются причины общности художественных школ и лишь декларируется необходимость индивидуальных различий между художниками и произведениями.

Однако тезис о том, что искусство призвано отражать действительность в обобщенных образах, что его формы связаны с определенными течениями общественной мысли, — этот тезис в его самом общем значении заслуживает внимания, хотя следует воздержаться от торопливого провозглашения эстетики Тэна разновидностью реалистической теории.

В эстетике Тэна понятие основного характера соотнесено с философской категорией сущности. Основной характер — это такое свойство предмета, из которого вытекают все остальные

или по крайней мере многие другие свойства, находящиеся в определенной зависимости от него. Основной характер льва, например, состоит в том, что это хищник. Поэтому метафора «челюсть, поставленная на четыре лапы», не будучи буквальным описанием данного льва, верно передает его основной характер. Таким образом, нет ни малейших оснований полагать, будто всякая позитивистская эстетика непременно ограничивается поверхностным фотографированием действительности, отказываясь от художественного исследования ее более глубоких и существенных свойств. Спецификой позитивистской эстетики Тэна является как раз не капитуляция перед внешней стороной явлений, а натуралистическая — биологическая и метафизическая — интерпретация «основного характера» человека. Тэна отделяет от эстетики реализма не то, что он якобы упраздняет обобщение, — нет ничего ошибочнее такого мнения! — а то, что именно считает Тэн типичным в человеке. Концепция личности — вот та граница, которая отделяет позитивизм от материализма в эстетике, натурализм от реализма в искусстве.

Концепция человека является для Тэна важнейшим звеном эстетики, без которого невозможно было бы определить ни генезис искусства, ни эволюцию его содержания, ни иерархию эстетических ценностей. Эту концепцию человека Тэн выстраивает на взаимодействии трех факторов — расы, среды и момента, определяющих, по его мнению, своеобразие «основного типа», доминирующего в жизни и в искусстве данной эпохи.

Конечный вывод, завещанный, по Тэну, естествознанием социальным наукам, состоит в том, что мерилom важности и силы характерных особенностей организма — животного или растительного — является его устойчивость, способность противостоять напору окружающей среды. Тэн предлагает применить этот вывод к анализу человека, «прежде всего к его духу и к тем искусствам, которые делают его своим предметом»⁸

Ссылаясь на Жоффруа Сент-Илера, он выделяет две группы признаков, обуславливающих развитие всякого живого существа, — внутренних (основных) и внешних (производных). Внутренние признаки существуют с самого начала, они, собственно, и создают организм данного вида. Внешние признаки — ответ на окружающие условия, и потому они более позднего происхождения. Чтобы найти самые существенные особенности, размышляет Тэн, следует рассматривать живое существо на самых первых стадиях развития и в его составных частях, изучать его наипростейшую форму, как это принято в эмбриологии, или выделять общие отличительные признаки, как это практикуют анатомия и физиология. Чем устойчивее и проще признак, тем он существеннее, важнее.

Обращаясь к человеку, Тэн обнаруживает многосложность

структуры личности: «Время скребет и разрывает нас, как землекоп почву, и обнажает таким образом нашу моральную геологию»⁹ Под напором времени исчезают один за другим наносные пласты — одни быстрее, другие медленнее. Самый верхний слой личности образован нравами, взглядами, течениями, которые сохраняются три-четыре года и порождены, как говорит Тэн, модой или данным моментом (модные словечки, изменчивые пристрастия в одежде и тому подобные явления).

Глубже в структуре личности залегает слой более прочных особенностей, существующий от двадцати до сорока лет и охватывающий около половины исторического периода. Тэн указывает на героев В. Гюго и А. Дюма, представлявших в его время как раз конец наслоения подобного рода.

Еще более глубокий слой образован особенностями, сохраняющимися в течение определенного исторического периода — будь то средние века, или Возрождение, или классическая эпоха. Так, во времена классицизма, завершившегося творчеством Делиля и Лафонтена, сформировался тип галантного придворного, воплотивший в себе определенные принципы философии, религии, искусства, любви, семьи, морали. Этот изысканный кавалер, щепетильный в вопросах чести и долга, по мнению Тэна, один из великих типов, одна из главнейших форм, в которые отлилось развитие человечества. Однако при всей своей устойчивости этот тип постепенно исчезает с изменением исторической ситуации. Победа принципов демократизма ведет к отмиранию рафинированного кодекса придворной вежливости, к возникновению других моральных и политических убеждений, к трансформации философии и религиозности, к изменению форм любви и семейных отношений. Подобную смену типов, говорит Тэн, можно наблюдать неоднократно в истории каждого народа. Однако народ при этом все же остается самим собой, поскольку сохраняет то, что именуется «основным характером».

...Под могучими пластами, которые уносят с собой исторические периоды, идет вширь и вглубь еще более могучий пласт, которого исторические периоды не затрагивают, — пишет он. — Присмотритесь внимательнее ко всем великим народам с момента их появления до настоящей эпохи — вы непременно найдете в них группу инстинктов и дарований, над которыми прошли, не задев их, революции, периоды упадка и успехов цивилизации. Эти дарования и инстинкты коренятся в крови и преобразуются вместе с нею; для изменения их надо изменить кровь, то есть необходимо вторжение, завоевание и, следовательно, смешение племен или по крайней мере перемена физической среды, то есть переселение в другие страны и медленное воздействие нового климата, — словом, преобразование темперамента и физического строения»¹⁰.

Однако «моральная геология», разрабатываемая Тэном, этим не исчерпывается. Он говорит, что ниже «первобытного гранита» залегают еще более древние, еще более глубокие и загадочные пласты, которые только еще начинает обнажать сравнительное языкознание.

Под характерами народов покоятся характеры рас — еще более устойчивые элементы. Различные расы, утверждает Тэн, так же отличаются друг от друга по моральному складу, как позвоночное, беспозвоночное и моллюск по своему физическому строению.

В самом низу человеческой структуры Тэн располагает свойства и признаки еще более общие, чем расовые. Это та совокупность способностей, которая врождена каждому представителю высших самостоятельно развивающихся рас.

Совокупность этих способностей и свойств побуждает человека этих рас основывать общества, создавать религии, философские и художественные системы. По Тэну, этот древнейший духовный склад сохраняется вопреки всем расовым различиям, его не могут поколебать «все остальные физиологические особенности».

Рассмотрев таким образом пласты чувств, идей, дарований, инстинктов, «образующих человеческую душу», Тэн возвращается к тому, с чего начал свой анализ: чем элементарнее характерный признак, чем он глубже коренится в человеческой природе, тем он устойчивее, тем шире его влияние.

Подобно Конту, который, высмеивая априоризм «метафизической» философии, не устоял перед соблазном самых невероятных социальных и физиологических дедукций, Тэн также пытается утверждать возможность дедуктивного метода в эстетике, отправляющегося от изложенных им результатов. Он пишет, что в социологии, как и в естествознании, надо наблюдать зародыш младенческого ума, чтобы выделить характерные качества зрелого, развитого духа, ибо «характерные черты первобытной эпохи являются самыми знаменательными». «...По строению языка и роду мифов, — утверждает Тэн, — можно провидеть будущую форму религии, философии, общества и искусства, подобно тому как по наличию, отсутствию или числу семядолей можно угадать класс, к которому принадлежит растение, и главнейшие черты его типа»¹¹

Подобная дедукция доказывает, что подлинная природа таких «фактов», как общество и форма общественного сознания, не была понята Тэном в достаточной степени. Диалектический материализм ставит вопрос иначе: предыдущие фазы любого процесса развития могут быть глубже объяснены в том случае, когда нам известны последующие, поэтому анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны, а не наоборот.

Иной раз, указывая на приверженность Тэна принципу детерминизма, некоторые исследователи приходят к выводу, будто французский эстетик приближался к преодолению ограниченности позитивистского метода. Однако дело обстоит не совсем так. Позитивизм отнюдь не отрицает причинности вообще, он отвергает лишь познаваемость «конечных причин», то есть сущности вещей. Поэтому позитивистский детерминизм носит плоский, поверхностный характер, и, как это ни парадоксально на первый взгляд, он неизбежно умозрительен, несмотря на постоянно декларируемую привязанность к «фактам». Об этом как раз красноречиво свидетельствует попытка Тэна дедуцировать будущую форму общества, а также искусства из строения языка и мифологии первобытного народа.

Пытаясь обосновать правоту своего взгляда, Тэн прямо указывает, что духовное своеобразие личности должно быть объяснено наследственной структурой организма. «Когда в одной и той же стране, — пишет он, — кровь остается почти чистой, то коренные моральные и умственные свойства, проявляющиеся у самых отдаленных предков, повторяются снова у их позднейших потомков»¹².

«Детерминизм», который демонстрирует здесь Тэн, вполне в границах позитивистского метода. Надо сказать, что этот детерминизм был заимствован у Тэна вульгарными социологами, которые облекли его в марксистскую терминологию. Вместо «крови» и «строения языка и мифов», из которого Тэн брался вывести характер позднейшего искусства, вульгарные социологи отпращивались от производительных сил, которым якобы столь же неизбежно должны соответствовать определенные формы художественного творчества. Если Тэн рассматривал жизнь духа как продолжение физиологии, то вульгарные социологи трактовали искусство как непосредственную функцию экономики.

Концепция личности, изложенная Тэном, приобретает тем большее значение для его философии искусства, что иерархия эстетических ценностей строится им в прямой зависимости от «моральной геологии» человека. Поскольку, согласно Тэну, иерархия устойчивых и поверхностных признаков в царстве людей та же, что и в животном и растительном царствах, то наиболее «модными» и «долговечными» пластами «моральной геологии» оказываются именно те физиологические признаки, которые отличают человеческое существо от животного другого вида. Тэн указывает, что книга, например, ценится в зависимости от степени важности, то есть элементарности и устойчивости очерченного в ней характера. Лестница литературных ценностей соответствует пластам «моральной геологии»: чем более глубокие пласты личности показывает писатель, тем выше достоинство его произведения.

Парадоксальность ситуации, с которой мы сталкиваемся в этой части эстетики Тэна, состоит в том, что реализм также предполагает проникновение художественного познания вглубь явлений, ко все более скрытым от поверхностного наблюдателя движениям чувства и мысли героя, ко все более тонким связям его с миром. Однако для писателя-реалиста обращение к глубинным пластам личности, к интимной жизни человека является лишь средством, позволяющим дать целостную, выразительную характеристику образа героя.

Есть сколько угодно произведений литературы, построенных на драматургии мысли, столкновении идей, но нет полноценного искусства, где описание физиологических процессов (хотя подобные тенденции в определенных модернистских течениях можно найти без особого труда) составляло бы основное содержание. Из этого, разумеется, не следует, что область «физиологии» абсолютно противопоказана искусству — она противопоказана ему лишь тогда, когда выступает как самоцель, когда за нею мы не видим личности героя, не осознаем его социальной значимости. Логика же схемы, разработанной Тэном, такова, что достоинства произведения становятся тем значительнее, чем ближе к элементарным, уходящим в физиологию, пластам подойдет писатель в обрисовке характера.

Тягостные для эстетики последствия подобных умозаключений, видимо, были ясны Тэну. Поэтому физиологический критерий ценности искусства французский теоретик дополнял другим — моральным. Стремление примирить (как взаимосвязанные и равно необходимые) природный и социальный принципы оценки художественного произведения очень выпукло характеризует самые существенные черты позитивистской методологии в истолковании общественных явлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

Т а i n Н. Introduction à l'histoire de la littérature anglaise. Princeton, 1944, p. 8.

² М а r t i n o Р. Le naturalisme français (1870—1895). Paris, 1945, p. 23.

³ Т а i n Н. Essais de critique et d'histoire, 2^e ed. Paris, 1866, p. XXVI.

⁴ Т э н И. Философия искусства. М., 1933, с. 9.

⁵ Там же, с. 7.

⁶ Там же, с. 287.

⁷ Там же, с. 6.

⁸ Там же, с. 290.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, с. 293.

¹¹ Там же, с. 296.

¹² Там же, с. 293.

§ 3. Натурализм

Во второй половине XIX века французская критика и эстетика, начиная с Флобера и Гонкуров, обретают все более натуралистическое направление.

Ги де Мопассан (1850—1893) называл себя учеником Флобера. Именно Мопассан первым наиболее подробно и четко определил свой метод и художественную систему, сознательно следуя им и в своем творчестве. Первое требование, предъявлявшееся Мопассаном к искусству, заключалось в призыве показывать обществу «правду, только правду, всю правду до конца».

Мопассан часто употреблял термины «реализм», «идеализм», «романтизм», но не всегда он вкладывал в них четкое содержание и, конечно, толковал эти понятия иначе, чем принято в наши дни. Всех писателей он делил на два разряда: тех, кто хочет дать приукрашенное представление о действительности, то есть «романтиков», и тех, кто стремится к правде — это реалисты, или натуралисты. Идеализация действительности не способна заменить, по его мнению, ни искренности, ни жизненной правды. Если художник изображает человечество лучше, чем оно есть на самом деле, если он выделяет одни мысли, чувства и страсти своих героев, а другие затушевывает согласно своим представлениям о добре и зле, то он удаляется от правды и его произведение теряет свою художественную ценность. Как неизбежная реакция на «романтический дух» появилась, по его мнению, другая школа, которую Мопассан называл реалистической.

В более узком смысле слова он понимал под этим термином «искренний реализм» Шанфлери и Дюранти. В таком плане «реализм» — это интерес к «грубому факту» без попытки его осмыслить¹. В этом же Мопассан отчасти обвинял и Золя, хотя ценил его за то, что он выступил «революционером в литературе»², решительно порвав со старой, романтической школой.

В противоположность этому Флобера он называл не реалистом, а идеалистом³. Понятие «идеализм» не соотносится здесь с идеалистическим направлением в философии, ведь Мопассан, как и Золя, стоял на позициях стихийного материализма. Слово «идеалист» Мопассан соотносил с «идеей», желая подчеркнуть, что творчество Флобера как художника, отвечавшего на потребности эпохи, определяла и направляла великая идея — показать, что представляет собой современный человек. «Идеализм» Флобера противостоял рабскому копированию разрозненных и случайных фактов.

Натурализм был для Мопассана одним из возможных направлений, но не высшим достижением литературы. Одно течение закономерно сменяется другим, считал он, и искусство таким

образом все более верно отображает действительность, причем жизненная правда является необходимой основой для любого вида искусства. Понятие правды в искусстве опиралось у него на требование «безличности» (вернее, «бесстрастности»). «Писателю надлежит быть зеркалом явлений действительности, таким зеркалом, которое, воспроизводя их, придает им тот невыразимый, почти божественный отблеск, в каком и заключается сущность искусства»⁴. Писатель должен более четко различать истинные пропорции и глубоко понимать общие закономерности жизни и соотношения отдельных частей целого. Таким образом, правда в искусстве — это наибольшее приближение к познанию универсального закона, возможно более глубокое изучение его во всех деталях и самая верная их передача. В этом Мопассан целиком следовал за Флобером.

Он присоединялся также к мысли своего учителя о том, что художник должен прежде всего стремиться к красоте, поскольку красота сама по себе является истиной. Каждый элемент, каждый факт существования находится в необходимой и нерасторжимой связи со всеми другими элементами и фактами. Художник, стремящийся к правде, должен показывать мир во всей его целостности. Поэтому безобразное, уродливое тоже должно включаться в предмет художественного изображения. Определив место каждого явления в общей картине мира, художник достигает высшей истины, а следовательно, и красоты, так как красота в искусстве — это и есть высшая, подлинная правда.

Этим же были обусловлены и требования, которые Мопассан предъявлял к критике. Вместо того чтобы судить об искусстве с уже утвердившихся эстетических позиций, критика должна различать и поддерживать ростки нового. Это возможно лишь в том случае, если она не поддается влиянию какой-либо школы. Она должна быть объективной и судить о произведении исходя из задач, которые ставил перед собой сам художник. Хороший критик обязан быть «аналитиком», чуждым тенденций, предпочтений, страстей. Тогда у него будет возможность приблизиться к пониманию истины и красоты и тем самым способствовать познанию действительности.

Для искусства не может быть ни специально поэтических сюжетов, ни запретных тем. Писателю следует обращаться ко всей современной жизни в ее совокупности. Поэзия живет только в восприятии художника и только в той мере, в какой ему удастся осознать единство мира. Безразлично, писал Мопассан, что именно будет художник описывать, — «ступени тронов» или «ступени кухонь», — лишь бы в каждом явлении он разглядел нечто никем не познанное, ту «частичку неведомого», которая оказывается еще одной «необходимостью» данного предмета в общей системе действительности. Важно поэтому, чтобы художник

умел видеть «правильно», по-своему, а не глазами своих предшественников. Только тогда в самой незначительной мелочи он обнаружит истину и сумеет выразить ее так, как никто до него еще не выражал.

Соглашаясь с Золя в том, что писателю «ничего не надо придумывать, надо лишь наблюдать и тщательно описывать все, что мы видим», Мопассан добавляет: «...присущий художнику темперамент придает всему, что он описывает, особую окраску, свой характер. В соответствии с природой его мышления, чем талантливее художник, тем оригинальнее будет его наблюдение»⁵ Талант же — это непрерывная работа, длительное размышление, постоянное совершенствование своего мастерства. Умение понимать и наблюдать — это не иррациональное вдохновение, слетающее на художника по велению божества, а способность постигать универсальный закон жизни. Талантливый писатель — это писатель мыслящий.

Талант или оригинальность писателя проявляется в его умении группировать свои наблюдения согласно общим принципам. Жизнь состоит из множества мелких и крупных событий, имеющих неодинаковое значение. Одни могут быть случайными, другие — типичными, характерными, отражающими глубокую правду и самую суть явлений. Писатель должен отобрать именно вторые и осветить их так, чтобы их общий смысл стал явным для читателя. Факт, взятый отдельно, становится ложью, тем более опасной, что она имеет внешнее правдоподобие. Мопассан считал, что истинный романист находит «среднее арифметическое» человеческих поступков, философски осмысливает их и извлекает «сокровенную сущность бытия». На этом основывался его принцип типизации, которому Мопассан постоянно следовал. Из области спекулятивной философии писатель должен перейти в область положительного знания, основанного на опыте. Здесь Мопассан двигался в русле позитивистских идей, получивших в это время широкое распространение в литературе.

Из понятия «художественности» вытекала существенная для Мопассана проблема стиля. Превосходство Флобера над его предшественниками, Стендалем и Бальзаком, Мопассан усматривал в том, что Флобер с большим умением пользовался «строительными материалами» литературы. Постоянная забота о стиле представлялась Мопассану самым важным свидетельством гениальности Флобера, который всегда находил для любой мысли адекватный способ выражения. Для точного выражения мысли может существовать только одна форма, и если она не найдена, если мысль выражена с приблизительной точностью, то она искажает истину. Форма не оболочка, не «плащ», в который облекается мысль, но самое ее тело, ее суть.

Полемизируя с символистской школой, Мопассан отмечал, что хаотический, «невразумительный» поток слов, который призван передавать все оттенки созерцающего себя «я», не является достижением литературы. Символисты стремились к музыкальному впечатлению, создаваемому ритмическим подбором слов; Мопассан же требовал прежде всего ясности. Каждое слово должно быть выбрано сознательно, с учетом его точного смысла и тех оттенков, которые могут выявиться в окружении других слов. Искусство «математично», ибо замечательные эффекты достигаются весьма простыми средствами, которые подчинены одной задаче — правильному выражению мысли.

Опираясь на высказанные им общие эстетические положения, Мопассан создал свою теорию романа.

Романы прошлого были далеки от жизни, потому что заменяли ее действительностью, рожденной воображением художника. Писателю незачем было стремиться к правде или даже правдоподобию, ибо он просто группировал факты, чтобы построить захватывающую интригу, составленную из искусных драматических комбинаций. Публика привыкла к тому, что задача литературы заключается в доставлении удовольствия. Мопассан считал роман такого типа безусловно устаревшим.

Романисты прошлого для создания напряженной интриги предпочитали невероятные и запутанные события. Современный же писатель воспроизводит обыденную жизнь, стремясь к самому полному сходству с ней. Для него важен не сюжет, а то, как под влиянием среды и обстоятельств меняется человеческий характер. Идеальным романом этого типа Мопассан называл «Воспитание чувств». Строго продуманная композиция его настолько совершенна, что писатель видит перед собой саму жизнь. Философия романа нигде не поясняется Флобером от своего имени, но проявляется только в фактах.

Меняется и тип героя. Люди нового романа — не ангелы, но и не злодеи; не титаны, но и не пигмеи. Они таковы, каких можно встретить в жизни: они типичны.

Возражая представителям школы «психологического» романа, сформировавшейся в конце 80-х годов, Мопассан высказывал мысли, близкие эстетике уже не только Флобера, но и Золя. Не следует пускаться в пространные описания душевных переживаний героя, потому что писатель не в состоянии с абсолютной точностью воспроизвести то, что происходит в душе другого человека (если только он не изображает под разными именами себя самого). Ведь и в действительной жизни психология скрыта за внешними проявлениями чувств. Кроме того, язык мало приспособлен для таких тонкостей. Писателю следует рисовать действия и поступки людей, поскольку лишь они поддаются наблюдению. Незримое, подсознательное должно стать видимым, но

не описанным. Среди множества действий человека писатель отбирает только то, что характерно для личности данного склада, то есть те действия, которые герой неизбежно совершит в предполагаемых обстоятельствах.

В критике нередко высказывалась мысль, что Мопассан был слишком снисходителен к литературным явлениям самого разного плана. Благодаря «оригинальности», основанной на знаниях, привычках, вкусах, опыте, у каждого человека собственный взгляд на мир. Такая оригинальность особенно необходима художнику. Поэтому все не могут и не должны писать одинаково. Каждый воспроизводит свое видение мира, находя для него адекватную форму. Прекрасное рождается лишь в том случае, если художник выразит свои представления о мире в форме, присущей его темпераменту.

Для Эмиля Золя (1840—1902) литература была наукой, с помощью которой можно изучать человека и общество с той же точностью, с какой натуралисты изучают природу. Исходя из этого положения Золя пытался создать новый литературный метод, который он назвал «натурализмом». Он хотел создать нечто вроде научной психологии, дополняющей научную физиологию. Главная задача романиста, считал Золя,— исследование среды, определяющей реальное бытие человека. В предисловии к роману «Тереза Ракен» Золя так писал об основной проблеме своего творчества: это «изучение темперамента и глубоких изменений организма под давлением среды и обстоятельств».

Натурализм для Золя — не только литературное направление, но прежде всего мировоззрение, философская система, особая позиция по отношению к действительности, а следовательно, и творческий метод. Именно в натурализме как мировоззрению и политической позиции заключалось для него спасение Франции, или, во всяком случае, республики. Золя выразил это в знаменитой формуле: «Республика будет натуралистической или ее не будет совсем». Это значило, что республиканская система государственного строя, наиболее совершенного и справедливого, может быть построена не на политических интригах, не на предвыборной лжи и демагогии, а на познании общественных потребностей, потребностей каждого гражданина. Писатели-натуралисты занимаются «практической социологией» и своими трудами помогают политическим и экономическим наукам. ...Наука,— пишет Золя,— уже вступает в область, которая принадлежит нам, романистам, анализирующим личное и социальное поведение человека. Своими наблюдениями и экспериментами мы продолжаем работу физиолога... Мы занимаемся... научной психологией». Признавая трудности, которые предстоят экспериментатору над живыми существами, поскольку при «нынешнем состоянии науки о человеке в ней еще

так много путаного и неясного», Золя все же надеется «добраться до малейших колесиков интеллекта и чувств человека»⁶

Основывая художественное творчество на методе научного эксперимента, Золя помещал своего героя, одаренного тем или иным темпераментом, в определенную среду и следил за действием на него этой среды. Разумеется, такой опыт совсем не походил на опыт какой-нибудь конкретной науки. Но Золя понимал экспериментальный роман как роман, основанный на наблюдении действительности, — так, как в ту эпоху понимали термин «эксперимент». Это роман точного наблюдения, свободный от авторской фантазии и выдумки. «Личное чувство, — говорил французский писатель, — должно быть подчинено контролю истины».

В 1866 году Золя определял произведение искусства как «кусочек природы», рассмотренный сквозь тот или иной темперамент, то есть темперамент художника. Через пятнадцать лет это определение покажется ему ошибкой: такой «темперамент» только искажает природу. «Личность» художника проявляется в научном изучении природы, общества, а не в том, чтобы просто получать впечатления от действительности. Тип должен быть результатом системы закономерностей, определяющих жизнь общества.

Экспериментальный роман должен быть дневником экспериментатора, или, по выражению Золя, «протоколом». Романы Бальзака — тоже протоколы. Золя протестовал против всяких формалистических правил, против «риторики», ибо каждый материал, протоколируемый автором, требует новых «форм», или «правил», возникающих и исчезающих с данным материалом или проблемой.

Отсюда шла борьба с драматизмом, с такой композицией, которая предполагает «интерес», то есть интерес остросюжетный, а не познавательный в строгом смысле этого слова. Ведь в современной жизни, утверждал Золя, продолжая идеи Бальзака, Флобера, Гонкуров, драм не так уж много — они встречаются редко, и превращать серую, скучную действительность, охраняемую полицией и общественным мнением, в серию приключений и катастроф — значит исказить ее. Правда, в романах самого писателя часто встречались драматические ситуации со «страшными» исходами, но он считал это ошибками молодости.

Тот же принцип экспериментального изучения действительности определил и работу над персонажами и форму изложения. В противоположность так называемому психологическому роману, подробно рассказывавшему о чувствах, настроениях и намерениях героев, Золя описывал только их наружность и говорил об их поступках, об их реакции на события. В натуралистическом

романе очень мало повествования, которым изобилует и психологический и приключенческий роман: эксперимент требует не рассказов, а описания среды и реакции героя на внешние события.

Замысел «Ругон-Маккаров» возник из увлечения физиологией, получившей широкое распространение в то время, но в разработке Золя «физиология» приобретала социальный смысл. Теория наследственности, которая позволила Золя сконструировать свою серию романов, играет не самую главную роль в художественной методологии. Биологический детерминизм, который ощущается в некоторых романах серии, нередко бывал преодолен и отвергнут. Познать историю наследственной болезни и способы ее лечения — значит указать путь к новому обществу, создать новые формы общежития и населить мир здоровыми и в конечном счете счастливыми людьми.

Таким был идеал Золя, которого он придерживался, часто выходя за узкие рамки позитивистского мировоззрения. Противопоставление материалистическому рационализму чувственного опыта, по словам Ф. Энгельса, привело позитивизм в итоге к отказу от мышления, к тому, что позитивисты оказались не в состоянии не только верно интерпретировать, но даже правильно излагать факты⁷ Позитивизм как направление в философии оказал влияние на теорию и практику художественного метода натурализма. Постепенный отход этого метода от высшего достижения литературы и искусства XIX века — критического реализма, развивавшего своей поэтикой лучшие демократические традиции философии, социологии и эстетики передовой буржуазной мысли эпохи Просвещения, — был ознаменован программной аполитичностью во имя «общечеловеческой правды», игнорированием обобщений и типизации описываемых явлений и фактов, закономерностей общественной жизни, подменой их скрупулезным воспроизведением частных, деталей.

Другим идейным источником натурализма был социал-дарвинизм с его биологизацией социальных проблем, редуцированием социальных конфликтов к биологическим импульсам и факторам. Социал-дарвинизм был вызван к жизни тем же бурным развитием естественнонаучных знаний и одновременно стремлением к скрытой апологетике капиталистического строя, поскольку провозглашал фатальную бессмысленность классовой борьбы, мотивируя это необратимостью эволюционных изменений, неизменностью самой человеческой природы, которая определена наследственностью и внешней средой и которой свойственны конкуренция, естественный отбор, зависимость от рабовых, даже климатических условий существования и т. д.

Неудивительно, что в своей художественной практике наиболее талантливые художники, называвшие себя натуралистами,

и прежде всего Мопассан и Золя, часто отходили от позитивистских догм: в их произведениях весьма сильны элементы социальной критики.

В рабочем наброске статьи «Различия между Бальзаком и мной», опубликованном в книге Анри Массиса «Как Золя создавал свои романы», Эмиль Золя утверждал, что каждое произведение Бальзака «стремилось стать зеркалом современного общества... Моя же цель — изучать людей, разлагать их поведение на простейшие элементы и следить за реакциями. Я подхожу ко всему с чисто натуралистической, физиологической точки зрения. Вместо принципов (реализм, католицизм) меня интересуют природные законы (наследственность, активность). Я не хочу, как Бальзак, иметь свои предвзятые мнения о делах человеческих, быть политиком, философом, моралистом»⁸. В этом тезисе Золя мы видим подмену социального содержания искусства естественнонаучным, «надсоциальным» содержанием, преувеличение роли материально-вещественной среды и недооценку роли общества в формировании личности, утверждение всемогущества законов природы и бессилия человека, неспособности его распоряжаться собственной судьбой, нести ответственность за свои поступки. Пессимистический детерминизм Золя и других натуралистов (например, Гюисманса) усугублялся антиисторизмом мышления: для них не существовало переходов от низшего к высшему, от простого — к сложному. Отсюда — неверие в возможность социальных преобразований, а любые изменения, происходящие в общественной жизни, объяснялись воздействием все тех же внешних условий и безликих природных сил, независимых от воли человека. «Социальное круговращение, — писал Золя, — идентично круговращению физиологическому: в обществе, так же как и в человеческом теле, существует солидарность, связывающая между собой отдельных членов общества, как отдельные органы тела, — если один орган загнивает, бывают затронуты и другие органы и развивается весьма сложная болезнь. Когда мы в романах экспериментируем над опасной язвой, разъедающей общество, мы поступаем как врачи-экспериментаторы; мы стараемся найти определяющую причину недуга, а затем выяснить сложные, неизбежные его последствия». При этом не следует «выходить из рамок каким образом, не иметь пристрастия к вопросу о причине вещей». У романиста, как и у критика, одна и та же философская первооснова — «позитивный метод исследования», и ни тот, ни другой «не делают никаких конечных выводов»⁹.

Отождествляя социальный организм с биологическим, натуралисты считали важным показать болезни «всякого рода». Регресс, упадок, деградация были излюбленными мотивами их произведений. Золя подчеркивал: «...наш анализ всегда

остаётся беспощадным, ибо анализ этот проникает в самую глубь человеческого существа, — так анатом рассекает труп. Всюду — и в верхах общества и в его низах — мы наталкиваемся на зверя. Разумеется, все более или менее завуалировано; однако, когда мы опишем все покровы, один за другим, и сбросим последний из них, то под ним неизменно обнаруживается гораздо больше мерзости, нежели цветов. Вот почему наши книги так мрачны, так суровы. Мы вовсе не ищем отталкивающих черт, но мы их находим; и если мы пожелаем их скрыть, то непременно вынуждены будем лгать или, во всяком случае, о многом умалчивать»¹⁰.

Принцип пессимистического детерминизма действует с неукротительной силой и в сфере моральных оценок. В художественных произведениях и в собственной неутомимой общественной деятельности Золя предстает не как бесстрастный сторонний наблюдатель, а как стойкий борец за справедливость. В «Письме к молодежи» Золя с гордостью писал о «высокой и строгой морали» своих романов, «которые ищут причины, объясняют их и собирают человеческие документы для того, чтобы можно было подчинить себе среду и человека — развивать в них добрые начала, а злые искоренять»¹¹. Правда, отдавая все же неизбежную дань позитивистскому восприятию общественной жизни, Золя интересуется чаще «общечеловеческой», «биологической» моралью, чем социально обусловленной. «Бунтарский дух» здесь проявился прежде всего в чрезвычайно четкой дифференциации пороков и добродетелей — черте, свойственной, скорее, романтической философии, этике, эстетике, искусству. Восставая против буржуазных — моральных на словах и глубоко аморальных на деле — этических норм, натуралисты формулировали новые заветы. К порокам причислялись фарисейство, нетерпимость, конформизм; к достоинствам — физическая и нравственная сила, стойкость, верность природным импульсам и инстинктам.

Эволюция философии позитивизма на рубеже XIX и XX веков определила и характер изменений в эстетике. Еще в начале века в работе «Материализм и эмпириокритицизм» В. И. Ленин отметил начавшийся процесс перемещения фронта идейной борьбы: острое реакционного философствования все более направлялось против абсолютного содержания человеческого сознания, против материалистически-диалектического учения об отражении этим сознанием независимой от нее объективной реальности. В соответствии с такой целенаправленной переакцентировкой основной вопрос эстетики об отношении искусства к действительности стал решаться неопозитивистами с позиций реакционной софистики, голого отрицания достижений марк-

систской мысли, и прежде всего ленинской теории отражения. Усиление негативистского подхода к общефилософской проблематике привело к отказу от ориентации и на частные науки (филология, искусствоведение, психофизиология, эмпирическая социология), к отрицанию какого-либо познавательного значения искусства, к требованиям его деидеологизации.

Эволюция натуралистической школы, протекавшая во многом параллельно эволюции позитивистского учения, привела, с одной стороны, к бессмысленному и мелочному бытописательству, культивированию низменных инстинктов, физиологических подробностей и неодолимых подсознательных сил в человеке. Натурализм все более переплетается как с импрессионизмом или символизмом, так и с самыми крайними школами формализма, придавая их иррационалистическому субъективизму нарочитое правдоподобие в деталях. Этот тип натуралистического эпигонства можно определить как иррационалистический.

В других, еще более распространенных случаях эпигоны натурализма сохранили внешний рационализм и даже, казалось бы, усилили в художественном творчестве культ документа, «фактов жизни». Но у Мопассана, Золя и их единомышленников принцип «объективной нейтральности» наблюдения служил только камуфляжем, который вводил в заблуждение в первую очередь самих писателей, в то время как идеи и образы лучших их произведений отражали остросоциальные проблемы. У эпигонов натуралистической школы второго типа, который можно назвать формалистически-рациональным, принцип объективности и мнимой нейтральности описаний тоже служил камуфляжем, однако вполне осозанным и целенаправленным, своего рода приемом для протаскивания в искусство реакционных мировоззренческих установок для фальсификации фактов действительности. При этом в фальсифицированно отобранных и поданных (описанных или изображенных) жизненных реалиях происходит уже полное растворение нравственности. Пессимистический детерминизм сменяется здесь цинизмом, бунтарская же позиция — конформизмом, а часто и прямой апологетикой существующих общественных порядков.

ПРИМЕЧАНИЯ

Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 13. М., 1950, 172.

² Там же, с. 126.

³ См. там же, с. 6.

⁴ Там же, с. 171.

⁵ Там же, с. 128.

Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24, М., 1966, с. 251—252, 254.

См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 434.

⁸ Massis H. Comment Zola composait ses romans. Paris, 1906, p. 26.

⁹ Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24, с. 260, 274, 420.

¹⁰ Там же, с. 434.

Там же, с. 303.

§ 4. Символизм

Символизм, возникнув во Франции как литературная школа (датой его рождения считается 18 сентября 1886 года, когда Жан Мореас опубликовал свой Манифест), вскоре становится международным явлением, находя выражение в музыке (Вагнер, Скрябин), живописи (английские прерафаэлиты, Чюрлёнис), драме (Метерлинк, Ибсен), философии (Ницше). Влияние символизма как общекультурного явления на буржуазное искусство и эстетику было необычайно велико.

Наиболее полно французский символизм проявил себя в поэзии. Для него характерен *синэстетизм*, то есть понимание поэзии как «музыкального образования».

Для символистов интерес к форме стиха не являлся самоцелью, как для парнасцев. Не форма ради формы, но форма как средство выражения в искусстве нового содержания, которое французские символисты увидели в Личности. Человек с его неповторимым миром, по их мнению, — вот главный предмет изображения. Теоретики пишут о новаторском подходе французских символистов к пониманию предмета искусства. «Но одна новая мысль все же вошла в литературу и искусство, — отмечает Реми де Гурмон, — мысль вполне метафизическая и, по внешности, априорная... это — принцип идейности мира. По отношению к человеку, по отношению к мыслящему субъекту мир — все, что вне моего Я, — существует только в том виде, в каком мы его себе представляем... Сущность вещей недоступна нам. Вот идея, которой Шопенгауэр придал широкую популярность при помощи простой и ясной формулировки: «Мир есть мое представление»¹.

Самобытная личность художника требует и самобытных форм выражения. И они, по мнению французских символистов, у каждого свои, особенные. На этом основании они отказываются считать себя причисленными к «школе», так как школа требует соблюдения определенных правил, традиций: «...для поэта символизм связан с верлибризмом, сбросившим с себя все путы; юное тело вольного стиха резвится на полной свободе — никаких пеленок, никаких свивальников»². «Свобода творчества» у французских символистов нашла крайние формы выражения не только в теории, но и художественной практике.

Заслуги французских поэтов-символистов связаны с разработкой верлибра (*vers libre*) — «свободного стиха», который пренебрегал метрикой как классиков, так и романтиков. «Свободный стих» допускает сочетание различных размеров, отказ от рифмы, введение новых ритмических сочетаний. Единственное, чем должен руководствоваться поэт-символист, это принцип гармонии. Все части поэтического произведения, каким бы размером они ни были написаны, должны составлять гармонически целостное единство. Не каждому дано уловить гармонию стиха; истинная поэзия, провозглашали символисты, доступна лишь избранным. Вспомним известное стихотворение Поля Верлена «Искусство поэзии» (1882), в котором нашло яркое выражение эстетическое кредо символистов.

Французские символисты переносили акцент с изображения внешнего мира на внутренний мир человека. Как романтики, они считали, что рассудочное слово не способно выразить всю глубину переживаний человека, его духовность. Правда, романтики смотрели на жизнь «сквозь призму сердца» (Жуковский), предпочитая использовать «язык чувств» — яркие эмоциональные эпитеты, метафоры. В отличие от них символисты рассматривают поэтический язык как совершеннейший способ использования человеческого слова, которое непростительно ограничивать самовыражением. Поэтический язык есть метод конструирования самобытного мира человека. Отсюда фетишизация слова, наделение его онтологическим смыслом. Поэтическое слово развивается не по законам рассудочной логики, не по законам чувствительности, но по законам ритмико-стилистическим. Поэтическое слово — «музыкально». Символисты возвращаются к древнегреческому пониманию «музыки» как синтетического образования, включающего в себя весь хоровод муз. «Музыкальное» слово символично. Оно обладает множеством оттенков и смыслов. На символичность поэтического слова указывал еще Шарль Бодлер (1821—1867) — выдающийся французский поэт и критик. Его философско-поэтические идеи, выраженные в сонете «Соответствия» («*Corespondances*»), символисты считали основополагающими для новой поэтической школы.

Шарль Бодлер не оставил целостного эстетического трактата. Его эстетические принципы изложены в критических статьях, стихотворных произведениях, полемических выступлениях против представителей академического искусства. В отличие от романтиков, которые преклонялись перед природой, призывая тщательно изучать ее, французский поэт задачу художника видел в ином. Истинный художник, считал он, должен как можно полнее выразить свою индивидуальность, и с этой точки зрения повышенный интерес к природе рассматривается

как негативное стремление. Бодлер критиковал реалистическое искусство (под ним он понимал, скорее, натурализм) за то, что оно воспроизводит внешний мир. В реалистическом образе «умирает душа художника». Французский поэт считал, что художник-реалист «лишен воображения» и поэтому слепо копирует природу. Истинный же художник, отличительной чертой которого, согласно Бодлеру, является воображение, эта предельная форма активности духа, должен создавать неповторимое, самобытное искусство. Природа, отмечал он, «безобразна». Она лишь «словарь», где дан набор элементов для создания поэтического произведения. «Художники, которые повинуются воображению, ищут в этом словаре элементы, согласующиеся с их концепцией, приводят их в соответствие с некоторым искусством, они придают им обличье совершенно новое. Те, которые не имеют воображения, копируют словарь»³ Этот вывод Бодлера четко фиксирует различия между натуралистическим искусством и искусством новым, символическим. Если в художественном произведении доминирует подражательность, то оно, согласно Бодлеру, принадлежит натуралистическому искусству, если же подражательность ослаблена до крайних пределов, то перед нами искусство чистой символики.

Однако этот вывод Бодлера не является оригинальным. Подобное понимание было свойственно еще Платону. И характерно, что французский поэт неоднократно указывал на связь эстетических принципов символизма с теорией Платона. Так, для Бодлера подлинное искусство — всегда «воспоминание». «А точная имитация внешней природы, — отмечал он, — портит воспоминание»⁴.

Таким образом, новое направление в искусстве акцентировало внимание на воображении как творческой способности человека. Отсюда интерес символистов к трансцендентальной схеме воображения И. Канта, сформулировавшего законы творческого мышления в отличие от законов рассудочной логики и чувственного восприятия. Смысл ряда статей Бодлера сводится к тому, что «все способности человеческой души должны быть подчинены воображению»⁵. «Весь видимый мир, — отмечал он, — является вместилищем образов и знаков, которым воображение придает место и относительную ценность: это вид пищи, которую воображение должно переварить и преобразовать»⁶

Символисты верно подметили доминирующую роль воображения в художественном творчестве, но абсолютизировали его и возвели в ранг «божественной способности». В таком понимании весь видимый предметный мир представлялся как иллюзорный, получающий право на существование лишь как «копия», отражение мира истинного. Таким образом, в теории символизма мир оказывался разделенным на мир истинный (идеальных

сущностей) и мир предметный, на мир, где властвуют гармония и порядок, и мир хаоса. Художник-символист в своем творчестве обязан привести в соответствие предметный мир с миром истинным, внести порядок и гармонию в хаотический предметный материал. Бодлер отмечал, что истинный художник обладает творческим воображением и «сделан по образцу и подобию бога» и поэтому с помощью художника «Творец постигает, творит, упорядочивает»⁷ И в этом смысле, считает Бодлер, поэта-символиста можно назвать «устроителем жизни». Отсюда пророческие мотивы в творчестве Бодлера. Искусство — главный рычаг изменения жизни, а художник-символист — главная фигура в этом историческом процессе.

Основные произведения Бодлера были написаны после поражения буржуазной революции 1848 года, за которым последовала реакция по всем линиям. Вера в общественно-политические идеалы была подорвана. Тоска по красоте, стремление к гармонии, недостижимой в обыденной реальности, составили пафос как поэтических, так и теоретических произведений Бодлера. Резкая критика буржуазного мира в сочетании с неверием в социальный прогресс приводит французского поэта к отказу от нравственных оценок общественной жизни. Выделяя эстетический принцип как определяющий, Бодлер рисует картину уродливой и порочной современной жизни. Его поэтический сборник «Цветы зла» (1857) явился своеобразным манифестом декадентского искусства. Лишь художественное творчество, утверждал Бодлер, вырывает человека из обыденной жизни, переносит его в мир красоты и гармонии.

Представление об этом мире дает картина, изображенная Бодлером в сонете «Соответствия». Природа в своем внешнем проявлении предстает как мертвая, безжизненная, беззвучная. Но за внешними явлениями скрыта живая природа, основанная на созвучиях, соответствиях запахов, красок. Чувственное восприятие природы в учении Бодлера о «соответствиях» приобретает эстетическую окраску. В целостном единстве слиты чувственный опыт и предметный мир как выражение душевного состояния человека. Истинный художник должен слушать музыку, которая исходит от природы и которая является «аналогией и тонким соединением между цветом, звуком и запахами». «Эти вещи природы, освещенные одним и тем же лучом света, — пишет Ш. Бодлер, — должны объединиться в один чудесный концерт»⁸

Идеи Бодлера о сущности искусства были подхвачены французскими поэтами 80-х годов XIX века — Жаном Мореасом, Артюром Рембо, Полем Верленом, Стефаном Малларме, Рене Гилем и другими. В Манифесте⁹, опубликованном Жаном Мореасом в газете «Фигаро» 18 сентября 1886 года, были опре-

делены цель и метод новой школы в поэзии. В Манифесте отмечалось, что поэзия является орудием синэстетического познания мира и в этом смысле она не вид искусства, а мирозерцание; что основная задача поэта в том, чтобы выявлять соответствие между миром идей и предметным миром, миром идеальным и материальным; что для выражения этих соответствий нужен особый поэтический язык — символический, который подчиняется ритмико-стилистическим закономерностям, а не правилам рассудочной логики. Содержание художественного произведения всегда шире изображенного в нем. Нужно, чтобы в произведении чувствовалась глубина и непостижимость — лишь тогда эстетическое восприятие будет полным. Рассудочное слово ограничено рамками явлений. Прорыв к неизреченному и вызывает эстетическое наслаждение. Только музыка способна выявить эту глубину и скрытую тайну природы.

Для обоснования музыкальной сущности искусства французские символисты обратились к учению Шопенгауэра, который в своем сочинении «Мир как воля и представление» называл музыку высшим искусством, так как она непосредственно выражает трансцендентный мир. Все остальные искусства лишь копируют явления природы. Поэтому главную задачу французские символисты видели в том, чтобы «внести дух музыки в поэзию», то есть чтобы поэтическая обработка чувственных созерцаний осуществлялась по аналогии с музыкой. Важную роль у символистов играют различные поэтические эксперименты, которые, по их мнению, должны помочь художнику выявить трансцендентную сущность мира. Так, Артур Рембо в сонете «Гласные» пытался установить связь между звуком и цветом, утверждая, что каждой гласной соответствует своя красочная палитра: *a* — черный цвет, *e* — белый, *i* — красный, *y* — зеленый, *o* — синий. Рене Гиль писал о связи между звучанием музыкальных инструментов и красками: звук медных труб соответствует красному цвету, органа — черному, скрипок — синему и т. д. Верлен же считал, что для передачи внеразумных, неясных соответствий более подходят переливы чувств, а не резкие тона. Он отмечал, что символисты хотят «не цвета, а только оттенка». На пути внелогичного, интуитивного изображения «мира в себе» символисты порой доходили до крайних, абсурдных утверждений. Так, Малларме заявлял, что любая попытка выявить трансцендентное несовершенна. Истинная поэзия — это невысказанная поэзия. Вершина поэзии — молчание.

Попытки французских символистов расширить художественную восприимчивость имели и положительные результаты. Они многое сделали для обновления рифмы, обогащения поэтического словаря, выявления звуковой и красочной стороны языка. Их заслуги в этой области бесспорны. Но увлечение

чисто формальными приемами в сочетании с субъективно-идеалистическими принципами часто приводило французских символистов к проповеди субъективизма в искусстве. Развитый ими до крайности романтический индивидуализм на деле означал отрицание общезначимых эстетических норм, объективных законов художественного восприятия.

Добровольный отказ художника решать общечеловеческие, социальные проблемы неизбежно приводит его к глубокому разочарованию не только в жизни, но и в том, чему он посвятил свое творчество. Очень характерно признание Рембо: «Я пробовал изобрести новые цветы, новые звезды, новые виды плоти, новые языки. Я поверил, что обладаю сверхъестественным могуществом. И что же!.. Я! Я, который считал себя магом или ангелом, освобожденным от всякой морали, я снова брошен на землю и принужден искать работу, обнять грубую действительность! Мужик!.. Я ненавижу теперь мистические порывы и стилистические выверты. Теперь я могу сказать, что искусство — это глупая выдумка... Я приветствую доброту»¹⁰.

Отказ от служения общественному идеалу, поиски его в трансцендентных высотах — главная причина кризиса французского символизма. Н. Г. Чернышевский, выступая против эстетизма, отмечал, что «сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека — не как ученого, а просто как человека; общеинтересное в жизни — вот содержание искусства»¹¹.

Французский символизм развивался в рамках литературной школы, хотя своим пониманием поэтического языка он и указал на возможность построения новой, более широкой философско-эстетической теории. Символизм же как мирозерцание был сформулирован в Германии — Вагнером и Ницше.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гурмон Реми де. Книга масок. М., 1913, с. 8.

² Там же.

³ Baudlaire Ch. Curiosités esthétiques. Paris, 1962, p. 326.

⁴ Ibid., p. 147.

⁵ Ibid., p. 329.

⁶ Ibid.,

⁷ Ibid., p. 325.

⁸ Ibid., p. 109.

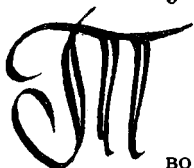
⁹ См.: Antologie des poètes français contemporains par I. Walch. t. 10. Paris, p. 268—269.

¹⁰ Rimbaud A. Oeuvres complètes. Paris, 1951, p. 235.

Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 11. М., 1939, с. 81—82.

ГЕРМАНИЯ

§ 1. Р. Вагнер



творчество Рихарда Вагнера (1813—1883) русский поэт А. Блок связывал с теми очистительными веяниями, способными разрушить «многовековую ложь цивилизации», которые приносит с собой революция. В творчестве Вагнера Блок видел устремленность в будущее, предчувствие великих перемен. Ему импонировала мечта Вагнера о «новой организации искусства, которая может стать первообразом будущего нового общества»¹. Эстетика Р. Вагнера, истинное содержание которой, как считает видный советский ученый А. Ф. Лосев², раскрывается в его музыкальном творчестве, имеет ценность для нас прежде всего как яркое выражение острого конфликта между художником и капиталистическим обществом, выражение враждебности капитализма искусству.

Но Вагнер был не только великим композитором, но и теоретиком искусства. Его литературное наследие насчитывает множество томов. Ранние литературные выступления Вагнера близки по тематике и форме произведениям немецких романтиков. Вагнеровский диалог «Счастливые вечера» явно навеян «Поэтом и композитором» Гофмана. В «Эстетических капризах, выдержке из журнала умершего музыканта» Вагнер почти буквально повторяет Шумана: «Там, где кончается человеческая речь, начинается музыка». В романтически мистифицированной форме Вагнер высказывает мысли, волновавшие многих музыкантов его круга, — о неудовлетворенности современной оперой, о необходимости создания оперы нового типа (впервые — в статье «Немецкая опера», 1834). Выход к опере нового типа видится ему в синтезе декламации и драматического стиля Глюка и инструментального искусства Моцарта. В центре внимания статей, которые Вагнер пишет для «Парижской музыкальной газеты», «Дрезденской вечерней газеты», штуттгартской «Европы» и других изданий, парижская публика и виртуозы, о которых он высказы-

вается крайне критически («Виртуоз и художник»). Вагнер дает высокую оценку творчеству Берлиоза, но восстает против его программной изобразительности, осуждает его и за стремление к эффектам. В цикле «Немецкая музыка в Париже» выделяется блестящая новелла «Паломничество к Бетховену» (1840), снискавшая восторженный отзыв Берлиоза и одобрение Гейне. Устами Бетховена Вагнер выказывает свое заветное желание — создать «подлинную музыкальную драму», оперу, в которой не было бы «арий, дуэтов, терцетов и всех тех лоскутов, из которых в наше время сшиваются оперы»³. Девятая симфония Бетховена — провозвестница «подлинной музыкальной драмы». В статье «Об увертюре» (1841) Вагнер высказал идею, впоследствии осуществленную им, о том, что увертюра должна быть не просто вступлением к опере, а воспроизводить «характерную идею драмы и привести ее к такому завершению, которое предвосхищало бы разрешение задачи сценической игры»⁴. Здесь, в сущности, формулируется суть вагнеровского Вступления (Vorspiel). Этот тип увертюры постепенно формируется у Глюка, Моцарта, становится достоянием Керубини и дерзновенно предвосхищается бетховенской «Леонорой № 3».

Еще один проект преобразования оперы мы находим в статье «О сущности немецкой музыки» (1840, в оригинале — «О немецкой музыке»). Истоки такого преобразования обнаруживаются в немецкой инструментальной музыке, музыке Моцарта, в «народной сценической музыке», в музыке Вебера. Путь к новой опере, который предлагает Вагнер, — через объединение достижений искусства двух наций — французов и немцев.

Идеи о новой музыкальной драме к концу 40-х годов кристаллизуются у Вагнера в мысль о единстве искусства и революции. От мотива гибели феодального мира Вагнер постепенно переходит к мотиву гибели капиталистического мира. Революция для Вагнера имеет прежде всего художественный смысл: мысль о революционном преобразовании мира перерастает в мысль о том, что именно искусство самого Вагнера преобразует мир. Здесь Вагнер сохраняет романтическую убежденность в могуществе искусства.

Конкретные предложения Вагнера — проект организации немецкого национального театра (1848—1849). От общеромантической критики Вагнер постепенно переходит на революционные позиции. В статье «Революция» (1849) он отстаивает неизбежность и необходимость революции. Вагнер видит в революции стихийную, вечно обновляющуюся жизненную силу. Революция должна привести к уничтожению «демонического понятия денег» (идея «проклятого золота» была характерна для всего немецкого романтизма), полной эмансипации человеческого рода. Кульминационный пункт — работа Вагнера «Искус-

ство и революция» (1849). Он начинает свой анализ бедственного положения искусства с обоснования его значения как функции общественной жизни, политического устройства, с положения: «искусство — продукт социальной жизни».

Вагнер приходит к мысли о постепенном упадке искусства: античный идеал «прекрасного и сильного свободного человека», воплощенный в драме, был утерян. Распад афинского государства вызвал упадок трагедии. Во всей истории, отделяющей смерть греческой трагедии от его современности, Вагнер не находит никакого приближения к этому идеалу. Вагнер повторяет мысль Фейербаха о «плачевном влиянии христианства» на культуру. Наибольшую ненависть Вагнера вызывает не прошлое, а настоящее искусство — искусство, продавшееся индустрии. Социальная критика перерастает в эстетическую утопию. Истинным художеством видится «подлинная драма»; современное разделение на «оперу» и «драму» — симптом общего кризиса: если античное искусство было действительно искусством, то современное Вагнер называет ремеслом. Для Вагнера искусство — «это радость быть самим собой, жить и ощущать себя членом общества»; «высшее проявление гармоничной, в полном соответствии с природой развивающейся, чувственно прекрасной личности»⁵ Критика отчуждения искусства, условий развития искусства в классовом обществе оказывается достаточно односторонней, историзм Вагнера абстрактен⁶. Центром притяжения для него остается одна лишь «подлинная драма». Вагнер рисует утопическую картину: путь отдельных искусств, по его мысли, неизбежно заканчивается, необходим синтез, условием которого будет «революция всего человечества». Повторяя идеи Фейербаха, Вагнер видит сущность такой революции во всеобщей любви.

Основное ядро идей Вагнера складывается в 1849—1858 годах (так называемый цюрихский период). Центральные работы этого периода — «Произведение искусства будущего» (1849—1850) и «Опера будущего» (1850—1851).

«Произведение искусства будущего» Вагнер посвятил Фейербаху. В дальнейшем он отказался от этого посвящения.

В первом разделе этого произведения («Человек и искусство») Вагнер рассматривает взаимоотношения природы, человека и искусства. В духе антропологического материализма Фейербаха определены задачи искусства: «...верное и сознательное отражение действительного человека и действительной жизни человека, соответствующей естественной необходимости»⁷ Чувственный, естественный человек, обретший гармонию с природой, жизнью которого не управляют «произвольные законы» государства, — идеал Вагнера, как и Фейербаха. Народ для Вагнера — «совокупность всех людей, составлявших

некую общность. Вначале это были семья и род; затем — нация как совокупность отдельных родов, связанных общностью языка»⁸ Этот абстрактно понятый Вагнером «народ» — «условие существования произведения искусства». Вагнер продолжает критику буржуазного искусства, начатую в «Искусстве и революции», называя современный ему строй жизни «антихудожественным», осуждает «господство абстракции и моды». мода понимается как противоположность искусства, обезображивающая жизнь. Перед Вагнером встают «контуры произведения искусства будущего» — «великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусства». Осуществить его призван не один человек, а «люди будущего». Это произведение увенчает всеобщую борьбу против современного общества, станет «непосредственным и безусловным изображением совершенной человеческой природы»⁹ Таким образом Вагнер снова подтверждает свое художническое видение будущего переустройства мира.

Во втором разделе («Артистический человек и искусство, выражающее его непосредственно») Вагнер рассматривает «человека как предмет и материал искусства» и «три чисто человеческих рода искусства» — танец, музыку и поэзию. Критерием своей классификации он избирает «чувственность». Прослеживая историю каждого искусства, Вагнер приходит к выводу о необходимости нового их воссоединения в произведении искусства будущего. В Бетховене он видит провозвестника нового искусства, подошедшего в своей Девятой симфонии вплотную к синтезу искусств. Развитие отдельных искусств прослеживается по схеме: первоначальный синкретиз (тезис) — появление самостоятельного искусства, перерождение его в неискусство (так, поэзия, по мысли Вагнера, на определенном этапе превращается в науку и философию) — антитезис, объединение в «совершенном произведении искусства» — драме (синтез). Здесь очевидны воздействия эстетики Гегеля, оставшиеся у Вагнера непреодоленными. В следующем разделе («Человек, творящий из природного материала») рассматривается вторая триада — архитектура, скульптура, живопись. Антиисторичность, произвольность и схематизм концепции Вагнера, пожалуй, наиболее очевидны в этом разделе трактата. Скульптура, по сути дела, отрицается Вагнером — она не нужна для осуществления его идей. Скульптура осуждается за одномоментность, неспособность передать движение. В произведение искусства будущего она может войти, лишь соединившись с танцем. Среди живописных жанров Вагнера устраивает только пейзажный: слившись с архитектурой, пейзажная живопись «явится живым природным фоном для живого, а не нарисованного человека»¹⁰.

Таким образом, отдельные искусства будут поглощены художественным искусством будущего. Все предыдущие попытки соединить различные искусства Вагнер объявляет несостоятельными. Особые нападки в его трактате встречается консервативная опера, ставшая «соглашением между эгоизмами трех искусств». Вагнер здесь подхватывает идеи, высказанные задолго до него немецкими романтиками. Общими оказываются мысли об условности разграничения отдельных искусств: в свое время Ф. Шлегель восставал против «строгой чистоты» классических поэтических родов и требовал «нового» «Лаокоона» для определения границ музыки и философии. Идея синтеза искусств поддерживалась многими романтиками: о «первоначальном единстве искусства» говорил Шеллинг, так или иначе мысль о «панкультуре» высказывалась Вакенродером, Тиком, Новалисом, А. Шлегелем. Ф.-О. Рунге предлагал конкретный план «живописных фантастически-музыкальных поэм с хорами». Античные идеалы — другая идея, роднящая Вагнера и его предшественников. Культ античности был воспринят романтиками от просветителей, особенно сильным оказалось воздействие Винкельмана и провозглашенного Лессингом идеала «героя-человека», олицетворенного в древнегреческом искусстве.

Однако картина развития искусства, его преобразования у Вагнера выглядит иначе: здесь сказывается влияние концепции «естественного человека будущего» Фейербаха и анархо-утопические представления. Трагическому положению художника, в которое он поставлен буржуазным обществом, должен наступить конец — его ждет освобождение от вынужденной изоляции, путь «к родовому человеку в его связи со всей природой». Тогда художник «будет стремиться ко всеобщему, истинному и безусловному»¹¹. Осуществит это «совершенное искусство» «свободное творческое содружество», объединенное в постановке драмы. Общность искусств выльется в «общность всех людей», и движущей силой этого объединения будет любовь. Этим выводом увенчивается социально-эстетическая утопия Вагнера.

Следующий труд Вагнера — «Опера и драма» — еще сохраняет связи с учением Фейербаха (идеал «естественного человека», его связи с природой, мысль о «религии будущего», всеобщей любви), с анархо-утопическими идеями. Однако в нем картина социальных условий развития искусства оказывается на втором плане. В центре — более детальный проект «совершенного произведения», анализ взаимодействия музыки и поэзии, взаимоотношений оперы и драмы, проект «музыкальной драмы».

Во Введении Вагнер говорит о смерти современной ему оперы и объясняет причину ошибочного развития искусства: «...ошибка в жанре оперы состояла в том, что средство выраже-

ния (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) — средством»¹². В первой главе, «Опера и сущность музыки», он анализирует историю этой «ошибки». Заметно стремление Вагнера зачеркнуть все предшествующие попытки оперной реформы. По сути дела, то, что он называет оперой, — это консервативная номерная опера, действительно утратившая большое дыхание. Подчинение драмы музыке, а музыки пустым виртуозным эффектам — вот что ставит в вину Вагнер и своим современникам и предшественникам. Гениальная «*dramma per musica*» Монтеверди им игнорируется. Реформа Глюка сводится лишь к тому, что «композитор восстал против произвола певцов». По мысли Вагнера, диктат композитора непрерывно усиливался. Даже Моцарт не смог ничего изменить в ошибочном состоянии музыкального искусства. Россини означает для Вагнера искусственность, это музыкальный реакционер, которого можно сравнить лишь с Меттернихом; с Россини «умерла опера».

В этой цепи бесчисленных ошибок Вагнер выделяет оперы Вебера, который обратился к народной песне. Обращение к народной культуре как живительному источнику характерно для Вагнера и немецкого романтизма в целом. Народное искусство, совершенно воплотившееся в греческой трагедии и у Шекспира, было вытеснено «исторической музыкой». Ненавистный «музыкально-исторический костюм» Вагнер находит в «неоромантизме», особо язвительно он описывает произведения Мейербера — мастера ложных эффектов, в которых сосредоточилось все зло современной музыки.

Но если оставить в стороне народное творчество и обратиться к области «культурной музыки», то можно найти определенные музыкальные достижения. Эти достижения связаны с инструментальными произведениями Бетховена. И все же сама по себе инструментальная мелодия не способна выразить индивидуальное человеческое чувство. Продолжатель Бетховена в области инструментальной музыки, Берлиоз был также обречен на неудачу: идя по пути одностороннего развития оркестровых эффектов, он стал «трагической жертвой» стремления к неестественной передаче «картин своей возбужденной фантазии». Интересно, что, борясь с идеями музыкальной изобразительности, оспаривая многие положения программной музыки, сам Вагнер стремился передать слушателям истинное содержание своих и исполняемых им произведений. Так возникли пояснения к «Героической симфонии» и «Кориолану» Бетховена, так создавались программы для оперных увертюр, вступлений и различных отрывков самого Вагнера.

Главная мысль «Оперы и драмы»: подлинно музыкальная драма может возникнуть только из союза музыки и поэзии, причем поэзия является оплодотворяющим началом.

Какая же поэзия способна положить начало подлинной музыкальной драмы? Проблема сущности драматической поэзии, которая решается Вагнером в основном в русле романтической эстетики, является темой второй части «Оперы и драмы». В этой части, которая называется «Театральное представление и сущность драматической поэзии», Вагнер говорит о двух источниках современной драмы; это, с одной стороны, роман и, с другой — искусственное порождение, основанное «на ложно понятых правилах Аристотеля». Крайние точки этого пути представляют произведения Шекспира, в которых Вагнер видит высший расцвет драмы, и трагедии Расина. «И вот среди этих двух противоположностей — драмы шекспировской и расиновской — выросла современная драма в своей неестественной, разновидности форме»¹³

Важнейший этап в развитии современной драмы для Вагнера знаменует творчество Гете и Шиллера. Принципиальное отличие этих корифеев, согласно Вагнеру, в отношении к идеальному и действительному. Гете «затронул основной мотив современного поэтического творчества — тяготения мысли к области действительного», ему не удалось создать ни истинного романа, ни истинной драмы. Шиллер колеблется между романом и драмой, «между единственным поэтическим элементом нашего времени... и законченной формой греческой драмы». Шиллеровское стремление к идеалу привело к противопоставлению жизни и искусства, к мысли о «недостижимости высшей художественной полноты»¹⁴.

Выход из этого тупика Вагнер видит в обращении к мифу. Вагнеровская позиция по отношению к мифу определилась раньше — в работе «Вивелунги. Всемирная история на основании сказания» (1848). В германском мифе он усматривает общемифологическую схему. Мифологические представления Вагнера были подготовлены предшествующей традицией (мысли Ф. Шлегеля о новой мифологии, идеи Шеллинга). Йенские романтики интенсивно занимались «Песнью о Нибелунгах»: по словам Ф. Шлегеля, «этот эпос должен стать основой и краеугольным камнем нашей поэзии»¹⁵. Однако предшественники Вагнера не доводили свои опыты до полного противопоставления мифа и истории¹⁶.

Для Вагнера миф — противоположность «исторической хроники» («Опера и драма»), его интересует «миф вообще». Рыцарский роман, легенда, сказание, все претензии христианской культуры на универсальность им отвергаются. Миф — «начало и конец истории», именно он должен быть положен в основу «музыкальной драмы». В третьей части «Оперы и драмы» («Поэзия и музыка в драме будущего») Вагнер выстраивает достаточно фантастичную теорию происхождения языка. Свой анализ

слова, гласных, согласных, акцентов и т. д. Вагнер пытается теоретически обобщить. Проза не может выражать чувства. Вагнер говорит о прамелодии (*Urmelodie*), из которой родился язык слов. Движение должно идти от чувства к рассудку, от мелодии к слову, современный же мелос основан на противоположных закономерностях. Осуществить единство слова и музыки можно благодаря выделению важнейших мотивов драмы через мелодические моменты, выражающие воспоминания и предчувствия, невыразимые в слове. Вагнер называет эти мотивы «путеводителями чувства на протяжении всего сложного здания драмы». Оркестр, соединяясь с жестом, объясняет недосказанное. Здесь закладываются теоретические основы музыкальной драматургии Вагнера, нашедшей выражение в его лейтмотивной технике. В дальнейшем Вагнер отказался от названия «музыкальная драма» в пользу «торжественного сценического представления». В поздних работах он обозначал свои произведения словом «опера».

Воззрения Вагнера меняются на протяжении 50-х годов, о чем свидетельствует «Обращение к моим друзьям» (1851). В 60-е годы Вагнер отказывается от своих важнейших теоретических работ — «Произведение искусства будущего», «Опера и драма». В 1854 году он открывает для себя Шопенгауэра. Наиболее близкими для Вагнера оказались субъективизм и интуитивизм Шопенгауэра, идея «всеобщей жалости», сострадания (отражение ее усматривается некоторыми исследователями в концепции «Парсифаля»), отрицания воли к жизни, стремление к смерти (концепция «Тристана и Изольды», пересмотр замысла «Кольца»). От Шопенгауэра была заимствована идея о музыке как отражении внутреннего мира, независимо от законов причинности и логики. Не могла не импонировать Вагнеру и мысль Шопенгауэра: «Мир можно было бы назвать воплощенной музыкой, — все равно что воплощенной волей». Шопенгауэр, как и Вагнер, дал критику традиционной оперы, но выход он видел не в «музыкальной драме» (к реформе и идеям Вагнера Шопенгауэр не испытывал ни малейшей симпатии), а в «чистой музыке».

Эстетика Вагнера в 60—70-е годы испытывает и другие противоречивые воздействия. Известно его увлечение буддизмом. Следы этого увлечения есть в «Тристане». В ряде работ — «О государстве и религии» (1864), «Что такое немецкое?» (1865, дополнена в 1878), «Немецкое искусство и немецкая политика» (1867) — он высказывает свою приверженность религии и монархии, переходит на националистические позиции. В других он по-прежнему настаивает на антагонизме между буржуазным обществом и искусством: к 1881 году относится его высказывание: «Если мы вообразим в руках Нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим страшный образ призрачного

владыки мира»¹⁷ В последние годы жизни Вагнер рисует страшные картины грядущей гибели цивилизации, единственное спасение ему видится в теории регенерации, основа которой — религия.

Среди эстетических работ Вагнера этих лет — статья «Музыка будущего» (1860), в которой продолжена критика современной Вагнеру оперы, дано новое обоснование идей, выдвинутых в «Опере и драме». В ней Вагнер использует понятие, укоренившееся впоследствии в литературе, — «бесконечная мелодия». Книга «Бетховен» (1870) рисует великого композитора как выразителя идей Шопенгауэра. Вагнер настаивает на консервативности музыки Бетховена, на том, что сущность немецкого искусства — не революционная, а реформационная. Некоторые отрывки из этой работы просто заимствованы из Шопенгауэра. Идея «музыкальной драмы» находит продолжение в теории театрального пафоса, изложенной в работе «О назначении оперы» (1871). На эту и другие работы Вагнера непосредственное воздействие оказало противопоставление аполлонического и дионисийского начал в искусстве, заимствованное у Ницше. Ницше посетил в 1869 году Вагнера, под воздействием вагнеровского «Бетховена» возникло «Рождение трагедии из духа музыки». Так осуществлялись перекрестные влияния (впоследствии Вагнер разошелся с Ницше, известны его нападки на книгу «Человеческое, слишком человеческое»). Еще один источник для полемики, безусловно необходимой Вагнеру, он находит в «исторической школе» (подразумевается позитивистская академическая наука его времени). Культ «чистой науки и ее прогресса», отрицание понятия гениальности, метафизического объяснения мира, отказ от «спонтанности», «интуитивного познания», по мнению Вагнера, ведет к расшатыванию моральных устоев, отказу от народной религиозности (цикл вагнеровских статей «Публика и популярность», 1871).

Эволюция эстетических представлений Вагнера дает представление не только об оригинальной — при всей противоречивости — позиции этого великого художника, она отражает специфические перестройки, происходящие в сознании целого поколения немецкой интеллигенции XIX века. Повторив во многом общую эволюцию немецких романтиков, Вагнер оказался весьма самостоятельным в некоторых направлениях своей эстетической и художественной работы. Воздействие его эстетики и поэтики было чрезвычайно разносторонним, порой неожиданным. Вагнер способствовал тому, что установилось новое отношение к мифу, — миф стал важной частью общекультурного фонда. Здесь Вагнер далеко ушел и от эстетизации архаики и от культа старины, присущей немецким романтикам. Вагнеровский пересмотр взаимоотношений словесного и музыкального

искусств повлиял на формирование новых выразительных средств, установление нового понимания художественного времени, новой концепции музыкальной драмы. Вагнер оказал непреходящее воздействие на развитие музыкального искусства, музыкальной эстетики и всей художественной культуры XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Блок А. Соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 22.
- ² См.: Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетических воззрений Рихарда Вагнера.— В кн.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
- ³ Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с. 102.
- ⁴ Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974, с. 13.
- ⁵ Вагнер Р. Избранные работы, с. 113—114.
- ⁶ Антиисторическая позиция Вагнера встретила резкую критику Энгельса.— См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 118.
- ⁷ Вагнер Р. Избранные работы, с. 145.
- ⁸ Там же, с. 147.
- ⁹ Там же, с. 159.
- ¹⁰ Там же, с. 235.
Там же, с. 164.
- ¹² Там же, с. 269.
- ¹³ Там же, с. 354.
- ¹⁴ Там же, с. 362—363.
- ¹⁵ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 121.
- ¹⁶ О противоречиях в концепции Шеллинга — соединении исторического и внеисторического подхода см. в статье: Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм.— В кн.: Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966, с. 38—39.
- ¹⁷ Цит по: Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера.— В кн.: Вагнер Р. Избранные работы, с. 40.

§ 2. Фр. Ницше

В буржуазном теоретическом мышлении новейшего времени Фридрих Ницше (1844—1900) занимает особое, переходное место. Его философия открыто выдвинула лозунг «переоценки» классических традиций, возвестила начало нового этапа в развитии буржуазной мысли. Сам Ницше называл себя «революционером духа», а свою философскую концепцию «переоценки всех ценностей» — первой «истинной» философией. Конечно, дело не сводится к одним авторским декларациям — такова,

за редким исключением, вообще аттестация наследства Ницше в буржуазной историко-философской литературе.

То, что Ницше был решительным противником всякой системы в философии, отнюдь не случайно и не объясняется только его стремлением к оригинальности. Напротив, это явилось следствием, во-первых, крайне релятивистской, иррационалистической позиции мыслителя, обусловившей и соответствующий метод философствования, для которого характерно непосредственное «вживание», интуитивно-художественное проникновение в предмет, и, во-вторых, убежденности в том, что эссеистско-афористический стиль и манера изложения проблем, наблюдаемых в зародыше, в их еще системно не осмысленных тенденциях, позволяют теоретику возместить ущербность логической доказательности за счет эмоциональной убежденности, особенно в сфере этики и эстетики.

Ницше был искренне встревожен обозначившимся во второй половине XIX века кризисом буржуазного общества, обесцениванием его идеалов, деградацией духовной жизни и культуры. Идеи, легшие в основу его философии и эстетической теории, в целом характерны для духовного климата того времени. Некоторые из них высказывались и другими мыслителями одновременно с Ницше и даже раньше его, например А. Шопенгауэром, под решающим воздействием которого формировалось мировоззрение будущего «вопрошателя и провидца», не только предугадавшего опасные симптомы болезни «западного духа», но и указавшего на ее возможные последствия. Однако именно в теоретическом сознании Ницше этот кризис был впервые схвачен с такой остротой и отражен с такой болезненной непосредственностью, а именно как личная трагедия (разумеется, в иллюзорной, отчужденной форме, в которой он только и мог открыться теоретику, остававшемуся в исторически и классово ограниченных горизонтах буржуазного мышления).

Творчество Ницше «вдохновляло» не только бульварных литераторов и богемствующих декадентов или откровенно тенденциозных писателей империалистической чеканки — оно привлекло к себе внимание также ряда крупных художников слова различных литературных школ и политических убеждений. Глубина и направленность этого воздействия различны. Одним в ницшеанстве импонировала критика «эпохи упадка» и «психологии больного человека» в ставшем аморальном буржуазном обществе, другим — постановка проблем культуры, когда в качестве высшей и конечной цели человечества провозглашалось воспитание и «выращивание» избранных творцов духовных ценностей¹.

Ницше был не только мыслителем, но и поэтом, мастерски пользовавшимся выразительными средствами художественного

творчества, умевшим сплестать философию с искусством. Содержание и движение мысли он старался облечь в формы, воздействующие прежде всего эмоционально. Поскольку же эмоциональная реакция объявлялась Ницше первичной и доминирующей и не выверялась диалектической способностью интеллекта, а сознательно-критическое отношение к мировоззренческим компонентам отсутствовало, то и восприятие его идей сводилось к «эстетическому восторгу». Ницше не случайно называл свою философию «артистической» метафизикой.

Почитатели и эпигоны этой метафизики именуют ее зачинателя «философом культуры первого ранга», который своим пониманием искусства сумел схватить «общий коэффициент жизни»². Будучи противником системного мышления, Ницше не создал (впрочем, он и не ставил перед собой такой задачи) какой-либо цельной теории искусства, стройной эстетической доктрины, хотя культура вообще и искусство в особенности были одним из главных объектов его попечения. Эстетические идеи Ницше, изложенные в эластичной и емкой афористической манере, изобилуют противоречиями и парадоксами, причем концы с концами часто не сходятся. В свободной подборке они весьма эффектны и допускают различные интерпретации. В таком виде эти идеи и воспринимались в качестве эффективного оружия в эстетическом наступлении приверженцами самых различных буржуазных философских и искусствоведческих направлений — от эстетствующих «аристократов духа», неоромантиков и символистов до авангардистов XX века, от либерально настроенных философов культуры, оплакивавших закат западной цивилизации, до присяжных фашиствующих теоретиков, объявлявших Ницше провозвестником расовой «эстетики» крови, долга и чести.

Ницше явился одним из пионеров так называемого «эстетизма» — довольно широкого течения в современной буржуазной теории искусства, вбирающего в себя как официальные школы университетской эстетики, так и неформальные направления, представители которых всячески фрондируют своей мнимой независимостью от казенной философии. Суть эстетизма — в утверждении примата культуры (а точнее, различных форм и видов искусства) в развитии человеческого общества, его социальной организации и общения; в подчинении всего социального бытия — материального производства, разделения труда, распределения общественного богатства и т. д. — целям и интересам художественного творчества, его «высшим» ценностям; в объяснении, интерпретации социальных структур и задач человечества с точки зрения этих «высших» интересов и конечных целей. И не только социальных структур, но и мира в целом как космического бытия, которое можно оправдать лишь

эстетически. Ибо мир, бытие в себе — бессмысленно и хаотично, чуждо человеку и непостижимо. Лишь в искусстве оно обретает свои краски и оттенки, получает смысл, вкладываемый в него художником. Жизнь как частный случай космического бытия, как человеческое существование наполнена жесткостью и страданием, страхом и ужасом, и, чтобы жить, человек вынужден ограждать себя от них «блестящим порождением» искусства.

Да и сам человек «не обладает ни достоинством, ни правом, ни обязанностями: лишь как существо, вполне предопределенное бессознательным целям, человек может оправдать свое существование»³, то есть или как творец, или как материал для творчества, как раб, прикованный к колеснице культуры. И всему этому придается определенный метафизический статус. Истинное восприятие мира в качестве адекватного отображения объекта в субъекте объявляется нелепостью, поскольку «между двумя абсолютно различными сферами, каковы субъект и объект, не существует ни причинности, ни правильности, ни выражения, а самое большое — эстетическое отношение, т. е. своего рода передача намеками, как при сбивчивом переводе на совсем чужой язык»⁴.

Таким образом, «чисто» эстетическое отношение к миру выступает у Ницше не как одна из возможных, но как единственно возможная интерпретация мира, хотя и она, по Ницше, есть не что иное, как его «принципиальная фальсификация» в определенных целях. Применительно к искусству это означает фальсификацию эстетического объекта, апологетическое утверждение в качестве «естественного» социального бытия отношений эксплуатации, господства и подчинения, которым придается статус вечности. Антиномия между эстетизмом и гуманизмом заявляет о себе уже в этом анализе, имеющем вводный характер. Именно так ставит и решает проблему Ницше, воплощая «эстетизм» в его крайней форме. Собственно, для него вообще человечества как такового, то есть как субъекта всемирной истории в ее поступательном развитии, не существует. Есть лишь отдельные человеческие существа, человек как род, как ступень биологической эволюции, и его призвание заключено в том, чтобы своим повседневным изнурительным трудом способствовать выдвиганию ареопага избранных «олимпийцев», предопределенных к художественному творчеству.

«Забота» о культуре, искусстве служила для Ницше одним из решающих аргументов, которые выдвигались им ради обоснования «естественности» отношений господства и подчинения, ради защиты сословной иерархии. «Высокая» культура, писал он, может возникнуть лишь там, где существуют две полярные друг другу общественные касты: работающих и праздных, или каста «принудительного труда» и каста «свободного труда».

«Когда дело идет о создании культуры, точка зрения распределения счастья несущественна». Кто не способен к творчеству «высших» ценностей культуры, тот должен добровольно принести себя и свою жизнь ей в жертву⁵.

Ницше ратовал за «здоровое», аристократическое искусство «большого стиля», которое призвано служить немногим избранным, «господам земли» и не делать никаких уступок «стадному инстинкту» масс. В этом отношении рабовладельческий строй античного полиса представлялся ему идеальным для расцвета искусства: «рабство принадлежит к сущности культуры». Расшифровывая свой тезис, Ницше писал: «Страдание и без того уже тяжело живущих людей должно быть еще усилено, чтобы сделать возможным создание художественного мира небольшому числу олимпийцев»⁶. История косвенно служит у него апологетике капиталистического порабощения, когда он взывает к необходимости «эллинизации» буржуазных отношений. Романтизация искусства эллинизма, в котором Ницше видит «естественное» тяготение ко всему хаотическому, варварскому, трагическому, смертоносному и т. д., становится у него прикрытием дегуманизации искусства вообще. Так, эстетизм вторгается в область идеологии, против которой он сам якобы борется.

Ницшеанство как элитарная теория исключает народ из процесса исторического творчества, а если и отводит ему какую-то роль, то явно деструктивную; тем более это относится к духовному творчеству, к производству художественных ценностей. Уже в первом опубликованном произведении («Рождение трагедии из духа музыки», 1872) Ницше яростно ополчался на историков и теоретиков искусства, признававших за народными массами потенции к духовному производству, восставал даже против таких понятий, разделяемых романтиками, как «творческая душа народа», «народное творчество» и т. д. «Некрасивой и нефилософской массе никогда не льстили так, как теперь, когда на ее лысую голову возложили венок гения»⁷, — писал он.

Вместе с тем следует отметить, что Ницше отнюдь не отдавал культуру на откуп интеллигенции. Он прямо заявлял, что «истинная» культура утверждается расой варваров и завоевателей: «Скажем себе без пощады, как начиналась на земле всякая культура. Люди с первобытной натурой, варвары во всяком ужасном смысле слова, обладающие еще не надломленной силой воли и стремлением к власти, накинулись на более слабые, благонравные, миролюбивые расы... или на старые, одряхлевшие культуры»⁸. Для интеллектуальной деятельности надо быть «выращенным»; право на мудрость человек получает «лишь благодаря своему происхождению; здесь также дело решают предки»⁹. Поэтому творцом культуры (равно как и создателем новых форм духовной и социальной жизни) может быть только тот обществен-

ный слой, который одарен инстинктом управлять и повелевать, то есть господствующая аристократия в лице ее «лучших» представителей. В молодости Ницше, следуя за Шопенгауэром, связывал творчество культуры с гением, с гениальными личностями (философами, поэтами, художниками и т. д.), в зрелом возрасте — с кастой духовных аристократов, наделенных сверхчеловеческими свойствами. Он всегда грезил о сообществе независимых, не знающих пощады людей, которые будут носить имя «истребителей»¹⁰. Им человечество и будет обязано высшими достижениями культуры и искусства.

Ницше выступал в эстетике под флагом «трагической романтики» и «героического реализма». При этом он действовал трезво и расчетливо, используя весь арсенал эстетизма для пропаганды своих социальных идеалов, для обоснования той «большой политики», которую начертал для «новых господ земли». Одновременно с метафизической «волей к власти», лежащей, по его мнению, в основании космического бытия и человеческих отношений, Ницше писал о «воле к красоте», направленной на в «высшей степени заинтересованное исправление вещей»: искусство не только вкушение, опьянение, но и насилие, одно из проявлений «воли к власти».

«Высшее» искусство (молодой Ницше рассматривал его как синтез дионисийского и аполлоновского начал, в зрелом возрасте он отдавал решительное предпочтение Дионису) призвано служить избранным, «касте праздных»; ему нет дела ни до человека, ни до человечества. Аполлоновское начало характерно для «искусства пластических образов», в котором «красота одерживает победу над страданием» и в котором выражается «мудрость бога»; дионисийское же следует понимать «по аналогии с опьянением или наркотическим напитком» — здесь художник сам поднимается до уровня божества. «Олимпийский мир творчества» не признает ни долга, ни ответственности и выводит искусство по ту сторону добра и зла¹¹. Эгоизм художника беспредель, он действует как судьба — «без повода, предлога и расчета» и умеет оправдаться в любом своем творении, как мать в собственном ребенке¹².

Профессор классической филологии, Ницше, разумеется, хорошо знал античную культуру, особенно литературу; его интерпретация древнегреческого искусства своеобразна, оригинальна, хотя одностороння, предвзята и предопределена мировоззренческими подходами. Ему импонирует прежде всего «дионисийское искусство с его трагической символикой», последним «титаническим» представителем которого он считал Эсхила; искусство, заставляющее природу говорить «своим истинным, неизменным голосом»¹³. В самой природе господствует «гомеровское соревнование», в котором участвуют Раздор, Вожделение, Обман,

Страх, Мечь, Зависть и т. д.¹⁴ Жизнь без страдания и жестокости немыслима, и древние греки, эти дети природы, не видели «никакой другой приправы к счастью своих богов», кроме «радости жестокости»; трагические ужасы «были праздниками для богов и праздниками для поэтов, стоящих близко к богам»¹⁵.

Жизнь — темная, непроглядная ночь. Отсюда вытекает и сверхзадача трагического искусства: «скрывать наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии»¹⁶. Только оно, подобно волшебнице, способно переплавить сознание ужаса и нелепости существования в представлении, с которым еще можно жить.

Эта иллюзия, превращающая искусство в средство «метафизического утешения», была навеяна не столько далеким прошлым, сколько современным Ницше обществом, для которого все исторические перспективы представлялись размытыми, а будущее — непредвиденным и которое, таким образом, действительно нуждалось в утешительной иллюзии, вуалирующей и одновременно освещающей все ужасы капиталистической эксплуатации как неизбежный рок человечества.

Идеал искусства Ницше, относимый ко временам греческой античности и раннего Возрождения, в котором будто бы «гармонично» синтезировались все варварские инстинкты «здоровой» жизни во имя ее возрастающей мощи, не только откровенно антигуманен, но и воинствующе иррационален. Источником искусства служит не реальная действительность, а миф. «Без мифа, — писал он, — всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает культурное движение в некоторое законченное целое»¹⁷. Блуждания художественной фантазии, не направляемой и не вдохновляемой мифом, могут породить лишь «низшую», ущербную, плебейскую культуру, не имеющую твердого «священного устоя» и потому обреченную на вымирание.

«Истинной», дионисийской культуре «трагического мифа» Ницше противопоставлял в качестве ее антипода александрийскую, или сократовскую, культуру, «в сетях которой бьется современный мир», культуру «теоретического человека», основанную на рационализме, на логическом мышлении и общезначимости понятий. Эта «всеобщая культура знания», зиждущаяся не на инстинкте, а на разуме (Ницше исходил из того, что люди различно наделены инстинктами, высшим из которых является «воля к власти», к господству, возвышению, и что разум, нивелируя, уравнивая всех, превращает людей в массу, в «толпу» и т. п.), полагает он, с необходимостью возбуждает и закрепляет в человеке «низменные» инстинкты равенства в противоположность инстинктам ранга. Уравнительные демо-

кратические иллюзии, свидетельствующие о «закате жизненных сил», о «приближающейся старости», «физиологическом утомлении» трудящихся за разрушение «естественного» господства и т. д.¹⁸, открывают дорогу социализму с его принципом равенства для всех не только в «распределении счастья», материальных благ и политических прав, но также и в отношении к культуре и ее высшим ценностям. С точки зрения эстетизма это означает разрыв с сущностными требованиями жизни, покушение на саму жизнь с ее неумолимым «пафосом дистанции», с ее космическим законом иерархии и «воли к власти», наконец, смерть культуры вообще. Ибо любая культура, и александрийская в том числе, может развиваться только в условиях такого разделения труда, которое предполагает «сословие рабов». Между тем александрийская культура «в своем оптимистическом взгляде на существование» отрицает необходимость такого сословия и идет поэтому мало-помалу навстречу ужасающей гибели, которая окажется неминуемой после того, как эффект ее соблазнительных и успокоительных речей о «достоинстве человека», о «достоинстве труда» будет окончательно использован. Нет ничего страшнее варварского сословия рабов, научившегося видеть в своем существовании социальную несправедливость и принимающего меры к тому, чтобы отомстить не только за себя, но и за все предшествующие поколения¹⁹. Стало быть, чтобы сохранить культуру, искусство, вернуться к их истокам, нужно остановить процесс демократически-плебейского перерождения жизни, возвести преграды освободительному социалистическому движению.

Ницше подверг «переоценке» всю предшествующую эстетику от Сократа до Шопенгауэра, в которой истина (разум) и красота взаимодействовали или по крайней мере соседствовали друг с другом. Согласно его учению, нет большего заблуждения, чем «эстетический сократизм», утверждающий, что «все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным»²⁰. Ницше как бы вывернул наизнанку формулу романтиков «красота есть истина бога», выдвинув свое понимание красоты как иллюзии, создаваемой богом-художником. Истина (разум) и красота объявляются им несравнимыми и несовместимыми понятиями — противопонятиями. И здесь, видимо, нельзя не отдать должное «прозорливости» Ницше: он сумел предугадать, откуда исходит главная опасность для оберегаемого им идеала элитарной, аристократической культуры, именем которой говорит «сама природа», «сама жизнь». Словом, он инстинктивно, «щупальцами нервов» почувствовал, что современный социализм, под знаком которого разворачивается борьба «касты праздных», базирует свои теоретические выводы на научно добытой и обоснованной истине, на разуме, диалектике и материализме, на

знании действительных законов исторического прогресса, субъектом которого являются народные массы, объявленные им врагом «истинной» культуры.

Ницше понимал, что истина, объективно отражающая мир, историю и ее закономерности, не может быть союзницей «касты праздных», узурпировавшей привилегии на художественное творчество и красоту, и горестно признавался: «Против нас было все человечество; его понятие о том, чем должна быть истина, чем должно быть служение истине... было до сих пор направлено против нас»²¹. А раз так, то истине, научному знанию с их «наивным» оптимизмом, верой в справедливость, социальное и духовное раскрепощение человечества должно быть противопоставлено «трагическое искусство метафизического утешения», в котором бытие «снова заблестит в заманчивом украшении художественных иллюзий»²². С истиной и в истине искусство жить не может. Красота вступает в союз с волей, и в этом союзе воли и красоты Ницше пытался обрести мировоззренчески-эстетический активизм, с помощью которого можно было бы решить задачу «обуздания науки посредством искусства».

Основным понятием теории искусства Ницше был декаданс. Именно так характеризовал Ницше более или менее явно обозначившуюся кризисную ситуацию буржуазной культуры в последней трети XIX века. Вокруг этого понятия вращались все его философские и литературно-критические размышления, тревожные раздумья о настоящем и будущем. При этом следует подчеркнуть, что понятие «декаданс», которым Ницше охватывал сущностные характеристики искусства, он мыслил широко, глобально, как «определение современного прогресса», распространяя его и на философию, политику, мораль и другие сферы духовной жизни. Без соотнесения с ними нельзя понять феномен декаданса в том его объеме и значении, которое ему придавалось в «переоценке» эстетических ценностей, а также те объективные мировоззренческо-идеологические следствия, которые вытекают из социально-классового анализа эстетизма Ницше.

Причину декаданса Ницше видел прежде всего в «плебейском духе эпохи», в демократизации культуры. Провозвестником декаданса он считал Сократа, чья философия, «замешанная» на «оптимистической диалектике» и рационализме, была, по представлению Ницше, теоретическим выражением потребностей и инстинктов низших слоев греческого общества, плебса. В искусстве того времени эти тенденции нашли свое выражение в произведениях Еврипида, ставшего рупором «эстетического сократизма»: «...божество, говорившее его устами, было некоторым во всех отношениях новоявленным демоном: имя ему было Сократ»²³. Греческую трагедию, дионисийское аристократическое искусство «высшего стиля» погубил именно сократизм.

Плебейско-демократические (иудейско-христианские) элементы разрушили аристократические традиции также и в культуре Древнего Рима: «демократизм христианских инстинктов» одержал победу над «инстинктами возвышения жизни»²⁴, погубив это «самое грандиозное» государственно-правовое творение человеческой истории. Яд учения о «равных правах для всех» проник в философию и политику, в религию и искусство, и с тех пор человечество больно «недостатком мужества»²⁵. Ренессанс сумел сдержать этот поток всеобщей деградации жизни, но Реформация снова привела к победе плебейско-христианских принципов во всех сферах социальной и духовной деятельности. И, наконец, кульминацией разгула этих нисходящих жизненных сил, когда плебс правил свое торжество, была Великая французская революция, откуда, собственно, и ведет свое начало современный декаданс в искусстве, философии, политике и морали. Одним из зловещих символов этого декаданса явился, по версии Ницше, Руссо: «Я ненавижу Руссо еще с революции. Кровавый фарс, в котором разгулялась эта революция, ее «безнравственность» мало трогают меня, я ненавижу моральность, свойственную Руссо, так называемые «истины» революции, которыми она до сих пор воздействует на людей и склоняет на свою сторону все плоское и посредственное»²⁶.

Современным правящим классам, сетовал Ницше, недостает «отметок высшей расы» в отличие от «хорошей и здоровой аристократии», принимающей со спокойной совестью «жертву бесконечного количества людей, которые ради нее должны быть придавлены, принижены до положения несовершенных людей, рабов, орудий»²⁷. Они правят, но не господствуют. Они «хотят иметь рабов, но воспитывают их как господ». Происходит деаристократизация жизни. «Пафос дистанции» затухает, усиливается нивелировка, усреднение, омассовление личности. Демократия означает торжество «маленького», среднего человека, посредственности, массы. Свой отпечаток она налагает также и на искусство, приспособлявая его к невзыскательным вкусам плебса, которому не нужно ничего, кроме хлеба и зрелищ.

Что касается правящего слоя, то его представителям — промышленникам и торговцам, всецело поглощенным соображениями выгоды, тем, как бы не поступиться своими дивидендами, — нет никакого дела до возрождения «высшей» культуры. Современное общество, погрязшее в трясине демократизма, либерализма, парламентаризма, истощаемое в бесплодной борьбе за «низменные» интересы, за «равные права» или высокие прибыли, оказывается неспособным к творчеству «истинной» культуры. Вместо того чтобы видеть в искусстве высшую цель человеческого существования, общество превращает его в забаву и развлечение.

С этой эстетической позиции Ницше и атаковал капитализм. Однако его нападки не затрагивали капиталистической системы как таковой, они сосредоточивались главным образом на капиталистическом разделении труда, которое превращало художника в наемного рабочего, сковывая его творческую свободу. Его критика отдельных проявлений буржуазной действительности часто метка, остроумна, эмоционально убедительна. Противопоставляя капитализму прошлые эпохи, Ницше не ограничивается их романтической идеализацией, напротив, обращение к прошлому питает его утопическую программу «оздоровления» социальной действительности и определения перспектив современной буржуазной цивилизации, будущего искусства.

Характеризуя декаданс и его симптомы, Ницше высказывает немало глубоких суждений, но их утопическая направленность сразу же обнаруживается, как только речь заходит о преодолении этого недуга. Декаданс выступает у Ницше, с одной стороны, как форма самовыражения буржуазной интеллигенции, ее бытия и функций в капиталистическом обществе, а с другой — как способ «производства» господствующей идеологии в обществе, пребывающем в состоянии упадка. Он предлагает рецепт преодоления декаданса при помощи его же углубления и усиления, видя в декадансе необходимую переходную ступень в «оздоровлении»²⁸ социального организма путем опрокидывания его в новое варварство. Никакие социальные науки здесь не помогут — обращение к ним Ницше называет не иначе, как «демагогией», «актерством»²⁹.

Итак, наиболее характерной чертой декаданса в искусстве, по Ницше, является его демократизм, обращенность к народу. При этом его более всего беспокоит сила эмоционального воздействия современного ему искусства на массы, романтическая увлеченность масс абстрактными идеалами добра и справедливости, которые, как он пишет, возбуждают и опьяняют человека как алкогольный напиток. Типичным представителем декаданса Ницше считает Р. Вагнера. Влияние Вагнера в Европе определяется, по его мнению, именно декадентской сущностью музыкального искусства, а сам он не кто иной, как великий актер, мастерски владеющий всеми приемами гипнотизера. Его пафос, пишет Ницше, передается слушателям, держит их в напряженном состоянии, заставляет затаить дыхание. Искусство Вагнера давит на слушателей «тяжестью в сто атмосфер», оно принижает и тем самым заставляет преклоняться перед ним. Правда, сила этого воздействия, поясняет он, чисто физиологическая, иллюзорная, состоящая в умении «пленять спинной мозг», «опьянять предчувствиями»³⁰. Все это — признак не мощи искусства, а его слабости, свидетельство актерской мимикрии композитора, его приспособления к плебейски испорченному вкусу толпы. «Па-

дение» Вагнера Ницше объясняет его изменой «здоровой чувственности, уступкой иудейско-христианскому восприятию жизни», ошибочно отождествляемому композитором с мятежным возмущением против социального неравенства: христианин в его воображении — это «мятежник против всего привилегированного», «в силу самого низменного инстинкта он живет, он борется всегда за равные права»³¹. Вагнер превращает искусство в театральное зрелище, в публичное переживание, в гипнотическое средство массового воздействия.

Вменяя Вагнеру в вину его романтическую позу как «реакцию плебейского вкуса», Ницше сравнивает его с Гюго. Здесь направление его критики выявляется еще более четко. Гюго, по аттестации Ницше, поверхностен и демагогичен, как и все художники демократического направления. Этот «народный льстец», говорящий голосом евангелиста, обращающий свой талант на служение широким массам, в защиту угнетенных и «отверженных», вызывает у Ницше обостренную аристократическую критику.

Таким образом, Ницше ратует против «омассовления» искусства, против «массовой культуры», видя в них угрозу тем формам социального строя, которые он утверждает, помимо прочего, и средствами своего эстетического идеала. Однако, выступая против буржуазной «массовой культуры», Ницше при всей его прозорливости так и не сумел понять ее действительных функций, скрытых под видом общедоступности, — функций манипуляции общественным мнением, психологического давления на «усредненного» человека с целью выработки определенного вкуса и стереотипов поведения, которые он отчетливо создавал, когда речь заходила о христианской нравственности («морали рабов») или демократических институтах буржуазных государств.

Ницше, конечно, не дал, да и не мог дать научной критики декаданса, показать его социально-классовые корни. Он, как мы уже говорили, усматривал главную причину «болезни» в демократизации искусства, в чем на самом деле следовало бы видеть начало его подъема, связанного с зарождением подлинно народной, пролетарской культуры. Вместе с тем Ницше констатирует новые тенденции в буржуазном искусстве, свидетельствующие о его отречении от прогрессивных реалистических традиций: моменты пессимизма, безнадежности и отчаяния, нигилистическое неприятие действительности, субъективное погружение в интимные переживания и подсознательные сферы индивидуального бытия, с одной стороны, и разрыв между формой и содержанием, формалистический артистизм в качестве компенсации принципиального отказа от содержательного отображения реальной жизни, подмена художественного образа расплывчатой символикой, поэтизация «утонченных» движений

души и эротической чувствительности, поэтический гедонизм. Характеризуя декадентский стиль музыки Вагнера, Ницше с едким сарказмом отмечал его злоупотребление «средствами, которые нельзя оправдать целью», «мелочную отделку деталей», «утонченность как признак жизненного истощения», «возбуждение усталых нервов» опьяняющей силой предчувствия и т. д.

Эстетическая концепция Ницше имела своим теоретическим основанием философскую доктрину, первопонятием которой являлась «жизнь», «жизнь вообще», понимаемая как иррациональный поток становления, как первоизначальный хаос. Искусство, по Ницше, должно стоять на службе жизни, отражать ее в цельности, а не в отдельных фрагментах. Декадентское, упадочное искусство с его культом эстетического индивидуализма, эстетизацией «мелочных деталей» не может выполнить этой задачи. Примат формы (как бы она ни была утонченна и изощренна) над содержанием, рассуждал он, приводит к тому, что слово (речь идет о художественной литературе) становится суверенным, «выскакивает» из фразы, затеняя ее смысл; фраза в свою очередь затемняет смысл страницы, а страница перепоручает жизнь издержкам целого, и целое перестает быть тем, что оно есть. Этот эстетический феномен Ницше переводил затем на язык морали и политики. В нравственном смысле декаданс представляет собой «анархию атомов» в человеческом общежитии, свободу для индивида, то есть любой и всякий может выражать свое «маленькое я» через искусство, и художественное творчество превращается из удела избранных в общедоступное занятие, в ремесло. В политическом плане декаданс означает «равные права для всех»: повсюду окостенение, нивелировка, паралич воли к жизни, к господству и возвышению.

И тем не менее Ницше ничего не остается, как принять декаданс, этот, как он сам признавал, закоренелый недуг буржуазной культуры, равно как и всего буржуазного образа жизни. Его отношение к декадансу двойственно: там, где он ратует за «здоровое» искусство, он выступает противником декадентских извращений в художественном творчестве, в тех же случаях, когда ополчается против «больного» демократического духа эпохи, он пытается использовать саму «болезнь» для укрепления «здоровья» того социального организма, в котором рождается аристократическое искусство «большого стиля». Чтобы преодолеть декаданс и тем самым вырвать искусство из пут «фальшивого развития», нужно «шаг за шагом идти вперед, в глубь декаданса» — таков итоговый вывод, который делает Ницше.

Таким образом, описывая декаданс как «болезнь» эпохи, Ницше не ограничивался диагнозом болезни и пытался найти средства ее излечения. Декаданс характерен не только для искусства, но и для философии и политики и является след-

ствием упадка, деградации жизненных сил, физиологического вырождения человечества под влиянием «иудейско-христианского гуманизма», современного демократизма и социализма. Значит, чтобы «идти вперед», необходимо оглянуться назад, к тем временам, когда жизнь была «здоровой», плодотворной для развития «истинного» искусства, вернуться из хаоса современной цивилизации к первоначальному хаосу природы, к той «естественной» полноте жизни, как она представлена в греческой трагедии, где красота выходит «по ту сторону добра и зла», окутывая их покрывалом иллюзий «дионисийской романтики». Словом, современное «больное» общество и его искусство нуждаются в новой «эллинизации».

Возможно ли это? Возможно и неизбежно, отвечает Ницше, ибо неумолимый поток становления жизни есть не что иное, как «вечное возвращение того же самого». Из этой идеи, выдвинутой, по собственному признанию Ницше, «против парализующего ощущения всеобщего разрушения и неоконченности»³², извлекались теоретические предпосылки концепции «пессимизма силы», «героического пессимизма», преодолевающего декадентский пессимизм, в который погружается духовная элита в периоды заката общества. Ницше возлагал надежды на волюнтаристский акт прорыва в будущее через временный поворот к прошлому, которое есть, согласно «закону» вечного возвращения, «потенциальное» будущее. Все это возможно, по Ницше, если господствующий класс исходя из императива «большой политики» сумеет воспитать в себе антидемократическую, антисоциалистическую волю к «ответственности за целые столетия», если он наконец поймет, что для осуществления намеченных целей необходимы особые средства. А тот, «кто хочет иметь рабов и воспитывает их господами — тот глупец»³³

Ницше призывал деятелей искусства превратить «больную» декадентскую романтику в «здоровую» дионисийскую романтику действия, волюнтаристского активизма, «оздоровления» жизни. Свою задачу мыслителя, провозвестника «переоценки всех ценностей» он видел прежде всего в том, чтобы отвлечь художественную интеллигенцию от освободительного движения своей эпохи, сделать ее духовным выразителем наступательной, агрессивной идеологии, прикрываемой эстетизацией варварства, социального рабства. Так эстетизм (в его ницшеанском варианте) вливается в традиционное русло буржуазно-философской культуры, становится мировоззренческим оправданием апологетики империализма. «Ницшевское восхищение красотой безнравственности, — замечал не без горести Т. Манн, подводя итог увлечениям своей молодости, — нашло свое место в помойной яме фашистской идеологии»³⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

- См., например: Брандес Г. Аристократический радикализм.— Собр. соч. Изд. 2-е, т. 1—20. Спб., т. 14.
- Гербер Н.-Е. Nietzsche und Goethe. Bern, 1953, S. 48.
- ³ Ницше Ф. Полн. собр. соч. в 9-ти т., т. 1. М., 1910, с. 173.
- ⁴ Там же, с. 401.
- См. там же, т. 3, с. 254.
- ⁶ Там же, т. 1, с. 170.
- ⁷ Там же, с. 13.
- ⁸ Ницше Ф. Собр., соч. Изд. Ключкина, т. 2. М., [б. г.], с. 257.
- ⁹ Там же, с. 181.
- ¹⁰ Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 2, с. 329.
- См. там же, т. 1, с. 41—43, 48.
- ¹² См.: Ницше Ф. Собр. соч. Изд. Ключкина, т. 9, с. 161.
- ¹³ Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 1, с. 118.
- ¹⁴ См. там же, т. 9, с. 142—143.
- ¹⁵ Там же, с. 143.
- ¹⁶ Там же, т. 1, с. 134.
- ¹⁷ Там же, т. 2, с. 153.
- ¹⁸ Там же, т. 1, с. 128.
- ¹⁹ См. там же, с. 125—126.
- ²⁰ Там же, с. 95.
- Ницше Ф. Антихрист. Спб., 1907, с. 14.
- ²² Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 1, с. 165.
- ²³ Там же, с. 93.
- ²⁴ Ницше Ф. Антихрист, с. 110.
- ²⁵ Там же, с. 94.
- ²⁶ Nietzsche F. Werke. Bd. 10. Leipzig, 1906, S. 338.
- ²⁷ Ницше Ф. Собр. соч., т. 2, с. 220.
- ²⁸ Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 9, с. 68.
- ²⁹ Там же, т. 4, с. 20, 26.
- ³⁰ Ницше Ф. Антихрист, с. 105.
- Ницше Ф. Собр. соч., т. 6, с. 16, 20, 46.
- ³² Ницше Ф. Полн. собр. соч., т. 9, с. 178.
- ³³ См.: Nietzsche F. Werke. Bd. 10, S. 329.
- ³⁴ Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1961, с. 380.

§ 3. Теория бессознательного (Э. Гартман)

Эдуард Гартман (1842—1906), создатель «философии бессознательного» (1869), считал своими предшественниками Платона, Шеллинга, Гегеля и Шопенгауэра. Им написаны две большие

работы, непосредственно посвященные проблемам эстетики: «Немецкая эстетика начиная с Канта» (1886) и «Философия прекрасного» (1887), а также несколько эстетических опытов, в которых дан анализ конкретных произведений искусства — «Идейное содержание в «Фаусте» Гете» (1871), «Шекспировские Ромео и Джульетта» (1873), «Шиллеровские стихотворения «Идеал и жизнь» и «Идеалы» (1873) и др. Содержание художественных произведений анализируется Гартманом с позиций «философии бессознательного» и того места, которое он отводил искусству в мироздании. Его эстетические взгляды во многом заданы потребностью построения философии, с помощью которой он надеялся преодолеть противоречия в системах своих предшественников, и в первую очередь шопенгауэровской, которую он считал необходимым дополнением гегелевской, отмечая их одновременное возникновение. Односторонность и недостаточность философии Шопенгауэра Гартман видит не в общем, принимаемом также и им противоположении воли и представления, а в непреодоленном дуализме этого противоположения. Его возражения вызывает шопенгауэровская интерпретация принципа индивидуальности, а также те следствия, которые вытекают из нее для практической философии. Принимая в целом пессимистические выводы этой философии, Э. Гартман вносит в систему Шопенгауэра принцип тождества и всеединства.

Воля и представление изначально тождественны: везде, где есть представление, там есть и воля. Это изначальное тождество есть бессознательное, о котором сознание не может ничего знать. Гартман характеризует бессознательное как единую субстанцию обоих атрибутов: «Потребность в субстанциональном тождестве воли и представления, по моему мнению, неотвратима... В бессознательном нет двух ящиков, в одном из которых лежала бы безразумная воля, в другом бессильная идея: но это суть два полюса одного магнита с противоположными свойствами; на единстве этих противоположностей и основан мир»¹

В бессознательном ничего нельзя различить с помощью категорий сознания. Безразлично, как его назвать: абсолютным субъектом или абсолютным объектом, материей или духом. Это самое близкое, основа всех вещей, суть жизни, вечно ускользающая от ограниченного человеческого ума. Бессознательное — вне пространства и времени, оно всеедино. В нем целительная жизненная сила, именно оно осуществляет все важнейшие выборы в жизни, оно премудро. Гартман, выбирая средний путь между пессимизмом Шопенгауэра и оптимизмом Лейбница, присоединяется к последнему, утверждавшему, что из всех возможных миров существующий — наилучший. Однако, делая поправку к этой оптимистической оценке, Гартман считал, что страдания и скорбь преобладают над наслаждениями и несчастья возрастают

при «прогрессивно возрастающем разуме в мире»² и что «разумнее было бы воспрепятствовать развитию мира, и чем раньше, тем лучше, а всего лучше было бы не допустить его возникновения»³.

Мы не можем судить о бессознательном и не знаем причин возникновения мира, но исходя из видимого хода его эволюции мы можем предположить цель мира. Цель человеческой истории, по Гартману, в увеличении сознания, которое необходимо для постижения скорбности «лучшего из миров», оно необходимо для достижения последней цели мироздания — безболезненности, безмятежности, равняющейся небытию. В зависимости от этой последней цели мироздания определяется и цель человека в мире: «Все инстинкты, которые не метят на сохранение особи и породы, относятся к третьей главной цели в мире, усовершенствованию и облагораживанию породы, и в особенности обнаруживаются в человеческом роде»⁴. Одновременно с антропологическим развитием расы идет и прогресс в духовном богатстве человечества. Именно в этом видел Гартман значение прекрасного — в непрерываемой связи с бессознательным и в напоминании о цели мироздания. Однако эта цель — прекращение действия воли и ее безумных желаний, безмятежность — достигается не индивидуальным отрицанием воли, как это предполагал Шопенгауэр, а только всеобщим и космическим. К этому отрицанию неизбежно стремится эволюция мира; и человечество, развивая в себе сознание, способствует в конечном счете прекращению мирового процесса. В этой связи Гартман писал о прекрасном и о творческом вдохновении: «Так как далее вдохновение появляется тем легче, чем более углубляется интерес и нисходит с освещенных высот сознания в темные глубины сердца, т. е. в бессознательное, то несомненно мы имеем право и в этих случаях признать бессознательную волю. В простом же понимании прекрасного мы, конечно, должны признать инстинкт, относящийся к третьей главной цели, усовершенствованию рода: ибо стоит только представить себе, что случилось бы с человеческим родом, чего он в самом счастливом случае достиг бы в конце истории и сколь бедственнее стала бы и так уже бедная жизнь человеческая, если бы никто не испытывал чувства прекрасного»⁵.

В целом существование прекрасного и искусства не изменяет общей пессимистической оценки человеческой жизни, хотя «темная ночь борьбы и страдания должна осветиться ласкающим лучом солнца, когда мы вступаем в область науки и искусства!»⁶

Гартман не принимал утверждения Шопенгауэра о том, что эстетическое наслаждение есть состояние «полного положительного удовлетворения». Здесь удовлетворяется не практический повседневный интерес, а стремление к познанию и красоте. Правда, моменты экстатического восторга, составляющие цель

художественного произведения, редки и доступны только избранным натурам. Искусство — это единственная область жизни, где перевес оказывается на стороне наслаждения. И все же значение искусства для счастья мира не очень велико. Искусство — своего рода исключение из правил: «При том же нужно заметить, что этот излишек наслаждения распределен между такими индивидуумами, которые несравненно больше, чем другие, чувствуют скорби бытия, настолько больше, что этот излишек боли решительно не вознаграждается тем наслаждением. Наконец, и этот род наслаждения более, чем всякий другой род духовного наслаждения, ограничивается настоящим временем, тогда как другие предвкушаются в надежде. В этом наслаждении и встречается вышеупомянутая особенность, что одно и то же чувственное восприятие и служит удовлетворением воли, и вызывает эту волю»⁷ Все это, по мнению Гартмана, определяет как эстетическое наслаждение, так и художественное творчество.

Именно отсутствием дистанции между возникновением желания и его удовлетворением объясняется восприятие прекрасного. Причиной этой слитности является бессознательное. Ведь в нем нет времени, поэтому восприятие прекрасного замкнуто в настоящем моменте; в бессознательном нет разделения на субъект и объект, поэтому, воспринимая прекрасное, человек забывает себя: «Бессознательное осчастлиливает человека в чувстве прекрасного и в художественном творчестве»⁸. Люди отыскивают и создают прекрасное только в силу бессознательных процессов, результатом которых являются чувство прекрасного и замыслы художественного творчества, то есть идеи прекрасного. Укорененность ощущения прекрасного в бессознательном еще не говорит об их большей неясности по сравнению с познавательными представлениями и дискурсивными понятиями. Хотя эстетические ощущения и зарождаются в области бессознательного и окончательно осознать их значение невозможно, их все же нельзя рассматривать как ступень, предшествующую познанию; они не имеют ничего общего с дискурсивным мышлением, а полностью от него отличны. Это особое, интуитивное познание, безошибочное и мгновенное, как и само бессознательное. При этом эстетические ощущения не являются непосредственными чувственными восприятиями вещей, которые сами не что иное, как обнаружения «бессознательной мысли». Это «реакция души на уже готовые чувственные ощущения, так сказать, реакция второго порядка»⁹. Над эстетическими ощущениями надстраиваются уже с помощью сознания эстетические суждения. В оценках природной красоты и красоты произведений искусства, в самом процессе художественного творчества, за исключением момента возникновения замысла, постоянно присутствует работа сознания. Процесс художественного творчества характеризуется, по Гарт-

ману, двумя важными моментами — бессознательным зарождением замысла, идеи художественного произведения, и сознательным воплощением идеи в произведении, работой сознания по его завершению. По преобладанию одного из этих моментов различает Гартман гений и талант. Если в момент возникновения замысла влияние сознательной воли практически отсутствует, то в ходе последующего процесса воплощения идеи она начинает играть важную роль. Способность эстетического суждения как элемент жизни сознания оказывается в художественном творчестве важнее, чем при пассивном восприятии прекрасного. Талант отличается от гения преобладанием сознательной активности и, соответственно, неспособностью создать подлинную красоту, создать оригинал. Обыкновенный талант, руководимый своим эстетическим суждением, создает художественное произведение посредством рассудочного выбора и комбинаций. Ему недостает божественного безумия, животворного дыхания бессознательного, которое для сознания представляется высшим вдохновением, чье происхождение необъяснимо. «В гении его замысел (концепция) зарождается невольно, пассивно. Гениальный замысел не вынудишь никаким усилием; он ниспадает в душу, словно с неба... Гениальному замыслу дается целое зараз, без всякого труда, как дар богов; если чего недостает ему, так это именно подробностей... Гениальный замысел представляет всегда такое единство в своих созданиях, что их можно сравнить только с организмами природы; ибо как первые, так и последние суть дело одного и того же бессознательного»¹⁰

На самом деле выбирает бессознательное, этот неизвестный субъект творчества. Выбирает всегда целесообразно. Перед созданием же возникает иллюзия выбора, или предпочтения, так как для него воля отделена от представления. Совершенная красота встречается прежде всего в природе, так как именно природа, и в особенности ее организм, есть объективные «мысли» бессознательного.

Бессознательное пронизывает мир, и только иллюзия сознания заслоняет от человека его премудрость, проявляющуюся, в частности, в любви. Поскольку третья главная цель эволюции — совершенствование рода, то любовь, назначение которой, по Гартману, осуществлять правильный подбор индивидов на основании красоты, как раз и служит этой цели. Ее истоки и закон полностью в области бессознательного, поэтому она всесильна. И поэтому она единственно подлинная тема и предмет искусства и должна быть таковой даже в большей мере, чем это обыкновенно полагают: «Вполне ошибочно думать, что толкование любви с точки зрения бессознательной цели — произвести ребенка, материализует вечную весну человеческого сердца или отнимает у еще невинных чувств их нежный идеалистический блеск. Нисколько!

⟨...⟩ Вечный предмет поэзии, который до сих пор является в виде беспочвенной мечты, получает теперь такую философскую основу, что даже насмешка филистера должна замереть и преклониться перед важностью предмета»¹¹.

Таким образом, чувство прекрасного и любовь к прекрасному служат в конечном счете улучшению породы; улучшенная порода, то есть обладающая повышенным сознанием бренности и мучительности бытия, способствует последней цели мира — безмятежному небытию, погружению в бессознательное.

Эвдемонистская иллюзия любви скрывает от индивида стремление рода. Суть этой иллюзии в представлении о возможности тождества всеединого бессознательного и субъективного сознания. С исчезновением иллюзии исчезают и наслаждения любви — в этом Гартман следует воззрениям Шопенгауэра, который уделял большое внимание иллюзорности любви. Из всей пессимистической концепции Шопенгауэра Гартман не разделял только его положения об отрицательном характере наслаждения, выделяя искусства и науки как примеры положительного, хотя и редко встречающегося наслаждения:

Именно прекрасное, которое есть не что иное, как особая форма проявления логики бессознательного, выступает объектом положительного наслаждения. Гартман в своем определении прекрасного намеревался избежать односторонностей субъективизма и «реализма».

Для Гартмана прекрасное это не продукт одного субъекта и не свойство вещей самих по себе: прекрасное — это «продукт вещи самой по себе и субъекта»¹². Объективность прекрасного чисто идеальна, она не зависит от реальности прекрасного предмета, от реальности предметов прекрасной «видимости» (Schein). Объективность прекрасного в том, что предстоящая перед субъектом внешняя реальность доставляет «этому субъекту при повторном восприятии или многим субъектам при одновременном восприятии достоверное равенство содержаний нумерически различных субъективных явлений». При этом объективность прекрасного не выходит за пределы субъективного явления (Erscheinung). Субъективное явление становится эстетической видимостью при отвлечении явления от реальности. В теоретическом и практическом отношении к предмету субъективное явление и его определения относятся непосредственно к вещи. Напротив, в эстетической видимости субъективное явление не проявляется вовне, это чистая видимость, и в этом смысле она чисто идеальна: «Эстетическая видимость чисто идеальна, как чистое содержание сознания без какого бы то ни было отношения к внешней реальности, именно субъективно идеальна»¹³. Эстетическая видимость обладает при этом объективно идеальным содержанием. Соединение этих определений дает понятие пре-

красного: «Прекрасное есть единство субъективно идеальной видимости и объективно идеального содержания при исключении всякой другой реальности, кроме самого содержания сознания»¹⁴.

При анализе понятия «эстетическое наслаждение» Гартман вводит элементы диалектики. Эстетическая видимость сама по себе не есть еще иллюзия: она не требует реальной истинности и потому не бывает ошибочной. Эстетические иллюзии следуют только за эстетическим наслаждением, на которое способны только наиболее тонкие, чуткие натуры. Первая эстетическая иллюзия состоит в том, что чувство прекрасного проецируется на сам объект, эстетическая видимость перемещается из субъективного явления вовне и ее содержанием тогда, хотя и иллюзорным, оказывается объективная реальность.

Вторая эстетическая иллюзия заключается в проекции наслаждающегося на объект эстетического наслаждения, в образовании «Я» эстетической видимости. При этом как эстетическая видимость относится к реальности, так и чувства, вызываемые этой видимостью, относятся к реальным чувствам, и так же точно «Я» эстетической видимости относится к реальному субъекту. «Самоперемещение этого расплавленного в видимости «Я» называется также идентификацией субъекта и объекта в эстетическом акте, но при этом надо помнить, что реальный субъект всякой практической и теоретической деятельности и интереса, как и раньше, исчезает»¹⁵. В этой идентификации Гартман видел цель прекрасного в мире, телеологическую правомерность его существования; в этом, по его мнению, причина неизмеримо великой ценности прекрасного для человека.

Попытки Гартмана превзойти «односторонности» материализма и идеализма, неразрешимые противоречия множественности индивидуальных существований (Гартман был убежденный монист), синтезировать идеалистические философские системы с достижениями естественных наук, особенно с дарвинизмом, при помощи принципа бессознательного не увенчались успехом. С большим трудом поддающийся интерпретации принцип бессознательного не мог быть эффективным ни для дальнейшего развития эстетики, ни для процессов, происходящих в искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

Гартман Э. Сущность мирового процесса или философия Бессознательного. Вып. 2, М., 1875, с. 413—414.

² Там же, с. 263.

³ Там же, с. 263.

- Гартман Э. Сущность мирового процесса или философия Бессознательного. Вып. 1. М., 1873, с. 300.
- Там же, с. 300—301.
- ⁶ Гартман Э. Сущность мирового процесса или философия Бессознательного. Вып. 2, с. 319.
- ⁷ Там же, с. 324—325.
- ⁸ Гартман Э. Сущность мирового процесса или философия Бессознательного. Вып. 1, с. 284.
- ⁹ Там же, с. 174.
- ¹⁰ Там же, с. 177—178.
- ¹¹ Там же, с. 150.
- ¹² Hartmann E. von. System der Philosophie im Grundriss. Bd 8. Grundriss der Ästhetik. [Leipzig], 1909, S. 52.
- ¹³ Ibid., S. 53.
- ¹⁴ Ibid., S. 7.
- ¹⁵ Ibid., S. 24.

§ 4. Философия жизни (В. Дильтей, Г. Зиммель)

Во второй половине XIX века в Германии широкое распространение получила «философия жизни», оказавшая заметное влияние на буржуазную эстетику. Исходной теоретической позицией «философии жизни» служили положения Канта о принципах чувственного познания. Пытаясь «углубить» эти положения, ее сторонники утверждали, что восприятие мира, его субъективный образ полностью предопределены свойствами субъективного созерцания. При этом свойства субъективного созерцания рассматривались ими с точки зрения психофизиологической организации индивида. Основной формой, наиболее полно отражающей «бытие» мира, выступало переживание, изначальное, не замутненное рациональным мышлением. Жизнь как целостность, полнота и единство переживаний не поддается научному определению. К ее постижению ведет лишь интуиция. Отсюда повышенный интерес к изначальным формам познания действительности, к жизни первобытных народов, свойственный «философии жизни», для которой в целом характерно отсутствие единства в выборе основного методологического принципа.

Вильгельм Дильтей (1833—1911) опирался в своей эстетической теории на своеобразно интерпретируемую гносеологию Канта. Но в учении Дильтея ощущалось и влияние системы Гегеля, прежде всего его историзм, преобразованный, правда, иррационалистически. Герменевтика как метод исторического познания служила Дильтею для объединения воспринятого от

Гегеля и переосмысленного историзма с гносеологией, основанной на «переживании». Дильтей уделял много внимания духовной культуре, истории человеческого духа. Вобрав в себя прошлое человека, она, по мнению философа, при последующей реконструкции дает наиболее полный ответ на вопрос: что такое человек? Для Дильтея история не есть нечто обособленное, абстрагированное от жизни. Это сама жизнь, форма ее самовыражения, где любая самость слита с универсумом и несет на себе его знаки. Поэтому история способна выражать и познавать общее. «Дух постигает лишь то, что создано им самим... Мы не можем понять объективный дух, — утверждал Дильтей, — исходя лишь из разума, а должны объяснять его, имея в виду структурную связь жизненных содержаний, которые продолжаютя в общем»¹

Индивид, делая предметом своего анализа исторически ставшее, прослеживает всю полноту его связей и переживает их как если бы сам был сопричастен анализируемому. Но при реконструкции прошлого невозможно восстановить все звенья причинной обусловленности. И здесь, признавал Дильтей, неизбежно присутствует момент домысливания, фантазии и субъективной переоценки.

Чтобы быть историком, надо быть хорошим поэтом — таков вывод Дильтея. Побуждаемый определенными волевыми мотивами, индивид совершает цепь поступков, которые объективируются как факты истории. Исследователь, сталкиваясь с этими «фактами», получает импульс, впечатление, адекватное тому, которое ранее переживало действующее лицо. Таким образом, цепь психических импульсов замыкается. Остается лишь понять их и осмыслить, что, собственно, и является задачей исторического познания. Не вызывает сомнений, что такая «история» произвольна и субъективна.

Этот метод истолкования положен и в основу эстетического осмысления действительности, а также оценки художественного произведения, поскольку оно, как утверждал философ, есть не что иное, как историческая объективация субъективных переживаний.

Поскольку «философия жизни» требовала представлять жизнь во всей полноте ее проявлений, а к представлению и переживанию склонен больше всего поэт, обладающий силой воображения, то именно поэт считался способным с наибольшей полнотой ощутить жизнь. Для поэта природа «есть и останется живой», он относится к ней как «целостное» существо к «целостному явлению». «Особенностью большого поэта является то, что его творческая фантазия, побуждаемая аналогиями опыта, выводит из элементов опыта типы личности или действия, которые выходят за рамки опыта и благодаря которым мы еще лучше постигаем последний»².

Вся фантазия, все способности поэта к восприятию жизни должны быть направлены на «психические факты», которые якобы составляют важнейший элемент духовной культуры. Анализ «психических фактов» — ядро исторического метода в эстетике Дильтея.

Психические представления, переживания, произрастающие из жизни, пульсируют в каждой реальной душе до тех пор, пока не связываются воедино поэтом в мотивы, характеры и поступки. Художник качественно ничем не отличается от простого смертного, и тому и другому свойственна поэтичность — все дело лишь в степени этой поэтичности. Это положение занимает в эстетике Дильтея важное место. Оно как бы перебрасывает мостик от творящего к воспринимающему через тайну художественного произведения, где аккумулированы психические потенциалы личности автора, накладывающей на произведение отпечаток индивидуального своеобразия. Воспринимающему художественное произведение передается «форма психического действия», заложенная в произведении автором. И когда мы созерцаем какую-либо картину или смотрим драматический спектакль, в которых проявился «великий дух могучей воли», мы проникаемся этим возвышенным духом. «Подражание действию великой души, которое опредмечено в фресках Микеланджело или в фуге Баха, вызывает во мне, — утверждал Дильтей, — соответствующую силу, возвышает тем самым совершенно определенным, заданным образом мою собственную жизненность. Чувство здесь, следовательно, только рефлекс духовного проявления силы и действия, которыми я постигаю художественное произведение. В чувстве я постигаю это внутреннее действие. Таким образом, процессы в эстетическом постижении действительности, в творчестве художественного произведения и в наслаждении художественным произведением сродни друг другу»³

Итак, родство этих трех основных эстетических процессов устанавливается посредством психических ассоциаций, а не задается самим изображаемым предметом. С точки зрения Дильтея важно не то, что воплотил художник, а то, что он пережил в момент творчества. Реконструируя акт творчества художника, мы тем самым возвышаем себя до его состояния и постигаем его замысел. И здесь также допустимо домысливание, фантазия, как и при постижении исторических фактов.

Дильтей подверг пересмотру само понятие прекрасного. Ведь коль скоро художественное произведение передает нам прежде всего духовное состояние автора, то не важно, что оно изображает и как изображает. Главное, чтобы оно давало духовный импульс, аналогичный породившему его. Для Дильтея значение искусства полностью исчерпывается тем, что оно повышает «жизненность» чувства. «Художественное произведение, которое производит

такое устойчивое и всеобщее удовлетворение у индивидов различных народов и времен, является классическим. В этом действии заложена основа решения о подлинности и ценности художественного произведения, а не в каком-то абстрактном понятии красоты, которая определена в нем»⁴.

Суть эстетического восприятия, полагал Дильтей, в том способе, каким осуществляется реконструкция воли художника для воли воспринимающего произведение искусства. Но это не «воля» Шопенгауэра. Там она — «аналог», живительное начало действительности. Здесь же речь идет о взаимодействии одной субъективной воли с другой субъективной волей. Дильтеевское понимание эстетического во многом противоречит его же собственным заявлениям относительно метода наиболее полного отражения жизни, а стало быть, реального мира, поскольку эти понятия в его системе тождественны. «Поэзия, — писал философ, — есть представление и выражение жизни. Она выражает внешнюю действительность жизни»⁵. Противоречия эти были порождены исходными посылками, сводящими духовную культуру к форме объективации воли, а ее постижение — к ресубъективации последней. Поэтому для Дильтея все виды искусства равны. «...В искусстве нет никакого подлинного искусства в противовес неподлинному, никакой абсолютной красоты и никакого института судей. Скорее приходит некий гений или подлжожины оных и принуждают зрителя смотреть его глазами»⁶.

Таким образом, в эстетике, как и в историческом постижении сущности «жизни», царит произвол субъективной воли. Объективного критерия как такового нет. Правда, в известной мере этот пробел восполняется тем, что подразумевается, что художественное произведение должно оказывать равное воздействие на любого субъекта, давать ему равный по силе психический импульс, что в свою очередь приводит к тому, что воспринимающий начинает «видеть» то, что видел творящий. Но эта задача оказывается вовсе не простой, особенно если вспомнить, что, по утверждению Дильтея, художник, поэт «во время своего творчества живет в некой сфере сна...»⁷, а следовательно, не может осознавать явлений действительности.

Устранить крайности субъективизма, характерные для «философии жизни», попытался Георг Зиммель (1858—1918). У этого философа определение «жизни» дано в более завершенной форме. Зиммель стремился придать этому понятию субстанциональный характер, синтезировать имевшиеся его определения и на этой основе воссоздать целостное мировоззрение.

Зиммель пытался найти более высокую и «изначальную» реальность, нежели разум, отвергаемый «философией жизни» как

приведший якобы к расколу единства субъекта и объекта. В качестве примера более «целостного» состояния философ указывал на первобытное мышление, когда человек еще не выделял себя из окружающей природы и не знал различия между бытием и мышлением. В силу этого мир выступал для него совершенно нерасчлененным. Позднее мышление стало разлагать действительность на отдельные компоненты и тем самым разрушило ее целостность. Устранить этот разрыв, представить мир как целое, живое и развивающееся единство и призвана была «философия жизни». Как отмечал Риккерт, философы данного направления стремились «при помощи самого понятия жизнь, и только этого понятия, построить целое миро- и жизнепонимание. Жизнь должна быть поставлена в центр мирового целого, и все, о чем приходится трактовать философии, должно быть относимо к жизни. Она представляется как бы ключом ко всем движениям философского знания»⁸

Зиммель свел понятие «жизни» к некой «всежизни», которую разделил затем на две сферы: «более-жизнь» и «более-чем-жизнь», жизнь «как субстанция» и жизнь как «объективно-духовное, опредмеченная субъективность».

Зиммелевская интерпретация «жизни» отличалась от предшествующих прежде всего более глубоким пониманием проблемы целого и части. В его теории как мир в целом, так и любой отдельный предмет представляют всю «жизнь», ибо она — такой поток, каплями которого как раз и являются окружающие разрозненные объекты. Сама по себе «жизнь» вне своих осуществлений пуста и недействительна. Ее суть в том, что она представляет собой неразрывное единство, выраженное через прерывность. Это единство многообразного, где любой момент есть вся «жизнь», обладающая всеми присущими ей чертами и свойствами, в том числе и побудительными мотивами развития. «Жизнь» из самой себя творит все известные явления, и она же обуславливает их разрушение. В этом и состоит момент творчества «жизни», или, точнее, самотворчества.

Как всепронизывающий и не знающий преград поток «жизнь» была бы лишена всякой определенности, если бы не кристаллизовалась в мире индивидуальных предметов. Вне их она — пустое понятие. Индивидуальность, замкнутость «жизнь» обретает в результате самовоплощения в различные формы, без которых она вообще не может существовать. Форма как нечто иное по отношению к «жизни» играла в мировоззрении Зиммеля столь же важную роль, как и понятие «жизни». Форма — антипод «жизни». Ее тайна кроется в том, что она — граница, одновременно «жизнь» и ее прекращение. Здесь бытие предмета и небытие слиты воедино. А поскольку «жизнь» всегда более чем форма, то отсюда их постоянная борьба, борьба становящегося и став-

шего. Эта же борьба является и источником развития как такового.

При анализе формы Зиммель делал вывод, имеющий принципиальное значение для понимания всего его мировоззрения, его эстетических идей, отличавшихся от всех предшествующих, выдвинутых в рамках «философии жизни». Чистая форма единственна в своем роде. «Жизнь» может воплотиться в бесчисленное множество однотипных предметов. Но сам тип этого воплощения «жизни» единичен. В нем «жизнь» наиболее полно выражает свою сущность. Есть много лиц, есть уродливые лица, но через них «жизнь» стремится к своей идеальной форме, наиболее отвечающей этому виду «жизни».

Эти выводы о единичности формы и ее неразрывности с «жизнью» играли существенную роль в эстетической теории Зиммеля. Действительность «философии жизни» не совпадает по объему с объективной реальностью. Содержание действительности может быть упорядочено, утверждал Зиммель, посредством искусства. При этом действительность не отражается, а произвольно преобразуется художником в соответствии с его субъективной волей. Отсюда тезис Зиммеля: «Притязание искусства как такового следующее: постигаться и оцениваться только из самого себя, а не из некоего Внешнего»⁹

Действительность соотносима с искусством лишь через художника, через творчество. Художник не ставит перед собой задачи включить явления действительности в произведение искусства. Он «не пересаживает кусочек реальности в свое произведение наподобие ювелира, который вставляет в кольцо изъятый в другом месте драгоценный камень»¹⁰ Таким образом, свобода творчества, сведенная в зиммелевской эстетике к крайнему субъективизму, уводила художника от отражения объективной реальности. Утверждая «текучесть» субъективного и объективного в художественном творчестве, Зиммель рассматривал искусство как нечто третье, находящееся «по ту сторону» действительного.

В эстетике Зиммеля содержится критерий прекрасного, хотя в значительной мере и биологизированный, поскольку он определял прекрасное как то, «что апробировано родом как полезное и что вызывает у нас... удовольствие, даже если мы как индивиды и не ощущаем реального повода для этого»¹¹

Тем самым утверждался момент объективности прекрасного, его соотносительности с общезначимым, но не с природой, не с объективной реальностью. Чистое подражание природе, копирование ее Зиммель рассматривал как натурализм, который воспроизводит «данное», возникающее не «в художественном процессе». Картина не дает нам ответа на вопрос, как выглядела подлинная Монна Лиза, будь даже она списана с природы. Это — субъек-

тивный образ художника, его видение мира, хотя частично и заданное объектом, а в общем плане это выражение «жизни» на стадии духовности, подчиняющееся только законам искусства. «Искусство не имеет ничего общего ни с психологией, ни с метафизикой, но только с искусством — хотя оно охватывается и движется как духовной жизнью человека, так и метафизическим смыслом и связью мирового целого»¹².

Оставаясь в себе и для себя замкнутой сферой, искусство представляет часть духовной культуры; искусство принадлежит той области, которая получила у Зиммеля специфическое название — «более-чем-жизнь». Это та же «жизнь», но прошедшая процесс субъективного восприятия и опредмеченная в явлениях культуры. Искусство — это одухотворенная «жизнь», и поэтому оно представляет собой ее высшую форму проявления. Здесь «жизнь» приходит к осознанию самой себя. Культура, по Зиммелю, это «путь души к самой себе» от замкнутого единства, каковым является индивид, через развитое многообразие явлений культуры к развитому единству — индивиду, вобравшему в себя предшествующие достижения духовной деятельности человечества. «Культура получает свой специфический смысл только в том случае, когда человек вовлекает в указанное развитие нечто внешнее, когда путь души проходит через ценности и ряды несубъективно-душевные. Те объективные образы духа, о которых я говорил выше — искусство и нравы, наука и предметы техники и индустрии, религия и право, техника и общественные нормы, — необходимо должны быть этапами на пути субъекта к приобретению той своеобразной ценности, которую мы называем культурой личности»¹³.

Здесь звучит некий призыв к гармоническому развитию личности, индивида: «Культура — специфический синтез субъективного и объективного духа, конечный смысл которого... лишь в совершенствовании индивидов»¹⁴.

Для Зиммеля только человек был «подлинным предметом» культуры и искусства. Поэтому отнюдь не случайно столь пристальное внимание философа «жизни» к Шекспиру, Рембрандту, Микеланджело и другим великим художникам прошлого. Их искусство получило у Зиммеля определение «нордического». Но это не пресловутое возвеличивание арийского, фаустовского или другого подобного начала. Интернациональное по сути, оно есть не что иное, как тип духовности. Это искусство, представляющее человека во всей полноте его переживаний, как существо, конечное во времени, существующее лицом к лицу со смертью. Объект пристрастного внимания Зиммеля — рембрандтовские образы пожилых людей, умудренных опытом, много видевших и много знающих. Свою идеалистическую эстетическую теорию Зиммель противопоставлял научному материализму. Но он достаточно

чутко уловил тенденции своей эпохи, выдвинув гуманистические по существу, хотя и абстрактные требования совершенствования личности.

«Философия жизни» оказала большое влияние на различные направления иррационалистически ориентированной эстетики. Многие идеи, получившие впоследствии хождение в экзистенциализме, прагматизме, персонализме, возникли именно в рамках этого философского направления.

ПРИМЕЧАНИЯ

Dilthey W Die Philosophie des Lebens. Eine Auswahl aus seinen Schriften. 1867—1910. Fr. a. M., 1946, S. 85, 88.

Heunen W Psychologie dichterischen Schriftens. Halle, 1916, S. 5.

Dilthey W. Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe.— «Deutsche Rundschau», 8. Jahrgang, Heft 11, 1892, August, S. 224. Ibid., S. 225.

Dilthey W Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1920, S. 177.

⁶ Dilthey W Die drei Epochen der modernen Ästhetik..., S. 226.

⁷ Heunen W Op. cit., S. 393.

⁸ Риккерт Г Философия жизни. Пг., 1922, с. 12.

Simmel G. Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlaß und Veröffentlichungen der letzten Jahre. München, 1923, S. 221.

¹⁰ Ibid., S. 272.

Eisler R. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Vierte völlig neubearbeitete Auflage, Bd 1. Berlin, 1927, S. 124.

¹² Simmel G. Fragmente und Aufsätze..., S. 285.

¹³ Зиммель Г Понятие и трагедия культуры.— «Логос», 1911/12, кн. 2/3, с. 4.

¹⁴ Там же, с. 13.

§ 5. Психологическая эстетика

В середине XIX века психология, до этого бывшая одной из составных частей философии, обособляется от нее, оформляясь в самостоятельную науку. Психологическая эстетика развивается в Германии Г.-Т. Фехнером (1801—1887), Т. Липпсом (1851—1914) и их последователями. Теоретическими предшественниками их были психологи-ассоцианисты, в частности А. Бэн (1818—1903), об эстетической концепции которого поэтому необходимо сказать несколько слов. Ассоциативная психология, ставившая своей задачей сделать психологию эмпирической наукой, независимой от философии, являла собой эклектическое сочетание

позитивистских концепций (в духе Огюста Конта) с субъективно-идеалистическими философско-психологическими воззрениями.

Предметом психологии ассоцианисты считали изучение явлений сознания «в себе» вне зависимости от объективного мира. Они рассматривали явления сознания как единственно данную реальность. Цель познания психических явлений они свели к разложению сознания на составные элементы, пытаясь найти таким способом «простейшие элементы духовной жизни», а затем вывести общий закон их связи. Общим законом связи элементов сознания объявлялся закон ассоциаций по смежности в пространстве и времени и по сходству. Ассоциации понимались большинством представителей ассоциативной психологии как закон притяжения и воспроизведения идей. Для ассоциативной теории в целом были характерны сенсуализм, атомизм и механицизм, проявившиеся в трактовке ее представителями проблемы мышления, проблемы умственной деятельности.

Эти взгляды присущи всем представителям ассоциативной психологии. Но если у Дж.-С. Милля процесс мышления получает схематическое психологическое истолкование вне связи с конкретным анализом естественнонаучных фактов, то Александр Бэн в работах «Ощущения и интеллект» (1855) и «Эмоции и воля» (1859) обращается к анализу явлений нервной системы, физиологии органов чувств, к психологическому анализу обыденной деятельности человека, наконец, к анализу истории научных открытий, технических изобретений, искусства, эстетических эмоций. На такой «комплексной» основе А. Бэн делает попытку разработать оригинальную концепцию умственной деятельности. А. Бэну в какой-то степени удалось выйти за жесткие рамки теории «репродуктивного мышления», и он (задолго до гештальтпсихологов) заговорил о необходимости продуктивного, то есть творческого мышления. Интерес представляет попытка Бэна исследовать роль ассоциаций в творческой деятельности вообще и в художественном творчестве, в искусстве в особенности.

Творческая сила ума рассматривается Бэном как способность духа путем ассоциаций образовывать вытекающие из опыта новые оригинальные сочетания, новые комбинации. Систему сложившихся в ассоциативной психологии основных законов ассоциаций Бэн дополнил двумя новыми: законом сложной ассоциации и законом творческой, или конструктивной (построительной), ассоциации. Первый закон сформулирован Бэном следующим образом: «Прежние действия, ощущения, мысли, эмоции воспроизводятся легче, если они ассоциированы по смежности или по сходству более, чем с одним предметом или впечатлением»¹

Согласно второму закону, ассоциации по сходству должны быть дополнены усилиями воли и чувств, которые стимулируют

и руководят течением ассоциаций: «...известная эмоция может содействовать воспоминанию. <...> Власть воли над рядами мыслей может быть значительна. Мы не можем сразу определить, какие мысли должны возникнуть, но из тех, которые возникли, мы можем направить внимание на одни скорее, чем на другие...»².

Бэн пытается внести своеобразную «поправку» в теорию «репродуктивного мышления», выдвигает на первый план активные творческие моменты в мыслительном процессе, подчеркивает его известную направленность и избирательность, стихийно приближаясь таким образом к материалистическим выводам.

Бэн указывает на три необходимых условия творческого процесса: «1. Должно существовать подчинение отдельных элементов... 2. Должна существовать идея, план или восприятие желаемых сочетаний; некоторый умственный абрис того, что давало бы нам знать, когда комбинация удачна... 3. Существует ряд опытов или процесс попыток и ошибок... Чувство недостаточности возбуждает другую попытку, и так далее, пока известная проба не будет иметь успеха. Момент успеха сопровождается некоторым довольством или возвышением, при котором возникает усиленная готовность поддерживать счастливую комбинацию; и обстоятельства, таким образом, бывают в высшей степени благоприятны для начала прочной ассоциации»³.

Концепция «проб и ошибок» Бэна подчеркивала конструктивный характер творческого процесса мышления (тем самым и процесса художественного мышления) и в этом плане во многом противостояла мистическим теориям творческого процесса, выдвигавшим иррациональную, бессознательную мотивировку этого процесса.

Исходя из законов конструктивной ассоциации Бэн попытался раскрыть некоторые специфические особенности поэтического мышления и творчества. Указывая на эмоциональный характер словесного, поэтического искусства, на существующую связь ассоциативности с эмоцией, Бэн писал: «Словесное выражение в значительной степени расширяет объем языка чувствований. Каждая эмоция имеет свои характеристические формы произношения, выражающие ее оттенки с большей тонкостью. Поэты, которые хотят рисовать и возбуждать эмоции, требуют необычного действия этих форм, всех образов и ассоциированных обстоятельств, которые имеют силу воскрешать видоизменения данного чувства»⁴.

Ассоциативную природу словесного искусства Бэн справедливо связывает с ассоциативной природой самого языка, являющегося строительным материалом словесного искусства. «Наш родной язык,— пишет Бэн,— в большей части есть не что иное, как ряд ассоциаций между звуками и их изображением»⁵

Таким образом, Бэн здесь указывает на своеобразную «сту-

пенчатость», или «стадийность», ассоциативности, говорит о ее специфическом характере на разных уровнях — звуковом и знаковом. Ассоциации между звуками и их изображениями носят более абстрактный, «многозначный» характер, в то время как ассоциации между звуками и видимыми предметами лишены многозначности, строго конкретны. Бэн, по-видимому, один из первых выдвинул проблему «знака и значения», подчеркнув, что «посредствующим звеном» между ними является ассоциация. Именно ассоциация реализует «механизм взаимоотношений» между знаком и значением.

А. Бэн указал также на значение «ассоциации контраста» для построения художественных образов в искусстве. «Наша память,— писал Бэн,— заключает в себе многочисленные ассоциированные соединения — верх и низ, великое и малое, богатое и бедное, истинное и ложное, жизнь и смерть... Контрасты поэзии и искусства суть ступени для усиленного эффекта»⁶ Творческую, конструктивную ассоциацию Бэн считал «подосновой» художественного воображения, «главные элементы» которого: 1) конкретность; 2) оригинальность, или изобретательность; 3) присутствие какой-либо эмоции.

Художественное воображение, по мысли Бэна, «имеет своим предметом конкретное, реальное или действительное, в противоположность абстракциям и обобщениям, которые составляют сущность науки...»⁷ Посредством сильного воображения мы выражаем «широкую область творческого напряжения» как в поэзии, так и в других видах искусства. Художественное воображение неразрывно связано с эмоцией, опирается на нее.

Непосредственная цель искусства, отмечает Бэн, есть удовольствие, в то время как непосредственная цель еды и питья состоит в ограждении от страдания, болезни, смерти. В «изящных искусствах» неприятные моменты могут встречаться лишь в порядке исключения, ибо они оказывают отрицательное воздействие на восприятие реципиентом произведений искусства. Последние, равно как и все предметы, называемые эстетическими, предназначены для наслаждения ими значительного круга людей, а некоторые — величайшие из них — адресованы всему человечеству. Эти совершенные создания искусства «соединяют людей взаимною симпатией и имеют... сильное социальное и гуманизирующее влияние»⁸

Английский психолог подчеркивает неутилитарный характер искусства. Именно этим последним, кроме всего прочего, оно отличается от таких вещей, как пища, одежда, жилище, медицина, закон, армия, которые «бесспорно полезны, но не суть необходимо (хотя иногда и бывают) прекрасны. Даже знание... не имеет эстетического значения; его непосредственная цель не есть удовольствие...»⁹

Из класса эстетических предметов Бэн исключает также богатство, наслаждение силой, потому что последнее есть удовольствие, «имеющее характер монополии», и потому что оно возбуждает в других противоположное состояние бессилия или зависимости. Из этого же класса предметов исключено автором «удовольствие любви», поскольку оно, подобно наслаждению силой, «ограничено в своем объеме», хотя все же менее враждебно и менее ограничено в отношении к интересам других, чем сила.

Эстетические эмоции, подчеркивает Бэн, «образуют класс приятных чувствований, стремящихся найти удовлетворение посредством произведений изящного искусства»¹⁰ «Эмоции изящного искусства» ученый сводит к следующим видам: 1) простые ощущения в области слуха и зрения; к последним он относит торжественные звуки, «усиливающиеся и упадающие», простой свет, цвета и блеск. Их притязания на включение в область искусства основываются на их согласии с критерием артистических эмоций;

2) гармония как специальный источник артистического удовольствия; эмоциональные состояния, согласно Бэну, возникают из ощущений благодаря гармонии и борьбе. При этом первая рождает удовольствие, вторая — страдание. «Закон, который определяет удовольствие гармонии и страдание столкновения, есть приложение, или ветвь высшего закона — закона самосохранения»¹¹. Звуковая гармония составляет «область изящного искусства», именуемого музыкой;

3) интеллект, соединенный с чувством как материал искусства; так, язык выступает как орудие («интеллектуальное средство»), снимающее «неприятные примеси в наших чувствах» и превращающее чувственное удовольствие в средство художественной выразительности;

4) «чувство единства в разнообразии, рассматриваемое как вид красоты, главным образом обязано своей прелестью порядку и интеллектуальному облегчению»¹².

Самый процесс создания произведения искусства зиждется на доверии художника к воображению воспринимающего субъекта. Оставить что-либо для воображения реципиента «бывает лучше, чем выразить вполне». Намек в художественном произведении становится понятным воспринимающему «в идеальной форме и окраске».

Обращаясь к «предметам природы», Бэн отмечает, что их эстетические качества выражаются преимущественно в цвете и форме. Так, феномены растительного и животного мира оказывают эстетическое воздействие на нас своей цветовой гаммой, игрой света и тени, очертаниями форм, красотой симметрии, грацией движений и т. п.

Бэн затрагивает также проблему «красоты человека». Последняя осознается им как «красота в человеческом характере», основу которой составляет «самоотречение»: «Эта черта наблюдается в подвигах благородства, любви, скромности или смирения». Самоотречение — это «все то, что известный индивид уступает, как часть себя, для других»¹³

В английской психологии Бэн был последним представителем «классического ассоцианизма», стоявшим «на пороге новой эпохи, когда анализ сознания неуклонно сближался с изучением его физиологических условий»¹⁴. Им была впервые в европейской психологии выдвинута концепция «проб и ошибок», положенная «в дальнейшем... американской психологией в основу объективного исследования поведения»¹⁵. И в своих эстетических воззрениях, тесно связанных с указанной концепцией, он стремился опереться на данные современного ему естествознания, чтобы избежать «искушений», ведущих в лоно спекулятивного мышления. Однако Бэну не удалось в конечном счете вырваться из плена идеалистических заблуждений, в котором находилась вся ассоциативная психология XIX века, детерминировать психические феномены материальными причинами, объективной реальностью, и это не могло не отразиться на его эстетических воззрениях. Для Бэна характерна трактовка искусства в сугубо гедонистическом плане — как объекта «замкнутого в себе» наслаждения. Понимание социальной природы эстетического, роли социального фактора в процессе художественного творчества и эстетического восприятия произведений искусства оказалось недоступным для английского психолога.

В русле основной проблематики ассоциативной психологии развивалась «объективно-психологическая», или «экспериментальная», эстетика немецкого психолога Густава Теодора Фехнера (1801—1887) и его последователей. Но если работы английских представителей ассоциативной психологии базировались на самонаблюдении, в основе трудов Фехнера лежал эксперимент.

«Элементы психофизики» (1860) были первым трудом Фехнера по экспериментальной психологии. «Значение деятельности Фехнера, — пишут Поль Фресс и Жан Пиаже, — определяется не его первоначальной мотивацией, а тем, что он взялся за психологическую проблему, создал экспериментальные методы для ее решения и, наконец, попытался сделать обобщение, которое он назвал законом Вебера и которое мы ныне называем законом Фехнера. Это смелое обобщение повлекло и сейчас еще влечет за собой тысячи работ»¹⁶. Фехнер явился создателем экспериментальной эстетики, начало которой он положил в своем известном труде «Введение в курс эстетики» (1876).

Хотя Фехнер и считал себя наследником «великих философских традиций», прежде всего Шеллинга, его исследование

явилось реакцией на спекулятивные построения немецкой идеалистической эстетики. Традиционный философский метод, указывал создатель экспериментальной эстетики, идет «сверху вниз», от общих положений к частностям. Но, как свидетельствуют эстетические системы Канта, Гегеля и Шеллинга, такой подход не оправдал себя. Именно поэтому следует придерживаться противоположного метода, то есть идти от частных к обобщению, строя «эстетику снизу»¹⁷

По мнению Фехнера, эстетика должна быть эмпирической дисциплиной, свободной от метафизических умозрений, иначе — «ветвью психофизики» (особой науки, предмет которой, согласно Фехнеру, — закономерные соотношения двух рядов явлений: психических и физических). Рассматривая эстетику в контексте психофизики, ученый определял ее как «гедонику», то есть, в сущности, не проводил грани между прекрасным и просто приятным.

Термин «красота», говорит Фехнер, служит для определения всего, что может обладать способностью доставлять непосредственное и мгновенное удовольствие. В основу эстетического анализа должны быть положены именно эти — простейшие — чувства удовольствия или неудовольствия, которые мы испытываем при восприятии внешнего объекта. Это тот фундамент, на котором, по мнению исследователя, может строиться подлинно «научная эстетика». Фехнер поставил перед собой задачу: анализируя «простые элементы» — «эстетические ощущения», эти своеобразные «психические атомы», выяснить, какие предметы производят на нас приятное впечатление, доставляют наслаждение, а какие вызывают чувство неудовольствия, нравятся либо не нравятся нам и с чем это последнее связано.

Фехнер рассуждал следующим образом. Мы не знаем (или знаем весьма приблизительно), что есть прекрасное, как не знаем, отчего зависит приятное впечатление, получаемое нами от созерцания прекрасного предмета: зависит ли оно от созерцания совершенной формы или от каких-либо побочных, «сопровождающих» («сопутствующих») обстоятельств. Взять, к примеру, симметрию. Бывает, что принцип симметрии, скажем в произведении искусства, нарушен, между тем оно нам нравится, доставляет эстетическое наслаждение. От чего это зависит? Зависит ли прекрасное (в данном случае — произведение искусства), его восприятие от «прямого фактора» красоты или от неких «приходящих», «сопровождающих обстоятельств»?

Фехнер стремился выявить закон, лежащий в основе причинно-следственной связи между внешним объектом и наслаждением, которое испытывает субъект, его воспринимающий. Этот закон должен был явиться своеобразным результатом серии экспериментов, задуманных и проведенных ученым задолго до появления «Введения в курс эстетики». Хотя Фехнер с присущей ему науч-

ной трезвостью и не надеялся в короткий срок построить «здание» научной экспериментальной эстетики, он все же в своих экспериментах и выводах пытался приблизиться к той точности, которой характеризуются конкретные науки.

Поскольку для Фехнера эстетика есть прежде всего «гедоника», то есть прекрасное в ней, в отличие, например, от эстетики Канта, неотделимо от приятного, постольку он задается вопросом: какие простые формы, а также какие «комбинации простых форм» нам более всего нравятся?

В своих исследованиях ученый руководствуется тремя «высшими принципами», впрочем, в достаточной мере традиционными: 1) взаимосвязь разнородных элементов; 2) последовательность, согласованность и истинность; 3) ясность. Эти «высшие формально-эстетические принципы» и пытается Фехнер подтвердить своими экспериментами. Он отбирает значительное число лиц, принадлежащих к «образованным» слоям, вне зависимости от уровня их эстетической культуры и предлагает испытуемым из большого количества геометрических фигур выбрать наиболее нравящиеся им. Это был первый из различаемых Фехнером трех «экспериментальных методов» — «метод отбора». Второй — «метод конструкции» — заключается в том, что требовалось, например, установить поперечную линию на вертикальной таким образом, чтобы полученное отношение доставляло удовольствие. Наконец, третий метод состоял в измерении предметов, используемых в повседневном обиходе: Фехнер приносил в аудиторию ряд книг, картин, карт, визитных карточек и т. д. и предлагал испытуемым выбрать наиболее нравящуюся им форму. Последний метод отличался от первого тем, что в соответствии с первым методом ученый предлагал выбрать чисто геометрическую форму, в соответствии с последним — прикладную. На основе полученных результатов Фехнер пришел к следующим выводам: 1) при соответствующем делении горизонтальной линии (линия, параллельная «линии связи глаз») деление по так называемому принципу золотого сечения¹⁸ во всех отношениях уступает делению на равные части; 2) при соответствующем делении вертикальной линии (линия, перпендикулярная к прямой, «соединяющей наши глаза») наиболее «нравящееся» соотношение отрезков линии получается не при «золотом сечении», а в том случае, когда короткий отрезок относится к длинному, как 1:2¹⁹. Измеряя визитные карточки и книги (из числа отобранных испытуемыми), исследователь отметил, что немалый процент этих предметов находится «в зависимости» от так называемого «коэффициента золотого сечения», из чего следует, что элементарные пространственные отношения могут восприниматься как эстетические. Так, прямоугольник, построенный по принципу золотого сечения, и все приближа-

ющиеся к этому типу прямоугольники воспринимались исследуемыми лицами с большим удовольствием, чем прямоугольники иного типа. Указанный прямоугольник с коэффициентом 21:34 полностью соответствовал принципу золотого сечения и, как свидетельствует составленная Фехнером на основании этого эксперимента таблица, получил наибольшее количество положительных оценок, между тем как квадрат и продолговатые фигуры — подавляющее большинство отрицательных.

Методика Фехнера впоследствии была усовершенствована, уточнена и получила дальнейшее развитие в работах американских эстетиков-экспериментаторов Л. Уитмера, Э. Пирса, Дж.-Р. Мейджера, а также русских психологов и эстетиков Ц. Балталона и А. Токарского²⁰. Несмотря на известные успехи «экспериментальной эстетики», сами адепты ее вынуждены были признать, что даже наиболее удачные их эксперименты дали далеко не бесспорные результаты. Более того, они указывали на определенные погрешности «экспериментально-эстетической» теории Фехнера. Так, количественные данные, полученные Ц. Балталоном и А. Токарским в результате опытов с 38 геометрическими фигурами, поставленных с участием около 300 испытуемых лиц («объект эксперимента»), показали несостоятельность утверждений Фехнера, что эстетическое чувство, вызываемое у воспринимающих субъектов геометрическими фигурами различного рода, определяется золотым сечением²¹. Оно имеет опосредованное отношение к условиям возникновения эстетического чувства. Испытывая известное удовлетворение при созерцании предмета, отвечающего принципу золотого сечения, мы, в сущности, констатируем факт последовательного выражения им соответствующей математической пропорции. Эстетическое восприятие пространственных форм связано, таким образом (как показали эксперименты Балталона и Токарского), с эмоциональной реакцией испытуемых на явления пропорциональности, симметрии, ритма. Но сама эмоциональная реакция, возникающая в процессе восприятия, основана не столько на этих свойствах геометрических фигур, сколько на специфическом сокращении глазных мышц.

Сознавая недостаточность своего анализа природы эстетического восприятия, опиравшегося на так называемый «непосредственный», или «прямой», фактор красоты (то есть материал, на котором строится эстетическое впечатление), Фехнер ввел в эстетику принцип ассоциации. Допустим, говорит исследователь, мы созерцаем изображенный на какой-либо картине апельсин. В качестве «прямого фактора» здесь выступают оранжевый, золотистый цвет, игра света и тени, округлость формы. Следовательно, прямой фактор не дает представления об аромате, запахе, вкусе южного плода. Такое представление мы получаем

только благодаря «ассоциативному фактору». Лишь ассоциации сообщают предмету «духовную окраску», заставляют нас вспомнить о темно-зеленой листве прекрасных деревьев, на которых созревают апельсины под знойным небом Италии. Этот комплекс представлений и образует «ассоциативный фактор», придающий восприятию своеобразную романтическую прелесть.

Исследователь показал органическую связь ассоциативного фактора с личным, жизненным опытом человека, а также с теми представлениями, которые несет в себе человек как представитель человеческого рода (то есть, по сути, с тем, что ныне именуется «генетическим кодом»). Воспоминание у Фехнера выступает как эстетический опыт, который выражается не только в сумме рациональных знаний, но проявляется также в способности предчувствовать, неосознанно фиксировать впечатления, полученные извне, от явлений и предметов действительности. «Если чувству уже непосредственно предложены только форма и краска, то воспоминание присоединит прочее, не частично, но в общем впечатлении, внесет это прочее внутрь чувственного впечатления, тем самым оно обогатит и разовьет его...»²².

Таким образом, исходя из результатов своих экспериментов Фехнер пришел к выводу о соответствии формы и функции, функции и идеи, показал, что предметы воспринимаются как эстетические в том случае, если они наделены соответствующими качествами, которые отвечают выражению ключевой идеи того или иного предмета. Ученый указал на значение ассоциативной символики для интерпретации различного рода ритуалов и церемониалов, функционирующих в определенном обществе. Гедонистический фактор преобладает, по Фехнеру, над нашим «ассоциативным комплексом», определяя характер и специфику наших эстетических ассоциаций, в конечном счете эстетического наслаждения. В контексте фехнеровских эстетических категорий наличествуют категории «приятного» и «красивого», но отсутствуют категории «прекрасного» и «возвышенного». В откровенно гедонистическом характере его концепции заключается ее главное отличие от классических эстетических систем Канта, Гегеля, Шеллинга.

Абсолютизируя гедонистический фактор, Фехнер и его последователи хотя и говорили о «духовной окраске» эстетического удовольствия, в действительности уходили от анализа интеллектуального воздействия эстетических переживаний. И уж совсем не касались они социального аспекта эстетического удовольствия.

Игнорирование экспериментальной эстетикой социологического фактора сводило в ряде случаев на нет отдельные достижения этой теории в плане эстетического восприятия. «Ощущения (вызываемые известными сочетаниями цветов или формой пред-

метов), — писал Г. В. Плеханов, — ассоциируются с весьма сложными идеями, и многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации... И откуда берутся те сложные идеи, которые ассоциируются с ощущениями, вызываемыми в нас видом предметов? Очевидно, что ответить на эти вопросы может... только социолог»²³ Следовательно, анализируя ассоциативный фактор эстетического удовольствия, необходимо искать ответ не только в области психологии, но прежде всего в области социологии.

Значение деятельности Фехнера чрезвычайно велико для последующего развития эстетики. Идеалистический характер его «психофизики», его концепции «идентичности души и тела» не могут зачеркнуть тот факт, что введенные Фехнером экспериментально-математические методы обусловили дальнейший прогресс экспериментальной эстетики. Как исследователь механизма эстетической реакции, возникающей в процессе взаимодействия человека с предметным миром, Фехнер является также одним из предшественников технической эстетики.

Теория вчувствования была широко распространена в буржуазной эстетике конца XIX — начала XX века, и ее влияние ощущалось вплоть до 40-х годов XX века. Свою наиболее полную разработку эта теория нашла в работах Теодора Липпса (1851—1914). Понятие «вчувствование» (*Einfühlung*) ведет свое начало от Гердера и немецких романтиков, но лишь с трудов Т. Липпса и И. Фолькельта оно оказывается в центре той эстетической теории, которую в целом можно обозначить как психологическое направление в эстетике. Влияние же теории вчувствования в качестве общепсихологической концепции было еще шире. В известной «Истории экспериментальной психологии» (Э. Боринга) прямо указывается, что основную известность Липпсу принесли его два тома «Эстетики» (впервые опубликованы соответственно в 1903-м и 1906 гг.) и что получивший столь широкое распространение в английском языке термин «эмпатия» прямо идет от «*Einfühlung*» Липпса.

Теория вчувствования Липпса составляет лишь часть его общепсихологических и общепсихологических взглядов, и она может быть правильно понята лишь в этом широком контексте. Т. Липпс наряду с В. Вундтом, У. Джемсом, Г. Эббингаусом, Г. Геффедингом, О. Кюльпе — один из основных систематизаторов психологии в XIX веке; его работы охватывают широкий круг вопросов психологии, философии, логики и эстетики. Во многом Липпс продолжил тематику Г. Гельмгольца, Р. Лотце, В. Вундта — тематику, связанную с исследованием работы органов чувств и поисками «элементарных» психических образований. Общепсихологический

подход Липпса поэтому может считаться типичным для немецкой философии его времени. Липпс был сторонником концепции психофизического параллелизма, видя в физическом и психическом лишь два «аспекта», или две «фазы», субъективного опыта, которые создаются и различаются самим субъектом, его мышлением. Липпс усиливает субъективистский акцент своей теории, когда утверждает, что понятия интенционального субъективного акта и определяющего его объекта являются подчиненными по отношению к спонтанной активности сознания, реализующейся в переживании. Психология, по Липпсу, — универсальная «наука о духе», составляющая основу философии и всех гуманитарных наук. Поскольку, как утверждал Липпс, грань между психологическим и логическим стирается, постольку и все ответвления философии — начиная с логики и вплоть до этики и эстетики — должны исходить из психологических закономерностей. Объявляя психологию экспериментальной наукой, Липпс, как и В. Вундт, понимал ее главным образом в плане интроспекции: экспериментальным должно быть «созерцание психологом своей собственной душевной жизни».

Из числа конкретных тем экспериментально-психологического исследования, непосредственно связывающих теоретико-философские и эстетические теории Липпса, следует указать на восприятие пространства и зрительные иллюзии. Решение этих вопросов у Липпса резко отличается от той трактовки, которую дает им современная психология, и с точки зрения этой последней, то есть исходя из уровня ее знаний и применяемых экспериментальных методов, теория Липпса представляется весьма бездоказательной, умозрительной и субъективной.

В полном согласии с основными философско-психологическими взглядами Липпса находится и его эстетическая концепция. Согласно его теории, эстетика — это наука о прекрасном. «Красивым» мы считаем какой-нибудь объект потому, что он вызывает (или предназначен вызывать) в нас своеобразное чувство. «Красота», или «прекрасное», не что иное, как обозначение способности объекта оказывать на человека соответствующее воздействие. Но факт этого воздействия — явление психологическое. Задача эстетики не только определить природу этого воздействия, проанализировать, описать, отграничить это воздействие от близких явлений, но и сделать его понятным. Последнее требует указания на те внутренние факторы, которые, объединившись, дают в результате эстетический эффект; важной задачей эстетики является и указание на те специфические требования к объекту, которым он должен удовлетворять, чтобы вызывать эстетическое чувство, как и установление тех закономерностей, которым эти свойства объекта подчиняются. Но поскольку

и эта задача собственно психологическая, эстетика есть во всех отношениях часть, отрасль психологии.

В силу своей специфики эстетика, несмотря на психологическую природу, оказывается направленной в первую очередь на объекты. Поскольку теоретическая психология того времени — это психология самонаблюдения, интроспекции, постольку, считает Липпс, эстетику в силу ее направленности на объект следует рассматривать как отрасль прикладной психологии. Эстетику, писал Липпс, как науку описательную и объясняющую следовало бы противопоставить наукам нормативным. Но поскольку на основе знания эстетических закономерностей можно сказать, каким условиям должен удовлетворять акт восприятия, чтобы быть эстетическим, постольку и это противопоставление оказывается весьма условным. Последнее, впрочем, не есть специфическая характеристика эстетики — это свойственно всем областям человеческой деятельности, где теория и практика максимально сближены, как, например, в медицине.

Возражая против тех, кто на первый план выдвигал доводы о специфике творчества как недетерминированной извне деятельности, Липпс ставил вопрос о задачах и границах нормативной эстетики как о соответствии избираемых художником средств в достижении эстетических целей искусства; человек искусства, подчеркивал он, осуществляет особую — художественную деятельность. Нормативная эстетика есть, таким образом, свод правил этого особого вида деятельности, она должна опираться на объективные, научные закономерности. В более широком контексте дело не сводится к тому, что нормы суть формы выражения самих эстетических закономерностей или что они — просто свод правил. В этой связи закономерно встает проблема исторической эстетики, когда мы стремимся понять то или иное художественное произведение как продукт эпохи. Но здесь возможны два различных по своему существу подхода. Рассматривая художественное произведение как результат художественного процесса, можно задаться вопросом о том, что это произведение вносит в область творчества. Это понимание чисто эстетическое. Но можно подчеркнуть и момент собственно исторического понимания: как возникает произведение искусства, или как происходит то, что данное произведение человека оказалось именно таким, каково оно есть. На последний вопрос может быть множество ответов в зависимости от того, на что ссылаются, — на личность художника, на образцы и побудительные условия, на школу или направление или даже на сопутствующие обстоятельства, ситуационные моменты. Но взятые порознь, как и в своей совокупности, все эти моменты еще не создают художественного произведения, которое есть результат того, что происходит в душе художника, результат объективации эстетического

чувства. Последнее (а у Липпса речь идет именно о чувстве) роднит художника со зрителем: чувство, владеющее творцом художественного произведения, и чувство зрителя имеют общую основу. Восприятие предмета искусства есть частичное его сотворение (*Nachschaffen*).

Поэтому, подчеркивает Липпс, понимание произведения искусства есть в основном понимание того процесса, который с ним связан, то есть тех внутренних условий, в которых он возникает, тех закономерностей, которые им управляют. Проанализировать, раскрыть эти моменты — задача эстетики. В ее рамках индивидуально-психологическое дополняется эстетико-историческим, которое у Липпса есть всего лишь расширенное психологическое. То, как Липпс включает эстетику в более широкий психологический контекст, представляется весьма характерным для психологии конца XIX — начала XX века: здесь ясно прослеживается общность с концепцией В. Дильтея, с его «понимающей психологией»; от Липпса берет свое начало и определяющее всю немецкую идеалистическую философию первой половины XX века деление наук на «науки о природе» (*Naturwissenschaften*) и «науки о духе» (*Geisteswissenschaften*).

Если эстетика часть психологии, то основное понятие эстетической концепции Липпса, понятие вчувствования (*Einfühlung*) есть часть более широкого психологического явления — *apperцепции* (термин, впервые введенный Лейбницем). Под *перцепцией* Липпс имеет в виду совокупность процессов ощущений, восприятий и представлений, которые обычно обусловлены внешней стимуляцией. При этом он подчеркивает, что это еще не в полном смысле слова психический феномен. Полной «принадлежностью души» объект становится в том случае, когда включается в сферу наличных мыслей и стремлений, то есть *apperцепируется*. *Апперцепция* в свою очередь определяет как эмоциональный тон воспринимаемого (ценное для нас одновременно доставляет нам и чувство удовольствия), так и направление внимания. «Возникновение чувства приятного и неприятного зависит от того, в какой мере содержание нашей психики отвечает — положительно или отрицательно — возможностям *apperцепировать* то или иное явление»²⁴ Липпс неоднократно подчеркивает, что вчувствование есть следствие общей жизненной активности человека, его деятельности, стремления к совершенствованию. Только в той мере, в какой все это существует во мне, оно воплощается и в эстетическом объекте.

Вчувствование, по Липпсу, есть прежде всего непосредственное чувственно-интеллектуальное понимание воспринимаемого в силу способности нашей психики наделять это воспринимаемое нашим содержанием. «Человек есть самое красивое для другого человека... но он красив не потому, что красивы его формы, его

формы красивы потому, что это человеческие формы, следовательно, для нас они — носители человеческого». Однако это перенесение на воспринимаемое внутреннего содержания воспринимающего обычно неполно и предполагает раздвоение и известную дистанцию: человек не идентифицирует себя полностью с воспринимаемым, он знает, что воспринимаемое — это внешнее. «Полное же вчувствование есть безраздельное растворение моего «я» в визуально воспринимаемом и в переживании этого воспринимаемого. Такое полное вчувствование есть эстетическое вчувствование»²⁵.

Вчувствование зарождается в созерцании объекта. Созерцание, например скалы, — процесс, направляемый объектом. Созерцание говорит нам только о величине скалы, о ее вертикальном положении, но во вчувствовании мы вносим сюда свое внутреннее содержание, и она становится олицетворением гордости, она — сама гордость. Благодаря вчувствованию мы оживляем предметы и на основе взаимности проникаем в психику других людей. Человек, который ощущает молодую, бьющую ключом жизнь в холодном мраморе Аполлона Бельведерского, красоту и нежность в Венере Милосской, спокойствие и величие в статуях Геры и Афины, — этот человек непосредственно воспринимает содержание, вложенное им самим в произведение искусства, а в конечном итоге — собственную телесную и духовную активность.

Эстетическое перенесение, вчувствование имеет место не только в отношении целостных объектов, но и их элементов, вплоть до геометрических фигур, отдельных линий или их сочетаний. Выше мы уже отмечали, что Липпс уделял большое внимание зрительным иллюзиям. Трактую эти явления в духе своей теории, он писал, что вертикальные линии как бы борются с тяжестью, а концы линий в известной иллюзии Мюллера—Ляйера заставляют всю фигуру либо расширяться, либо сжиматься, подобно тому как колонна с широким основанием кажется прижатой слишком большим грузом, а колонна с тонким основанием оставляет впечатление непомерного, излишнего усилия.

Реализация вчувствования как психологического феномена лишь кажется простой. В действительности же, как справедливо подчеркивает Ф. Кайнц, понятие вчувствования имеет чрезвычайно сложное психологическое содержание, включая восприятие, репрезентацию, рудиментарные интеллектуальные акты, латентные ассоциации, стремления, как скрытые, так и внешне выявляемые, и т. д.²⁶ Вчувствование есть интерпретация внешне наблюдаемого больше через действие, чем с помощью понимания. «Вчувствование — это психический акт, при котором объект, который начинается с простого акта восприятия, превращается в амальгаму с собственным эмоциональным состоянием субъекта,

и в результате возникает целостное единичное переживание»²⁷ Как первоначальная умозрительная сложность вчувствования, так и отсутствие его объективных критериев уже в начале XX века приводят к весьма различным интерпретациям этого понятия. В своих последовавших за «Эстетикой» небольших и по большей части полемических статьях и сам Липпс давал вчувствованию уже несколько иную интерпретацию, чем в своем основном труде; некоторые считали, что вчувствование — это перенос не реального, а воображаемого чувства, другие продолжали подчеркивать первоначальный тезис Липпса об эмоциональной реальности вчувствования²⁸.

По Липпсу, вчувствование как психологический процесс имеет сложную уровневую структуру. Оно начинается с чисто внешнего, безотчетного подражания, затем следует подражание, которое нам самим представляется как осуществление внутреннего стремления и, следовательно, включает в себя «внутреннее» (вовне не реализующееся) действие. Из него развивается «чистое», внутреннее подражание, собственно вчувствование. И уже только на этой основе может развиваться интеллектуальное понимание воспринятого. Таким образом, по Липпсу, собственно эстетическое отношение есть последняя ступень вчувствования, и именно эта его ступень является важнейшей для эстетики. Первичный же процесс — это внутреннее переживание. Содержание переживаемого сначала идентифицируется с внешним объектом, затем переходит вовнутрь, сначала имеет место идентификация себя с объектом, затем наступает интеллектуальное разобщение. Собственно эстетическое вчувствование — «единственная причина того, что те или иные вещи оказываются красивыми»²⁹, оно первично по отношению к знанию тех фактов и обстоятельств, которые его обуславливают. Так, Липпс лишает, скажем, образы фантазии права быть красивыми: они не воспринимаются нами непосредственно, и поэтому здесь нет места процессу вчувствования.

Та иерархическая структура, элемент которой представляет собой вчувствование, есть в целом апперцепирующая структура. Понятию подчинения внутри этой структуры Липпс придает важное значение. В свою очередь это понятие может быть сведено к двум другим подчиненным понятиям. Первое — это восприятие множества признаков как единства, целостности, второе — это принятие именно высших подчиняющих признаков в качестве репрезентативных по отношению к целому³⁰. Отношение эстетического восприятия к своему объекту как целостности не отменяет, между тем, того, что подчиненные моменты также оказывают свое влияние на протекание процессов, обуславливающих эстетическое восприятие. В концепции Липпса, естественно, получается так, что этими подчиненными по отношению к це-

лостному акту восприятия являются характеристики самого воспринимаемого объекта. Таковы движение или покой, целостность или детализация, пространственные, особенно геометрические, формы, симметрия, уравновешенность, ритм, границы цвета, контуры, тоны, речевые и неречевые звуки, изобразительные и символические элементы и т. д.

Таким образом, наряду с психологически-эстетическим анализом самого процесса вчувствования, Липпс анализирует и вторую сторону эстетического переживания. Каждый чувственный объект, поскольку он существует для меня, всегда определяется двумя сторонами: собственной апперцепирующей деятельностью субъекта и специфическими особенностями этого чувственно данного объекта. При этом следует помнить, что по самому своему содержанию теория вчувствования Липпса центр тяжести переносит на субъективные переживания. Как объект эстетического восприятия, форма объекта дается только через внутреннее содержание психики, обусловленное активным, деятельным отношением субъекта. Липпс считал психологически неточным понятие «чувственно данного объекта». Единственной психологической реальностью является «пронизанность» предмета деятельностью субъекта, его внутренней жизнью, его стремлениями; все это — необходимые условия вчувствования как эстетического переживания. Но это вчувствование может осуществляться как свободно (и тогда оно порождает чувство удовольствия — позитивное вчувствование), так и преодолевая внутреннее сопротивление (и тогда имеет место негативное вчувствование). Эстетическое наслаждение есть результат апперцепции, связанной с позитивным вчувствованием. По Липпсу, лишь в той степени, в какой реализуется это вчувствование, объект может быть прекрасным. Последнее есть выражение свободного и активного реагирования субъекта, проявление его внутренней сущности. Напротив, форма безобразна, если нет этого свободного реагирования.

Вызываемое объектом вчувствование как выражение общей жизнедеятельности субъекта опосредовано, по Липпсу, определенными эстетическими принципами, законами эстетической формы: законом единообразия, законом единства в многообразии и принципом «монархического подчинения». Первый из них постулирует соотношенность в эстетическом переживании части с целым; эстетическое переживание облегчается и усиливается, когда множество само тяготеет к единению. Второй закон ограничивает первый и указывает на то, что эстетическое чувство возможно и при восприятии многообразия и различий, но все же единство первично. Поскольку именно единство расчленяется на множество, эстетическое вчувствование оказывается возможным лишь при наличии определенных условий (множество по

своему характеру должно допускать свободное апперцепирование себя как единства, разделения внутри множества должны быть ясными и легкими, и эти дополнительные условия должны гармонизировать между собой). Третий принцип постулирует тот особый характер зависимости, помимо подчинения части целому, который Липпс обозначает как «монархический». Здесь имеется в виду то, что одна из многих характеристик объекта становится доминирующей, оставаясь при этом частью целого. Так, при созерцании прямоугольника мы испытываем некоторое чувство, обусловленное отличием его от квадрата. Оно может быть положительным вчувствованием, если это отличие вполне четко, ясно воспринимается. Таким образом, некий новый, внешний по отношению к самой фигуре и вместе с тем составляющий ее характерную особенность фактор одностороннего изменения протяженности становится доминирующим в эстетическом вчувствовании.

Рассматривая учение об эстетическом вчувствовании, можно заключить, что, хотя само вчувствование в учении Липпса неинтеллектуальной природы, общий рационалистический характер его эстетики не вызывает сомнений. Липпс, в частности, подчеркивает, что вещи и их взаимные (особенно пространственные) отношения фигурируют в нашем опыте не только как единичные, целостные данности, но и как общие характеристики. Последние получают свое специфическое выражение не в конкретных предметах, а в качестве некоторых отвлеченных, абстрактных «форм», которые лишь имплицитно присутствуют в реальных вещах (например, для закона падения абстрактной формой выражения будет прямая вертикальная линия, для волнового движения — синусоида). Наше же эстетическое вчувствование оживляет и эти абстрактные, схематизированные формы. В свою очередь в этом перенесении проявляются общеприродные механические законы движения. Отсюда и прямой выход в эстетику геометрических форм.

С учетом этих положений нельзя принять критические замечания В. Воррингера, сделанные им в адрес концепции Липпса: согласно Воррингеру, Липпс односторонне упускает из виду стремление человека к абстракции в акте эстетического восприятия. Правильнее будет считать, что эти замечания сделаны с одних и тех же позиций психологизма и различие между обеими концепциями лишь в степени этого психологизма. Ограниченный характер критики, отмечаемый у Воррингера, наблюдается и у других оппонентов теории эстетического вчувствования, в том числе и в современной буржуазной эстетике. Как отмечает Ф. Кайнц, критика эта осуществляется с двух точек зрения. Согласно представителям первой из них, вчувствование нельзя считать исключительно эстетическим феноменом, и, с другой стороны, эстетическое переживание не может быть сведено

лишь к нему; согласно второй точке зрения, явление вчувствования хотя реально и существует, его анализ может включать в себя ряд артефактов, и эти последние снижают ценность вчувствования в качестве объяснительного понятия эстетики.

Сторонниками теории вчувствования были также Р. Фишер, К. Грос, И. Фолькельт, В. Ли, В. Баш.

Роберт Фишер (сын известного немецкого эстетика Фридриха Теодора Фишера, ученика и последователя Гегеля) вслед за романтиками считал, что основой вчувствования являются пантеистические устремления человеческой личности. Подобно романтикам, он определял вчувствование как перенесение, проецирование мыслей, чувств, состояний индивидуума на неодушевленные предметы. Роберт Фишер, равно как и Карл Грос и другие, был сторонником так называемого активного вчувствования, суть которого состоит в том, что мы не ограничиваемся пассивным созерцанием явлений и предметов окружающей нас действительности, но, сообщая им ту или иную эмоциональную окраску, как бы соединяемся, сливаемся с ними, вовлекаемся в их «игру», активно содействуем им в процессе эстетического сопереживания. Так, буря, разыгравшаяся на море, может осознаваться нами как своеобразный аналог нашего внутреннего, душевного состояния; стихийная сила природы и стихийная сила души при этом как бы взаимоотражаются, преломляются друг в друге, сливаются в едином мощном порыве.

Но возможен и иной вид вчувствования — так называемое пассивное вчувствование, в процессе которого мы либо находимся в состоянии спокойного созерцания того или иного явления действительности, либо в состоянии подавленности, сознавая свою беспомощность перед ним. Адепты пассивного вчувствования (Ф.-Т. Фишер, И. Фолькельт, П. Штерн и другие) нередко оперировали понятиями антропоморфизма, персонификации, анимизма, подчеркивая непознаваемость, «таинственный характер» выразительности неодушевленных предметов и явлений природы.

Карл Грос и Иоганнес Фолькельт стремились преодолеть односторонность трактовки Липсом феномена эстетического вчувствования. Нет абсолютной формулы вчувствования, утверждали они; процессы вчувствования неоднородны, поскольку обусловлены многообразными эстетическими впечатлениями. Хотя цель вчувствования состоит в слиянии нашего «Я» с объектом восприятия и возникновении в результате эстетического наслаждения, тем не менее существуют различные способы осуществления этого слияния (вчувствования). Из них можно выделить по крайней мере три основных: 1) телесно опосредован-

ное вчувствование (принцип участия органических и моторных ощущений); 2) ассоциативное вчувствование (так называемый «принцип Фехнера»); 3) непосредственное вчувствование.

Карл Грос, в частности, считал, что именно телесное («моторное») вчувствование играет основную роль при восприятии различных форм искусства, в том числе и словесного. «Чувственное действие,— писал он,— по моему мнению, состоит в том, что поэт, сам возбужденный и приведенный в движение физически, находит такие слова, которые передают и нашим чувствам всю теплоту телесного участия. (...) Внутренняя «картина» воображения достаточно важна, но для содержания важнее внутреннее «действие», именно моторные процессы при овладевающим организмом участия. Это моторное переживание является главным, и я верю, что воздействие наступает и без посредничества оптических образов»³¹ Грос полагал, что этот вид вчувствования точнее было бы характеризовать как «внутреннее подражание». Любая разновидность эстетического наслаждения, утверждал он, основывается на игре внутреннего подражания³². Подражание — это один из инстинктов человека как социального существа. Но еще Герман Лотце, один из предшественников теории вчувствования, в своей работе «Микрокосмос»³³ указывал на тот факт, что мы обладаем способностью внутренне имитативно, подражая, переживать самые различные по своей природе явления и вещи,— как близкие нам, так и весьма отдаленные: от бега серны до открытия и закрытия раковины, испытывая в последнем случае не меньшее наслаждение, чем в первом.

Внутреннее подражание, подчеркивал Грос, символизирует подражание внешнее, которое во многом сводится к двигательным ощущениям. Внутреннее подражание представляет собой своеобразную «копию» иннервации. В акте эстетического восприятия большую роль играет имитационно-моторный и эмоциональный моменты, сообщающие ему значительную социальную и нравственную ценность, ибо подлинные эстетические эмоции всецело овладевают нашим существом, возбуждая дыхательный аппарат, заставляя сердце учащенно биться; при этом мы в полной мере испытываем состояние полноты и прелести жизни. Грос, как бы подводя итог всему сказанному о феномене «внутреннего подражания», цитирует известный афоризм Шиллера: «Красота — в одно и то же время и наше состояние и наша деятельность».

Взгляды Гроса на значение «внутреннего подражания» как вида эстетического вчувствования во многом разделяли финский эстетик И. Гирн³⁴, американские ученые Вернон Ли и Анструтер-Томсон³⁵; впоследствии на точку зрения Гроса встал известный немецкий психолог Р. Мюллер-Фрейенфельс³⁶.

Вернон Ли и Анструтер-Томсон отмечали, что целостное, непосредственное эстетическое вчувствование возможно лишь

в том случае, если мы, полностью подчиняясь впечатлению, производимому на нас воспринимаемым объектом, напрягаем либо ослабляем наши мускулы в зависимости от особенностей созерцаемого объекта. При внимательном самонаблюдении мы улавливаем внутреннее «приспосабливание» к воспроизводимым восприятиям, которое включает в себя прежде всего эмоциональные состояния и мускульную иннервацию.

Отдавая должное Карлу Гросу, последовательно разрабатывавшему проблему органического и мускульного вчувствования как одного из видов эстетического вчувствования, другой представитель теории вчувствования, Пауль Штерн³⁷, вместе с тем упрекал его по поводу недооценки ассоциативного вчувствования. Штерн указывает на тот факт, что в акте восприятия художественных произведений, в частности в процессе чтения лирических стихотворений, эмоции, движения нашей души сопровождаются известным ритмом, по сходству с которым и возникающие в нашем сознании ассоциации получают определенную направленность. Именно поэтому несовпадение возникающих у нас ассоциаций с целостным ритмом художественного произведения заставляет нас отвлекаться от его восприятия, а тем самым «отклоняться» и от чистого созерцания. В сущности, говорит Штерн, телесные, в том числе мускульные движения и ощущения, являются своего рода частным случаем ассоциации по сходству. Из этого следует, что снимается само понятие «внутреннее подражание», введенное в эстетику Гросом, как в высшей степени «темное и неточное». Штерн приходит к выводу, что в эстетическом наслаждении произведениями, относящимися к любому виду искусства, всегда присутствуют все три формы вчувствования, находящиеся в различных комбинациях, с преобладанием той или иной формы, что обуславливается спецификой определенного вида искусства, то есть опосредствованное, ассоциативное и непосредственное вчувствование. Точку зрения Штерна разделяет Фолькельт, хотя он и оговаривается при этом, что во всех случаях доминирующую роль играет непосредственное вчувствование³⁸

ПРИМЕЧАНИЯ

Бэн А. Психология. Изд. 2-е. Спб., 1887, с. 172—173.

² Там же, с. 172, 180.

³ Там же, с. 185—186.

⁴ Там же, с. 121.

⁵ Там же, с. 113.

⁶ Там же, с. 183—184.

⁷ Там же, с. 198.

- ⁸ Там же, с. 317.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же, с. 316.
- ¹¹ Там же, с. 321.
- ¹² Там же, с. 327.
- ¹³ Там же, с. 332.
- ¹⁴ Ярошевский М. Г. История психологии. М., 1966, с. 290.
- ¹⁵ Там же, с. 292.
- ¹⁶ Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. М., 1966, с. 29—30.
- ¹⁷ F e c h n e r G.-Th. Vorschule der Aesthetik. Bd 1—2. 2. Aufl. Bd 1. Leipzig, 1925.
- ¹⁸ Золотое сечение определяется Цейзингом (предложившим его в качестве универсального закона красоты) как соотношение, в котором целое относится к большей части, как большая часть к меньшей. Закон этот выражается математической пропорцией: 2:3:5:8; 12:21.
- ¹⁹ F e c h n e r G.-Th. Op. cit., S. 192.
- ²⁰ См.: Aesthetics of Simple Form. — «The Psychological Review», 1893, vol. 1.
- ²¹ См.: Балтало́н Ц. Опыты по эстетике цветовых и музыкальных восприятий. — «Вопросы философии и психологии», кн. 52, 1900.
- ²² F e c h n e r G.-Th. Op. cit., S. 89.
- ²³ Плеханов Г. В. Избр. философ. произв. В 5-ти т. Т. 5. М., 1958, с. 291—292.
- ²⁴ L i p p s Th. Ästhetik. Bd 1—2. 2. Aufl. Leipzig, Bd. 1, 1921, S. 12.
- ²⁵ Ibid., S. 125.
- ²⁶ K a i n z F. Aesthetics the Science. Detroit, 1962, p. 145.
- ²⁷ Ibid., p. 146.
- ²⁸ L i p p s Th. Ästhetik, Bd 1, S. 166.
- ²⁹ Ibid., S. 43.
- ³⁰ См.: Laurila K.-S. Die emotionalistische Ästhetik. — «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft». Bd 2. Bonn, 1928.
См.: Groos K. Der aesthetische Genuß. Giessen, 1902, S. 80—82.
- ³² Groos K. Die Spiele der Menschen. Jena, 1899.
- ³³ См.: Lotze H. Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Bd 2—3. Leipzig, 1856—1864.
- ³⁴ См.: Hirn I. Origins of Arts. London, 1900.
- ³⁵ Lee V., Anstruther-Tomson C. Beauty and Ugliness and other Studies Phychological Aesthetics. London, 1912.
- ³⁶ См.: Müller-Freienfels R. Grundzüge einer Lebenspsychologie. Bd 2. Das Denken und die Phantasie. Leipzig, 1925.
- ³⁷ См. Stern P. Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. — «Beiträge zur Ästhetik». Leipzig, 1898.
- ³⁸ См.: Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. Спб., 1900.

АНГЛИЯ

§ 1. Г. Спенсер

На мировоззрение Герберта Спенсера (1820—1903) оказали влияние юмовская форма агностицизма, некоторые идеи Канта и утилитаризм И. Бентама, которого К. Маркс называл родоначальником филистеров XVIII века и самым тоскливо-болтливым оракулом буржуазного рассудка XIX века. Спенсеровский позитивизм связан с традицией субъективно-идеалистического эмпиризма.

Спенсер признавал существование объективной реальности, но считал, что познание ее лежит за пределами разума: «Если человек считает свои представления об этих данностях (внешних), лежащих вне духа, составляющими знания их, то он обманывает сам себя: он лишь представляет эти данности в терминах духа и никогда не может достигнуть ничего другого. В конце концов он обязан признать, что его идеи о веществе и движении, представляющие лишь простые символы непознаваемых реальностей, есть сложные состояния сознания, построенные из единиц чувствования»¹. Признание абсолютной и безусловной ограниченности наших возможностей познания, по его словам, создает основу для «соглашения науки с религией», с которой он не хотел приходить в противоречие.

Сознание и формы мышления Спенсер рассматривал в качестве реакций на внешнюю среду. Представления, возникающие на основе опыта, и есть то, что обычно называется знаниями. Но эмпирический опыт, по Спенсеру, не отражает действительное содержание предметов и явлений реального мира, а только раскрывает некое соотношение между реальным миром и понятиями человеческого сознания, указывает на существование между ними связи — повторяемости, последовательности, сходства, определенной соотношенности субъекта и объекта. Процесс познания означает гармонизацию опыта, уяснение его элементов и их отношений.

В теории познания Спенсера большую роль играло понятие априорного знания, то есть знания самоочевидного, сложившегося из опыта прошлых поколений и закрепленного физиологически. Поскольку невозможно выйти за пределы сознания, то все, что мы знаем о внешнем мире, представляет собой комбинацию умственных состояний. Таким образом, вера, факт, теория или истина оказываются равнозначными понятиями; различны только слова, обозначающие отношение между состояниями сознания. Истинностью мысли признается то, что человек принужден думать именно так, а не иначе.

Субъект и объект отделены у Спенсера непреодолимым барьером: «Антитез, который существует между субъектом и объектом и за который мы, пока существует сознание, не можем переступить, делает невозможным какое бы то ни было познание о той конечной реальности, в которой объединены субъект и объект»².

Систему своих философских построений Спенсер возводит на основе механически интерпретированных достижений естественнонаучных знаний — геологии Лайеля, биологии Ламарка, идей эволюционной теории Дарвина. Концепция биологической эволюции, составляющая отличительную особенность позитивистской системы Спенсера, опирается на выдвинутую им идею дифференциации однородного в разнородное. Этот «универсальный закон развития» основывается на взятом из механики понятии «неустойчивого равновесия», которое он применил к объяснению дифференциации однородного как состояния неустойчивого равновесия, переходящего в разнородность от любой «ничтожной причины». Этому закону Спенсер придал универсальный характер: «Закон органического прогресса есть закон всякого прогресса. Касается дело земли или развития жизни на ее поверхности, развития общества, государственного управления, промышленности, торговли, языка, литературы, науки, искусства — всюду происходит то же самое развитие простого в сложное через ряд дифференцирований. Начиная от первых сколько-нибудь заметных космических изменений и до последних результатов цивилизации, мы находим, что превращение однородного в разнородное есть именно то явление, в котором заключается сущность прогресса»³. Сущность прогресса, таким образом, сводится к количественному изменению, которое в терминах механики определяется следующим законом: «Каждая действующая сила производит более одного изменения, каждая причина производит более одного действия». Этот «закон» подвергался критике со стороны современных Спенсеру физиков и математиков; перенесенный на явления всех уровней и классов, он свидетельствовал о том, что применяемая Спенсером

терминология создает только видимость науки, уводя в сторону фантастических умозрительных конструкций.

Тем не менее органическая теория общества Спенсера имела в XIX веке широкое распространение и послужила основой для теорий социал-дарвинизма. Спенсер проводил полную аналогию между биологическим организмом и обществом и закономерностями их развития: парламент — это аналог мозга, исполнительная власть — нервов, торговля — органов распределения питания, деньги — кровяных шариков и т. д. Разделение труда, общественные классы и т. п. получали объяснение по аналогии с функциями различных человеческих тканей и органов. Люди с быстрыми реакциями, инициативные становятся управляющими в обществе, менее восприимчивые и неинициативные — управляемыми. Способность приспособления к среде, принцип утилитаризма в его самом вульгарном виде играли большую роль в органической социологии Спенсера, представлявшей собой апологию свободного предпринимательства и фритредерства.

Осуществив индустриализацию, английское буржуазное общество нуждалось, с одной стороны, в ограничении государственного законодательства, с другой стороны, в защите от набравшего силу массового рабочего движения. Социальная теория Спенсера была призвана доказать, что биологический эгоизм индивидов — лучший регулятор общественного организма, а идеи социализма — опасное заблуждение, с которым необходимо бороться во имя интересов самих же рабочих. Позитивизм Спенсера имел откровенный охранительно-консервативный буржуазный характер.

Эстетическая концепция не была разработана у Спенсера с такой полнотой, как социальная. Вопросам эстетики, главным образом искусству, посвящен лишь ряд статей и высказываний в социологических и психологических работах Спенсера. В них можно обнаружить влияние многих эстетических идей, в частности Канта, но влияние это неглубокое и часто чисто словесное. Так, Спенсер употреблял понятие «игры» в эстетике в смысле прямой аналогии с игрой сил биологического организма, не имеющего прямой цели поддержания жизни, а от избытка сил упражняющего свои способности. Впоследствии эти упражнения могут принести и пользу.

Исследуя происхождение игры у биологических организмов и деятельности «высших способностей» человека — эстетических, Спенсер пришел к выводу, что искусство возникает тогда, когда не все силы и время поглощаются деятельностью, необходимой для сохранения жизни. Неизрасходованные силы вызывают желания, то есть идеальные чувства, потому что реальные уже удовлетворены, возникает желание к «представлению» вместо реальной деятельности. Это «закон», в силу которого и происхо-

дят игры в мире животных и в мире человека. Эти игры сопровождаются чувством удовольствия от победы над противником или соперником. Обычные игры дают удовлетворение низшим способностям, эстетическая деятельность — высшим, как будто не связанным с важными жизненными функциями.

Первоначально деятельность высших способностей также вызывалась необходимостью приспособления к внешней среде, но, отделившись от практической, эти способности приобрели эстетический характер и оказались призванными доставлять наслаждение. Так, цветовые ощущения были когда-то важны для приспособления к внешней среде, но в настоящее время даже дальтоники не испытывают существенных неудобств, и способность различать цвета легла в основу удовольствия, получаемого от колористических впечатлений. Способность к тонкому различению звуков первоначально носила приспособительный характер, но теперь большая часть звуков не имеет прежних жизненно важных функций, восприятие звуков составляет область удовольствия: «...некоторые звуки и тоны даже считаются прекрасными».

Предметом эстетического чувства являются сами действия, акт их воспроизведения независимо от содержания этих действий. Эстетическое значение приобретает искусство воспроизведения действий, поступков, предметов, оно само по себе доставляет удовольствие. В отличие от Конта, который отрицательно относился к психологии, растворяя ее в биологии и социологии, Спенсер в значительной степени строил именно на ней свою эстетику. В духе ассоциативной психологии, которая выдвинула в качестве главного принципа, объясняющего психические явления, объективные основания в биологии, он пытался толковать эти явления как форму реакции организма на внешние воздействия, возникшую на высшем уровне биологического развития. Но поскольку сознание понималось им не как отражение реальности, а лишь как символическое обозначение непознаваемого, форма психической реакции организма не приближала к познанию действительности, а оставляла сознание замкнутым в субъективном мире условных восприятий. Эстетическое чувство, или реакция, представлялось им как сложная психическая ассоциация, доставляющая организму наслаждение именно тем, что в ней просвечивало ощущение пользы.

Развивая положение о психологической связи пользы и красоты, английский позитивист приходил к выводу, что предметы, служившие в прошлом полезным целям, становятся в последующие эпохи украшениями, попадают в разряд красивых. Спенсер установил два важнейших психологических закона красоты: ассоциации по сходству и по контрасту. Свет должен быть рядом с тенью, яркие тона рядом с тусклыми или мрачными, выпуклые поверхности рядом с плоскими или вогнутыми.

Второй общий закон художественного эффекта, опирающийся на ассоциации идей, объясняет, по Спенсеру, эстетическое чувство удовольствия, получаемое уже не от контраста, а от ассоциации с определенными законченными и известными нам формами. В этом психологическом законе Спенсер усматривал источник различных архитектурных стилей. Так, постройки античных греков отличались симметрией, свойственной высшим животным, и все фронтоны и карнизы общественных зданий греков покрыты изваяниями людей и животных. Готический стиль связан с растительными формами окружающей природы, устремленность готики ввысь возбуждает представление о росте растений. Средневековые замки тем привлекательней, чем ближе они по своим формам к окружающей неорганической природе — суровым нагромождениям скал, утесов, горных вершин.

Каждый тип зданий требует и соответствующего окружения, чтобы удовлетворить наше чувство гармонии, связи частей с целым. Симметричные здания — принадлежность городской жизни, все предметы городской жизни тяготеют к симметрии; хаотическое строение замков соответствует горному ландшафту и т. п.

Закон ассоциации создаваемых форм с теми формами, которые окружают человека, представлялся Спенсеру достаточным основанием для объяснения особенностей архитектурных типов и стилей. Чисто психологическое объяснение не требует ни объективных критериев, ни анализа причин исторических изменений архитектурных стилей. Позитивистский подход ограничивался наблюдаемым фактом и его психологическим толкованием. Эволюционизму Спенсера было чуждо понятие историзма, конкретно-историческая практика человека не играет, по его мысли, никакой роли в становлении и развитии качественно новых ступеней художественного сознания.

Но факты искусства не могут сами по себе быть аргументами научного объяснения, да и подбор фактов уже выражает теорию. Бесконечные описания фактов искусства у Спенсера привязаны и к другому универсальному закону — дифференциации однородного в разнородное.

Развитие искусства у Спенсера предстает в таком виде: иероглифическая письменность «мало-помалу» дифференцируется на живопись и скульптуру. Из глубоко очерченного рисунка возникает рельеф на плоской стене, затем барельеф, который постепенно отделяется от стены и получает самостоятельную жизнь в виде круглой скульптуры. Рисунок на плоскости дифференцируется и в другом направлении, но непременно ко все большей разнородности: возникает многокрасочность, появляется светотень, разнообразие в сюжетах, позах изображаемых фигур и т. д. Все эти победы искусства совершаются сами по себе без связи с объективной

исторической основой, с утверждением человека в предметном мире путем общественно-практической деятельности.

Действием того же закона дифференциации объясняется и выделение поэзии, музыки и танца из прежде слитного их существования. Первыми музыкальными инструментами были палки, отбивающие ритм танца; египтяне имели уже лиру с тремя струнами; древние греки обладали четырехструнным инструментом, а затем появились семи- и восьмиструнные; много позднее возникли инструменты, извлекающие октаву звуков и больше. Происходила дифференциация и в мелодии, которая становилась все более разнообразной, потом появились лады, кадансы и т. д. Каждый вид искусства дифференцировался все убыстряющимися темпами, подчиняясь закону всеобщей эволюции.

Теория искусства Спенсера эклектична, в ней можно отметить различные влияния — от Юма до Конта. Происхождение музыки Спенсер интерпретировал чисто биологически. Ее истоки он видел в звуках голоса человека, а голос толковал как двигательную реакцию мускулов на внешнее раздражение организма. При этом характер и сила раздражения находят выражение в тембре, диапазоне звука и его изменениях. Пение и все разнообразные виды музыки являются идеализацией естественного языка эмоций и развиваются по закону всеобщей эволюции путем все той же дифференциации однородного в разнородное.

Задача музыки, как и других искусств, — доставлять удовольствие. «Гедонистический эффект» искусства Спенсер ценил за его полезное влияние на физиологическое состояние организма, способствующее его жизнедеятельности. Но существуют и другие, «косвенные выгоды» в художественной деятельности. Искусство, развивая язык эмоций, служит проводником «симпатии», то есть бескорыстного участия к другим людям, и тем самым способствует смягчению отношений между классами, установлению всеобщего благоденствия.

В искусстве художественного слова Спенсер находил и более непосредственную пользу: «сказав мало — внушить многое», то есть возможность экономии внимания и умственных усилий. Все поэтические обороты речи, употребление слов и выражений в образном смысле Спенсер рассматривал как средства сбережения энергии; он даже выводил закон, согласно которому «сила всякой речи увеличивается в обратном отношении ко времени и умственным усилиям, которых она требует от слушателя». Ритмическое строение поэтической речи более эффективно, чем прозаической, потому что мерно расположенные слова легче воспринимаются. Рифма и благозвучие доставляют удовольствие также в силу легкости их восприятия, меньшей затраты умственных усилий. Принцип экономии энергии, умственных усилий играл большую роль в эстетических взглядах Спенсера. Гра-

диозность целиком объяснялась экономией сил. Основания этого эстетического явления он видел в чувстве «симпатии», сопереживания удовольствия при зрелище легко, без усилий совершаемых движений или сохранении позы.

В эстетических высказываниях Спенсера, во всей системе его взглядов на искусство не было места понятию художественного содержания: категория содержания вообще в нем отсутствует. Все рассуждения велись вокруг законов психологического восприятия и тех форм искусства, которые вызывают удовольствие, а в конечном итоге приносят пользу, понимаемую в самом плоском значении этого слова. Но именно эти идеи, высказанные в такой прямой и ясной форме, получили позднее очень широкое распространение в позитивистских теориях разного толка, — порой в менее ясной форме и покрытые новыми слоями наукообразных аргументов. Спенсер только заложил основы позитивистской эстетики, дав начало ее психологическому направлению, экспериментальному, энергетическому, бихевиористскому и многим другим.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Спенсер Г. Основные начала. Спб., 1897, с. 165—166.

² Спенсер Г. Основы психологии. М., 19, т. 1, с. 103.

³ Спенсер Г. Соч. в 7-ми т, т. 6, Спб., 1980, с. 5.

§ 2. Дж. Рескин

Демократические убеждения Джона Рескина (1819—1900), его тонкое художественное чутье и глубина анализа обусловили оригинальную систему его взглядов на искусство. Основные проблемы и аспекты его искусствоведческих трудов определялись неприятием машинной буржуазной цивилизации, отрицанием викторианского прогресса, упорными гуманистическими исканиями. Рескин впервые в истории английской эстетической мысли столь остро ощутил несовместимость буржуазного утилитаризма с миром подлинного искусства. Постановка Рескином эстетических проблем и анализ категорий художественности были неотделимы от его социальной позиции, для которой характерно резко критическое отношение к капиталистическому обществу.

Взгляды Рескина на искусство изложены в его книгах «Современные художники» (в 5-ти т., 1843—1860), «Семь светочей

архитектуры» (1848), «Камни Венеции» (1851—1853), «Лекции об искусстве» (1870) и других трудах. Эстетические произведения Рескина носили полемический характер. Опровергая устаревшие идеи представителей академической школы, он развивал теории, основанные на демократическом понимании культуры.

Трактат «Современные художники» был задуман как слово в защиту художника Дж.-М. Тернера, искусство которого не было понято критиками того времени; но в процессе написания он вырос в развернутое изложение эстетических идей Рескина и явился значительным произведением художественной критики.

В эстетике Рескина синтезированы художественные идеи античности, просветительства и романтизма. На основе этого синтеза Рескин и пытался осмыслить современное искусство. Полнее всего он сумел усвоить и сформулировать принципы романтической эстетики и лишь подошел к определению некоторых сторон реалистического творчества. Больше всех современных ему писателей он ценил Вальтера Скотта, в творчестве которого на основе романтического метода развивались уже и некоторые реалистические принципы. Искусство В. Скотта явилось своеобразным аналогом раннего периода эстетических исканий Рескина. Позднее во взглядах Рескина наметились уже черты, характерные для прерафаэлитов середины XIX века. Впоследствии Рескин осудил позиции прерафаэлитов и высказал идеи, близкие к эстетике реализма и неоромантизма конца XIX—начала XX века.

Размышления Рескина над природой искусства приводят его вплотную к проблеме художественной правды. В первом томе «Современных художников» понятие «художественная правда» Рескин отграничивал от традиционного понятия «подражание». Если «подражание» предполагает похожесть в воспроизведении материального объекта, то «художественная правда» состоит в концептуальном осмыслении объекта. «Слово «правда», примененное к искусству, означает верное представление в уме и чувствах каких-либо природных фактов»¹.

Во втором томе «Современных художников» Рескин разделил произведения искусства на «идеальные» и «неидеальные» в зависимости от активности воображения в представлении реальных фактов. «Идеальное» произведение искусства воспроизводит не материальный объект, а «умственную концепцию» материального объекта, то есть представляет не вещь, а идею этой вещи: «идеальное» произведение искусства является результатом деятельности воображения художника. «Неидеальное» произведение искусства, то есть «натуральное», реалистическое, отображает действительно существующие вещи и может считаться хорошим или плохим в зависимости от совершенства изображения.

По мнению Рескина, великое произведение искусства служит

выражением духа великих людей. Специфика искусства, таким образом, в его обращенности к человеку. В трактате «Камни Венеции» Рескин проводит различие между наукой и искусством в их познании жизни: наука изучает отношение вещей друг к другу, а искусство — их отношение к человеку, то, что они значат для человека. Искусство, таким образом, передает интересы людей, их жизнь в обществе, социальные, политические, этические аспекты их бытия. В «Лекциях об искусстве» Рескин говорил: «Искусство любой страны является представителем ее социальных и политических свойств»² и «точно выражает ее нравственную жизнь»³.

Хотя Рескин как идеолог утопического реформаторства и отрицательно относился к техническому прогрессу, он тем не менее высоко оценивал роль науки в жизни человечества. По его мнению, презрение к науке опасно для существования общества. Сам Рескин великолепно знал геологию, ботанику, ибо считал, что для понимания правды в искусстве необходимо хорошо разбираться в законах природы. Искусство и наука взаимно дополняют друг друга и дают человечеству истинное знание и понимание природы. Отсюда и такое его парадоксальное суждение: «Тернер столь же геолог, сколь и художник»⁴. В верности природным формам — ключ к поискам художественной гармонии: «...в сердце художника живет страстная любовь к полной, не искаженной ничем истине»⁵. Для художника важно быть верным как научной истине, так и творческому воображению, но самое главное для него — это наблюдение за природой, общение с нею, любовь и доверие к ней. «Истина и красота, знание и воображение неизменно сочетаются в искусстве»⁶.

Художник-реалист, считал Рескин, дает верное видение жизни. Оригинальность произведения искусства, по его мнению, не в новизне художественных приемов, а в глубоком понимании правды, в подлинности изображения жизни.

Ведущую роль в эстетике Рескина играла категория прекрасного. В ее трактовке он высказал новые идеи по сравнению с Э. Берком и С.-Т. Кольриджем. Красоту, дающую ощущение счастья, Рескин противопоставлял безобразию буржуазной действительности, где он видел уродливые контрасты — богатства и бедности, индустриального города и заброшенной деревни, машинной техники и гибнущей природы. При всем идеалистическом понимании красоты (идея бесконечного — идея божественного) Рескин умел видеть прекрасное и в самой жизни — в природе, людях.

В ранний период творчества многие эстетические понятия и категории у Рескина были связаны с христианскими представлениями. В этом сказались и влияние идей Томаса Карлейля, заявлявшего, что искусству свойственно божественное начало. Но взгляды Рескина эволюционировали. В конце 50-х годов он разочаровывается в христианстве, философской основой его эстетики

становится всепоглощающий интерес к человеку и его морали. Позднее религиозные идеи вновь проникнут в работы Рескина, но их влияние будет уже не так сильно, как в ранний период творчества.

Прекрасное в трактовке Рескина означает преимущественно нравственную силу и правду человека, стремящегося к совершенствованию и счастью, а также гармонию природных форм. С этой точки зрения и осуществлялась Рескином критика «искусства для искусства» и натурализма. Он отстаивал духовные ценности романтического и реалистического искусства. В его рассуждениях о психологии художественного творчества важное место занимали мысли о сущности воображения и фантазии.

Рескин выступал против натурализма в искусстве, против копирования фактов и подчеркивания биологического начала в человеке. Огромную роль в творческом процессе он вслед за романтиками У. Вордсвортом и С.-Т. Кольриджем отводит воображению. Искусство — это воспроизведение фактов, преобразованных воображением; искусство является не только верным изображением объективных предметов, но и выражением личности художника. В трактате «Камни Венеции» Рескин, устанавливая различие между фотографией и художественным произведением, формулирует характерную особенность искусства: «Искусство представляет ценность именно потому, что оно выражает человеческую личность, активность и живое мироощущение доброй и великой человеческой души... силу, понимание и изобретательность мощного человеческого духа...»⁷ Рескин особо акцентирует активное творческое начало в художественной деятельности. Отсюда и его интерес к условным формам в искусстве. Он не только выступал сторонником жизнеподобия, развивая теорию пейзажа в искусстве, но также с большим вниманием относился к аллегории и гротеску. Гротеск как сочетание смешного и страшного он считал национальной чертой английского искусства.

Активная позиция творческой субъективности является предпосылкой определенного рода условности, которую Рескин называл «патетической иллюзией», имея в виду художественную гиперболу, метонимию, олицетворение природных сил и т. п.

Прекрасное Рескин видел прежде всего в природе, которую он изучал как естествоиспытатель и как знаток искусства. Он хотел, чтобы искусство точно и верно передавало красоту природы, ее органическое единство. В его эстетических трактатах красота природы нередко характеризуется с точки зрения социальной; он стремился защитить, отстоять природу как ту среду, без которой человек не может жить, без единения с которой он не может быть прекрасным. Большое внимание Рескин уделял теме природы в искусстве и литературе, рассматривая творчество мно-

гих английских поэтов в свете проблемы «олицетворения природы». Это давало ему основания и для анализа метафорического стиля в творчестве английских поэтов, создавших пейзажную лирику. В этом плане интересно обращение Рескина к маринистской теме — к изображению моря в искусстве и литературе.

Высоким достижением современного искусства — живописи и литературы — Рескин считал пейзаж. Современные художники не могут найти красоту в заурядной жизни буржуазного общества и поэтому обращаются к природе, которая всегда прекрасна. Изображение природы, по мнению Рескина, становится подлинно значительным и художественным, если оно проникнуто человеческими чувствами. В пятом томе «Современных художников» он писал: «Вся мощь в изображении природы зависит от ее подчиненности человеческой душе. Человек — солнце мира; он больше, чем реальное солнце. Пламя его чудесного сердца — это единственный свет и тепло, которые достойны внимания. Там, где человек, находятся тропинки; там, где его нет, — ледяная пустыня»⁸

Непреложной истиной для Рескина была связь эстетического начала с этическим, красоты с моралью. Продолжая линию морализаторской традиции в английской эстетике, он глубоко и всесторонне изучал отношения нравственных идей и искусства. Этические взгляды Рескина раннего периода творчества были основаны на христианской морали, но в конкретном анализе, особенно в 60—70-е годы, он опирался на те нравственные представления, которые подсказывала ему сама жизнь, отношения людей в обществе, благородные и героические устремления человека, протестующего против низменной капиталистической цивилизации. По Рескину, искусство нации всегда является точным отражением ее нравственного облика. Этическая проблематика искусства и литературы связана с особенностями национальной жизни и народным идеалом. В художественной сути произведения искусства он видел проявления моральной природы человеческой жизни.

Рескин считал, что искусство обладает огромной моральной силой и поэтому художнику прежде всего должно быть присуще чувство нравственной ответственности. Искусство создается не просто для удовольствия, не для времяпрепровождения, не для развлечения, когда нечего делать; это не средство от скуки, не пустая поделка. Искусство — серьезное дело, и к нему нужно относиться серьезно. «Развитию искусства надо посвящать целые жизни, а восприятию его — отдавать человеческие сердца»⁹ Настоящее искусство способно пробуждать нравственную энергию нации, призывать людей к служению великому долгу, к проявлению здоровых и благородных чувств. В искусстве раскрываются сердца людей, их любовь к жизни и труду, способному доставлять радость.

Особое значение Рескин придавал художественному восприятию красоты природы и людей. Ему казалось, что не следует полагаться всецело на чувства и на воображение; восприятие прекрасного не должно быть только чувственным («эстетическим»), так как чувства могут привести и к развлекательности, гедонизму, а воображение — к произвольной игре представлениями и идеями. Поэтому в восприятии прекрасного нельзя ограничиваться только чувством и воображением; необходимо, по мнению Рескина, созерцание, умозрение, которые смогли бы корректировать чувственное восприятие. Рескин использовал термин Аристотеля «теория» для обозначения роли созерцания, умозрения в восприятии прекрасного. По Аристотелю, «умозрение — самое приятное и самое лучшее»¹⁰, и для Рескина умозрение («теория») стало нравственно полноценным путем постижения красоты. «Я решительно не согласен с мнением, что впечатления о красоте всегда чувственные, они не столько чувственные и не столько интеллектуальные, сколько моральные»¹¹.

«Теоретическое» восприятие прекрасного предполагает, по Рескину, человеческое достоинство во всех проявлениях страстей и удовольствий. «Очевидно, что восприятие красоты — и не чувственное, и не интеллектуальное, оно зависит от чистоты, праведности и открытости сердца, жаждущего истины и силы переживаний; и даже действенность ума в момент восприятия красоты зависит от глубины сердечных чувств, вызванных красотой... Те люди, которые способны воспринимать прекрасное без сердечной глубины и не через сердце, никогда не поймут прекрасное, не испытают его добра, а подчинят его лишь своим желаниям и сделают его простым украшением своих низменных чувственных удовольствий...»¹².

Эстетические принципы формулировались Рескином на основе проникновенного и блистательного анализа выдающихся произведений живописи, архитектуры, литературы прошлых веков и современности. Искусство рассматривалось им в исторической обусловленности, и при этом отмечалось непреходящее значение истинно эстетических ценностей. Рескин придерживался идеи органической взаимосвязи искусства и жизни. Симптомы упадка в современном искусстве он объяснял кризисом культуры и моральной деградацией капиталистического общества. Он мечтал о таком обществе, в котором вновь были бы созданы предпосылки для развития настоящего искусства. По его убеждению, чтобы искусство могло существовать, нужно сначала добиться надлежащего уровня нравственности. Рескин высказал идею о том, что искусство имеет огромную общественную ценность, что оно является социальной необходимостью и общество в целом должно заботиться о его развитии и процветании. Согласно Рескину, искусство — это не привилегия художников, а достояние всего

общества и оно должно стать существенной частью жизни каждого человека, служить ему орудием познания или украшать что-либо практически полезное в его жизни. Разделение труда в капиталистическом производстве Рескин расценивал как враждебное искусству и творчеству. Преодоление пагубных последствий этого зла он представлял утопически: его идеал — возрождение ремесел и творческого ручного труда мастеровых средневековья. Обращаясь к искусству прошлого, он стремился внести в современную культурную жизнь представления о прекрасном, утраченные буржуазной цивилизацией.

Взгляды Рескина на искусство противоречивы, и в этом сказался уровень развития эстетической мысли в Англии его времени, как и социальная природа «феодалного социализма». Основные противоречия в эстетике Рескина следующие: между идеей «божественности красоты» и созерцанием прекрасного в реальной природе и людях; между риторичностью некоторых дефиниций и постановкой истинных проблем художественного творчества; между острой критикой современной буржуазной цивилизации и ретроспективностью идеала; между отрицанием технического прогресса и высокой оценкой науки.

В эстетике Рескина есть и слабые стороны. Довольно схоластичны, например, такие его эстетические категории, как «символическая красота», «живописное»; субъективны и произвольны некоторые определения («воображение проникающее», «воображение созерцательное», «бесконечность», «покой», «чистота»); запутан вопрос о соотношении эстетических категорий; непоследовательны суждения о связи объективного и субъективного; ощущается пуританский аскетизм в определении тематики художественных произведений; сказывается недооценка творчества великих английских писателей-реалистов XIX века.

Следует, однако, отметить, что, несмотря на излишнюю разветвленность в построении системы эстетических понятий и чрезмерную скрупулезность в установлении градаций различных категорий, в эстетике Рескина очевидно стремление отвергнуть нормативность требований в искусстве. По мнению Рескина, художник, опираясь на определенные принципы, должен творить свободно. «Совершенно напрасно усилие свести пропорции в искусстве к конечной регламентации, ибо они столь же многообразны, сколь многообразна музыкальная мелодия, и законы, которым они соответствуют, отличаются теми же общими свойствами; таким образом, определение верной или неверной пропорции — так же дело чувства и опыта, как и оценка хорошей музыкальной композиции, и это значит не то, что есть наука, определяющая и то и другое, и что ее принципы не могут быть нарушены, — это значит, что в пределах этих принципов свобода творчества бесконечна»¹³

В эстетике Рескина принципы правды и красоты неотделимы от коммуникативных, гносеологических и воспитательных целей искусства: искусство обладает воспитательным воздействием именно потому, что оно прекрасно и несет в себе великие идеи.

Пристальное исследование законов искусства привело Рескина к более глубокому пониманию социального бытия, которое отображается в художественных произведениях. Объяснение особенностей искусства со временем все больше становилось для него объяснением самой социальной действительности. Эту связь между искусством и реальностью он называл «политической экономией искусства». Искусство для Рескина имело смысл тогда, когда оно было свидетельством творческого труда человека и способствовало развитию творческого начала в труде рабочего. Он ценил готическую архитектуру именно потому, что в ней выражена душа и энергия ее творца — простого труженика. Рескин был первым в истории английской эстетической мысли, кто связал судьбу художественного творчества с особенностями труда в искусстве. Для него создание произведения искусства было определенным видом труда среди других видов трудовой деятельности; а труд рабочего, по его мнению, ценен настолько, насколько в нем проявлены творческие устремления личности. Искусство укрепляет и возвышает человеческую душу в том случае, когда оно неотделимо от здорового, благородного труда, ибо творческий труд — это основа нравственности. В том же году, когда Рескин закончил последний том трактата «Современные художники», посвященного проблемам искусства и теме гибели красоты в современном обществе, он выпустил в свет публицистическую книгу «Последнему, что и первому» (1860), в которой подверг беспощадной критике социально-экономические порядки капиталистического общества и поставил вопрос о положении рабочих. Идеи другой его книги, «Писем к рабочим и труженикам Великобритании» (1871—1884), многое объясняют в развитии острой социальной темы в английской литературе, и прежде всего темы рабочего класса.

Очень высоко ценил Рескина Л. Н. Толстой, которому особенно близки были такие черты его эстетики, как поэтизация ручного труда — труда ремесленника, создающего материальные и художественные ценности, как народность его идеала, идея нравственной силы искусства и т. п. По мнению Л. Н. Толстого, Рескин — «образованнейший и утонченнейший человек своего времени»¹⁴, «один из замечательнейших людей не только Англии и нашего времени, но и всех стран и времен. Он один из тех редких людей, который думает сердцем... и потому думает и говорит то, что он сам видит и чувствует и что будут думать и говорить все в будущем... сила мысли и ее выражение у Рескина таковы, что несмотря на всю дружную оппозицию, которую он встретил и встре-

чает... слава его начинает устанавливаться и мысли проникать в большую публику. Поразительные по силе эпитафии из Рескина все чаще и чаще встречаются в английских книгах»¹⁵

Как никто до него в английской эстетике, Рескин остро поставил проблему национальной специфики искусства. Он ярко писал о национальном своеобразии итальянского и английского искусства. В трактовке проблемы народности Рескин исходил из убеждения, что подлинное искусство несовместимо с извращенностью и уродством машинной буржуазной цивилизации. Для Рескина важно было сохранение в искусстве народного начала, противостоящего ужасам капиталистической действительности. Истоки народности истинного творчества он видел в прошлом, в искусстве средневековья. Но он надеялся на то, что в будущем люди смогут вновь создать народное искусство. Эти идеи оказали влияние на Уильяма Морриса.

Искусствоведческие труды Рескина обладают большими эстетическими достоинствами. Стиль его трактатов, эссе, лекций отличается своеобразной и тонкой художественностью — красочностью сравнений и метафор, патетичностью интонации, удивительным богатством лексики, музыкальностью звучания.

Эстетические идеи Рескина оказали заметное воздействие на культурную жизнь Англии. Они повлияли на «готическое возрождение» в архитектуре, на движение прерафаэлитов, прочно установили место и значение Дж.-М. Тернера в истории английской живописи и т. п.

Рескин оригинально осветил многие проблемы, которые проясняют специфику художественной жизни того времени. Культурологическая теория Рескина основана на таких идеях: несовместимость подлинного искусства с антиэстетическим буржуазным обществом; национальная самобытность искусства; критика утилитаризма; связь культуры с идеалами «феодалного социализма»; творческий труд как источник радостного бытия и настоящего искусства; народность истинной культуры; художественное воспитание народа. Рескин рассматривал эстетические явления в контексте развития философии, социологии, искусствознания и различных видов искусств. При всей своей противоречивости эстетические воззрения Рескина являются важной ступенью художественного развития Англии XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

Ruskin J. Works. Vol. 1. N. Y. 1889, p. 21.

² Ruskin J. Lectures on Art. London, 1894, p. 33.

³ Ibid., p. 34.

⁴ Ruskin J. Works. Vol. 1, p. 273.

⁵ Ibid., p. 293.

⁶ Ibid., p. 417.

⁷ Ibid., vol. 6, p. 170—171.

⁸ Ibid., vol. 4, p. 200—201.

⁹ Ruskin J. Modern Painters. Vol. 2. Boston, 1897, p. 219.

¹⁰ Аристотель. Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1975, с. 310.

Ruskin J. Modern Painters. Vol. 2, p. 231.

¹² Ibid., p. 237.

¹³ Ruskin on Music. Ed. by A. M. Wakefield. London, 1894, p. 39.

¹⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбил.). М., т. 31, с. 70.

¹⁵ Там же, с. 96.

§ 3. У. Моррис

Эстетические идеи Уильяма Морриса (1834—1896) неразрывно связаны с его энергичной деятельностью в сфере культурной жизни Англии второй половины XIX века, с его передовыми политическими убеждениями и активным участием в общественной борьбе. Он был первым английским художником, воспринявшим социалистическое учение в его марксистском значении. Он был ведущим представителем возникшего в конце XIX века английского социалистического искусства, к которому относится также творчество Дж. Кеннела, Х.-Дж. Бремсбери, Р. Трессела.

В ранний период своей художественной деятельности, в 50-е годы, Моррис испытал влияние «феодалного социализма» Томаса Карлейля, подвергшего критике буржуазное общество и предлагавшего возродить средневековый жизненный уклад. Довольно продолжительное время Моррис был связан с движением прерафаэлитов, протестовавших против индустриализма, создающего нищету и безобразие в жизни. Как и глава прерафаэлитского братства Данте Габриэль Россетти, Моррис искал эстетический идеал в добуржуазном прошлом, в искусстве дорафаэлевской поры. Прерафаэлиты стремились к обновлению художественных вкусов, возрождая романтический медиевизм и декоративный элемент в противовес академизму викторианского искусства XIX века. Прерафаэлитам, в том числе и Моррису, казалось, что они восстанавливают в правах народное, национальное английское искусство. Однако ретроспективность, архаичность эстетического идеала, явно стилизаторский характер их искусства, натуралистическое воссоздание средневековых легенд не способствовали долговечности этого течения в культурной жизни Англии.

Становление эстетических взглядов Морриса происходило под сильным воздействием демократической эстетики Джона Рес-

кина. Моррис воспринял идею Рескина о том, что искусство — необходимая часть жизни человека. Но если Рескин склонен был рассматривать прекрасное как проявление божественного начала, то Моррис, будучи материалистом и атеистом, видел красоту только в самой жизни, в человеке, в природе. От Рескина он заимствовал идею творческого труда как основы нравственности, но развил ее дальше, доказывая, что творческий труд рабочих возможен только при социализме. Рескин идеализировал средневековое искусство; для Морриса медиевизм в искусстве был так же привлекателен, но при этом он видел в средневековье и жестокость социальных отношений; он призывал не копировать искусство средневековья, не подражать ему, а на основе его изучения создавать собственное, современное искусство, устремленное в будущее. Во взглядах Морриса на искусство было больше историзма, чем у Рескина; он теснее связывал судьбы искусства с общественным прогрессом, с борьбой классов. Само развитие искусства, по его мнению, больше всего содействует прогрессу. Общие тенденции в истории искусства неотделимы от истории общества. Путь от древней культуры к новой состоит в переходе от искусства «неосознанной духовности» к искусству «осознанной духовности». Во всех людях будущего общества пробудится не только стремление к красоте, но и желание ее творить.

И Рескин и Моррис видели несовместимость уродливой буржуазной цивилизации XIX века с развитием подлинного искусства. И оба они противопоставляли пошлости и жестокости буржуазной действительности красоту средневекового искусства, созданного простыми тружениками-ремесленниками, оба увлекались готической архитектурой. Концепция прекрасного в эстетике Рескина и Морриса возникла на основе их неприятия безобразия капиталистического общества, но само противоречие между безобразием современной жизни и красотой искусства они толковали по-разному. Рескин уповал на нравственное возрождение нации путем труда ремесленников и благодаря влиянию настоящего искусства, а Моррис в последний период своего творчества полагал, что в результате классовой борьбы пролетариат возьмет власть в свои руки и в новом, социалистическом обществе наступит расцвет искусства.

С конца 70-х годов Моррис отошел от прерафаэлитов. В 1883 году он становится членом Социал-демократической федерации, а затем Социалистической лиги и принимает активное участие в социалистическом движении, пропагандируя идеи социализма в своих блестящих лекциях и речах, обращенных к рабочим. Деятельное участие в общественной борьбе обусловило новый характер творчества Морриса. Теперь он создает произведения, в которых воплощает социалистические идеи: «Гимны для социалистов»

(1884—1886), поэму «Пилигримы Надежды» (1886), повесть «Сон про Джона Болла» (1887) и роман о будущем «Вести ниоткуда» (1890).

Свои эстетические взгляды Моррис высказал в лекциях и статьях, относящихся к последнему периоду его творчества и опубликованных в сборниках: «Надежды и страхи за искусство» (1882), «Приметы перемен» (1888), в периодических изданиях английских социалистов — «Джастис», «Коммонуил» — и в виде отдельных брошюр.

Моррис испытал сильное воздействие идей марксизма. В работах К. Маркса он увидел точную и научную формулировку закономерностей социальной жизни. Традиция морального и эстетического протеста, идущая от Рескина, соединилась у Морриса с политико-экономическими и философскими идеями К. Маркса, научно доказавшего неизбежность крушения капитализма. В эстетике Морриса марксистские идеи соседствуют, однако, с идеями утопическими. Тем не менее в статьях, лекциях, речах и письмах Морриса формулируются положения, составляющие предпосылки для развития в Англии социалистической эстетики, связанной с идеологией марксизма. Пусть Моррис сделал на этом пути лишь первые шаги, и его мысль не всегда была последовательной, и он нередко высказывал утопические суждения, но несомненно то, что он был первым в Англии, кто внес идеи марксизма в искусствоведение. Современная марксистская литературная и художественная критика в Англии (А.-Л. Мортон, Дж. Линдсей, Р. Уоткинсон) считает Морриса первым марксистом в английской литературе и эстетике.

Художественные искания Морриса проявились в его увлечении архитектурой, живописью, прикладными искусствами, литературой. В многосторонних интересах Морриса Джек Линдсей, автор книги «Уильям Моррис. Его жизнь и творчество» (1975)¹, видит единое направление, перспективу идейно-художественного становления человека, мечтавшего о прекрасной жизни на земле и соединившего мечту с идеей социализма. Для Морриса освобождение человека является как социальной проблемой, так и эстетической, ибо идея свободы у него сливается с идеалом красоты. Преодоление отчуждения, свойственного буржуазному обществу, считал он, возможно лишь на путях соединения социально-политических целей с художественной активностью. Дело не в подчинении искусства политической пропаганде, а в том, что оно должно стать в центр бытия и действия.

Из всех эстетических категорий наиболее важное значение Моррис придавал категории прекрасного. Согласно его точке зрения, прекрасное — это объективная необходимость, свойственная природе и человеческой жизни; это естественный дар природы и то, что создается руками тружеников. Прекрасное — закон

гармонии, соответствующий общим законам жизни, красота жизни и природных форм. Прекрасное — это человеческая мысль, воплощенная в работе и произведениях труда, это выражение души народа и человека. Каждый человек обладает врожденным чувством прекрасного, и развитие этого чувства зависит от социальных условий.

Настоящее искусство выражает свободу мысли и слова, жажду света и знания. Оно должно воссоздавать историческую правду, рисовать правдивый идеал полнокровной и разумной жизни и оказывать нравственное воздействие на людей. Такое искусство должно стать потребностью каждого человека. В статье «Цели искусства» (1887) говорится: ...цель искусства — сделать труд человека счастливым, а отдых плодотворным². Цель искусства — доставлять радость и счастье человеку, умиротворять душевное беспокойство, делать жизнь достойной и счастливой для всех.

В лекции «Искусство под игом плутократии» (1883) Моррис выделяет два типа искусства: интеллектуальное и декоративное (малые искусства, прикладные искусства). Первый тип служит для удовлетворения только духовных запросов людей; второй тип соединяет духовные интересы с материальными потребностями. Между этими типами существует внутренняя взаимосвязь в периоды расцвета искусства. Но в условиях индивидуалистической буржуазной цивилизации они отделяются друг от друга и претерпевают ущерб. Декоративное искусство как форма коллективного творчества исчезает, а индивидуальное интеллектуальное искусство в отрыве от коллективного становится ограниченным, холодным, непонятным народу. Идеалом Морриса являлось человеческое сотрудничество в свободном от эксплуатации обществе и содружество искусств — интеллектуального и декоративного.

Моррис ратовал за развитие народного искусства и связанного с ним искусства индивидуальных творцов. В лекции «Красота жизни» (1880) он говорил о том, что «высокое искусство, создаваемое только великими умами и чудесно одаренными руками, не может существовать без искусства народного»³ Моррис отдавал предпочтение народному искусству, которое являлось результатом коллективного творчества. Таким, по его мнению, было средневековое искусство ремесленников, а с развитием буржуазной цивилизации и в связи с обострившимся разделением труда коллективное творчество стало исчезать. Если к творчеству не причастен весь народ, то искусство начинает приходить в упадок. Моррис считает ненормальным то, что искусство стало достоянием избранных, тогда как оно должно принадлежать всем людям.

Важнейшим видом народного искусства Моррис считал архитектуру, ибо она непосредственно и каждодневно связана с интересами, потребностями и эмоциями людей. Для человека пер-

востепенное значение имеет то, как устроен его дом, насколько он удобен и красив. В архитектуре главное — это простота и основательность, сочетание пользы и красоты. От состояния архитектуры зависит и развитие других видов искусства. Архитектура, по Моррису, — это основание всех искусств, она может включать в себя живопись, скульптуру, декоративные искусства. Дом, отличающийся архитектурными достоинствами, становится законченным произведением прикладного искусства — это результат коллективного творчества.

Моррис считал наиболее полной и органической формой искусства готическую архитектуру, в которой проявилось единство силы и изящества, единство, вызывающее радость и восторг. Готическая архитектура отличается эпичностью пространственных форм, совершенством декора. Восхищаясь творчеством средневековых мастеров, Моррис явно недооценивал искусство Ренессанса. Красоту готической архитектуры Моррис противопоставляет также уродливости викторианской архитектуры. Он признает только готический стиль и считает, что архитектура в будущем должна следовать стилю готики.

Резко критикуя буржуазную цивилизацию и тот упадок в искусстве, который вызван бесчеловечностью капитала, Моррис, однако, подчас впадал в крайность и несправедливо объявлял XIX век в целом веком псевдоискусства.

С сожалением писал Моррис о том, что искусство в условиях эксплуататорского буржуазного общества оказывается недоступным народным массам, пребывающим в угнетенном состоянии, он ратовал за развертывание художественно-просветительской деятельности среди трудящихся. Моррис склонен даже преувеличивать роль искусства в революционизировании народных масс. Явно утопично его утверждение в лекции «Красота жизни»: «И только одно искусство способно им помочь и избавить их от этого рабства»⁴.

Моррису принадлежит заслуга возрождения прикладных искусств. Он был не только знатоком, теоретиком и пропагандистом прикладных искусств, но и крупным художником-дизайнером. Он верил в то, что в будущем бурно разовьются художественные ремесла, характерные для средневековья, и красота, достигнутая его мастерами, соединится в искусстве с реализмом, к которому стремятся современные художники. Подлинное искусство создается народом и сохраняет память о народе-творце. Под истинным искусством Моррис понимает выражение человеком радости его труда. Следовательно, настоящее искусство будет успешно развиваться только в обществе, в котором труд будет приносить удовольствие и счастье людям. Такое искусство будет твориться народом и для народа.

«Первые шаги социальной революции должны положить

начало перестройке искусства народа, то есть радости жизни»⁵, — утверждал Моррис в лекции «Искусство и социализм» (1884). В лекции «Как мы живем и как мы могли бы жить» (1884, опубл. 1887) Моррис, говоря о пролетарской революции, которая должна изменить основы современного общества, затронул и вопрос об искусстве будущего. Люди, получившие досуг, будут развивать свои индивидуальные способности, их искусство будет доставлять удовольствие многим. Народ, испытывающий удовлетворение и радость от своего свободного труда, будет стремиться выразить эти чувства в творческой работе, в искусстве. «Рабочий цех снова превратится в школу искусства»⁶

Одним из условий развития искусства будущего Моррис считал создание для каждого человека такой жизненной обстановки, при которой его окружало бы прекрасное — красивое жилье, красивые вещи, красивая природа. Моррис остро поставил экологическую проблему: важно сохранять природу, красоту земли для блага человечества. Он решительно осуждал загрязнение рек отходами промышленного производства. В лекции «Искусство и красота земли» (1881) он выдвинул перед народом задачу «превратить страну из прокопченного задворья мастерской в цветущий сад»⁷

Моррис считал, что коллективистский характер общества будущего будет способствовать сохранению и созданию прекрасного. Свободные и мужественные люди будущего, усвоив благородные идеи, выдвинутые человечеством, создадут небывалое по своей художественной силе искусство. В лекции «Общество будущего» (1887) Моррис останавливает свое внимание на благоприятных для развития искусства социальных условиях будущего. В социалистическом обществе здоровая жизнь свободных людей, здоровое и всестороннее проявление их чувств, здоровая мораль создадут предпосылки для развития подлинного искусства.

В романе Морриса «Вести ниоткуда» выражена мечта о счастливом будущем, когда наступит расцвет искусства и литературы. В романе использована традиционная английская фольклорная форма видения. В форме прекрасной фантазии Моррис показал нравственное возрождение человека при социализме. Моррис видел в будущем свободу, счастье, радостный труд, братство, гармонические отношения с природой. Писатель предвидел возрастающую роль искусства. Верно указывая на действительные черты социалистического общества, Моррис вместе с тем вносил в нарисованную им картину утопический элемент: он недооценивал роль технического прогресса; его герои предпочитают труд ремесленника; в будущее перенесен идеал единения искусства и ремесла, увиденный Моррисом у средневековых мастеров. Один из персонажей романа, Хаммонд, говорит: «Как и люди средне-

вековья, мы любим все четкое, ясное и чистое»⁸ Новое настоящее искусство появляется во время пролетарской революции. Оно «вновь чудесно ожило в последний период борьбы. Особенно это касается музыки и поэзии». «Искусство, или «работа-удовольствие», как правильнее было бы говорить, выросло как-то само собой. У людей, больше не принуждаемых к непосильному и безысходному труду, пробудился инстинкт прекрасного... Искусство стало необходимым элементом работы каждого человека, занятого в производстве»⁹. Рассказчик в романе «Вести ниоткуда» говорит о своем восприятии искусства будущего: «Впервые в жизни мои глаза наслаждались красотой без чувства несоответствия между ней и действительностью, без страха разрушения этой красоты»¹⁰ «Я смотрел и не мог надивиться красоте, разнообразию и богатству фантазии в работах людей, которые наконец научились воспринимать жизнь как удовольствие»¹¹

Ф. Энгельс называл Морриса «социалистом эмоциональной окраски»¹². Некоторая наивность Морриса в изложении социалистических идей, его ошибки в конечном итоге объясняются незрелостью социалистического движения в Англии того времени. При всех утопических моментах книги «Вести ниоткуда» в ней развивается великая идея: человечество может достичь полного счастья и расцвета искусства только в строительстве коммунистического общества. Моррис внес в английскую культуру своего времени социалистический идеал, создавая искусство революционного романтизма в условиях разворачивающейся борьбы рабочего класса.

Для нашего времени сохраняют значение многие эстетические идеи Морриса. Его новаторские искания продолжены и развиты в производственной эстетике, в архитектуре, основанной на функционализме, в искусстве дизайна, в эстетике быта и природного окружения, сохранении памятников старины как достояния национальной культуры. Высказанная Моррисом идея расцвета искусства при социализме находит свою реализацию в социалистической культуре нашего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

Lindsay J. William Morris. His Life and Work. London, 1975.

² Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973, с. 61.

³ Там же, с. 103.

⁴ Там же, с. 114.

⁵ Там же, с. 216.

⁶ Morris W. Political Writings. N. Y., 1973, p. 153.

Моррис У. Искусство и жизнь, с. 146.

⁸ Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. М., 1962, с. 124.

⁹ Там же, с. 204.

¹⁰ Там же, с. 213.

¹¹ Там же, с. 265.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В 2-х т. Т. 2. М., 1976, с. 339.

§ 4. Эстетизм

Время расцвета эстетизма на английской почве приходится на последнюю четверть прошлого столетия, точнее, на конец 60-х — начало 90-х годов. «Эстетизм,— как справедливо отмечает один из его современных исследователей,— претендовал на роль философии жизни и философии искусства, и эстетическое движение было как литературным, так и социальным явлением»¹ Нужно добавить, что и в изобразительном искусстве он нашел немало последователей и выразителей. В Англии наиболее ярко он был представлен такими художниками, как Обри Бердсли (1872 — 1898), отчасти Джеймс Мак Нейл Уистлер (1834—1903) и прерафаэлиты (вернее, некоторые из них).

Эстетическая теория этого направления наиболее полно и интересно изложена в трудах Уолтера Пейтера (1839—1894) и Оскара Уайльда (1856—1900), которые прежде всего известны как блестящие писатели; причисляют сюда и поэта Алджернона Чарлза Суинберна (1837—1909).

Но прежде чем обратиться к рассмотрению эстетизма, включающего в себя апологию «искусства для искусства» и эстетическую критику буржуазности с позиций эскапизма, нужно выяснить те социальные причины, которые обусловили его возникновение.

«Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой»², — писал Г. В. Плеханов.

Ко второй половине XIX столетия Англия вступила в период бурного промышленного роста и развития. Времена королевы Виктории сделали страну «мастерской мира». Но вместе с могуществом пришло калечащее разделение труда, жесточайшая эксплуатация колоний и обнищание широких народных масс. В области искусства распространилось уродливое подражание стилям прошлых веков, отвечающее спросу на безвкусную имитацию роскоши в среде вошедшей в силу буржуазии. Конечно, не всем слоям английского общества было по душе такое положение. Суровой критике подверглось буржуазное общество в трудах Карлейля и Рескина. Последний критиковал капитализм с романтических позиций. Оскар Уайльд, учась в Оксфордском университете, слушал лекции Рескина и воспринял у него идеи «эстети-

ческой критики» капитализма. Критическое отношение к буржуазному обществу было присуще представителям английского искусства второй половины XIX века, стоящим на романтических или близких к романтизму позициях (не говоря уже о критическом реализме, который в викторианской Англии был весьма силен). Но если Рескин призывал изменить положение, улучшить общество и видел в искусстве силу, способную совершенствовать нравственность человека, приносить ему кроме эстетических эмоций пользу и знания, то адепты эстетизма пытались оторвать искусство от социальной проблематики, утверждая его самоценность. Неприятие буржуазного общества привело их к эскапизму. Эстеты «видели многие пороки буржуазного общества, но были убеждены в невозможности сделать жизнь разумной и справедливой. Они понимали, что их мир смертельно болен, но их творчество было не анализом врача, который ищет средств лечения, а стоном безнадежно больного, знающего, что он обречен»³

Уайльд, Уистлер, Бердсли метко и зло высмеивали пошлость и ограниченность буржуа, но дальше дело не шло. Со временем, уже в нашем веке, эстетизм, возникший как отрицание буржуазности, был ассимилирован буржуазной культурой и органично вошел в основания эстетики модернизма, и это ясно указывает на его безвредность для общества, которое он отвергал. Таким образом, эстетизм возникает из осознания антиэстетичности капитализма, его враждебности художественному творчеству, но по своей сущности это явление буржуазное.

Основателем английского эстетизма был оксфордский профессор литературы Уолтер Пейтер. Наибольший интерес представляет его книга «Ренессанс», вышедшая в 1873 году. Популярностью у эстетов пользовался и его философский роман «Марий эпикуреец» (1885) и книга «Воображаемые портреты» (1887). В предисловии к «Ренессансу» Пейтер писал: «Красота, как почти весь человеческий опыт, есть нечто относительное, поэтому определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактней»⁴ Для Пейтера красота — это нечто переживаемое в данный момент, его не волнуют пустые абстракции. Новый гедонизм, провозглашенный им, лег в основу эстетской философии жизни. Переживание прекрасного, оставшегося неопределенным, стало основной ценностью эстета. «Таким образом,— продолжает Пейтер,— важно не то, чтобы критик давал нам правильное абстрактное определение красоты, но чтобы ему был присущ известный темперамент, способность глубоко трогаться красивыми вещами»⁵ Проблема художественной критики была одной из ключевых в эстетизме, вслед за Пейтером к ней обращались Уистлер и Уайльд. Однако, как эта проблема ими решалась, мы рассмотрим ниже. Сейчас нам важно отметить, что для эстета «наслаж-

дение красотой само по себе придает смысл и ценность жизни»⁶

Мир, в котором мы живем, постоянно изменяется и ускользает, вместе с ним изменяемся и мы. Чем мы станем завтра? Что будет с миром? Этого нельзя сказать; посему самым верным будет получить как можно больше впечатлений и переживаний от нашего бытия. Примерно так обосновывали эстеты свои гедонистические позиции. «Ибо, единственный шанс наш — расширить этот промежуток (между рождением и смертью.— Д. Я.), пережить как можно больше биений пульса в данный срок. Этот ускоренный пульс жизни могут дать нам великие страсти, восторги и муки любви, различные формы захватывающей деятельности, бескорыстной или иной, наполняющей жизнь столь многих. Ясно лишь одно: только страсть может принести нам этот плод ускоренного повышенного сознания. И больше всего житейской мудрости именно в поэтической страсти, в стремлении к красоте, в любви к искусству ради искусства. Ибо искусство подходит к нам с простодушным намерением дать наивысшую радость быстролетным мгновениям нашей жизни, и просто ради этих мгновений»⁷ — такими словами заканчивается «Ренессанс» Пейтера.

Культ прекрасного во всех разнообразнейших его проявлениях оказался вещью довольно опасной именно в силу неопределенности и расплывчатости основного положения. Эстеты знали, чего они не хотели: они не хотели быть похожими на пошлого буржуа, который ради наживы поступает чем угодно, они отрицали викторианское морализаторство, пропитавшее собой всю культуру, они не принимали академизма, дидактизма и натурализма современного им искусства. Они представляли собой малочисленную оппозицию недовольных, стремящихся создать свой обособленный мир прекрасного, — здесь нужно было экспериментировать.

Известный французский историк Э. Галеви называл эстетов «трагической молодежью». «Это была маленькая группа людей, — писал он, — эксцентрически настроенных и гордых своей изолированностью... Не этих писателей читала широкая публика, и не они были подлинными выразителями господствующего настроения»⁸. Над ними смеялись, их обвиняли в безнравственности. Ведущий карикатурист консервативного журнала «Пэнч» Джордж Дюморье создал множество карикатур, высмеивающих манеры эстетов. Для этого были основания: эстеты экстравагантно одевались, речь их изобиловала афоризмами и парадоксами, а оценки тем или иным явлениям они часто давали в превосходной степени. Эстет, в его описании, так характеризует своих знакомых (тоже эстетов): «Она — превосходное совершенство, тогда как он — совершенное превосходство, но только я один — они всегда об этом говорят — сочетаю в себе превосходное совершенство с совершенным превосходством»⁹.

Но это поверхностная сторона эстетизма, порой же эстет попадал просто в трагическую ситуацию. В 1878 году, после бранного отзыва Рескина о произведении Уистлера, состоялся судебный процесс, который Уистлер формально выиграл, но в ходе его он полностью разорился и стал банкротом. Дело заключалось в том, что Рескин, бывший непререкаемым авторитетом в художественной критике, обвинил молодого художника в профессиональной непригодности. После такого отзыва картины Уистлера просто перестали покупать в Англии и ему потребовалось немало времени и сил, чтобы снова встать на ноги. С Оскаром Уайльдом произошла еще более неприятная история. В 1895 году он был приговорен к двум годам тюремного заключения по обвинению в аморализме, после чего произносить его имя в обществе считалось недопустимым.

Ян Смолл отмечает, что эстетизм начинается с утверждения переживания прекрасного ради самого этого прекрасного переживания, а завершением его развития оказывается декаданс, лозунг которого «переживание ради переживания»¹⁰ В последнем случае имеется в виду любое переживание без каких-либо ограничений. Утрата всякой меры бесспорно является показателем упадка и разложения. Такой путь от эстетизма к декадансу совершил герой романа Уайльда Дориан Грей. (Можно сказать, что этот путь отчасти повторил и сам автор.) Образ эстета создан в романе французского писателя Гюисманса «Наоборот». Герой этого произведения Дез Эссент не способен ни на какие активные действия, он занимается только тем, что перечитывает любимые книги, любителю своими сокровищами и даже заказывает специальные живописные лохмотья, чтобы облачить в них нищего, обитающего у порога его дома, — настолько капризен его вкус.

Логическим завершением эстетской концепции жизни является вывод о том, что нет более совершенного состояния, чем созерцание прекрасного. Попытки устроить жизнь на принципах «чистой красоты» чаще всего приводили к неудачам, создание произведения «чистого искусства» тоже дело крайне сложное и почти неосуществимое, и поэтому самым достойным состоянием эстеты в конце концов утвердили именно созерцание. «...Самое трудное дело на свете — ничего не делать, самое трудное и самое интеллектуальное»¹¹, — пишет Уайльд. Таким образом, эстетская философия жизни сводится к бездеятельности.

Теоретические установки эстетизма, изложенные в работах Пейтера и Уайльда, проистекают в конечном счете из эстетики Канта. Через Томаса Карлейля часть английской интеллигенции восприняла немецкую философию как нечто противостоящее позитивизму, процветавшему в викторианской Англии, который наиболее выражал дух практицизма, столь характерный для вошедшей в силу буржуазии. «Опыт, уже заранее сведенный

к группе впечатлений, огорожен для каждого из нас толстою стеною личности, через которую до нас не может донестись реальный голос, да и от нас не может проникнуть в то «вне», о котором мы лишь строим догадки»¹², — читаем мы в «Ренессансе» Пейтера. «Если... рассматривать природу как совокупность явлений, лежащих вне человека, то люди в ней открывают лишь то, что они сами в нее привносят»¹³, — повторяет Уайльд вслед за Кантом. Здесь «вещь-в-себе» и априоризм, только в упрощенной, неразработанной форме. Еще более ясно указывает на кантианский корень эстетизма рассуждение Уайльда о красоте: «Истинно красивые вещи — это те, до которых нам нет дела. Покуда вещь нам полезна или нужна... она лежит вне подлинной сферы искусства»¹⁴. Трактовка эстетического отношения как незаинтересованного отвечала стремлениям эстетов оторвать искусство от нравственности, политики, морали и т. п.

Нужно отметить, что в таких произведениях Уайльда, как «Замыслы» (1891) и «Портрет Дориана Грея» (1891 — этот год был особенно плодотворным для писателя), теория эстетизма изложена яснее и интереснее, чем в прочих литературных произведениях адептов «чистого искусства», и это делает Уайльда наиболее ярким представителем эстетизма в Англии.

Генеральное положение эстетизма — это отграничение искусства от всего неэстетического. «Искусство ничего не выражает, кроме себя самого. Вот основной принцип моей новой эстетики...»¹⁵ — провозглашает Уайльд. Того же мнения придерживается и Уистлер. Он пишет: «Искусство эгоистично, оно не имеет желания поучать, оно занято лишь самоусовершенствованием»¹⁶. Каким же образом может происходить это самовыражение и самоусовершенствование, если искусство замыкается на самом себе и не соприкасается с реальностью? Что значит «чистое искусство»? Наиболее близким к совершенству в этом смысле Пейтер, Уайльд и Уистлер считали музыку и орнамент. Создавая свой роман, Уайльд хотел, чтобы он был подобен персидскому ковру по своей сказочности и декоративности. Уистлер называл свои живописные полотна ноктюрнами, симфониями и т. п. Но, несмотря на такие стремления, роман Уайльда остался произведением сюжетным и образным, а полотна Уистлера — изобразительными и даже реалистическими (в основном своем большинстве). Создание чисто красочной живописи или бессюжетного романа оказалось эстетам не под силу; подобные вещи возникли только в искусстве модернизма. В своей художественной практике эстетизм отстает от своей теории, а иногда просто входит с ней в противоречие. Ярким примером тому служат сказки Уайльда, в которых воспеваются доброта и благородство, ясно просматриваются симпатии автора к обездоленным и несчастным. Но в то же время Уайльд заявляет: «Нет книг нравственных или безнрав-

ственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все»¹⁷ Что же именно понимали эстеты под произведением «чистого искусства»? Образцами в этом смысле выступают драма Уайльда «Саломея» и рисунки Бердсли, созданные под впечатлением от нее. Этим произведениям присущи изощренность исполнения, подчеркнутая искусственность, дух сказочности и изрядная доля чувственности. В диалоге «Упадок лжи» Уайльд писал: «Ложь, передача красивых небылиц — вот подлинная цель искусства»¹⁸ Произведение искусства должно быть феерической выдумкой, прекрасной сказкой, но отнюдь не абстракцией. Отличие эстетизма от модернизма заключается еще и в том, что поклонники «чистого искусства» с глубоким уважением относились к культурному наследию, в то время как для модернизма характерно отрицание, поругание культуры прошлого, утверждение себя как единственно новаторского искусства.

Эстеты во многих отношениях романтики, в литературе их часто именуют или неоромантиками, или разочарованными романтиками, или последними романтиками¹⁹ С романтизмом их объединяет преклонение перед гением, высокая оценка воображения и фантазии и видение в художнике пророка, но общая пессимистическая и эскапистская направленность эстетизма, потеря положительного идеала не позволяют характеризовать его как действительно романтическое явление. Это, скорее, разложение романтизма, промежуточная стадия между романтизмом и модернизмом, одна из ранних модификаций декаданса.

Если для романтиков природа была сильнейшим источником творчества, то эстету созерцание ее картин не доставляет ни удовольствия, ни вдохновения. Он восклицает: «Наслаждаться природой! К удовольствию своему, могу сказать, что я совершенно утратил эту способность... На деле искусство открывает нам лишь характерное для природы убожество замысла, ее непостижимую глупость, ее изумительную монотонность, ее безусловную незаконченность»²⁰ Никаких ценностей, кроме переживания прекрасного, которое можно получить почти исключительно от созерцания произведений искусства, у эстетизма не остается. Но так как ни общество, ни природа в эстетизме не считаются эстетически значимыми, то откуда же искусство может почерпнуть живительные соки, чтобы существовать и развиваться, что же в таком случае составляет его содержание? На этот вопрос Уайльд отвечает так: «В уродливый и рассудочный век искусствам приходится заимствовать сюжеты не из жизни, а друг у друга»²¹ Уолтер Пейтер считал, что это явление закономерное: «В каждом искусстве наблюдается стремление выйти из данных ему границ путем трактовки своего материала в сфере другого искусства»²².

На рубеже XIX и XX веков в символизме, эстетизме, модернизме заимствование сюжетов и идей одним видом искусства из другого было особенно распространено. Например, трагедия Уайльда «Саломея» дала толчок для создания немалого числа живописных и графических образов этого евангельского персонажа. Причем сам Уайльд написал свою драму под впечатлением от новеллы Гюстава Флобера «Иродиада». Вдохновленный уайльдовской «Саломеей», Рихард Штраус создает одноименную оперу. В принципе взаимообогащение разных видов и жанров искусства — явление необходимое, всегда имевшее место, но когда этот процесс абсолютизируется и рассматривается как единственная возможность развития искусства, тогда содержание искусства существенно сужается и обедняется.

Ревностное отношение к искусству, стремление сохранить это единственное вместилище прекрасного в неприкосновенности определяет эстетское понимание художника и художественной критики. Как отмечалось выше, первым к проблеме художественной критики с позиций эстетизма подошел Пейтер. Под влиянием его идей суть критики лаконично выразил Уайльд в предисловии к своему роману. Он писал: «Критик — это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного»²³ Исходя из этого критиком может быть только художник. Об этом сказал Уистлер на судебном процессе против Рескина: «Я считаю, — заявил Уистлер судьям, — что никто, кроме художника, не может быть компетентным критиком»²⁴.

Одной из причин такой трактовки художественной критики было общее негативное отношение к эстетизму викторианского общества. Произведения эстетов претили викторианскому вкусу своей антиморализаторской и антисоциальной направленностью. Эстеты страдали от непризнания и в то же время гордились им, чувствуя себя оригинальными и избранными среди общего неодобрения. «С точки зрения мировой художественной культуры типичное викторианское искусство стало своего рода символом безнадежной безвкусицы, фальшивой аффектации, творческой бесплодности»,²⁵ — пишет советский искусствовед А. Д. Чегодаев. Действительно, признанные викторианской Англией живописцы типа Лендсира, Фрита или Уилки не имели ничего общего ни с Уистлером, ни с прерафаэлитами, хотя и между главой прерафаэлитов Россетти и Уистлером трудно обнаружить сходство. Объединяет их только оппозиция к обществу. Интересно отметить, что Уистлер, чье искусство ближе всего к импрессионизму, воспринимался современниками как один из лидеров эстетизма, и причина этого в том, что и эстетизм и импрессионизм противоречили официальным вкусам времени. Объединяло их еще и то, что там и здесь «впечатление» играло главную роль. Очевидно,

что между эстетизмом и импрессионизмом есть весьма существенные различия: первый трансформировал впечатление в субъективное переживание, второй — в отражение красоты объективного мира. «Из живописи импрессионистов ушла не только черная краска, но и темные стороны жизни»²⁶, а творчество эстетов (несмотря на их стремление к красоте) исполнено пессимизма, чувственности и искусственности. Дух мрачной иронии пронизывает как многие писания Уайльда, так и рисунки Бердсли.

Концепция эстетизма строится следующим образом: во-первых, действительность (как природа, так и общество) обесценивается как эстетически неполноценное или даже антиэстетичное явление, искусство отрывается от жизни, чуждой и враждебной ему; оно замыкается на себя и становится «искусством для искусства». Художнику в таком случае, чтобы не примешивать к искусству ничего инородного, надо стать критиком-художником, то есть заниматься «творчеством в творчестве». Оценить по достоинству его искусство может только коллега, то есть тоже художник. Только элита, только эстеты достойны вкушать плоды собственного творчества.

Игнорирование связи искусства с действительностью приводит Уайльда к парадоксальному утверждению: «...справедливо, однако, что жизнь больше подражает искусству, нежели искусство подражает жизни»²⁷. Раз в искусстве содержатся ценности, в жизни отсутствующие, то жизнь может почерпнуть красоту только из стоящего над ней искусства.

Безусловно, искусство и прочие формы общественного сознания оказывают обратное влияние на реальный процесс жизни, но абсолютизация этой активности и самостоятельности искусства неправомерна; именно реальность дает жизнь обобщающим ее в себе художественным образам, и именно правдивость и убедительность отражения действительности делают те или иные художественные типы направляющими и вдохновляющими поведение людей. Исследование жизни и творчества самого Уайльда подтверждает эту связь между действительностью и искусством, а также приоритет действительности в этом их отношении. В частности, Г. Лангаард указывает на реальных людей, послуживших писателю прототипами при создании персонажей его романа²⁸.

Разница между Уайльдом-теоретиком и Уайльдом-художником была замечена сразу после выхода в свет его «Замыслов». Вот что писал современник Уайльда поэт и критик Артур Симонс в рецензии на вышеупомянутую работу: «Первое эссе, «Упадок лжи», является протестом против реализма, «против чудовищного преклонения перед фактами». Это эссе представляет определенные эстетические учения, которым сам мистер Уайльд доверяет только отчасти»²⁹.

Прежде всего глава английского эстетизма требует от литературы «самобытности, пленительности, красоты, воображения»³⁰ Ис этих позиций он критикует реализм, в особенности творчество Золя, который обвиняется в эмпиризме, отсутствии фантазии. Французский романист, по Уайльду, не способен создать новую художественную реальность, отличную от нашей повседневной жизни. В то же время Уайльд очень высоко оценивает Бальзака: «Что касается Бальзака, то он — удивительнейшее сочетание художественного темперамента с научным духом. Последний он завещал своим ученикам; первый всецело принадлежит ему»³¹ Высоко ценит Уайльд русских писателей Достоевского и Тургенева, однако отказывается называть их реалистами. Возвращаясь к Бальзаку, Уайльд пишет, что «Бальзак не больше реалист, чем Гольбейн. Он творил а не копировал жизнь»³² Из всего этого можно сделать заключение, что воюет Уайльд не против реализма, а против натурализма, просто не называя его по имени.

С одной стороны, Уайльд за «искусство лжи», за «красивые небылицы», с другой — его пленяет мощный реализм Бальзака и Достоевского. И чтобы сохранить последовательность в своих суждениях и симпатиях, Уайльду ничего не остается, как отказать великим реалистам... в реализме. Но противоречие все равно остается, так как невозможно органично соединить ложь с правдой. Как самый яркий и талантливый из представителей английского эстетизма, Уайльд выходит за его границы, эстетские схемы не могут полностью удовлетворить их создателя. Не могут они этого сделать в силу своей искусственности и иллюзорности. Эстеты так до конца и не реализовали свою теорию ни в жизни, ни в искусстве.

Творчество одних (Уайльд, Уистлер) оказалось богаче и глубже теоретического эстетизма, другим (Пейтер) не хватило сил, чтобы в полном объеме реализовать его. Исключением является, пожалуй, только один Бердсли, чьи рисунки по своему характеру отвечают почти всем требованиям эстетизма. Несмотря на свою декадентскую направленность, эстетизм выдвинул ряд положений, не лишенных ценности. К ним относится, пусть ограниченная, критика капитализма — выявление его враждебности искусству. Не лишена ценности и критика Уайльдом натурализма в искусстве. Любовь к прекрасному и талант позволили Уайльду, Уистлеру и другим их единомышленникам создать замечательные по мастерству, изысканные произведения искусства, правда, часто очень опосредованно отражающие проблемы времени.

В общем эстетизм — это идеалистическая концепция жизни и искусства, основывающаяся на индивидуализме и субъективизме, обладающая как слабыми, так и сильными сторонами. Истоки ее — в романтизме, кантианстве и отчасти «философии жизни».

Несмотря на свою антибуржуазную направленность, эстетское движение, особенно в поздней стадии своего развития,— явление декадентское. В нем причудливо смешались идеи, характерные для XIX века, и прозрения художественного формализма, свойственные модернистской эстетике XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- The Aesthetes. A Sourcebook. Ed. by Ian Small. London, 1979, p. XI.
- ² Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958, с. 139.
 - ³ Аникст А. История английской литературы. М., 1956, с. 378.
 - ⁴ Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 1912, с. V.
 - ⁵ Там же, с. VII.
 - ⁶ Johnson R.-V. Aestheticism. London, 1969, p. 10.
 - ⁷ Патер В. Ренессанс..., с. 193.
 - ⁸ Галевич Э. История Англии в эпоху империализма. Т. 2. М., 1937, 17.
 - ⁹ The Aesthetes. A Sourcebook, p. 174—175.
 - ¹⁰ Ibid., p. XII.
Уайльд О. Полн. собр. соч., т. 3. Спб., 1912, с. 169.
 - ¹¹ Патер В. Ренессанс..., с. 190.
 - ¹² Уайльд О. Полн. собр. соч., т. 3, с. 169.
 - ¹³ Там же, с. 167.
 - ¹⁴ Там же, с. 181.
 - ¹⁵ The Aesthetes. A Sourcebook, p. 22.
 - ¹⁶ Wilde O. The Picture of Dorian Gray. N. Y., 1962, p. 17.
 - ¹⁷ Зарубежная литература XX века. Хрестоматия. Т. 1. М., 1981, с. 258.
 - ¹⁸ См.: Hough G. The Last Romantics. London, 1949; Gaunt W. The Aesthetic Adventure. London, 1975; Johnson R. V. Aestheticism. London, 1969.
 - ¹⁹ Уайльд О. Полн. собр. соч., т. 3, с. 158.
 - ²⁰ Там же, с. 198.
 - ²¹ Патер В. Ренессанс..., с. 106.
 - ²² Wilde O. The Picture of Dorian Gray, p. 17.
 - ²³ Уистлер Дж.-М.-Н. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970, с. 137.
 - ²⁴ Чегодаев А. Д. Статьи об искусстве Франции, Англии, США. М., 1978, с. 126—127.
 - ²⁵ Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980, с. 28.
 - ²⁶ Уайльд О. Полн. собр. соч., т. 3, с. 175.
 - ²⁷ См.: Лангаард Г. Оскар Уайльд. Его жизнь и литературная деятельность. М., 1908.
 - ²⁸ Wilde O. The Critical Heritage. Ed. by K. Beckson. London, 1970, p. 95.
 - ²⁹ Уайльд О. Полн. собр. соч., т. 3, с. 164.
Там же, с. 166.
 - ³⁰ Там же, с. 167.

ИТАЛИЯ



ранческо Де Санктис (1817—1883) своими трудами открыл новый этап в итальянской эстетике, критике и истории литературы. Начав с увлечения философскими и эстетическими теориями Вико, Кузена, Джоберти и братьев Шлегель, Де Санктис уже в 1840-е годы отходит от «исторической школы», изучает Гегеля и стремится создать новую теорию искусства и философскую критику.

Итальянцы воспринимали систему Гегеля через эклектическую философию В. Кузена, пользовавшуюся популярностью в период Рисорджименто. Эклектизм подготовил почву также и для усвоения позитивизма, который пришел ему на смену в Северной Италии в 1850—1860-х годах. В Тоскане позитивизм развивался на базе известного здесь еще с XVIII века сенсуализма. Южная Италия становится оплотом гегельянства. «Неаполитанская школа» в философии (Ф. Де Санктис, братья Б. и С. Спавента, Н. Марселли, Ф. Фьорентино и другие) стремится распространить идеи Гегеля на все сферы знания, видя в его учении средство гражданского и нравственного возрождения Италии. «Становились гегельядцами, чтобы противостоять Бурбонам, иезуитам и папе... Из гегелевской философии хотели вывести не только новую теорию познания и новую науку, но и руководство к действию и прежде всего новую концепцию государства, которая дала бы ответ на все важнейшие вопросы, стоявшие перед Италией, где как раз создавалось новое государство...»¹

Де Санктис был одним из первых последователей Гегеля в Италии и посвятил его эстетике курс лекций в Неаполитанском университете (1842—1843). Начиная с 1840-х годов и вплоть до 1870-х, когда эстетическая мысль Де Санктиса все больше проникается позитивизмом, оформились и его собственные эстетические взгляды. Основные положения своей эстетики Де Санктис изложил в «Критических очерках» (1-е изд.— 1856; 2-е изд.—

1869), в «Очерке о Петрарке» (1869), в «Истории итальянской литературы» (т. 1—2, 1870—1871), в «Новых критических очерках» (1872) и др.

Де Санктис не отвергал целиком романтическую эстетику — он перерабатывал и осмыслял ее положения с позиций гегелевской философии. Однако он не механически усваивал идеи Гегеля. Выступая против растворения искусства в чистой мысли, Де Санктис подчеркивал, что «искусство вечно», и констатировал тенденцию к его синтезу с философией и религией в XIX веке. Пример такого синтеза он видел в творчестве Данте, а из современных поэтов — у Леопарди и Ламартина.

Одним из основных положений эстетики Де Санктиса было признание автономности искусства. Художественное произведение рассматривалось как свободное творение духа. Борясь с субъективно-вкусовыми оценками пуристов, понятием «хорошего вкуса», Де Санктис отстаивал независимость искусства также от политических и моральных идей времени. Он выступал и против Кузена, видевшего задачу искусства в обуздании страстей и указании пути самосовершенствования личности. Основой искусства является не подражание природе или истории, утверждал Де Санктис, искусство заключает в себе самую внутреннюю цель и развивается по присущим ему законам. Содержание искусства не исчерпывается красотой, истиной, справедливостью и т. п., содержанием искусства должна стать живая реальность во всех ее проявлениях. Требование всестороннего изображения действительности предполагало отказ от одностороннего понимания идеала. В единой картине мира прекрасное и безобразное оказывались неотделимыми одно от другого, и идеал искусства, вбирая в себя все «оттенки» действительности, приобретал большую жизненность, емкость и многообразие. Единство идеала и действительности, «идеального» и «реального», как необходимое условие гармонии, Де Санктис нашел в творчестве Мандзони, особенно в романе «Обрученные».

Своеобразие искусства Де Санктис видел также в свободном проявлении творческого вдохновения. Заранее сформулированная идея не имеет ничего общего с искусством. Поэт творит в порыве вдохновения, не заботясь о концепции. Следовательно, творчество, являясь выражением таинственной деятельности духа, по сути своей бессознательно. Если творчество бессознательно, то его результат — произведение искусства — алогичен, поэтому Данте и Шекспир, два величайших гения, являются самыми нелогичными поэтами.

Де Санктис противопоставляет мыслительную способность, создающую системы и философские обобщения, художественной способности. Используя гегелевское положение о различии фантазии как творческой силы и воображения как силы в известной

степени пассивной, Де Санктис полагал, что воображение связано в большей степени с анализом, что ему присуще нечто «механическое», в то время как фантазия — подлинная творческая способность, интуитивная и непосредственная. Если воображением наделен любой более или менее способный автор, то фантазия является достоянием немногих великих поэтов, таких, как Данте, Шекспир, Леопарди, Гюго.

Другим важным моментом эстетической теории Де Санктиса становится положение о гармоническом единстве формы и содержания. Понять художественное произведение как выражение личности автора, его духовного мира можно, лишь рассматривая произведение в единстве составляющих его частей. Де Санктис определяет содержание как «жизнь и душу», наполняющие форму. Содержание — живая реальность, некий индивидуальный «организм», заключенный в произведении искусства. Своеобразие конкретного содержания Де Санктис сравнивает со своеобразием индивида.

В понимании «формы» Де Санктис опирался на положение Гегеля о «внутренней форме» в ее нерасторжимом единстве с содержанием.

Форма, утверждает Де Санктис, — это внутренняя субстанция, которая одухотворяет материал искусства и дает жизнь произведению. В форме выражается автономная деятельность духа, преобразующего чувственную материю в художественное представление. Содержание без формы не будет иметь значения, если поэт в процессе творчества не сумеет создать из данного содержания «живое существо». Но вместе с тем «форма не является априорной и не существует сама по себе, отдельно от содержания, как украшение или наряд... но определяется содержанием, активным в уме художника: каково содержание, такова и форма»². Форма бессмертна. Политические, религиозные, нравственные идеи могут устаревать, художественному же произведению обеспечена долгая жизнь благодаря тому вечному и общечеловеческому, что заключает в себе форма. В художественном произведении «концепция ничто, а форма все». Гений проявляет себя именно в форме. Через нее и в ней осуществляется процесс познания.

Оригинальность эстетики Де Санктиса состоит в его теории формы, в идее органического единства формы и содержания.

В форме воплощена специфика и непреходящая ценность искусства, поэтому Де Санктис использует понятие «форма» в широком философском смысле. Само искусство он называет «формой», так как оно является отражением «определенной исторической действительности». Создавая свою теорию искусства как независимой формы, Де Санктис учитывал также научные достижения своего времени. Быстрое развитие естествознания во

всех европейских странах приводило к насыщению идеалистических систем «научными» элементами.

Натуралисты понимали под формой «самую природу сущности». У живого организма — это прежде всего его внутренняя структура, то, что определяет данный организм и делает его самим собой. Этот взгляд оказал влияние и на Де Санктиса, который называл форму «независимым индивидом». Позднее Де Санктис перешел на позиции позитивизма, что получило отражение в его оценке творчества Э. Золя, которого он назвал выдающимся реалистом своего времени.

Своей теорией искусства Де Санктис открыл новый путь в развитии итальянской эстетической мысли. Он стремился создать в Италии философскую критику, базирующуюся на научной основе. Если искусство — творчество, созидание, то критика — осмысление этого процесса. Роль критики заключается в том, чтобы проследить, как живая реальность, преломленная в сознании писателя, отражается в художественных формах. Если философ исследует сущность духа, то критик — его видимые проявления. Критик должен, отпавляясь от чувственного восприятия произведения, проникнуть в поэтический мир автора, понять «физиологию» данного содержания, запечатленного в неповторимой форме. А так как своеобразие искусства получает отражение в форме, задача критика — анализировать главным образом форму. Следовательно, и в истории литературы нужно изучать не историю идей, а эволюцию формы. Критика и искусство представлялись Де Санктису двумя сторонами одного и того же творческого процесса.

Борясь с абстрактной критикой Ч. Канту и его последователей, стремившихся изолировать мысль от способа ее выражения, Де Санктис настаивал на конкретном анализе произведения искусства как неповторимой художественной формы.

Защищая идею независимости искусства от политических, религиозных и нравственных концепций, Де Санктис в то же время предлагал учитывать при художественном анализе и «общую ситуацию», характер эпохи.

Эстетические идеи Де Санктиса получили широкую известность в Италии. Де Санктис создал свою школу в эстетике и литературной критике. Самым оригинальным из его учеников и последователей был Анджело Камилло Де Меис (1817—1891), профессор медицины Болонского университета и философ. Де Меис также стремился сочетать гегельянство с позитивизмом. Герой философского романа Де Меиса «После окончания университета» (т. 1—2, 1868—1869), в частности, заявляет, что позитивизм является «кровью» истинной философии, а наблюдение и опыт — ее «желудком». Исследователь, ограничивающийся изучением фактов, остается на «поверхности» явлений: он не спо-

собен проникнуть в жизненную субстанцию. И герой Де Меиса стремится соединить изучение природы с философским объяснением научных проблем. Де Меис вслед за Гегелем ставит философию выше искусства.

Согласно Де Меису, искусство представляет собой серию развивающихся художественных форм. Под формой он понимает литературный жанр, который Де Меис уподобляет живому организму, давая гегелевской идее эволюции идеологических форм естественнонаучную интерпретацию. Эстетические формы (то есть жанры) развиваются, достигают своего расцвета и отмирают, как все живое. Анализируя различные виды современного ему искусства, Де Меис отдавал предпочтение роману, который он называл «наиболее естественной человеческой эпопеей», целиком базирующейся на изображении реальной действительности. С проникновением рефлексии в роман наступит его окончательная трансформация, за которой последует смерть романа и искусства вообще.

Система Де Меиса привлекала современников своим естественнонаучным пафосом, стремлением подчинить искусство тем же закономерностям, которые действуют в природе, потому что искусство и природа являются отражением определенной стадии в развитии духа.

Де Меис сделал дальнейший шаг в сторону от романтической эстетики, заменив ориентацию на историю ориентацией на природу. На место исторической закономерности, проявлявшейся в разного рода случайностях, он поставил законы природы, прежде всего закон эволюции.

Луиджи Капуана (1839—1915), теоретик веристского направления в итальянской литературе второй половины XIX века, строил свою научную эстетику, опираясь на опыт И. Тэна, Де Санктиса и Де Меиса. Капуана определял свою философскую позицию как «научное гегельянство». Идя по стопам Де Меиса, он стремился сочетать философию Гегеля, открывшую перед ним, по его утверждению, новые «сверкающие горизонты», с позитивизмом. Система Де Меиса сделалась для Капуаны посредницей между направлением Де Санктиса с его понятием искусства формы и направлением И. Тэна с его пониманием искусства как «естественного продукта» и проблемой «среды».

Капуану интересовало не столько различие, сколько то общее, что связывало Тэна и Де Меиса. Это общее он видел в стремлении сблизить литературу с научным исследованием, рассматривать продукты человеческой мысли наравне с явлениями растительного и животного мира. Эта идея, казалось Капуане, наиболее полно воплотилась в системе Де Меиса.

Однако Капуана отверг противопоставление искусства и философии. В этом отношении ему оказалась ближе идея Де Санктиса

об автономии искусства. Вслед за Де Санктисом Капуана смотрит на искусство прежде всего как на форму. Гегельянскую идею эволюции идеологических форм Капуана воспринимает с естественнонаучных позиций Де Меиса. Мысль Де Меиса о том, что художественные формы отмирают после своего расцвета, подобно растениям или животным, помогает Капуане обосновать теорию эволюции литературных жанров, подтвердив его убеждение, что художественные формы почти идентичны формам живой природы и не являются случайными или созданными чьим-то капризом. Они развиваются согласно логической необходимости, достигают расцвета, приходят в упадок и отмирают. Эта идея становится определяющей для Капуаны как эстетика и критика.

Капуана не механически соединил в своей эстетике разные точки зрения. Де Санктис и Де Меис олицетворяли для него единое направление философской и эстетической мысли, объединяющее достижения «высокой» философии и практического знания.

Взгляд на искусство как на некую активную форму сближал точку зрения Капуаны с философией в высоком ее понимании — таким образом подчеркивались оригинальность и своеобразие искусства. Концепция форм-жанров представлялась Капуане развитием общего философско-эстетического принципа, который рассматривал искусство и литературу по аналогии с живой природой.

Формы в своем последовательном развитии сменяют одна другую: низшая форма, эволюционируя, превращается в высшую, которая достигает своего расцвета и отмирает. Такой низшей формой, «первичным поэтическим эмбрионом», из которого развились все другие литературные формы-организмы, Капуана считал древние эпические легенды. Особую роль в процессе эволюции от низших организмов к высшим он отводил форме, преобразующей эмоции в произведение искусства. Так, легенда, ставшая в литературной обработке организмом высшего порядка, продолжает сохранять наивность чувств. Примером может служить народная легенда о Фаусте и ее обработка у Гете.

Появление и расцвет того или иного жанра Капуана связывает с определенной исторической эпохой.

Замечательные памятники искусства свидетельствуют, по мнению Капуаны, о том, что прогрессивная эволюция поэтических форм прекращается, как только тот или иной организм достигает высшего развития. Эпическая поэма получила свое законченное развитие уже в древности, трагедия — в более позднее время в произведениях Шекспира, комедия — сравнительно недавно в пьесах Ожье и Дюма-сына. Каждая такая форма выражает определенную ступень в развитии человеческой мысли и не повторяется произвольно, а история литературы, подчиняясь тем же закономерностям, какие действуют в природе, превращается в исто-

рию поступательного совершенствования эстетических форм, осуществляющих развитие разумного начала.

Вслед за Де Санктисом Капуана стремился поднять литературную критику до уровня научного исследования, настаивая на том, что она должна обладать философским методом, научной системой определенных правил теоретического анализа. Задачу критика Капуана видел в том, чтобы изучать законы развития природы и применять их в области искусства. С точки зрения закона прогрессивного совершенствования эстетических форм Капуана подверг анализу все формы-жанры (трагедию, историческую драму, комедию), отвергнув их одну за другой.

На смену отжившим формам искусства должен прийти роман нравов, который Капуана называет самой жизнеспособной формой современного искусства, «настоящим эпосом, единственно возможной эпопеей современного мира». Изучая историю итальянского романа, Капуана стремился проследить его эволюцию от некоего «праотца». Таким «праотцем» романа нравов он считал «Декамерон» Боккаччо, в котором «все ростки современного искусства готовы были уже распуститься». В новеллах Боккаччо можно найти удивительные совпадения с романами Бальзака, Флобера, Золя, следует только иметь в виду «различие между организмом, начинающим развиваться, и организмом, почти достигшим своего полного развития»³.

Роман нравов — это та форма, или живой организм, который способен всесторонне отразить новую итальянскую действительность после Рисорджименто, а «Декамерон», с этой точки зрения, не только замечательный памятник и «чудо» искусства Возрождения, но и «праотец» современного итальянского романа.

Следующим этапом в развитии итальянского романа Капуана считал «Обрученных» Мандзони. Так наметилась четкая реалистическая традиция: от Боккаччо и новеллистов Возрождения к Мандзони, а от него непосредственно к писателям-веристам.

Теория форм-организмов послужила Капуане для обоснования необходимости и закономерности развития современного романа и всего реалистического искусства Италии второй половины XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

Тольятти П. Развитие и кризис итальянской мысли в XIX веке.— «Вопр. философии», 1955, № 5, с. 65.

² De Sanctis Fr Settembrini e i suoi critici.— De Sanctis Fr Opere. 2. ed. T. 4, vol. 2. Bari, 1954, p. 268.

³ Capuana L. Studi sulla letteratura contemporanea. 2. ser. Catania, 1882, p. 137.

ЭСТЕТИЧЕС-
КАЯ
МЫСЛЬ
РОССИИ



ВВЕДЕНИЕ

Революционная ситуация, разрешившаяся реформой 1861 года, и постепенный переход к новым, буржуазным отношениям во многом определили круг проблем, обсуждавшихся в русской критической, философской и эстетической литературе второй половины века. В центре эстетики революционных демократов стояли вопросы общественного назначения литературы и искусства, борьбы за реализм, сущности прекрасного, наиболее яркое определение которого дал Н. Г. Чернышевский в своей магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». Эти проблемы продолжают обсуждаться и в эстетике рассматриваемого периода. Однако реформа обнажила глубокие социальные противоречия, и для представителей передовой общественной мысли была очевидна необходимость революционных преобразований.

С другой стороны, исторически сложившееся представление о России как посреднике между Западом и Востоком, угрозы экспансии, в частности культурной, требовали ускорения процесса национального самоопределения. В XIX веке на эту потребность отвечает прежде всего развитие русской исторической науки.

Как известно, проблема культурного самоопределения России с особой остротой была поставлена в 40—50-е годы XIX века в спорах между «западниками» и славянофилами. В сущности, «западники» отвечали на те же вопросы, что и славянофилы. Герцен писал, что у них со славянофилами одно сердце, но разное понимание того, по какому именно пути должно идти социальное развитие России, что вело, конечно, к различию и в сфере эстетической мысли. Но синтез противоположных точек зрения был невозможен, ведь для того, чтобы определить, по какому образцу надлежало строиться национальной жизни, следовало не только знать ее прошлое, но и предвидеть будущее, судьбу России. Это было не под силу ни славянофилам, ни «западникам» — известная узость исторического сознания была свойственна и тем и другим. Только марксизм, получивший распространение в России к концу XIX века, смог ответить на этот вопрос на основе научной теории исторического процесса.

И хотя в пореформенной России и славянофильство и «западничество» как особые направления общественной мысли перестали существовать, проблемы, выдвинутые ими, не утратили остроты и во второй половине XIX века.

В это время для всех стал уже очевидным факт эволюции России в направлении европеизации, а именно проникновение во все области социальной жизни и культуры капиталистических отношений и, соответственно, буржуазной идеологии. В свете этого

факта и решаются теперь основные мировоззренческие, философские и эстетические проблемы. Обсуждение эстетических проблем в общекультурном движении России во второй половине века тесно переплетено с такими глобальными вопросами, как ее посредничество между Востоком и Западом, ее отношение к западной культуре и, следовательно, отношение между «западом» и «востоком» в самой русской культуре и выбор ею исторического пути. Вернуться к прежним, допетровским образцам было невозможно. Да и на Западе в смысле искусства и литературы фактически нечего было заимствовать, разве что, по выражению Ф. М. Достоевского, дорогие русским «мертвые камни». Говоря прозаически, ориентация на западные образцы была бы далеко не прогрессивной в сфере эстетики, так как во второй половине века русская литература и искусство дали миру величайшие произведения, которые сами могли выступать в качестве выдающихся образцов, в то время как на Западе все более были заметны явления декаданса и натурализма. О последнем, как и о позитивистской эстетике в целом, которая была хорошо известна в России, отрицательно отзывались не только такие мыслители, как В. Соловьев, но и писатели-реалисты, например Ф. М. Достоевский, В. Г. Короленко. Вообще эстетические идеи русских писателей интересны не только как изложение конкретной программы художественного творчества. Они значительны и теоретически и нередко глубоко философичны. Достаточно назвать «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского или «Что такое искусство?» Л. Н. Толстого. Эстетические воззрения великих русских писателей отличаются подлинным демократизмом и пониманием великих задач, стоящих перед искусством и литературой. А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов в рамках концепции символизма и вне ее также высказали ряд существенных идей о значении искусства и роли художника; разумеется, их представления были идеалистически окрашены и несли на себе влияние философии В. Соловьева, а также эстетической концепции Д. С. Мережковского; но в силу того, что каждый из этих художников, оригинальных и значительных, размышлял над важнейшими эстетическими проблемами, их теоретическое наследие также представляет большой интерес для эстетики.

Как отмечалось выше, в это время собственно эстетические проблемы тесно сплетаются с осознанием исторической судьбы России, смысла и значения ее культуры. Этим во многом определялись требования, предъявляемые и к искусству. Отношение к демократическим традициям русской литературы, в особенности к «гоголевскому направлению», а также к Пушкину, интерпретации его творчества, жизни, личности обнаруживали эстетические позиции и многих последующих теоретиков, художников, писателей; притягивание их или же, наоборот, отри-

цание и переоценка, принижение их значения служили как бы знаменем определенного идеологического лагеря, между которыми развертывалась острая полемика. Так, если последователи революционных демократов (Салтыков-Щедрин, Некрасов и другие) представляли литературно-эстетический процесс во второй половине века как дальнейшее развитие реализма, выдвигая требование демократизации художественной культуры, то сторонники «чистого искусства», а позднее символисты связывали с демократизацией литературы и искусства их деградацию. Правда, не все. Самый значительный представитель идеалистической философии этого времени, В. Соловьев, на идеи которого опирались представители этого направления, горячо выступал против «чистого искусства». Он высказывал глубочайшие прозрения не только о прекрасном в природе (известно, как высоко он ценил концепцию Н. Г. Чернышевского «прекрасное есть жизнь»), но и о роли искусства, которое должно одухотворять действительную жизнь («Общий смысл искусства», 1890). В противоположность этому позиция Д. С. Мережковского отличалась элитарностью. В известной программной работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) он писал о порче, «одичании и пошлости языка» как свидетельстве распространяющегося варварства; причину этого он видит в отступлении от «высшего цвета русской культуры», то есть Пушкина.

Однако доминирующими были демократические и гуманистические тенденции. Интересы народа — таков был лозунг эпохи. Конечно, в это слово вкладывали различный смысл прогрессивные художники, мыслители, ученые, с одной стороны, и официальная идеология — с другой. В зависимости от этого и расходились в оценке задач искусства основные направления эстетической мысли. Нельзя не упомянуть и о том, что в это время получает развитие академическое литературоведение², появляются обширные научные исследования русской истории, например С. М. Соловьева, В. О. Ключевского, труды по древнерусской культуре, возникает, в частности, «русская мифологическая школа», большой интерес привлекает изучение фольклора. Идея народности своеобразно преломилась и в творчестве таких писателей, как Н. С. Лесков, В. Г. Короленко, П. Н. Мельников-Печерский. Народ — главный герой произведений Л. Н. Толстого. Иными словами, проблема народности, возникшая еще в начале века и обострившаяся после войны 1853—1856 годов и реформы 1861 года, оказалась одной из ключевых эстетических проблем.

Немалое влияние на общественную и культурную жизнь страны, в том числе на искусство и эстетическую мысль, оказало такое сложное и противоречивое явление, как народничество. Народники стремились продолжить демократические тенденции

Н. Г. Чернышевского, но в ходе эволюции внутри этого антифеодального и одновременно антибуржуазного движения намечается кризисная ситуация, следствием которой было, с одной стороны, возникновение так называемого либерального народничества, а с другой — анархистских и экстремистских тенденций. Народническая идеология, или, по меткому выражению В. И. Ленина, «субъективный социализм», свойствен демократически настроенным группам в тех странах, которые находятся в преддверии буржуазной революции или переживают таковую и имеют возможность сравнивать процессы, наблюдаемые в их стране, с противоречивыми процессами в развитых капиталистических странах Запада. Именно этим определяется то общее, что характерно для эстетических взглядов народников. Искусство должно служить народу — в этом утверждении сильная сторона их эстетики. Но «народ» для них, по существу, лишь крестьянство, а идеальная форма социальной организации — община. С таким пониманием «народа» связаны слабые стороны эстетики народников, ее непоследовательность.

С других позиций идея народности разрабатывалась почвенниками, которые выступали против революционно-демократической эстетики и сами в свою очередь подвергались критике со стороны ее представителей. Они призывали обратиться к национальной «почве», то есть придерживаться тех социальных и культурных традиций, которые остались незатронутыми западными влияниями. Почвенники были одновременно и против развития капитализма в России и против крепостничества, выдвигая идею об особом историческом месте русского народа среди других народов, поскольку русский народ, считали они, еще не поражен гибельной буржуазной «чумой» и сохранил традиции общинной культуры. Русский народ призван спасти человечество, для чего должен вобрать в себя все достижения (но не пороки) мировой культуры. Идею мирового избранничества России особенно развивал К. Леонтьев. Ф. М. Достоевский также отчасти принадлежал к этому направлению, и прежде всего по своим социальным и философским воззрениям, но превосходил эту идеологию как художник и эстетик. В своей знаменитой речи «Пушкин» он говорил о «всечеловеческой» отзывчивости русского народа, в этой отзывчивости он видел и народность творчества Пушкина. Именно то, что Пушкин был для него идеалом «всечеловека», то есть человека, каким он должен быть, служит достоверным знаком того, что болезненная диалектика его романов являлась своеобразным средством утверждения через отрицание, через очищение идеала красоты: «Идеал красоты, нормальности у здорового общества не может погибнуть... Красота есть нормальность, здоровье... Если в народе сохраняется идеал красоты и потребность ее, значит, есть и потребность здоровья, нормы,

а следовательно, тем самым гарантировано и высшее развитие этого народа»³.

В последней трети XIX века эстетическая мысль все больше дифференцируется. Получают развитие академические исследования конкретных проблем эстетики, искусства, литературы. Возникают такие имена, как Потебня, Веселовский, Тихонравов, Афанасьев. Многие их теоретические положения не утратили научного интереса и поныне, например учение о «внутренней форме слова» А. А. Потебни. В этот же период расширяет сферу своих интересов и критика.

В России ее значение было исключительно велико; она была голосом народной совести даже в большей мере, чем сама литература. Важную роль в развитии художественной и музыкальной критики сыграл В. В. Стасов, ведущий идеолог наиболее значительных объединений русских художников-реалистов и музыкантов того времени («Товарищество передвижных художественных выставок», «Могучая кучка»).

В конце XIX века сильное влияние на русскую эстетическую мысль оказывает символизм. Русский символизм — явление в высшей степени неоднородное. В целом его можно охарактеризовать как индивидуалистическое направление, несмотря на мистический лозунг «соборности» Вяч. Иванова или философию всеединства В. С. Соловьева, хотя нельзя отрицать и характерный для символистов заряд субъективной антибуржуазности в их борьбе с мещанством. Эта противоречивость, неоднозначность русского символизма не только усложняет правильную его оценку, но и является причиной его эволюции и распада в начале XX века.

Цель искусства для символистов — «преображение образов действительности», «пересоздание личности», «творчество более совершенных форм жизни»⁴. Подлинное искусство всегда говорит символами, его символизм как раз и означает, что искусство есть свидетельство высшей реальности, для которой образы действительности «только подобие» (Гете). Для писателей и идеологов русского символизма характерна своеобразная открытость к другим культурам: для них всякий великий поэт и художник, принадлежащий любой эпохе и любому народу, всегда высказывает символы вечной, превосходящей частные определения реальности, то есть подлинный художник всегда символист. Вследствие этого взгляд символистов на судьбу русской культуры имел свои особенности. Они не отрицали ее самобытности. Но в свете их религиозных мечтаний и теургических притязаний сам вопрос о посредничестве России между Востоком и Западом утрачивал свою историческую конкретность, преобразуясь в сугубо мистическую проблему. Россия для символистов становилась местом возможного возрождения Востока и умирающего Запада. Несмотря на подобные мистико-идеалистические по-

строения, своеобразная открытость символизма способствовала пониманию и усвоению выдающихся образцов европейской культуры, пробуждению интереса к восточным культурам.

Великие события начала XX века в России коренным образом изменили направление движения русской эстетической мысли. Но все то позитивное, что было создано ее выдающимися представителями, по праву входит в сокровищницу национальной и мировой культуры. С наступлением XX века в России принципиальное значение для эстетики приобретает марксизм, с развитием которого связаны революционные преобразования во всех сферах жизни общества.

ПРИМЕЧАНИЯ

Мережковский Д. С. Поли. собр. соч. в 24-х т., т. 18. М., 1914, с. 190.

² См.: Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в. Отв. ред. П. А. Николаев. М., 1982.

³ Достоевский Ф. М. Г.-бов и вопрос об искусстве.— Собр. художественных произведений. Т. 13. М.— Л., 1930, с. 95.

Белый А. Арабески. Кн. статей. М., 1911, с. 9.

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

§ 1. Почвенничество



доктрина почвенничества сформировалась в 60-е годы XIX века. Организационным центром этого течения русской общественной мысли были журналы М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» (1861—1863) и «Эпоха» (1864—1865). Генетически почвенничество восходило к славянофильству, но, в отличие от него, не являлось даже в лице его ведущих теоретиков (Ф. М. Достоевский, Ап. Григорьев, Н. Н. Страхов) органически цельным течением, охватывающим своей концепцией все сферы общественной мысли эпохи. Даже общетеоретические и философские истоки идей Достоевского, Ап. Григорьева и Страхова были различны. Объединяющим их началом было отношение к судьбам России. «Русское общество должно соединиться с народной почвой и принять в себя народный элемент»¹ Эта идея, впервые сформулированная в объявлении об издании журнала «Время», прилагалась к сферам художественно-литературной и эстетической. «...За литературой нашей именно та заслуга, что она, почти вся целиком, в лучших представителях своих и прежде всей нашей интеллигенции... преклонилась перед правдой народной, признала идеалы народные за действительно прекрасные. Впрочем, она принуждена была взять их себе в образец отчасти даже невольно. Право, тут, кажется, действовало скорее художественное чутье, чем добрая воля»²

В эстетическом плане почвенничество являло собой процесс разложения романтических представлений, хотя и сохраняло в себе основные послылки романтизма. Преклонение перед народной правдой сочеталось у почвенников с острым интересом к человеческой личности, а также с мыслью о том, что великие произведения искусства являются непреходящими ценностями, которые носят всечеловеческий, универсальный характер.

Творчество Достоевского глубоко философично, но его эстетические взгляды, в отличие от взглядов Ап. Григорьева и

Н. Страхова, не оформлены в виде четкой и строгой системы. Например, часто встречающуюся романтическую идею о превосходстве искусства над наукой Достоевский нигде не высказывал от собственного имени. Еще Белинский обратил внимание на тенденцию фантастически-мистического романтизма в сочинениях Достоевского, на его специфический интерес к патологическим проявлениям человеческой природы. Свое родство с идеями романтизма открыто признавал и сам Достоевский. Различая область красоты и область искусства, он поднимал вопрос о ценности красоты в человеческой жизни, которая, по его мнению, лежит за пределами эстетики, хотя и соприкасается с ней. От искусства нельзя требовать непосредственной общественной пользы. Истинное искусство, по Достоевскому, всегда совершенно и всегда косвенно содействует моральному прогрессу общества и нравственному совершенствованию отдельной личности.

Создателем оригинальной эстетической концепции почвенничества был Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864). Поэт, философски образованный критик, он особенно был интересен в излюбленной им области — изучении и толковании художественного творчества. Интеллектуальная одиссея «последнего романтика» началась в романтической атмосфере Москвы 30-х годов XIX века. Перечисляя вехи умственных влияний на Ап. Григорьева, можно назвать философские системы Гегеля, Шеллинга, Эмерсона, Ренана, Хомякова, а также Гете, Шиллера, Пушкина, Лермонтова, первые романы Гюго и Жорж Санд, литературно-критические статьи Карлейля, Н. Полевого и молодого Белинского, идеи христианского социализма и масонский кружок. Наибольшее значение для Ап. Григорьева имели философские идеи Шеллинга и литературные взгляды Карлейля и Белинского. У Шеллинга, которого русский критик называл Платоном нового времени была заимствована «громадная руда органических теорий». Карлейль, по его мнению, сумел найти практическое применение органического взгляда на жизнь и творчество к литературной критике. Считая себя учеником и последователем раннего Белинского, Ап. Григорьев преклонялся перед теоретиком «натуральной школы» за его способность трепетать от всего прекрасного.

Ап. Григорьев был исключительно сложным и противоречивым мыслителем. Взгляды его на сущность искусства идеального претерпели определенную эволюцию. В статье «О правде и искренности в искусстве» Ап. Григорьев писал, что искусство есть идеальное выражение жизни, так как оно не содержит в себе разъединения с нравственным созерцанием, которое пагубно сказывается на стройности, мере и гармонии художественного произведения. «Все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального»³. Ведущий критик журналов «Москвитянин», а затем

«Время» и «Эпоха» создал сложную литературно-философскую систему, в которой теория органической критики сочеталась с взглядом на искусство как великий нравственный процесс сближения с жизнью и мирозерцанием народа, а гипотезы литературного трансформизма с симпатией как основой критической интуиции.

Основой, скрепляющей эстетические взгляды Ап. Григорьева, была теория органической критики. Поэт и литературный критик новейшей формации, считавший, что ничто в такой мере не необходимо художнику, как мирозерцание, он писал в своих «Воспоминаниях»: «Шеллингизм (старый и новый, он ведь все — один) проникал меня глубже и глубже — бессильный и беспредельный, ибо он — жизнь, а не история»⁴ Теоретик почвенничества глубоко воспринял утверждение Шеллинга, что мышление посредством интеллектуальной интуиции гораздо выше рефлексии и достигает полного знания. максима Шеллинга «где жизнь, там и поэзия» сделалась основным критерием его оценок.

Теория органической критики была результатом глубокого усвоения Ап. Григорьевым философских идей Шеллинга. Жизнь понималась Шеллингом как всеобщее явление, распространенное во всем мире. Жизнь есть «всеобщее дыхание природы». Всякий органический индивидуум ведет в мировом организме свою особую самостоятельную жизнь, сфера развития которой определяется законом природы. В этой своей сфере жизни индивидуум образует маленький мир, внутреннюю природу в противоположность природе внешней. Эта противоположность определяет, по Шеллингу, своеобразие всякой жизни, причем 1) индивидуум относится к внешней природе как природа, как деятельная природа, как внутренняя природа; 2) он необходимо воспринимает воздействия извне; 3) он не только воспринимает их, но и проявляет силу противодействия по отношению к внешнему влиянию, превращая его в свое внутреннее действие, в свой собственный продукт. Что касается сферы искусства, то органическая жизнь есть та ступень развития, благодаря которой бессознательное творчество переходит в сознательное.

Для Ап. Григорьева было характерно то, что свою связь с романтизмом и шеллингианством он всячески подчеркивал в то время, когда в России уже угас интерес к Шеллингу и романтизму. Идея Франции, идея реставрации, идея романтизма (все эти понятия в определенном плане для Ап. Григорьева были синонимами) понимались им как идея всечеловеческого образования и всечеловеческого эстетического чувства. «Мышление, наука, искусство, история — вовсе не ступени какого-то процесса, — писал русский мыслитель в статье «Парадоксы органической критики», — вовсе не шелуха, отмечаемая человеческим духом тотчас же по достижении каких-либо положительных результа-

тов, а вечная, органическая работа вечных же сил, присущих ему как организму»⁵

Искусство, связанное с жизнью, глубже и зряче ее, так как видит то, что носится в воздухе эпохи, собирая в фокусе и отражая постоянные и преходящие явления жизни. Развивая эти мысли, Ап. Григорьев сформулировал свою profession de foi: «Искусство уловляет вечно текущую, вечно несущуюся вперед жизнь, отлиывает моменты ее в вековечные формы, связывая их процессом — опять-таки таинственным — с общей идеею души человеческой»⁶ Цель и назначение искусства — в выражении вечной сущности человеческой души посредством свободного творчества образов. Искусство независимо и существует само по себе, но своим органическим содержанием имеет не пустую игру образов, а душу и жизнь. В первостепенных произведениях искусства заключена неувядающая красота, которая зовет мысль к новой деятельности, к новым размышлениям, к новым проникновениям в тайны художественного творчества. Ап. Григорьев различал первостепенные, то есть рожденные произведения искусства, от сделанных. «Бесконечные и неисследуемые проявления силы творческой, они не имеют дна, они глубоки и вместе прозрачны: за ними есть еще что-то беспредельное, в них сквозит их идеальное содержание, вечное, как душа человеческая; их не исключить из общей цепи человеческих созерцаний...»⁷ Великие произведения искусства, развивающие в мифическом анализе цельный и непосредственно-сжатый синтез новых отношений мысли к жизни, как эстетические проявления неперменного и коренного в жизни, не умирают, так как, по мнению Ап. Григорьева, «у них есть корни в прошедшем, ветви в будущем».

Большое значение для понимания взглядов основателя теории органической критики имеет понятие «историческое чувство», противопоставленное «историческим воззрениям» «натуральной школы». Ап. Григорьев полагал, что школа «исторической критики» (так теоретик почвенничества называл «натуральную школу», представленную «Отечественными записками» и «Современником») оперирует историческими воззрениями, а не историческим чувством, которое он определял как сознание цельности человеческой души, единства ее идеала, сознание, «которым обусловлена вера в органическое единство жизни, вера в историю»⁸

Взгляд на литературу как идеальный живой организм и выражение исторического чувства дало возможность Ап. Григорьеву сделать следующие выводы о природе и характере искусства:

1. Жизнь, приведенная историческим чувством в органическую связь с духовной деятельностью, является пояснением, а не законом изящного. «Искусство, по сущности своей идеальное, судится с точки зрения идеала жизни, а не явлений ее...»⁹

2. Произведения искусства как осязаемые выражения внутреннего мира художника являются или прямым слепком его жизни, или отражением внешней действительности. Ап. Григорьев имел в виду то, что и субъективный и объективный характер творческого процесса является результатом внутреннего побуждения художника выражать в образах стремления своего внутреннего мира.

3. Искусство способно чувствовать приближающееся будущее, предугадывать или определять смутные вопросы, которые ставит перед художником его эпоха.

4. Элементы и структура художественного произведения формируются прежде его самого.

5. «Когда искусство уловит окончательно вечно текущую струю жизни и отольет известный момент ее в вековечную форму, эта отлитая искусством форма, по идеальной красоте своей, имеет в себе неотразимое обаяние, покоряет себе почти деспотическое сочувствие, так что целые эпохи живут, так сказать, под ярмом тех или других произведений искусства, с которыми связываются для них идеалы красоты, добра и правды»¹⁰

Много внимания уделял Ап. Григорьев проблемам правды и искренности в искусстве, нравственности и искусства. Исключительно высоко понималось им значение «художества», которое только одно и способно внести в мир новое, органическое, необходимое жизни. Задача литературного критика обуславливалась требованием связи художественного произведения с почвой, на которой оно родилось, и установлением положительных или отрицательных отношений художника к жизни. Положительное отношение к жизни сопряжено с правдой, которая постигается человеком через красоту, запечатленную в образах. Само познание истины, по мнению Ап. Григорьева, обусловлено художественной способностью, присутствующей в той или иной степени в каждом отдельном человеке. Красоте приписывались всепобеждающая сила воздействия и исключительная способность воплощать правду. Понимание искусства как высшего из земных откровений бесконечного привело русского шеллингианца к взгляду на искусство как сознательный срез органической жизни, как творческую силу, которая не подчиняется и не может подчиняться условностям нравственности. «Не искусство должно учиться у нравственности, а нравственность учиться (да и училась и учится) у искусства...»¹¹

Важное место в эстетической концепции Ап. Григорьева занимала проблема идеала. Идеал, по его мнению, есть «вечная правда, неизменный критериум различения добра и зла, права и не-права»¹². Он может быть затерян, «храним под спудом», но он всегда один и тот же, всегда «составляет единицу, норму

души человеческой»¹³ Ап. Григорьев требует от каждого художника вырабатывать идеал «из противоречия или гармонии высшей части самого себя с действительностью»¹⁴. Если же этого не произойдет, если художник будет брать идеал на веру, то его взгляд замкнется в тесных, условных рамках, его идеальные основы перейдут в состояние застоя. Настоящий художник должен прямо и самобытно относиться к идеалу.

Понятие идеала играло первостепенную роль в эстетической системе Ап. Григорьева как при трактовке художественной деятельности в целом, так и при рассмотрении проблемы образования мирозерцания каждого отдельного художника. Он считал, что художественная деятельность складывается из двух элементов — субъективного и объективного. Субъективный элемент — это стремление художника к идеалу, объективный — его способность воспроизводить явления внешнего мира в типических образах. Только объединившись, эти два элемента дают то, что называется творчеством. Ап. Григорьев подчеркивал, что истинным художником является тот, кто, «установивши возможное равновесие идеала и действительности в душе, относится к действительности во имя вечных и разумных требований идеала»¹⁵. Одним из таких требований идеала является реализм художественной формы. Ап. Григорьев писал о реализме формы, положенной в основу всех требований искусства, и реализме содержания. Его интересовал вопрос, является ли реализм содержания таким же завоеванием человеческого духа, как реализм формы. «Где жизнь, там поэзия. Если реализм — единственное законное выражение жизни в искусстве, то он есть вместе с тем и единственная поэзия, и нам, следовательно, нечего сказать и ждать другой поэзии»¹⁶. Ап. Григорьев противопоставлял «идеально-художественный» взгляд на искусство концепциям «реализма» и «эстетизма». Реализм, по его мнению, заключает жизнь в прокрустово ложе своей более или менее узкой теории, а эстетизм проповедует дилетантское равнодушие к жизни ради «искусства для искусства».

Свою теорию Ап. Григорьев противопоставлял как взглядам представителей «чистого искусства», так и эстетическим воззрениям революционных демократов. Высказывая свое отношение к «натуральной школе» (школе «исторической критики»), теоретик почвенничества пришел к выводу, что она, подобно гегельянству в философии, проникнута фатализмом и аморализмом, так как изображает ничтожную, «заеденную» средой личность. «Историческая критика» пошла, по Ап. Григорьеву, ложным путем, приняв «жизнь как явление за норму искусства и правильный прием: видеть в искусстве вообще, в искусстве словесном в особенности, отражение жизни, — обратила весьма быстро в прием совершенно неправильный: видеть в искусстве рабское служение жизни»¹⁷.

Представители «натуральной школы», писал Ап. Григорьев, связывали критерий своих оценок с явлениями жизни или явлениями искусства. Он же считал, что искусство и критика подчиняются единому критерию. Искусство есть отражение идеального, критика — разъяснение отражения. «Законы, которыми отражение разъясняется, извлекаются не из отражения, всегда как явления более или менее ограниченного, а из существа самого идеального. Между искусством и критикой есть органическое родство в сознании идеального, и критика поэтому не может и не должна быть слепо историческою, а должна быть, или по крайней мере стремиться быть, столь же органической, как само искусство, осмысливая анализом те же органические начала жизни, которым синтетически сообщает плоть и кровь искусство»¹⁸.

Постоянно проводя мысль, что связь искусства с жизнью расширяет взгляд на него, Ап. Григорьев подчеркивал неприемлемость для художника позиции отрешенного наблюдателя. Подвергая критике теоретиков «искусства для искусства», он считал, что оно не имеет под собой ни психологических, ни исторических, ни общественных оснований, так как порождено праздным дилетантизмом. Поэтому, по мнению Ап. Григорьева, невозможно существование чисто эстетической критики, стремящейся рассматривать произведения искусства в художественной замкнутости и отдельности, вне связи с исторической действительностью. «Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченных дилетантов с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое, в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы»¹⁹.

Проблема народности была одной из центральных в социально-философской концепции почвенничества. Не рассматривая ее в целом, не выявляя ее общности и отличия от славянофильской концепции народности, необходимо остановиться на понимании Ап. Григорьевым вопроса о народности литературы. Критик установил для себя ряд параметров, которые помогали ему в правильном определении народности тех или иных произведений художественной литературы. Такими параметрами были ее всеобщность, тип, форма и язык. Литература, по Ап. Григорьеву, народна, если 1) отражает мирозерцание, свойственное всему народу; 2) полно выводит сложившиеся в народе типы личностей; 3) по своей форме соответствует красоте в ее народном понимании; 4) пользуется языком народа, а не языком каст и дилетантов. Ап. Григорьев часто повторял, что подлинное искусство должно быть одухотворено идеей народности. Несмотря на это, понятия «народ», «народность», «национальность» были для него, как и для других почвенников, расплывчатыми и нечеткими.

Литературно-философская система Ап. Григорьева, названная им «теорией органической критики», является одной из оригинальнейших концепций в русской эстетической мысли. Сложное ее «тело» включало в себя разнородные элементы, которые, соединясь вместе, дополняли друг друга, образуя звенья единой цепи. Глубокие интуитивные прозрения дополнялись в ней тщательнейшим рассудочным анализом, стремление к творческому синтезу сочеталось с признанием суверенитета творческой впечатлительности. Форма литературно-критических статей Ап. Григорьева с частыми перебивками и переходами от одной мысли к другой была обусловлена его методом беспрестанно проверяемого импрессионизма. Настаивая, с одной стороны, на интуитивном понимании литературных явлений, с другой стороны, он скрупулезно взвешивал и подвергал анализу свои интуиции всеми средствами рационального мышления.

Некоторые исследователи творчества А. Григорьева высказывали мнение, что в своем шеллингианском культе жизни он явился «предтечей новейшей теории о жизненном порыве как исходном пункте творчества»²⁰ Под новейшей теорией имелось в виду учение А. Бергсона о синтезе разума и интуиции в целях достижения полного знания.

Понимая литературу как цельный живой организм, Ап. Григорьев в основу ее изучения положил метод критической интуиции, основой которой в свою очередь была симпатия. Принцип симпатии был руководящим принципом «теории органической критики». У Ап. Григорьева почти не было критических статей отрицательного характера, не было ни одного литературного «разноса». Платоновская мысль о необходимости мыслить всей душой, глубоко воспринятая русским эстетиком, определила его понимание великих идей и мыслей как чувства, поднявшегося («вымучившегося») до формулы. Все это и определило важное и своеобразное место Ап. Григорьева в истории русской эстетической мысли XIX века.

Последователем Ап. Григорьева в эстетике являлся другой видный идеолог и теоретик почвеннической идеологии, Николай Николаевич Страхов (1828—1896), который в своей литературно-критической деятельности применял эстетические принципы «теории органической критики». Личность менее яркая и менее оригинальная, Н. Страхов обладал способностью глубокого понимания и тонкого художественного чувства. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что такие большие художники, как Л. Толстой и А. Фет, доверяли ему литературную редакцию многих своих произведений.

Последовательный сторонник философии Гегеля, Н. Страхов был убежден, что формальная сторона гегелевской философии всегда останется неприкосновенной и будет составлять душу всего.

что можно считать научным движением. В своем основном философском труде «Мир как целое» Н. Страхов писал: «Мир есть сфера, сосредоточие которой составляет человек. Человек есть вершина природы, узел мироздания, бытия. В нем заключается величайшая загадка и величайшее чудо мироздания. Он занимает центральное место по всем направлениям связей, соединяющих мир в одно целое. Он есть главная сущность, главное явление и главный орган мира. Части и явления мира не просто связаны, а соподчинены — представляют иерархию. Мир как организм имеет части менее важные и более важные, высшие и низшие. И отношение между этими частями таково, что они представляют гармонию, служат одни для других, образуют одно целое, в котором нет ничего ни лишнего, ни бесполезного»²¹ Продолжая этот гимн человеческой личности, Н. Страхов особенно отмечал, что высшие интересы человеческой души естественно и органично связаны с искусством, так как факт огромного воздействия красоты, запечатленный в художественном образе, несомненен. Вера в искусство, подчеркивал он, должна с необходимостью вести к отращиванию от «всего сделанного, фальшивого, напускного, неискреннего, сочиненного, всякого подслушивания и прилаживания»²²

С точки зрения обыденного сознания самым понятным на свете люди считают жизнь. Искусство к этой области не принадлежит, оно явление производное и придаточное. Искусство обусловлено, по мнению Н. Страхова, стремлением людей пережить свою жизнь еще раз, но не в действительности, а в воображении, в мечтах. Вне зависимости от цели и содержания искусство всегда будет преображенным повторением жизни. Созерцание искусства дает, как правило, другие результаты, отличные от результатов простого соприкосновения с жизнью. «Вот отчего говорят, что искусство есть подражание природе, что оно украшает природу, что оно выше природы, что оно есть творчество, что цель его наслаждение прекрасным, что оно имеет примиряющую силу и т. д. Все эти формулы имеют свою справедливую сторону в том, что стремятся выразить некоторую разнородность искусства с действительностью»²³

Поэзия, которая, возвышаясь над миром, теряет чувство правды, не соответствует, по Страхову, оптимальным требованиям подлинного искусства. Не соответствует этим требованиям также и тот художник, который, придерживаясь правды, робко держится за действительность. В качестве образца настоящего художника Н. Страхов приводит Пушкина, который свободно восходит на высоты поэзии, никогда не изменяя правде искусства.

Бесстрашный литературный боец, Н. Страхов в 60-х и 70-х годах XIX века вел полемику с Писаревым, Лавровым, Антоновичем, Чернышевским, Герценом, в 80-х и 90-х годах — с дарви-

нистами, Вл. Соловьевым, противниками Л. Толстого. Неприемлемыми для Н. Страхова были концепции «чистого искусства».

Все рассуждения и разговоры о свободе искусства, «чистом искусстве», «искусстве для искусства» Н. Страхов считал бессодержательными. Критик призывал оградить русскую действительность от «немецких» теорий, по которым религия, государство и поэзия существуют сами по себе, так как это, по его мнению, противно духу русского общества. В своих литературно-эстетических суждениях Н. Страхов был очень консервативен. Искусство, писал он, «может употреблять иронию, может достигнуть в этом приеме величайшей художественности, как это и было у Гегеля, но остановиться на иронии оно не может»²⁴

В работе «Бедность нашей литературы», которую критик-полемист «Времени» и «Эпохи» заканчивал мыслью: «Бедна наша литература, но у нее есть Пушкин»²⁵, была предпринята попытка различить в истории русской литературы ряд периодов. Первый период Н. Страхов называл периодом восторга и характеризовал как инстинктивное, неопределенное ощущение силы в связи с поверхностным и фальшивым знакомством с Европой. Второй период обмана характеризовался действительным знакомством с Европой и попыткой приложить ее идеи к русской жизни. Третий период Н. Страхов связывал с именем Пушкина. В эту эпоху объединились предыдущие два периода, соединилось поэтическое признание русской жизни и ее теоретическое отрицание. На четвертый период приходилась борьба западников и славянофилов, борьба между отрицанием русской жизни и признанием ее самостоятельности. В искусстве этот период характеризовался развитием принципов, заложенных Пушкиным. Пятый период нигилизма понимался Н. Страховым как одновременное отрицание и русской и европейской жизни: нигилизм есть не что иное, как крайнее западничество — западничество, последовательно развившееся и дошедшее до конца. В этом отношении он представляет действительный, неизбежный прогресс, и напрасно некоторые наши западники чураются нигилизма, «утверждая, что и ныне, как встарь, можно питаться западными взглядами и идеями, нимало не впадая в нигилизм»²⁶ Н. Страхов уделял много внимания анализу нигилизма в России, и в частности нигилистическому отношению к искусству. Родословную нигилизма он вел от Белинского, обвиняя последнего в непонимании творчества Пушкина. Это непонимание и недооценка роли Пушкина в истории русской литературы якобы логично привели последователей Белинского в области эстетики к отрицанию поэзии вообще.

В своих статьях Н. Н. Страхов пытался рассмотреть историю русской литературы «как историю постепенного освобождения русского ума и чувства от западных влияний, постепенного развития нашей самобытности в словесном искусстве»²⁷.

Мысль о самобытности, нравственной и умственной самостоятельности России являлась одной из центральных в почвеннической социально-философской концепции. Добиться ее осуществления, по мнению почвенников, можно, лишь преодолев разрыв оторвавшихся друг от друга сословий путем их мирного слияния. Насильственно втиснутые в рамки заданной схемы, и история развития русской литературы и деятельность того или иного писателя должны были служить своеобразной иллюстрацией этой магистральной мысли почвенников. С этой целью Н. Н. Страхов, развивая мысли Ап. Григорьева, вывел «закон» идейного развития каждого русского писателя. Он писал, что «каждый замечательный русский писатель претерпевает в своей умственной жизни перемены, в общих чертах довольно схожие. Каждый начинает с увлечения европейскими идеями, с жадного усвоения западного просвещения. Затем следует, в той или другой форме и по тем или другим поводам, разочарование в Европе, сомнение в ней, враждебное отношение к ее началам. Наконец, наступает возвращение к своему, более или менее просветленная любовь к России и искание в ней якоря спасения, твердых опор для мысли и жизни»²⁸

Наиболее четко почвенническое эстетическое кредо Н. Н. Стрехова проявилось в его цикле статей о творчестве Л. Н. Толстого. В терминах органической критики почвенник подвергает всестороннему анализу эпопею Толстого «Война и мир». Он был одним из первых, кто по достоинству оценил новаторство Толстого-романиста, рассматривая «Войну и мир» как органический результат длительного развития новой русской культуры. Однако само развитие русской литературы истолковывалось при этом превратно. Неоднозначный, противоречивый процесс развития русской литературы, препарированный почвеннической мыслью Стрехова, сводился, по существу, к рассмотрению конфликта между «смирным» и «хищным» типами. Сквозь призму такого подхода к литературе велся разбор и романа Толстого. По мнению почвенника, в «Войне и мире» с неотразимой силой и прелестью раздался «голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного»²⁹ Простое и доброе — это, по Стрехову, исконно русский «национальный» тип, ложное и хищное — враждебное и чуждое ему начало.

Ап. Григорьев и Н. Стрехов были ведущими критиками журналов М. М. Достоевского и Ф. М. Достоевского. Помимо их «Время» и «Эпоха» объединяли значительное число известных писателей и поэтов: А. Н. Майков, Я. П. Полонский, В. В. Крестовский, Л. А. Мей, Д. В. Аверкиев, А. П. Милуков, А. У. Порицкий и другие. Эстетика почвенничества занимает видное место в истории русской эстетической мысли. По ряду конкретных вопросов теории почвенничества достигли значи-

тельных успехов. С другой стороны, вся деятельность почвенников, исключительно консервативная по форме (и это в особенности относится к их работам в области эстетики), была направлена на поиски несуществующего в действительности третьего пути в решении целого комплекса реальных проблем России пореформенного периода.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений, т. 13. М.—Л., 1930, с. 98.
- Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 254—255.
- ³ Григорьев А. п. Литературная критика. М., 1967, с. 125.
- Григорьев А. п. Воспоминания. М.—Л., 1930, с. 200.
- Григорьев А. п. Парадоксы органической критики.— «Время», 1864, май, с. 268—269.
- ⁶ Григорьев А. п. Литературная критика, с. 324.
- Там же, с. 113.
- ⁸ Там же, с. 152.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же, 154.
- ¹¹ Там же, с. 407.
- ¹² Там же, с. 135.
- ¹³ Там же, 151.
- ¹⁴ «Москвитянин», 1853, № 5, с. 21.
- ¹⁵ Григорьев А. п. Литературная критика, с. 56.
- ¹⁶ Там же, с. 427.
- ¹⁷ Там же, с. 155.
- ¹⁸ Там же, с. 156.
- ¹⁹ Там же, с. 378.
- ²⁰ Гросман Л. Три современника. М., 1922, с. 51.
- Страхов Н. Н. Мир как целое. Спб., 1892, с. VII—VIII.
- ²² Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. Спб., 1888, с. 176.
- ²³ Там же, с. 63—64.
- ²⁴ Там же, с. 184.
- ²⁵ Страхов Н. Н. Бедность нашей литературы. Спб., 1868, с. 54.
- ²⁶ Там же, с. 47.
- ²⁷ Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 2, Спб., 1890, с. 11.
- ²⁸ Там же, кн. 1. Спб., 1887, с. 109.
- ²⁹ Страхов Н. Н. Критические статьи. Т. 2, Киев, 1902, с. 199.

§ 2. Народничество

Как своеобразное социально-политическое и философское учение народничество должно было оставить заметный след и в области эстетической мысли. Это тем более неизбежно, что в России во второй половине XIX века искусство служило ареной непрекращающейся и непримиримой идейной борьбы. В своих теоретических построениях народническая эстетика опиралась в основном на литературу, «голос общественного сознания», по определению Михайловского. Народников интересовали преимущественно кардинальные вопросы — об отношении искусства к действительности, о его назначении и роли в жизни общества, о критериях эстетической ценности, и гораздо меньше вопросы о природе прекрасного и специфических особенностях художественного освоения мира.

Хотя народничество, имевшее в своих рядах немало крупных теоретиков, и не выдвинуло литературного критика масштаба Белинского, авторитет и влияние народников на литературу и искусство были весьма сильны. Не случайно параллельно с их идеями, словно в подтверждение им, выросла и заявила о себе народническая беллетристика; несомненна также связь их идей с другими характерными явлениями русского искусства XIX века (например, с живописью передвижников).

В целом эстетические взгляды народников в лице их лучших представителей находились в непосредственной зависимости от русской просветительской эстетики 60-х годов. Этой преемственностью объяснялись такие определяющие черты народнической эстетики, как воинствующий демократизм и реалистическая направленность. Резко отрицательное отношение к так называемому «чистому искусству» в любых его проявлениях красной нитью проходит через произведения всех народнических публицистов. Полное согласие, гармония общественного идеала и художественного творчества — основополагающее требование народнической эстетики, символ веры всех без исключения ее представителей, несмотря на наличие серьезных расхождений в других вопросах.

Однако утопичность идеала народников, субъективный характер их философии существенным образом повлияли на систему их эстетических идей и оценок. С другой стороны, заметным было также воздействие позитивизма. Черты реализма и объективного анализа с позиций Белинского, Чернышевского, Добролюбова осложнялись у народников идеалистическими построениями в духе новейшей западной социологии. Исторически оправданные, глубокие и закономерные оценки и суждения сопровождались односторонними и несправедливыми «приговорами» чаще всего утилитарного, субъективистского характера.

Таким образом, теоретический фундамент народнической эсте-

тики представлял собой сложный конгломерат весьма противоречивых идей, что сказывалось на различном подходе к решению однотипных проблем у разных по направлению народнических авторов. Только этим можно объяснить довольно пеструю картину конкретных эстетических оценок и точек зрения, содержащихся в их сочинениях.

Крупнейшим представителем народнической философской мысли являлся Николай Константинович Михайловский (1842—1904). Хотя он и не писал эстетических трактатов и не считал литературную критику своим основным занятием, в его сочинениях можно найти целый свод воззрений по вопросам эстетики.

Уже в одной из своих ранних статей («Что такое прогресс?») Михайловский затрагивал проблему взаимоотношений искусства и жизни, рассуждал о сущности прекрасного. Михайловский высказывал здесь взгляды, близкие к эстетическим взглядам Чернышевского. Понятие «красоты», считал, например, он, «слагается эмпирическим путем», то есть в результате социально-исторических метаморфоз, хотя и обусловлено причинами биологического характера.

Затрагивая вопрос о пределах и задачах искусства, он писал, что оно должно быть не только учебником жизни, но и выносить «приговор» изображаемому. «Всякое художественное произведение есть не только изображение предмета, но и суждение о нем»¹

Продолжая линию Чернышевского, Михайловский рассматривал искусство как одно из важнейших орудий в общественно-политической борьбе. Этому взгляду он оставался верен до конца жизни. «Все употребляют искусство как орудие борьбы,— писал он много лет спустя,— как средство для достижения известных целей, лежащих вне пределов искусства»². Сторонники «свободы творчества», по мнению Михайловского, или не понимают этой истины, или лицемерят.

Отстаивая служебную роль искусства, Михайловский привлекал в союзники Ф. Шиллера, считая его «одним из величайших поэтов, каких видел род людской». В творчестве Шиллера он видел блестящий пример единства эстетической позиции художника и его практики. Вслед за ним Михайловский считал ущербными те произведения искусства, которые допускают произвольность, приводящую к неоднозначности в их понимании и толковании. Несмотря на то, что в оценке произведения искусства неизбежна доля субъективности, Шиллер сумел стать «всем понятным». Ратуя за полное подчинение красоты нравственному и общественному идеалу, Михайловский, однако, не был согласен с идеей «эстетического государства» Шиллера, с тем, что свобода и гармония человеческих сил могут быть достигнуты путем облагораживания вкуса, воображения и т. д. «Ошибочность этой идеи,— писал Михайловский,— не подлежит никакому сомне-

нию», но, добавляя он, «нельзя не пожелать, чтобы люди чаще ошибались таким образом»³

В этой связи интересна, хотя и несколько прямолинейна постановка Михайловским вопроса о соотношении идейности и художественности в произведении искусства. Вполне объективный, незаинтересованный подход к изображаемому, считал Михайловский, невозможен и практически неосуществим. Первоклассный художник, по его мнению, «имеет в руках своего сознания все нити своих суждений»⁴, тогда как художник мелкотравчатый до такой степени руководствуется инстинктом, что даже и не подозревает, что придерживается тех или иных тенденций. В этом смысле эстетика Михайловского более ригористична, чем эстетика Добролюбова и даже Писарева, которые полагали, что художник, даже не владея «всеми нитями» или владея ими неправильно, может тем не менее выйти из разряда мелкотравчатых, если будет правдиво, просто, непредвзято изображать жизненные факты (разумеется, при наличии художественного таланта).

Неудивительно поэтому, что Михайловский не сумел объективно оценить творчество некоторых русских писателей, в чьих произведениях он видел чуждую тенденцию (Горький) или вообще не видел таковой (Чехов). Зато именно эта ригористическая позиция позволила ему подвергнуть резкой и вполне убедительной критике различные антиреалистические направления в искусстве. В публицистическом цикле «Вперемежку» Михайловский обрушивался на декадентские формалистические тенденции, а также на натуралистические концепции Золя. Выступая против принципа «научной объективности», «документализма» натуралистов, он справедливо заключал, что они способны только на передачу поверхностных впечатлений без вскрытия сущности явлений, без достижения подлинной художественной правды.

Вместе с тем Михайловский оказался не в состоянии объяснить генезис декаданса. Вместо материалистического подхода, вместо указания на меняющиеся социальные условия и кризис буржуазной культуры как причину появления модернистских явлений он идеалистически рассуждал о том, что «иногда целые эпохи» страдают «вследствие отсутствия равновесия между разумом, чувством и волей и жизнь утрачивает смысл, когда целым обществом овладевает атмосфера бесцельности существования»⁵

Когда в 1898 году увидел свет трактат Л. Толстого «Что такое искусство?», Михайловский ответил на него большой полемической статьей, которая свидетельствовала о том, что взгляды Михайловского на служебную роль искусства в основном сохранились в прежнем виде, однако категорический утилитаризм (следствие просветительской непримиримости — наследия 60-х годов) сменился более лояльным отношением к чисто художественной стороне воздействия искусства на воспринимающую психику

(частично под влиянием западных социологов и психологов — Г. Спенсера, Г. Фехнера и др.). Если раньше Михайловский заявлял, что «полезное и прекрасное имеют тысячи точек соприкосновения»⁶, то теперь он выступал против попытки Толстого утилизировать назначение искусства, против его отрицания категории наслаждения. Принимая в целом толстовское определение искусства, Михайловский утверждал, что «проводником заразительности художественных произведений является все-таки наслаждение», причем двоякого рода: «во-первых, эстетическое, а во-вторых, то особое, очень сложное, часто жуткое и граничащее со страданием наслаждение, которое мы испытываем, сочувственно переживая чужую жизнь»⁷. Одновременно Михайловский, возражая Толстому, пытался найти объективный критерий эстетического вкуса и подвести под него социальное основание. Таким критерием, по его мнению, должна быть правильно понятая идея блага, причем социально и исторически обоснованная. Однако, будучи противником марксизма, Михайловский, говоря о «правильно понятой идее блага» как критерии эстетической ценности, не встал и не мог встать на точку зрения пролетариата, а оперировал абстрактным понятием «народ».

Своеобразное место в эстетике народничества занимал Петр Лаврович Лавров (1823—1900). Выражая неудовлетворение состоянием современной ему эстетической мысли в России, он писал, что в ней царит «неразрешимый хаос», так как «одни видят в наслаждении искусством произвол личного вкуса, недалекий от гастрономических удовольствий, другие не отличают искусства от нравственной, политической, религиозной пропаганды»⁸

Причину этого хаоса, особенно господства утилитаризма, Лавров видел во временном торжестве немецкой метафизики. Он отвергал и эстетику, основанную на далеких от жизни, отвлеченных умозрениях, и эстетику голого дидактизма. Лавров осуждал «педагогическую беллетристику» и, не называя имени Чернышевского, полемизировал с его положением о том, что литература должна быть «учебником жизни». В то же время его не устраивала и позиция русских эстетов, антагонистов Чернышевского. Пытаясь найти приемлемое для него решение проблемы, Лавров писал: «Рождается вопрос: существует ли нечто называемое эстетикой, как нечто целое, самостоятельное, отдельное от прочих сфер? Есть ли для нее место в энциклопедии? Или это призрак, о котором можно говорить в истории мысли как об астрологии, о демонологии, пожалуй, о френологии? Не есть ли слово прекрасное синоним полезного, приятного, истинного? Не есть ли это химерическое соединение начал в действительности несоединимых?»⁹ Ответ на эти вопросы Лавров предлагал искать прежде всего у Лессинга, а также у Шиллера.

Лавров выдвигал три главных критерия художественности

поэтического произведения, три главных мерила достоинства искусства вообще: 1) стройность, то есть гармоничность формы в ее сочетании с содержанием, 2) пафос, иными словами, — эмоциональность, патетичность (идейность) произведения искусства и 3) идеал, то есть созданные художником лица и характеры, стоящие выше действительных и имеющие преимущество типичности.

Особенность позиции Лаврова заключалась в том, что он пытался найти компромисс между утилитарными требованиями просветительства современной ему эпохи и взглядом на искусство, навеянным идеалистической немецкой эстетикой. Не случайно на первое место в его триаде поставлено понятие «стройности». Однако эта точка зрения не помешала Лаврову диалектически тонко трактовать вопрос о соотношении «стройности» и «пафоса», то есть художественности и идейности. Художник может быть бойцом партии, по мнению Лаврова, его создания могут быть партийными, но для этого он должен слиться с ее интересами, проникнуться ими искренне и честно, и тогда он создаст стройное произведение, хотя и тенденциозное. «Это не пропаганда, а нечто личное, художественное, и материалист рядом с христианином придет восхищаться головой Иоанна, проповедующего в пустыне. Если же художник не убедился, а служит партии случайным отголоском, если непереваренный общественный вопрос воплощает в своем произведении, то, поверьте, произведение выйдет холодное или натянутое, в обоих случаях плохое»¹⁰ Однако эта мысль проводилась Лавровым непоследовательно. Одновременно он утверждал, что если художник не чужд нравственных, религиозных, политических споров, то его искусство «перестает стремиться к красоте, своей единственной цели»¹¹

В более поздних работах, затрагивая вопросы искусства, Лавров уже в первую очередь подчеркивал его общественное назначение. «Кто из-за красивой головки вакханки забыл об огромном количестве зла и невежества, против которого следует бороться»¹², тот сам себя вычеркнул из рядов созидательных деятелей исторического прогресса, писал он. Правда, и здесь, рассматривая искусство как орудие прогресса, Лавров полагал, что всякое истинно художественное произведение, «независимо от настроения и стремления художника», «есть все-таки увеличение развивающегося капитала человечества», а художник, даже никогда не думающий о гуманности своих взглядов, «может представлять огромную эстетическую силу»¹³ Сохраняя высокие требования к чисто художественной стороне произведения искусства, Лавров все же стал применять к нему значительно более жесткие мерки общественно-социальной значимости.

В 80-е и 90-е годы, оценивая художественную культуру с точки зрения ее участия в историческом прогрессе человечества,

Лавров отрицательно отнесся к первым шагам «массового искусства». «Явилось искусство забавляющее и откровенно обращающееся к самым низким интеллектуальным способностям человека, к чувственным картинам, к бессодержательному смеху, к балаганной декоративности. Явилось искусство, откровенно пошлое и не пугающееся никакой пошлости»¹⁴

Если Лавров занимался вопросами эстетики как бы попутно, не считая это своим основным занятием, другой видный идеолог народничества, Петр Николаевич Ткачев (1844—1886), посвятил этой науке немало страниц своих статей и рецензий. Ткачев в большей мере, чем Лавров и Михайловский, находился под влиянием идей позитивизма. Он категорически отвергал всякие элементы бессознательного, иррационального в творческом процессе художника. Однако Ткачев, как и другие народники, не считал, что цель произведения, выражающаяся в виде определенной тенденции, должна быть навязана читателю или зрителю. Он утверждал, что анализ всякого художественного произведения должен осуществляться с трех точек зрения: 1) суждение о жизненной правде произведения, 2) рассмотрение его психологической правды и 3) оценка произведения с эстетической стороны. Только первый вопрос может быть, по Ткачеву, исследован с полной научной объективностью; второй доступен ей лишь отчасти, а рассмотрение третьей стороны всегда субъективно и не имеет научного значения. Ткачев полагал, что эстетические оценки всегда произвольны и не могут обладать объективной значимостью. Нормы эстетики и объективно общепризнанный идеал нуждаются в прочном основании, залогом которого может быть только одинаковый умственный и нравственный уровень членов общества, а это достижимо лишь в далеком будущем.

Согласно контовскому делению истории развития человеческой мысли на три фазиса Ткачев делил произведения литературы и искусства на три группы: метафизическую, эмпирическую и реальную. К первой группе была отнесена почти вся русская классическая литература XIX века, которая, по его мнению, пожертвовала правдой жизни в угоду абстрактному идеалу. К области эмпирической Ткачев относил произведения о народе беллетристов 60-х годов, которые изображали трезвую реальность без всяких обобщений. Этих художников Ткачев называл «копировщиками». Подлинная же художественная литература, основанная на научном подходе к действительности, — дело будущего.

Всех художников слова Ткачев делил также на три группы — по характеру творческого процесса. К первой группе причислялись художники «развитые», разносторонне образованные и в то же время обладающие сильным творческим талантом. Такие художники, по мнению Ткачева, всегда приведут своего читателя именно к тому результату, к которому хотели привести. Это —

высшая категория (реалисты). Ко второй группе причислялись художники малоразвитые, но высокоталантливые. Что касается этой группы, то можно поручиться, что читателю будут внушены те мысли и чувства, которые являются следствием правдиво нарисованной картины, часто вопреки авторской тенденции. Это — эмпирики. К третьей группе Ткачев относил художников, у которых творческий талант недостаточно велик и в большинстве случаев подавляется чисто отвлеченным, теоретическим развитием мысли. Это художники-метафизики. Сюда же были причислены и те, у которых «нет ни ума, ни таланта».

При таком подходе Ткачев, естественно, не сумел дать объективную и глубокую оценку творчества выдающихся русских художников слова. Например, Тургенева он осуждал за искажение жизни народа; такие произведения Толстого, как «Анна Каренина», называл салонными; невысоко ценил он и Салтыкова-Щедрина.

Наиболее плодотворный литературный критик народничества Александр Михайлович Скабичевский (1838—1910) начал свой творческий путь под непосредственным влиянием идей Добролюбова и Чернышевского. Сочувствуя Михайловскому, он много времени и сил отдавал борьбе за реализм, против интуитивистских концепций творчества, против теории «чистого искусства». Уже в первых своих работах он задался целью «окончательно освободить» эстетику и литературную критику от влияния Шеллинга и Гегеля. Скабичевский стремился снять идеалистическую оболочку с таких понятий, как «вдохновение», «талант» и т. д. Он полагал, что опора «на непосредственное созерцание действительности» чересчур зыбка, и всячески подчеркивал роль сознательного элемента в художественном творчестве.

Однако в более поздних статьях Скабичевского делается уже попытка связать критику (в духе позитивизма) взглядов Белинского и его продолжателей с идеалистическим воззрением на творчество как на «рефлектирование впечатлений», лишенное объективного значения в силу того, что «мы не можем знать подлинной действительности».

«Старые доктрины, установленные еще Белинским», Скабичевский предлагал подвергнуть коренному пересмотру, «свести их на очную ставку» с успехом отраслей науки, соприкасающихся с эстетико-физиологией, психологией, логикой и т. д. Упрощая взгляды Белинского, якобы предлагавшего художникам ограничиваться правдивым изображением жизни — причем всех ее областей с равным вниманием, — Скабичевский пришел к выводу, что Чернышевский и Добролюбов усугубили ошибки великого критика, требуя от искусства чисто морализаторской, утилитарной функции. Ошибка этих ученых при всех их заслугах состояла, по Скабичевскому, в том, что они подходили к искусству с прин-

ципом «что оно должно дать», а не с принципом «что оно может дать», то есть сознательно игнорировали его специфику.

Скабичевский, как и Ткачев, связывал развитие искусства с тремя контовскими фазами развития мысли. При этом теологическому фазису соответствует искусство классицизма (в жизни, соответственно, господствует авторитарность, личность подчинена целому), метафизическому фазису — романтическое искусство (в жизни господствует индивидуализм, идея неограниченной свободы личности соотносится с произволом фантазии в искусстве), позитивному фазису — реалистическое искусство (жизненное соответствие этому фазису — добровольное иго подчинения своих интересов интересам общества).

Защита Скабичевским тезиса о невозможности изображения жизни «такой, какая она есть», не означает признания за художником права на свободное от интересов общества и от политики самовыражение. Наоборот, именно этот тезис позволял Скабичевскому подчеркнуть правомерность и необходимость тенденциозного искусства. Только тенденциозность должна подчиняться силе художественной впечатлительности автора. «Поэт может свято исповедовать те или иные убеждения, а в своих художественных произведениях все же подчиняться не им, а силе своей впечатлительности»¹⁵

Возражая против сугубо утилитарного отношения к искусству, Скабичевский не лишал его социально значимой функции, только эта функция должна состоять не в «поднятии вопросов», а в возбуждении воли, энергии, страстей в том или ином направлении. «Пора оставить мысль, что искусство может разрешать какие бы то ни было вопросы жизни», оно «имеет право существования как одно из естественных отправлениях человеческой природы, оно может оказывать немаловажную пользу в жизни в нравственном и гражданском отношении»¹⁶

Такой подход к искусству мало что добавлял к идеям других народников, например Михайловского. Правда, он позволил Скабичевскому в 90-е годы объективнее отнестись к Чехову как художнику (Михайловский не увидел у Чехова четко выраженного идеала, а Скабичевский указывал на огромную силу эмоционально-нравственного воздействия прозы писателя). Однако сторонникам взглядов Скабичевского его теория не мешала, например, писать об «Анне Карениной» Л. Толстого такие слова: «Внутренняя пустота и ничтожество дают себя чувствовать на каждой странице романа»¹⁷

Несмотря на эклектизм и нечеткость теоретических положений в разработке вопросов эстетики, Скабичевский ратовал за реализм, гражданственность и высокую гуманистическую направленность искусства. «Поправляя» Белинского, Добролюбова, Чернышевского, он в то же время защищал их от нападок реакци-

онной критики (А. Л. Волынского), выступал против декадентской эстетики (Перцова, Мережковского, Гиппиус), вновь поднявшей на щит теорию «чистого искусства» с уклоном в мистику и интуитивизм, боролся против философско-идеалистического направления в эстетике и литературной критике (Вл. Соловьев, Никольский).

Сходные взгляды развивал в своих статьях и другой народнический критик, Михаил Алексеевич Протопопов (1848—1915). Однако в отличие от Скабичевского он не гиперболизировал силу «художественной впечатлительности» и ввел понятие «художественная правда» («такая правда, которая больше простой фактической правды, как художественная картина выше, лучше безукоризненно правдивой фотографии»¹⁸).

Вопросы эстетики нашли отражение не только в работах народнических теоретиков, но и в произведениях народников-беллетристов. Г. Успенскому принадлежит известный очерк о назначении искусства («Выпрямила»), «сюжетом» которого послужила статуя Венеры Милосской. Характерно, что, говоря о красоте этого шедевра, Успенский связывал его художественные достоинства с идеей общечеловеческой справедливости и борьбы за гуманистические идеалы. Подлинное искусство и подлинная красота неотделимы от идеи свободы, равенства, братства. «Никакая умная книга, живописующая современное человеческое общество, не дает мне возможности так сильно, так сжато и притом совершенно ясно понять «горе» человеческой души, «горе» всего человеческого общества, всех человеческих порядков, как один только взгляд на эту каменную загадку»¹⁹.

Великую силу воздействия этого шедевра Успенский видел в том, что он способен «выпрямить» человеческую душу, которая скомкана, изуродована, осрамлена далеко не эстетическими условиями современной жизни.

Подобные же мысли о высоком предназначении искусства высказывали и другие беллетристы-народники — В. Г. Короленко, А. И. Эртель, Н. Н. Златовратский. В воспоминаниях Златовратского есть свидетельство, что Эртель собирался написать теоретическую статью, с тем чтобы противопоставить в ней «нынешним запросам от искусства» ту «мечту», которая «от Радищева, от Новикова и до сегодня составляла гордость русской литературы, ее характерное отличие от литератур западных»²⁰. Эртель имел в виду ту отличительную особенность русского искусства и литературы, которую Михайловский, требуя от художника служения высокому нравственному идеалу, охарактеризовал как «разлад совести и действительности». Все представители народнической эстетики считали такой «разлад» необходимым условием подлинного, народного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Михайловский Н. К. Соч. в 6-ти т. Т. 1. Спб., 1896, с. 124
- ² Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута, т. 1. Спб., 1905, с. 159.
Михайловский Н. К. Соч., т. 3, с. 727.
Там же, т. 1, с. 195.
См.: Михайловский Н. К. Литературные воспоминания..., т. 2, с. 88.
Михайловский Н. К. Соч., т. 1, с. 4.
Там же, т. 8, с. 826.
- ⁸ Лавров П. Л. Этюды о западной литературе. Пг., 1923, с. 10.
- ⁹ Там же.
Там же, с. 54.
Там же.
Лавров П. Л. Соч. в 8-ми т., т. 1. М., 1934, с. 231.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Лавров П. Л. Этюды о западной литературе, с. 176.
Скабичевский А. М. Соч., т. 1. Спб., 1896, с. 880.
- ¹⁶ Там же, с. 873.
«Неделя», 1878, № 1, с. 22.
- ¹⁸ Протопопов М. А. Критические статьи. М., 1902, с. 198.
- ¹⁹ Успенский Г. И. Собр. соч. в 9-ти т. Спб., 1883—1886, т. 7, с. 250
- ²⁰ Златовратский Н. Н. Воспоминания. М., 1956, с. 336.

**§ 3. Филологическо-лингвистические
концепции в русской эстетике
(А. А. Потебня, А. Н. Веселовский)**

Вторая половина прошлого века в русской науке отличалась, несмотря на явный спад прогрессивной общественно-политической мысли, широкой постановкой сложных проблем, особой творческой синтетичностью, систематизацией и теоретическим обобщением эмпирического материала. В области гуманитарных наук далеко продвинулась филологическая наука, колоссальным достижением которой было появление толкового словаря Даля. В недрах филологии возникают новые эстетические концепции: сравнительно-историческая школа Александра Николаевича Веселовского (1838—1906), получившая широкое распространение в отечественном литературоведении уже в 70—80-годы, и историко-психологическая теория Александра Афанасьевича Потебни (1835—1891), влияние которой стало особо ощутимо в начале XX века. Различные как по своим мировоззренческим основам, так и по методу, эти концепции имели важное значение для развития эстетики.

Традиционно литературоведение резко разграничивало обе школы, вплоть до противопоставления их друг к другу¹ Однако в методологии этих течений много не только различных, но и сходных моментов. Выступая против узкого практицизма позитивистов, оба выдающихся ученых стремились создать целостные концепции, ведущие к пониманию кардинальных исторических закономерностей языка и литературы. Как А. Н. Веселовский, так и А. А. Потебня ставили задачу не только подойти исторически к анализу мышления, языка и их общественных форм и систем функционирования, но и разработать свой метод, понять исторические закономерности «искусства слова». Основное расхождение в области методологии между ними сам Потебня усматривал в том, что Веселовский недооценивает силу исторически закономерных процессов в структуре поэтического и прозаического мышления и преувеличивает роль межнациональных влияний и заимствований² Один из учеников Веселовского, однако, отмечал, что его учитель пришел к созданию исторической поэтики путем очень близким к поискам Потебни³

С другой стороны, в журнале «Вопросы теории и психологии творчества» ученики и популяризаторы учения Потебни Д. Н. Овсяннико-Куликовский, В. И. Харциев, Б. А. Лезин и другие подчеркивали психологизм как ведущее начало методологии ученого. Противопоставляя взгляды Потебни культурно-исторической и сравнительно-исторической школам, в частности А. Н. Веселовскому, популяризаторы учения Потебни, выделив один из ведущих аспектов его методологии, упростили смысл его научных поисков.

Потебня прочно вошел в отечественную науку как основатель «психологического направления»⁴ Обращаясь к наукам своего времени, ученый, действительно, в психологических методах изучения индивидуального сознания видит путь к раскрытию загадок не только взаимосвязи сознания и языка, но и мифологического, художественного, научного познания мира. Однако сводить методологию Потебни только к психологическим подходам неправомерно даже в отношении его ранних работ, в частности «Мысли и языка», где этот подход доминирует. Ученый включил в круг сравнительно-исторического изучения новые теоретические аспекты, такие, как язык и литература, поэтическое творчество как непрерывная деятельность мысли, поэзия и процессы духовной жизни человечества, цельность художественного произведения и различное его восприятие в разные исторические периоды.

В историю мировой эстетики и теории литературы А. А. Потебня вошел как мыслитель, исследовавший различные стороны психологии творчества и художественного восприятия. Особенностью эстетической концепции Потебни является сосредоточение внимания ученого на изучении механизма художественного

созидания как бы изнутри, со стороны психологии художника, его творческого процесса и восприятия, сотворчества зрителя, что было задачей, поставленной самим временем.

В своей первой книге, «Мысль и язык», обращаясь к анализу структуры художественного произведения с позиций лингвосемантического и системно-типологического подходов, Потебня стремится постоянно расширить их рамки, рассматривая художественное произведение не как нечто застывшее, а как живое, постоянно меняющееся в восприятии явление. Произведение искусства изучается им не только как средство познания, но и как нечто изменяющее действительность и воздействующее на эстетическое чувство, формирующее гражданина. «Счастлива литература,— писал Потебня,— обладающая образами, которые способны давать такое направление героизму отрочества и юности. Счастливы поколения, которые такими впечатлениями молодости предохранены от скуки жизни. Поэзия способна формировать, давать форму мечтам юности»⁵.

В отличие от А. Н. Веселовского, который противопоставлял философской эстетике конкретно-научное исследование истории художественной деятельности, полагая, что «наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению вместе с ветхою истиною о тождестве прекрасного, истинного и добра»⁶, Потебня выдвинул на первый план философско-гносеологические вопросы отношения искусства к действительности. Если сторонники сравнительно-исторического подхода проводили во многом прямую аналогию между развитием поэтического творчества и историко-общественным развитием, а историю литературы прямо определяли как «историю общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом»⁷, то Потебня и его ученики стремились сосредоточиться главным образом на внутренних связях и отношениях между художником и его произведением, а также воспринимающим его человеком.

Это разностороннее изучение процесса становления и развития поэтической мысли требовало от Потебни пересмотра традиционного сведения искусства исключительно к «подражанию природе» и постановки вопроса о роли субъективно-творческого фактора в искусстве. Потебня во многом разделяет общественно-политические взгляды Чернышевского и Добролюбова, но, концентрируя внимание на внутренних закономерностях процесса художественного творчества, не постигает всей глубины принципов их эстетики, понимая во многом упрощенно основные идеи революционно-демократической критики. Отношение ученого к ней двойственно: с одной стороны, идеи Чернышевского, Белинского, Добролюбова о том, что искусство обладает сложной содержательностью, в которой воплощены «жизнь ума и сердца»

и которая жизненна в своей реалистической истинности, были близки Потебне, с другой — понимание революционно-демократической эстетикой творческого фактора в поэзии казалось Потебне недостаточным и упрощенным. Выступая против несколько прямолинейного, а в эпоху Потебни — позитивистского понимания «искусства как подражания природе», ученый согласен с Н. Г. Чернышевским и другими русскими революционными демократами, что в своем содержании искусство должно отражать и выражать содержание самой действительности, активно влиять на общественную жизнь.

А. А. Потебня одним из первых русских эстетиков отметил тот факт, что сами по себе утверждения «жизнь — поэзия», «местность живописна», приводящие к упрощенно-прямолинейному отождествлению искусства с действительностью, неправомерны для искусства как явления, живущего своей сложной жизнью. На примерах произведений Жуковского, Грибоедова, Пушкина Потебня показывает, как будничные картины повседневной жизни превращаются в поэтические картины. «Что, например, — отмечает ученый, — может быть прозаичнее выезда в санях модного франта, в сюртуке с бобровым воротником? Но у Пушкина это — поэтическая картина:

Уж темно; в санки он садится:
«Пади! Пади!» — раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник»⁸

Этот пример, взятый Потебней у Белинского, развивает идею Белинского о том, что утверждение о подражании искусства действительности имеет верное и объективное основание, но взаимосвязь между «художественным впечатлением», производимым на нас природой, и самой природой более сложна, чем простое подражание. «...Действительность, — полагает Потебня, — в смысле низших сфер душевной деятельности человека, соответствующих душевной деятельности животных, ни художественна, ни научна...

Каждый раз, когда нам кажется, что природа непосредственно производит на нас художественное впечатление, между этими впечатлениями и природою стоит нечто весьма сложное...»⁹

Эта особенность искусства и сложность взаимосвязи его с действительностью, их постижение неизменно осмыслились Потебней в борьбе против попыток представить действительность как «художественный факт». Ученый постоянно иронизировал по поводу споров об удачном или неудачном «перенесении» факта жизни в литературное произведение. Шаг за шагом, от одной работы к другой, А. А. Потебня утверждался в своем основном положении: «Поэзия (искусство), как и наука, есть толкование действительности, ее переработка для новых, более

сложных, высших целей жизни. Степень совершенства этой деятельности, имеющая только временную и субъективную мерку, безразлична при суждении о необходимости этой деятельности вообще»¹⁰ Опираясь на это положение, Потебня подходил к оценке многих литературных произведений, в частности пейзажной лирики Тютчева, в которой он, один из немногих для своего времени, по-настоящему оценил философскую содержательность, глубину и поэтическое видение.

Таким образом, решая основной вопрос эстетики как науки, Потебня полагает, что поэзия (искусство) не подражает жизни, но и не является каким-то вымыслом, противостоящим действительности. Она не только отражает жизнь, но и «изучает» ее. Это изучение предполагает создание поэтического образа, который со стороны своего содержания может быть «верным воспроизведением действительности», а со стороны формы вызывать определенный поэтический настрой, особое представление у поэта и читателя. Поэтический образ пронизывает духовную жизнь людей, живет, писал А. А. Потебня, «везде, ежечасно и ежеминутно, где говорят и думают»¹¹

В эстетической концепции Потебни поэзия рассматривается как определенная историческая ступень прогресса познания, духовной жизни человека и общества, которая оформляется и объективируется в формах языка, искусства и науки. В этом ученый близок к Веселовскому, который, изучая «эволюцию поэтического сознания и его форм»¹² в единстве с общей историей культуры, выдвинул положение о первобытном синкретизме различных видов искусства. Представители сравнительно-исторической школы шли, однако, дальше и справедливо утверждали, что преобразование старых художественных форм вызывается мощным приливом в них нового содержания. «Поэзию слова, — писал Веселовский, — не определить отвлеченным понятием красоты... она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами»¹³ Тогда как Потебня, изучая различные виды общественного сознания, полагал, что, однажды возникнув, они сопровождают человечество на всем пути его духовного развития. Ведущую и организующую роль в этом процессе, согласно Потебне, играет не столько общественное содержание, сколько язык, в котором все более аккумулируются появляющиеся и развивающиеся разнообразные формы поэтического мышления. «Язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения»¹⁴

Большинство исследователей полагают, что в понимании процессов поэтического творчества ученый шел от своих лингвистических идей об аналогии слова и произведения искусства, исходя из тезиса, что первое слово было поэтическое¹⁵. В «Мысли и

языке», действительно, логика научного исследования разворачивается именно в таком порядке. Но в более поздних трудах ход рассуждений Потебни нередко оказывается обратным: от проблемы поэтического произведения к пониманию сущности слова и языка в целом. Эта инверсия принципиально важна для метода Потебни, так как в противном случае его стремление к аналогии слова и художественного произведения выступает как метафизическое упрощение социальной значимости и структурно-формальной сложности художественного произведения.

Применение лингвистического подхода позволило Потебне впервые в отечественной науке поставить проблему взаимосвязи аксиологического и коммуникативного аспектов в искусстве. Проводя аналогию между языком и искусством, ученый приходит к выводу, что в самом общем виде в художественном произведении «есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ»¹⁶ Это трихотомическое строение произведения искусства, по мысли Потебни, вовсе не представляет специфику поэтического произведения. Те же «стихии» обнаруживает ученый и в изобразительном искусстве¹⁷.

Под содержанием Потебня понимает «идею» как ряд мыслей художника или воспринимающих его творение зрителей, вызываемых созданными художником образами. В плане изучения структуры произведения искусства и художественного образа особое значение приобретает понятие «внутренней формы», под которым в «Мысли и языке» Потебня понимает «образ», «представление содержания». В художественном произведении, в отличие от научного исследования, мысли художника, «идеи» получают свое воплощение не прямо во внешней форме, а оформляются в «образах», «внутренней форме» произведения¹⁸ «Образ», представляющий содержание художественного произведения, и составляет, по мысли ученого, его душу, основу его художественной иносказательности.

Аналогия между словом и произведением искусства, на которую указывает Потебня, приводила исследователей к отождествлению понятий «внутренней формы» в его лингвистической и эстетической концепциях. Однако они неоднозначны, так как в лингвистическом плане у Потебни «внутренняя форма» слова является, с одной стороны, средством выражения, представления мысли, с другой — формой национально-языкового выражения значения, воплощающей универсальную способность мышления

человека. В поэзии «внутренняя форма» слова выступает как выразитель образа, поэтичности, ее символ, по терминологии Потебни. В слове и художественном произведении, по мысли ученого, она является выразителем образа, «третьим сравнением», несущим особое иносказание, метафоричность образа как главное свойство его художественности. В этом отношении слово и художественное произведение через «внутреннюю форму» близки и аналогичны.

В труде «Из лекций по теории словесности» Потебня, подчеркивая, что искусство «главным образом акт познания», вскрывает его важную особенность — знаково-коммуникативный характер, что безусловно было теоретическим вкладом в развитие мировой и отечественной эстетики, еще не ставивших в этот период задач исследования системно-структурной организации художественного произведения.

Проводя аналогию с языком, Потебня настаивает на том, что художественное произведение выступает как знак, но его особенность в искусстве состоит в том, что на мысли и чувства воздействует не столько изображенное, сколько выраженное в нем. Тогда в структурно-функциональном единстве образа возникает связь между изображаемым и выражаемым художником. «...Всякое поэтическое произведение, — отмечал ученый, — может быть подведено под формулу не уравнения математического, при котором обе уравниваемые части действительно равны между собою, а сравнения. То общее *a*, которое мы каждый раз находим между вновь познаваемым и познанным, называется *средством сравнения*, или иначе *знаком*»¹⁹. Знаковость искусства предопределяет его условность, возможность символического воплощения и обозначения реальных явлений, приводит к возникновению специфического языка искусства, являющегося носителем художественного образа.

Художественный образ выступает как символ большего содержания, и каждое время по-новому его осмысляет, раскрывает иные глубины смысла и связи с событиями сегодняшнего дня. При этом Потебня верно отмечает, что чем значительнее созданное художником произведение, тем жизненнее его содержание для последующих поколений. Оно способно «восстанавливать» свое звучание, свою «внутреннюю форму» в зависимости от социальных, исторических, психологических и других причин.

Тезис Потебни о «восстановлении внутренней формы» освещается им в двух аспектах: как восстановление образности слова, ставшего безобразным, отвлеченным, и как способность произведения искусства сохранять художественность, эмоциональную приподнятость поэтического образа. Восстановление внутренней формы может пониматься также как новый акт творчества: «...восстановление внутренней формы есть не безразличная для

развития починка старого, а создание новых явлений, свидетельствующее об успехах мысли»²⁰.

Процесс «восстановления внутренней формы» охватывает не только слово, он выходит за его пределы и является как бы образным мостиком между словом и произведением искусства. Ученый отмечает, что этот процесс протекает бессознательно и стихийно в художественном народном творчестве и связан с тяготением к предыдущим восприятиям и формам его выражения. В искусстве он становится многообразным, и его средствами выступают сравнение, эпитет и ряд других приемов, которые осуществляют реализацию художественного мышления. Художественный образ, воплощающий идею и воплощаемый по «внутренней форме произведения», составляет, по мнению Потебни, специфику искусства. Он проявляется и во внешней форме. «Разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения, — пишет ученый, — та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью»²¹.

Таким образом, расчленение художественного произведения на структуру «значение («идея») — внутренняя форма — внешняя форма» дало возможность мыслителю приблизиться к пониманию поэтического произведения как постоянно меняющейся, подвижной реальности, сущность которой составляет художественная образность. В этом плане трудно согласиться с теми исследователями, которые считают, что Потебня «ограничивает распространение образности сферой лексики, уподобляя литературное произведение отдельному слову. В идеях Потебни нельзя найти ответа на вопрос об образе как общем явлении для всех искусств»²². Однако эстетические идеи ученого о сущности художественного произведения доказывают, что он как раз стремился создать универсальную для всех видов искусства теорию художественного образа, основываясь на понятии «внутренней формы». Выходя за пределы лексики, мыслитель не уподоблял поэтическое произведение слову, а проводил лишь аналогии между ними в целях познания общих закономерностей творчества.

Русскую эстетическую мысль второй половины XIX века особо волновала проблема роли личности художника в истории культуры, художественного творчества. Большой интерес к этому вопросу проявлял А. Н. Веселовский и его последователи, сочетая в его решении конкретно-исторический подход с социально-психологическим изучением поэтического творчества. Веселовский резко выступал против «теории героев, этих вождей и делателей человечества»²³, полагая, что «общество рождает поэта, а не поэт общество»²⁴. В народной жизни следует, по его мнению, искать «тайные пружины исторического процесса», в то время как герои лишь «отблески того или другого движения, приготовлен-

ного в массе, более или менее яркие, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться»²⁵

Ограничиваясь пределами исторической поэтики, Веселовский не ставил перед собой задачу «поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики и которые подлежат, скорее, ведению психологов»²⁶ Поставить и попытаться решить эту задачу выпало в отечественной эстетике на долю А. А. Потебни. В своем курсе теории словесности Потебня, стараясь дать ответ на эти вопросы, развивал мысль о создании такой теории художественного творчества, которая по-новому подошла бы к решению этих проблем, освободившись от «ненужных метафизических, трансцендентальных понятий». Новая теория, по мнению ученого, в первую очередь должна быть свободна от платоновского дуализма содержания и формы, что вело к отождествлению действительности и «содержания» поэтического произведения. Господствовавшая в отечественной науке двухчленность связи: «художественное произведение — действительность» была для Потебни метафизически прямолинейна и одностороння. Углубляя эту связь, он вводит третий компонент: «внутреннюю форму», «поэтическую мысль». Ученый, опираясь на принципы ассоциативной психологии, считал, что «поэтическая мысль» возникает и у поэта, который создает свое произведение, и у читателя, воспринимающего его. Ученый вводит принцип трехчленной связи: «действительность — поэтическая мысль — художественное произведение».

Произведение искусства, порождаемое творческой фантазией художника, по мысли Потебни, как и слово, живет, лишь когда создается и воспринимается. Оно живет в «употреблении», а произведения искусства — «суть чистые деятельности. Для нового пользования ими необходимо каждый раз их воспроизведение. Каждый раз они рождаются вновь. Состояние закрепления их видимыми знаками есть не действительное их существование, а лишь пособие для их воспроизведения»²⁷

Изучая психологические особенности процесса художественного творчества и восприятия, Потебня прежде всего останавливается на специфике поэтического видения мира художником, связывая эти вопросы с проблемой взаимосвязи поэта и общества. Обращаясь к поэтическому творчеству, ученый подчеркивает, что тому, кто создает поэтический образ, важно осмыслить для себя явления реальности, выдвинуть на первый план какие-то характерные, существенные черты, перевести их на специфический язык искусства. Поэт, подчеркивает Потебня, прежде осмысляет для себя «идею», опираясь на собственный опыт, ассоциации и сравнения. От него зависит во многом и форма будущего произведения. Потебня, стараясь постигнуть механизм худо-

жественного творчества, обращается к созданной им гносеологической модели. «Нечто (x), — пишет он, — неясное для самого автора, является перед ним вопросом. Ответ он может найти только в прошедшем своей души, в приобретенном уже или нарочно расширяемом ее содержании (A). В этом A , говоря иносказательно, хотя, быть может, не слишком удаляясь от истины, под влиянием вопроса « x » (что?) производит некоторое беспокойство, движение, волнение; x отталкивает из A все для себя неподходящее и привлекает сродное. Это последнее кристаллизуется в образ A , сложившийся из бродивших элементов.

Происходит суждение « x есть a » (из A) и вместе с тем успокоение, заканчивающее акт развития. <...> Чем настойчивее вопрос, — замечает Потебня, — чем тревожнее... все это для поэта, тем при равенстве прочего совершеннее и милее для других его произведение»²⁸.

Потебня, анализируя записки И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, дневники Ф. М. Достоевского и других писателей и поэтов, особенно А. С. Пушкина и Ф. И. Тютчева, приходит к выводу, что «из трех стихий X , a и A , существовавших в душе художника, объективно и доступно посторонним только A , то есть совокупность внешней и внутренней формы, слова и образа»²⁹. A как произведение объективировано вовне, оно, по мысли ученого, результат того сложного, субъективно-гносеологического художественного процесса, который осуществляется в душе художника.

Поэтические образы, заключает Потебня, не возникают из ничего, они порождаются требованиями времени, тесно связаны с образами народной поэзии и предшествующего наследия литературы и искусства. Однако, если бы поэт, отвечая на веление времени, только извлекал образы из прошлого, то процесс художественного творчества чрезвычайно бы упростился. Поэт (художник) в образе открывает для себя и для людей мир. « X » неопределимо полностью даже для поэта. Оно не находит сразу ясного выражения в поэтическом осознании, и «в личной жизни» всякое понимание себя «есть непонимание».

Поэт, по мнению Потебни, создает прежде для себя, потом для публики (для личных целей — слава, деньги — и гражданских). Истинный поэт творит по вдохновению, побуждаемый надеждой решить те вопросы, которые ставит жизнь и на которые ищет ответа его вдохновенная душа. Однако поэт не может обойтись «без участия слушателей, как без любви»³⁰. Его душа обращается к слушателю.

Потебня полагает, что не существует противоречия в творчестве художника, когда он творит «для себя» и «для других». «Противоречие между «для себя» (для внутренних целей, для удовлетворения потребности самого автора) и «для других» (для

внешних целей, каковы деньги, слава, гражданское служение), как и противоречие между процессом создания (ἐνέργεια) и созданным (ἔργον) и отношением автора к тому и другому, непримиримы, лишь пока рассматриваются как одновременные моменты. В действительности они разновременны»³¹. Вначале возникает поэтическое движение, деятельность «для себя», постепенно осмысляемая художником «для других».

Особую роль в этом процессе играет само произведение искусства, которое, будучи таким же объективированием мысли, как и слово, также прежде всего нужно «не для слушателей, не для публики, а для самого поэта»³². Оно воплощает в себе «те процессы, которые совершаются» в душе поэта. Напряжение души как бы выплескивается, объективируется в произведении, и поэтому чаще всего «всякое крупное, замечательное произведение поэта заканчивает собой известный период его развития»³³. В труде «Из лекций по теории словесности» Потебня, доказывая важность исследования произведения искусства, рассматривает его как связующее звено между процессом художественного творчества и процессом восприятия: «художник (поэт) — произведение искусства — публика (воспринимающий эстетический субъект)».

Процесс художественного творчества, по мысли Потебни, невозможен без третьего звена — публики. «Между поэтом и публикой его времени, — отмечает ученый, — находится очень тесная связь...»³⁴

Эта связь, однако, противоречива и сложна. Потебня, подмечая эту противоречивость, прежде всего определяет субъект восприятия — публику. «Если под публикой разумеешь ту часть ее, которая наиболее разборчиво для поэта выражает свое мнение, то есть ближайшую современную ему критику, то писать для нее невозможно, ибо критика, как всякая наука, говорит о свершившемся...»³⁵. Всякое же талантливое произведение обращено в будущее, оно несет открытие, «есть новость, застающая критику и публику врасплох, приводящая ее в изумление и недоумение, нередко в заблуждение, тем большее и более продолжительное, чем крупнее само произведение. Если бы было иначе, то по правилу: «Ты равен постигнутому духу» произведения поэтов не представляли бы для нас ничего поучительного»³⁶

Талант и состоит в том, утверждает Потебня, что он уводит в будущее, совершенствует читателя, учит и воспитывает его, первым осознавая новые общественные идеалы. Одновременно и художественная критика должна подниматься до уровня творения художника.

Таким образом, сложная взаимосвязь между поэтом и воспринимающим исследуется в целом Потебней в двух аспектах: с точки зрения особенностей, прежде всего психогносеологических, ху-

дожественного восприятия и с точки зрения как социальной роли самого процесса создания художественного произведения, так и роли поэта, его жизненной позиции в обществе. Эти аспекты исследования художественного творчества и его восприятия остаются в центре внимания современной марксистско-ленинской эстетики, которая, опираясь на богатое наследие отечественной науки, успешно разрабатывает поставленные проблемы.

Идея о роли художественного восприятия в процессе развития литературы высказывалась в отечественной критике задолго до Потебни, в частности Белинским³⁷

Во второй половине XIX века эти идеи появляются вновь в связи с борьбой против позитивистской эстетики, в частности идей Веселовского, который считал, что «правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия»³⁸ В поэзии, по мнению сравнительно-исторической школы, «нормы изящного» должны быть определены исходя из критериев устойчивости и суггестивности, то есть получить должное эмпирическое основание.

В отличие от А. Н. Веселовского А. А. Потебня выдвигает принцип обязательного изучения поэтического творчества в связи с читательским восприятием. Он руководствуется следующими методологическими установками: во-первых, психофизиологически процесс восприятия адекватен процессу создания произведения искусства; во-вторых, созданное произведение в процессе его восприятия воспроизводится, прочитывается каждый раз вновь, то есть оно живет уже самостоятельной жизнью и сам поэт по отношению к своему произведению выступает как читатель; в-третьих, произведение искусства, обретая самостоятельную жизнь, не нуждается ни в каких комментариях автора, которые сами по себе несут определенный образотворческий смысл³⁹.

Потебня исходит из мысли, что момент восприятия, «пользования» художественного произведения связан с активностью и самостоятельностью мышления воспринимающего человека, и обращается в его осмыслении к своей аналогии между словом и произведением искусства. По его мнению, акт творчества и акт восприятия разворачиваются по сходным путям, но лишь в обратном порядке. Если творчество осуществляется от x через A к a , то восприятие от a через читательское A к x . «Из этой аналогичности акта творчества и акта познания вытекает то, что мы можем понимать поэтическое произведение настолько, насколько мы участвуем в его создании»⁴⁰ Подтверждение этого положения ученый стремился найти в фактах литературной критики, когда читателям и критикам удавалось истолковать и осмыслить идеи и образы художника шире, чем представлялось ему самому. По-

этому «заслуга художника, — писал А. А. Потебня, — не в том *minimum'e* содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание»⁴¹ Личность поэта, его идеи и образы становятся близкими людьми, если они не только понятны им, но и побуждают читателя к сотворчеству с художником.

Эстетическая концепция Потебни не ограничивается проблемами собственно психологии творчества. В трудах ученого мы находим горячий отклик на все острые проблемы его времени: взаимоотношения поэта и общества, вопросы реализма, борьбы с течением «искусства для искусства» и тенденциями формализма. К осознанию глубокой связи индивидуально-поэтического и общественного, народного начала Потебня, в отличие от революционно-демократической критики, приходит через познание секретов художественного творчества, полагая, что поэт всегда — осознанно или неосознанно — ставит перед собой задачу поиска и воплощения общественных, прежде всего нравственных и эстетических, идеалов. Однако это не простое репродуцирование «готовых» идей, это открытие своего, неповторимого, нового. Потебня резко возражал тем, кто подходил к социальному смыслу произведения искусства упрощенно, сводя поэтическое творчество к поискам формы для выражения уже «готового» общественного содержания. Художник — это творец нового, неповторимого в искусстве и одновременно выразитель общественных поисков и идей эпохи.

Подобная позиция определила для Потебни принципиальную неприемлемость тезиса «искусства для искусства»: «И как никакой век, — писал он, — не проповедовал искусства для искусства, разумея под этим, что искусство, не расширяя знания и не возвышая чувства, не принося осязательной пользы, должно производить только мимолетные, бесследные результаты, так и в наш век «искусство для искусства» — сбивчивое выражение требования художественности, способности образа действовать, производить практические последствия»⁴². Выступая против «искусства для искусства», Потебня, в отличие от многих современников, анализирует и критикует сущность этого течения, саму «бессмысленность» попытки оторвать искусство от общества и народа. Ученый теоретически отстаивает истинность принципов реализма прежде всего потому, что последний, более чем другие художественные методы, направлен на познание действительности, обогащение духовной жизни народа.

Позиция Потебни, однако, не была однозначной. В отличие от содержательно-мировоззренческого подхода к искусству революционно-демократической критики Потебня особое внимание обращал на сам художественный процесс создания реалистического искусства, его находки в области содержательной формы.

В записках, посвященных И. Н. Крамскому, Потебня отмечает, что реалистический метод не имеет ничего общего с натурализмом, объективизмом, который, «доведенный до краю, прежде всего делает невозможной историческую живопись... затем доводит до абсурда копирование действительности...»⁴³ Реализму присуща, по мнению ученого, большая доля художественной меры, так как он не лишен и не может быть лишен субъективной оценки поэта, художника и зрителя. Он предполагает большую долю идеализации и творческой фантазии, роль которой Потебня особенно подчеркивает в архивных записках об Одоевском⁴⁴. Однако субъективно-творческий момент, выражающий жизненную позицию художника, его видение мира, впечатления жизни и опыт, не должен преувеличиваться и выходить за рамки искусства⁴⁵.

Реалистическое искусство значимо потому, что, создавая неповторимое, оно изучает жизнь. Эта мысль была определяющей в эстетических поисках Потебни. Изучая жизнь, оно ставит перед собой «внутреннюю цель», которая предопределяет не только вид и жанр искусства, но и задачи художественного направления и одновременно стремления художника. Общество ставит перед ним «внешние цели». Совпадают они или нет, борются или сливаются вместе — вечная проблема искусства, решение которой в содержании творческого поиска, а не в его форме. Это принципиальное положение Потебня отстаивал последовательно во всех трудах, посвященных эстетическим вопросам, хотя именно эти положения были забыты последователями ученого.

В научно-критической литературе, посвященной Потебне, обычно обращается внимание лишь на одно направление русской филологической науки, опиравшееся на некоторые эстетические идеи ученого и получившее название, как отмечалось выше, «психологического направления», признанным главой которого стал один из учеников Потебни, Д. Н. Овсянико-Куликовский. Однако понятие «школа» А. А. Потебни — явление сложное. Оно не может быть ограничено «харьковскими потебнианцами» или «психологическим направлением» в русском литературоведении, хотя большинство дискуссий и споров, действительно, разворачивалось вокруг этого направления и именно на его выводы опирались русские формалисты и символисты. О «психологическом течении» в русском литературоведении начала века говорят обычно как о чем-то цельном, последовательно развивающем идеи мыслителя. Однако это направление объединяло ученых, стоявших на разных философских и эстетических позициях, колеблющихся между идеалистическими и материалистическими тенденциями: от субъективно-идеалистических толкователей (Б. А. Лезин) до таких, как Д. Н. Овсянико-Куликовский, психолого-филологические исследования которого отходили от

общих принципов Потебни. Ведущая для Потебни проблема взаимосвязи мышления, языка и искусства у его последователей была ограничена более узкой областью субъективной и общественной психологии. Особо значительными были расхождения Овсяннико-Куликовского с Потебней в вопросе об эмоциональном начале лирики: Овсяннико-Куликовский допускал, что лирика имеет эмоционально-бессознательное начало и может возникнуть вне языка. Подобное допущение немыслимо для теории Потебни. У его последователя оно приводит к выводу, что поэзия является сферой подсознательного, свойственного психологии человека во все времена и эпохи. Это свидетельствует о том, что идеи Потебни переосмысляются в конце прошлого века в духе модных в то время философских направлений.

«Психологическое направление», теоретически обоснованное в работах Д. Н. Овсяннико-Куликовского и его соратников, представляло собой самостоятельную концепцию, далеко отошедшую от теории Потебни, хотя и выдвигавшуюся под флагом его учения. Знаменательно, что многое в этом течении было близко развивавшейся эстетической и филологической наукам, изучавшим вопросы психологии творчества, и нашло свое отражение в трудах Н. А. Котляревского, А. Л. Погодина, А. Г. Горнфельда⁴⁶ и других.

Отношение потомков к филологическим школам в русской эстетике конца XIX — начала XX века было разнообразным, подчас противоречивым. Так, к наследию Потебни обращались не только символисты и формалисты, но и великие пролетарские писатели, особенно М. Горький. В статье «О писателях-самоучках», указывая на важность понимания содержательного богатства слова, проникновение в его многозначные смысловые и эстетические оттенки, Горький писал: «Хорошую услугу оказал бы всем этим новым писателям, да и вообще русскому обществу тот, кто издал давно вышедшую из продажи книгу Потебни «Язык и мысль»⁴⁷ Борьба М. Горького за литературу большого идейного содержания и совершенной художественной формы связывалась им с борьбой за подлинную художественную выразительность, точность и ясность языка. В своих художественно-критических размышлениях он опирался на многие идеи как сравнительно-исторической школы А. Н. Веселовского, так и А. А. Потебни. Отношение М. Горького к творческому наследию филологических школ в русской эстетике второй половины прошлого века особенно актуально в наши дни, когда идеи, гипотезы и открытия А. Н. Веселовского и А. А. Потебни обстоятельно и глубоко осмысляются современной марксистской эстетикой, лингвистикой и теорией литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- См.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 82.
- См.: Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1. Варшава, 1883, с. 603—604.
- См.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Изд. 2-е. Харьков, 1911, с. 130.
- См.: Редин К. К. Памяти проф. А. А. Потебни. Харьков, 1901, с. 310.
- Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 352.
- Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 395.
- Там же, с. 52.
- ⁸ Потебня А. А. Эстетика и поэтика, с. 334.
- ⁹ Там же, с. 338—339.
- ¹⁰ Там же, с. 339.
- Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI века. Воронеж, 1877, с. 59.
- ¹² Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 53.
- ¹³ Там же, с. 317.
- ¹⁴ Потебня А. А. Эстетика и поэтика, с. 179.
- ¹⁵ См. там же, с. 364—365.
- ¹⁶ Там же, с. 179.
- См. там же, с. 175.
- ¹⁸ См. там же, с. 176.
- ¹⁹ Там же, с. 543.
- ²⁰ Там же, с. 201.
- Там же, с. 179.
- ²² Пыпин А. Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, Спб., 1857, с. 89.
- ²³ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 43.
- ²⁴ Там же, с. 383.
- ²⁵ Там же, с. 44.
- ²⁶ Там же, с. 448.
- ²⁷ Потебня А. А. Эстетика и поэтика, с. 287—288.
- ²⁸ Там же, с. 311.
- ²⁹ Там же, с. 312.
- ³⁰ Там же, с. 314.
- Там же, с. 329.
- ³² Там же, с. 542.
- ³³ Там же, с. 542.
- ³⁴ Там же, с. 544.
- ³⁵ Там же, с. 315.
- ³⁶ Там же, с. 315.
- ³⁷ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 5. М., 1954, с. 555.
- ³⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 71—72.
- ³⁹ Центральный государственный исторический архив (ЦГИА) УССР. Киев, ф. 2045, оп. 1, ед. хр. 224, л. 2.

- ⁴⁰ Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 136.
Потебня А. А. Эстетика и поэтика, с. 181—182.
- ⁴² Там же, с. 376.
- ⁴³ Там же, с. 360.
- ⁴⁴ ЦГИА УССР, ф. 2045, оп. 1, ед. хр. 214.
- ⁴⁵ См.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика, с. 359.
- ⁴⁶ См.: Погодин А. Л. Язык как творчество. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. 4. Харьков, 1913.
- ⁴⁷ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 115.

§ 4. В. В. Стасов

Эстетические воззрения выдающегося художественного и музыкального критика Владимира Васильевича Стасова (1824—1906) сложились, как он сам не раз отмечал, под влиянием Белинского, Герцена, Чернышевского, Писарева. Эти воззрения органически претворялись им в «движущуюся эстетику» — художественную критику, но вместе с тем они образуют стройную, логически связанную систему, которой Стасов был верен до конца своей жизни.

Во всей своей деятельности Стасов был связан с разночинно-демократическим этапом социально-освободительного движения в России, являясь его идеологом в сфере искусства, эстетики и художественной критики, последовательно отстаивая принципы народности и реализма, давая глубокую трактовку сущности этих понятий.

Стасов проявил себя горячим и убежденным защитником, а также теоретиком «новой русской школы». Вслед за Пушкиным и «натуральной школой» в литературе демократическое реалистическое творчество дало выдающиеся плоды в изобразительном искусстве и в музыке. Творчество А. Иванова и Федотова, Глинки и Даргомыжского, а вслед за ними «передвижников», композиторов «Могучей кучки» и примыкавших к ним выдающихся русских реалистов второй половины XIX века получило в трудах Стасова страстное, заинтересованное и глубоко аналитическое освещение. Салонно-аристократическому искусству академического толка, опиравшемуся на теорию «искусства для искусства», он противопоставлял искусство демократическое, проникнутое общественными интересами, служащее своему народу. Теорию «искусства для искусства» Стасов называл «ничтожной теорией», а основанное на ней искусство — «глупым». Он сравнивал его с гоголевским Петрушкой, читавшим ради самого процесса чтения. «Настоящее искусство служило и должно служить целям жизни, а не абстрактности и метафизике»¹ «Что такое искусство, как не воспроизведение совершающегося в истории, в жизни, в душе,

в природе?»² Его главная задача — «передавать действительную народную нашу жизнь»³ «Талант — дело личное, индивидуальное. Не им одним взвешивается состояние искусства в данную минуту, не в нем одном все состоит. Он только орудие, средство для высказывания того, что наполняет художника и чего требует себе на пищу от искусства тот или другой народ»⁴. Отсюда вытекала целая система эстетических понятий, ставшая фундаментом художественной критики и служившая критерием при оценке конкретных произведений.

Условности и отвлеченной идеальности салонно-аристократического творчества Стасов противопоставлял правду жизни, понимаемую не только как верность воспроизведения внешних сторон действительности, но и как глубокое проникновение художника в ее сущность. Отсюда органично вытекала идея национального своеобразия русского искусства, близости к истокам и содержанию национальной жизни, — идея, противопоставлявшаяся безликости академического творчества. Стасов боролся против засилия «итальянщины» в музыке, против отвлеченной ориентации на зарубежные образцы в живописи, за искусство самобытное, коренящееся в народной жизни.

Говоря о «новой русской школе», Стасов писал, что ее «первыми и главными чертами явились реализм и национальность»⁵ Он не устал повторять: новое время дало в искусстве «реальную верность и национальность типов»⁶ Отсюда вытекала борьба за содержательность как определяющее достоинство искусства, противопоставляемое «праздному формализму» и «голому техницизму». Содержательное искусство всегда тенденциозно, то есть осмысленно и прочувствованно; оно несет в себе определенную идею, мысль и выносит «приговор» изображаемым явлениям.

Тенденциозность в искусстве не означает недооценки формы. Без высокого мастерства и совершенства художественных средств, по Стасову, нет искусства вообще. Но форма не самоцель, она вторична по отношению к содержанию, которое является главным критерием оценки искусства.

Вместе с тем Стасов недооценил значение профессиональной школы, академической педагогической системы, последовательного систематического образования.

Из всех этих основных положений вытекали и некоторые производные. Стасов был поборником искусства новаторского, творчески оригинального в противовес подражательности эпигонского лжеклассицизма, лжеромантизма, ремесленного искусства. Он был горячим сторонником искусства индивидуально-своеобразного, а также всегда утверждал необходимость искренности, естественности и простоты в искусстве, несовместимых с ходульным пафосом, наигранным притворством, эффектной

театральностью. Стасов выступал против произведений, где «вместо красоты присутствует смазливость, вместо правды — условность или даже полная нелепость, вместо чувства — риторика, вместо вкуса — пошлость»⁷

Эстетические взгляды Стасова явились, с одной стороны, обобщением творческой практики передового русского искусства, а с другой — программой его дальнейшего развития по пути народности и реализма. В своих крупных обобщающих работах Стасов выступил в качестве одного из первых в России историков русского и зарубежного искусства, нарисовав целостную картину и выявив обобщающие тенденции его развития.

Все виды искусства, согласно воззрениям Стасова, развиваются совместно, подчиняясь потребностям общественной действительности. Но впереди всех идет литература, раньше других улавливающая эти общественные потребности и откликающаяся на них. «Истинно национальные художественные школы всегда идут тотчас же по пятам за литературой, более возмужалой и потому раньше их начинающей дороги»⁸

Все эстетические понятия, на которых базировалась критическая деятельность Стасова, образуют стройную, логически взаимосвязанную систему. Эта система была той принципиальной основой, тем идейным критерием, благодаря которым выступления Стасова играли столь действенную роль в развитии искусства, разоблачая отжившее, поддерживая новое и прогрессивное. Он был другом, помощником и наставником многих выдающихся деятелей передового русского реалистического искусства, таких художников, как Перов, Репин, Крамской, Верещагин, Антокольский, В. Васнецов, Серов, таких композиторов, как Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, и многих других. Стасов явился первым профессиональным художественным критиком в России.

К изобразительному искусству и к музыке Стасов применял метод «реальной критики», обоснованный Чернышевским и Добролюбовым. Вскрывая идею произведения, он вместе с тем анализировал его так, как если бы перед ним были явления реальной жизни, сопоставляя образы искусства с отражаемой действительностью. Не ограничиваясь рамками художественного произведения, Стасов переходил от него к разным сторонам реальной жизни, к выдвигаемым ею проблемам, что придавало его статьям большое общественное звучание.

Эстетические взгляды Стасова, проникнутые горячей любовью к русскому искусству, вместе с тем были чужды национальной ограниченности. Он был убежден в плодотворности обмена творческим опытом между различными народами и немало сделал для пропаганды в России передового зарубежного искусства (творчества Хогарта и Тойи, Фальконе и Гудона, Шумана, Листа).

Несомненной заслугой Стасова явилось его страстное обличение на рубеже XIX—XX веков декадентства как направления антинародного, враждебного реализму и пагубного для художественного творчества. Стасов не всегда был прав в оценке некоторых конкретных явлений русского искусства конца XIX—начала XX века (например, творчества Врубеля, некоторых художников «Мира искусства»), но в целом давал верную оценку декадентским тенденциям, осуждая в них мнимое новаторство, самодовлеющую погоню за новым ради нового.

Вместе с тем Стасов верил, что «какие бы с живописью ни случились отныне отчаянные болезненные припадки, вроде безумного бреда «декадентства», — реализм все-таки, в конце концов, победит и снова поставит искусство на настоящую, разумную и талантливую дорогу»⁹

В эстетических воззрениях Стасова присутствовали черты известной ограниченности, свойственные его просветительно-демократической позиции. В некоторых случаях Стасову не хватало исторической диалектики для понимания сложных явлений жизни. И при всем этом развитие передового реалистического искусства конца XIX — начала XX века неотделимо от имени Стасова. Его эстетические взгляды сосредоточили в себе фундаментальные понятия теории реализма и народности искусства. Они относятся к той демократической традиции, с которой преимущественно связана марксистско-ленинская эстетика.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. В 2-х т. Т. 1. М., 1952, с. 81.

² Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1952, с. 106.

³ Там же, с. 101.

⁴ Там же, с. 82.

⁵ Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 2. с. 415.

⁶ Там же, с. 406.

⁷ Там же, с. 431.

⁸ Там же, с. 569.

⁹ Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 3, с. 754—755.

§ 5. Русская религиозно-идеалистическая эстетическая мысль

Эстетическая концепция Владимира Сергеевича Соловьева (1853—1900) — крупнейшего русского философа, религиозного мыслителя, поэта, публициста и критика — сложное и весьма про-

тиворечивое явление в истории русской эстетики. Стремясь проникнуть в сущность эстетических феноменов и дать позитивную разработку действительных проблем эстетического знания, он исходил из принципов религиозно-идеалистической философии и подчинял свою теорию искусства религиозно-воспитательным целям. В эволюции эстетических идей Вл. Соловьева нетрудно выделить два периода. Первый (1877—1883) связан в основном с трансцендентальной дедукцией категории прекрасного и осмыслением проблемы символа. Сюда можно отнести такие работы, как «Философские начала цельного знания», «Критика отвлеченных начал», «Чтения о Богочеловечестве», «Три речи в память Достоевского». Во втором периоде (1889—1900) Вл. Соловьев исследует многообразные проявления эстетического в природной и духовной действительности, и прежде всего эстетическую сущность искусства. В этот период были созданы такие труды, как «Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Первый шаг к положительной эстетике», цикл статей о поэзии Пушкина, Тютчева, Фета, Мицкевича и др. Все эти труды, как и эстетические фрагменты из работ первого периода, являлись своего рода набросками к задуманной Вл. Соловьевым целостной теории эстетического знания, завершить которую ему помешала смерть.

Теоретическая философия Вл. Соловьева, синтезировавшая в себе различные явления истории мысли, выделяется на фоне мирового идеализма постановкой во всей ее масштабности *проблемы осуществления*, которая осознается им как фундаментальная философская проблема. Осуществление высших человеческих ценностей: истины, добра и красоты, их действительное претворение в жизнь — вот средоточие его умственных исканий. Как справедливо подчеркивал В. Ф. Асмус, «центральными понятиями философии Соловьева становятся понятия *осуществления познанной истины, воплощения признанного идеала, достижения начертанного совершенства*»¹ Решая проблемы осуществимости универсума знаний и ценностей, Вл. Соловьев не выходит, разумеется, за рамки философского идеализма и религиозного понимания жизни, а посему оказывается не в состоянии раскрыть действительные основания и способы этого осуществления. В итоге он вынужден прибегать к утопическим построениям. Осознав в конце жизни иллюзорность некоторых положений своей теории, он отнесся к ней с беспощадной иронией, взрывная сила которой замаскирована в последнем крупном произведении, «Три разговора». Теория осуществления в действительности есть не что иное, как идеалистическая теория практики.

Только с уяснением смысла соловьевской теории осуществления можно адекватно понять логику его эстетического мышления, выявить подлинные достижения эстетики «всеединства» и

распутать клубок ее внутренних противоречий. Сам процесс осуществления мыслится Вл. Соловьевым в качестве предмета эстетического знания. Для познания истины, рассуждает он, достаточен теоретический разум, но задача исполнения истины, вовлечения ее в действительный процесс жизни превышает потенциальные возможности теории, ибо осуществленная истина уже означает воплощение всеобщего смысла мира, каковым является всеединство, в самой жизни и предполагает задачу пересоздания и совершенной организации действительности. «Эту задачу, — говорит Вл. Соловьев, — я определяю как задачу искусства, элементы ее нахожу в произведениях человеческого творчества, и вопрос об осуществлении переношу таким образом в сферу эстетическую» (II; II, 352)² Эстетическое творчество в столь необычайном понимании, предъявляющем к нему требование осуществления всеединства, то есть требование внутреннего упорядочения сущего, интеграции его, повышения уровня мировой целостности, именуется к тому же у Вл. Соловьева «свободной теургией», хотя перед нами не столько религиозное, сколько утопическое понимание, возлагающее на творчество то, что ему явно не под силу. Этот максимализм явился своеобразным выражением веры Вл. Соловьева в грядущее искусство, способное изменять облик мира, творчески преобразовать, обновлять жизнь.

Включение в предмет эстетики таких явлений и процессов действительности, которые особым образом организованы и осуществлены, повлекло за собой два существенно важных для концепции Вл. Соловьева вывода. Во-первых, вывод о принципиальной целостности эстетического объекта, ибо как раз понятие организации служит у него для рационального объяснения феномена целостности. И во-вторых, вывод о ценностной природе эстетического предмета: нечто может быть предметом эстетической, по словам Вл. Соловьева, «положительной оценки» только потому, что в нем реализована определенная норма или идея (всеединство), в соответствии с которой и оцениваются все ступени реализации. Итак, эстетический предмет — это всегда внутренне целостный предмет с ярко выраженной аксиологической природой³.

Если реализация всеединства, рассматриваемая как динамический процесс, составляет предмет эстетики, а вместе с тем, согласно Вл. Соловьеву, и величайшую задачу человечества, то тот же процесс реализации, взятый в его сущности, в его категориальном выражении, есть красота, или осуществленное всеединство.

Эта центральная эстетическая категория вырастает из внутренней структуры созданной Вл. Соловьевым теории цельного знания и обосновывается здесь путем трансцендентальной дедукции, принципом которой является «истинно-сущее», или «положи-

тельное ничто». В соответствии с методом идеалистической диалектики оно конструируется Вл. Соловьевым как начало всеохватывающего единства, порождающее из себя все идеальное и все материальное, оплодотворяющее собой все существующее. Оно есть последнее условие целостного познания и самого предмета познания. Истинно-сущее разворачивает себя в мир через разрешение двух противоположностей, внутренне присущих его природе, — самоутверждения и самоотрицания, во всей своей полноте проявляющихся и в двух высших духовных состояниях — состоянии любви и состоянии творчества. И поскольку трансцендентализм предполагает обоснование низших сфер смысла высшими, а последние в своем реальном содержании тождественны со смыслом любви и смыслом творчества, то у Вл. Соловьева целостность познания закономерно, хотя и на идеалистический манер, ставится в непосредственную зависимость от любовно-творческой глубины субъекта познания, его ценностного мира. Тем самым он стремится посредством философской интеграции познавательного и ценностного отношения преодолеть отвлеченные, односторонние начала в мышлении, сковывающие, по его мнению, творческие возможности западноевропейского рационализма. Применительно к эстетике такой подход означал установку на раскрытие ее ценностных ориентаций, на рассмотрение проблем ее взаимосвязи с теоретическими и нравственными структурами духовного мира, что и составляет основной смысл эстетической рефлексии у Вл. Соловьева. И действительно, уже саму теорию цельного знания венчают традиционные категории классического идеализма — Добро (Благо), Истина и Красота (II; I, 378). Здесь категория прекрасного осознается как внутреннее тождество умственного и нравственного содержания с опорой на чувственный образ бытия, как полнота объективного осуществления некоторой идеальной сущности. Правда, в «Философских началах цельного знания» процесс абстрагирования категории прекрасного из эстетической сферы бытия и сознания подменяется чисто умозрительным построением ее, характеризующимся самым жестким схематизмом. К тому же в соответствии с основными посылами своего мировоззрения Вл. Соловьев придает первостепенное значение в иерархии человеческих ценностей вере в некое абсолютное существо.

Одна из ключевых проблем эстетики Вл. Соловьева, тесно связанная с его теорией осуществления, — проблема символа. И хотя в своем понимании этой эстетической категории он исходит из идей Гете и Шеллинга, тем не менее его учение о символе является вполне оригинальным, органично завершающим собой теорию цельного знания. Обоснование символа неразрывно связано у русского философа с сущностным раскрытием понятия «идея». Она представляет собой не только формальное

тождество духа, ума и души как носителей блага, истины и красоты. Вл. Соловьев осмысляет ее в образе действительного тождества материи и формы; идея обладает реальным существованием, является живым существом, личностью (II; I, 404). Но нечто представляющее собой внутреннее единство идеи и образа, форму живого осуществления ее, нечто занимающее пространство смысла между образом и аллегорией, и есть, как отмечалось исследователями, символ. Тем самым принципиальные гносеологические проблемы цельного знания находят свое разрешение в рамках концепции художественного символизма. Универсальный символизм Вл. Соловьева, возрождающий платоновский метафизический вариант символической мифологии, приобретает, в отличие от последнего, глубинный личностный смысл. Отсюда становится понятной соловьевская поэзия «вечной женственности», которая наряду с утопическим учением о внутреннем пересоздании мира через «свободную теургию» положила начало, как писал Вяч. Иванов, «целому направлению, быть может эпохе поэзии»³, — направлению русского символизма.

Таков в основном круг идей первого периода эстетического творчества Вл. Соловьева. Они будут развиваться, уточняться во втором периоде, когда философ сосредоточится на анализе действительного процесса эстетического развития природы и человека, на раскрытии эстетической сущности искусства. Открывается этот период работой «Красота в природе» (1889) — первым в истории идеалистической эстетики произведением, всесторонне анализирующим эстетическую многогранность мироздания. Здесь Вл. Соловьев пытается провести на идеалистической основе идею развития эстетической структуры мира, раскрыть объективный характер природной красоты.

Теоретический образ мира в философии всеединства воссоздает живую динамику эволюционных процессов, непрестанную борьбу порядка и хаоса в природе, ее животворящую силу, порождающую все новые, все более прогрессивные формы и образования. Каждый виток развития мировой целостности охвачен порывом к стихийному созиданию совершенных эстетических предметов и явлений, противостоящих всему безобразному и бесформенному. Категориальный анализ эстетического многообразия природы сводится у Вл. Соловьева к анализу только одной категории — категории прекрасного, трактуемой в объективном смысле. Природная красота есть «реально-объективное произведение сложного и постепенного космогонического процесса» (II; VI, 57). Для эстетики природы Вл. Соловьева характерно неразрешимое противоречие между идеалистическим пониманием красоты как воплощенной идеи и анализом действительных явлений природной красоты, между теоретическим осмыслением ее и эмпирическим построением. В отличие от гегелевской кон-

цепции прекрасного как чувственной видимости идеи Вл. Соловьев связывает своеобразие красоты с принципом гармонии, совершенства и целостности, становясь тем самым на почву пифагорейско-аристотелевского понимания этой категории.

Пытаясь раскрыть диалектическую природу красоты, русский философ осмысляет ее как порожденную из своей противоположности, то есть из безобразного (подобно тому как прекрасное человеческое тело формируется из безобразного эмбриона), как результат взаимного проникновения противостоящих друг другу начал — материи и света. Повсюду, где материя становится светоносной, можно всегда встретить явления красоты. А поскольку органическое сочетание материи и света есть, согласно Вл. Соловьеву, жизнь, то природа предстает во всей красе там, где достигнута внутренняя полнота жизни либо где ее явления производят «впечатление игры живых сил». Свет и жизнь — два основных критерия оценки эстетического содержания в природе.

Вл. Соловьев осмысляет природную красоту в ее развитии от неорганического мира к органическому и далее к человеку. Красота в неорганической природе существует в двух видах: «световое прекрасное» (звездное небо, радуга, алмаз) и красота как своего рода аура тех явлений, которые выступают как бы предвосхищением жизни (звонкий ручей, водопад и т. д.). Доминирующие в растительном мире процессы организации обуславливают безраздельное господство в его эстетическом пространстве красоты узоров с их изумительными формами, высшим выражением которых являются цветы. В животном мире красота выступает в орнаментальной и музыкальной формах; она преподносит эстетическому познанию интереснейший материал, который, подчеркивает Вл. Соловьев, осмыслился до сих пор преимущественно естествоиспытателями, и в первую очередь Ч. Дарвином.

Своего высшего проявления природная красота достигает лишь в человеке; он есть самое совершенное воплощение эстетического начала в природном мире и, наделенный сознанием, способен к творческому освоению природной действительности. Однако в современном мире, полагает Вл. Соловьев, усугубляется противоречие между природой и человеком, который все чаще хищнически обращается с ней как с чем-то безликим. Такое бездумное отношение к природе превращает ее в пустыню. Всей этой, как мы бы теперь сказали, экологической проблематике в творчестве Вл. Соловьева дал в свое время положительную оценку А. М. Горький⁴ Вл. Соловьев впервые указал и на эстетический аспект «экологической» проблемы. Утверждая в «Оправдании добра» необходимость нравственной деятельности человека по преобразованию природы, он тут же подчеркивает, что сами «способы этой деятельности... составляют задачу искусства» (II; VIII, 384). Объяснение столь неожиданному повороту

мысли философа следует искать в его определении специфических задач эстетического творчества. А таковыми являются реальное пересоздание не только социального, но и природного мира, действительное осуществление в нем высших, проистекающих из природы «истинно-сущего» принципов бытия, его просветления и возведения на ступень нравственного совершенства. «Если нравственный порядок для своей *прочности* должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое» (II; VI, 77). Красота — единственный способ нравственного разрешения «экологической» проблемы современности. Эта эстетическая утопия Вл. Соловьева сродни упованиям Ф. М. Достоевского на спасительную миссию красоты в мире.

Созданная Вл. Соловьевым философия искусства внутренне противоречива и не поддается однозначной оценке. Заслуживает критики ее консервативная сторона, выразившаяся в интерпретации искусства как теургического служения (эта интерпретация продолжена представителями русской религиозно-идеалистической эстетики XX века Н. Бердяевым, С. Булгаковым, Е. Трубецким и другими). Искусство, согласно Вл. Соловьеву, представляет собой образное изображение действительности с точки зрения полноты жизни, истолкованной им в религиозном духе, или с точки зрения положительного всеединства, сжатая формула которого гласит: «Жизнь всех друг для друга в одном» (II; VI, 79). Перед искусством философ ставит тройную задачу: 1) материализация «живой идеи», того ее внутреннего содержания, которое не может быть запечатлено на «эстетическом покрывале» природы; 2) одухотворение ее эстетического бытия и 3) превращение ее конкретных явлений в сопричастные вечности. Достижение этих целей связано с всесторонним совершенствованием личностного начала и «более высоким и сложным развитием социальной жизни» (там же, 84—85). По мере разрешения данной задачи, по мнению Соловьева, искусство превращается во вдохновенное пророчество, а в самой действительности набирают силу процессы одухотворения материи, которые завершаются созданием «вселенского духовного организма» как абсолютного состояния мирового целого. Этот уровень художественного развития находится в отдаленной исторической перспективе, нынешнее же состояние искусства, как и все созданные до сих пор произведения его, лишь предваряет будущую совершенную действительность, являясь промежуточным этапом на пути к божественной красоте грядущего бытия. Человеческое искусство, полагает философ, предваряло совершенную красоту

непосредственно и опосредованно. Непосредственное предварение выражалось в музыке и отчасти в лирической поэзии. Форма опосредованного предварения бывает двоякой: а) усиление, идеализация естественной красоты (архитектура, пейзажная живопись) и б) изображение несоответствия между идеалом и действительностью (героический эпос, трагедия, комедия).

Несмотря на религиозную основу, философия искусства Вл. Соловьева содержит в себе рациональные идеи — идею ценностной природы искусства, его глубокого нравственного смысла. Задачу художника Вл. Соловьев видит в том, чтобы «воплощать в *ощутительных* образах тот самый высший смысл жизни, которому философия дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра» (II; VII, 124), чтобы образно изображать должное, достойное как абсолютную ценность. Художественное творчество вовлечено в целостный процесс жизни человечества, оно открывает горизонты его всеобщих целей и ценностных ориентаций. Рассматривать искусство с точки зрения эстетического сепаратизма исключительно как обособленный феномен — все равно что превращать его в бессмысленную, хотя и забавную игрушку. «Искусство не для искусства, а для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства — красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни» (II; VII, 74). В объяснении искусства как активной формы отражения мира и средства выражения ценностей жизни, истории и культуры, как своеобразного служения действительно жизненным интересам и идеалам философ усматривает способ раскрытия его эстетического смысла. Первый шаг на пути к такому раскрытию удалось совершить, подчеркивает Вл. Соловьев, не кому иному, как Н. Г. Чернышевскому. Расходясь с ним в принципиальных вопросах философского знания, он тем не менее высоко оценивает некоторые эстетические идеи русского материалиста и отмечает, что без сделанного им первого и необходимого шага немислима «дальнейшая и плодотворная работа в области эстетики, которая должна связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни». Признание Вл. Соловьевым заслуг Чернышевского в утверждении идеи жизненной действительности искусства вытекало из воззрений русского идеалиста на проблему действительного осуществления духа. Теория осуществления внутренне определила реалистические мотивы эстетического учения Вл. Соловьева с его пафосом преобразовательной роли искусства. Именно эта теория позволяет постигнуть сам дух эстетики всеединства, глубже понять оценку, данную в ней другим эстетическим системам. Так, мировоззрению Чернышевского Вл. Со-

ловьев резко противопоставляет мировоззрение Пушкина. Основание этого противопоставления — отношение каждого из них к вопросам творческого пересоздания сущего, изменения действительности в соответствии с идеальными нормами. Как «гениальное перерождение жизни в поэзию» характеризует Вл. Соловьев творчество Пушкина. Он стремится развернуть перед современниками ценностный мир пушкинской поэзии, раскрыть ее философский смысл, выявить меру ее общественного служения. Вместе с тем эстетической позиции Пушкина внутренне присущ, по его мнению, своего рода разлад между творчеством и жизнью: как видится Соловьеву, но видится, следует сказать, односторонне, поэт сторонился вопросов, связанных с преодолением противоречия между идеалом искусства и действительностью. Пушкин «не умел или не хотел стать практическим идеалистом, деятельным служителем добра и исправителем действительности. Он с полной ясностью отмечал противоречие, но как-то легко с ним мирился: указывая на него как на факт и прекрасно его характеризуя (например, в стихотворении «Пока не требует поэт»), он даже не подозревал — до своих последних, зрелых лет, — что в этом факте есть задача, требующая решения» (I; VIII, 36).

Обобщение процессов художественного развития, и прежде всего тех, которые протекали в современной ему русской художественной культуре, убеждало Вл. Соловьева в правильности отстаиваемого им положения об искусстве как действенной силе мирового бытия, способной усовершенствовать его, «воздействовать на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее согласно известным идеальным требованиям» (I; III; 174). Предтечей такого претворяющего жизнь искусства был для Вл. Соловьева Ф. М. Достоевский.

Идея эстетического осуществления мира, художественного пересоздания действительности покоилась в философской теории Вл. Соловьева на зыбких основаниях, воздвигнутых на принципах религиозного мироотношения, хотя полностью сводить его эстетическое учение к этим иллюзорным принципам нельзя. С редким упорством убеждал он в необходимости кардинальных перемен и в эстетическом развитии человечества и в самой теории, воссоздающей это развитие. Вл. Соловьев «предчувствовал и конец прежней отвлеченной эстетики, но он же стал и предначинателем новой эстетики, основанной не на красоте как умозрительной предметности, но на красоте как животворящей силе самой действительности»⁵ Позитивные идеи причудливо переплетаются в его эстетической концепции с явно устаревшими, реакционными со всем тем, что образует консервативную сторону эстетики всеединства, марксистское осмысление которой помогает глубже уяснить истоки идеализма в эстетике XIX века.

Одно из заметных явлений в истории русской религиозно-

идеалистической эстетической мысли XIX века представляет собой творчество Константина Николаевича Леонтьева (1831—1891). Крупнейший мыслитель консервативного лагеря, по общетеоретическим установкам он многими исследователями часто вписывался в контекст славянофильских и почвеннических концепций.

Каково бы ни было отношение социальной утопии Леонтьева (византинизм, соединяющий христианскую мистику с деспотизмом) к славянофильству, эстетическая концепция его уникальна. Сам Леонтьев критически отмечал, что моральной чуткости славянофилов, принципу «симпатии» Ап. Григорьева противостоял их эстетический аморализм, натуралистический эстетизм и формально-эстетический принцип литературной критики, тогда как «настоящий культурно-славянский идеал должен быть скорее эстетического, чем нравственного характера»⁶, так как эстетические требования к жизни существеннее моральных.

Философское мышление Леонтьева весьма расплывчато. Оно носило исключительно эмпирический характер: любые метафизические построения были ему чужды. Для него характерны эклектические попытки синтеза философских идей Платона, Гегеля, Спенсера, неокантианства, славянофилов. Социологический натурализм и исторический фатализм соединялись в учении Леонтьева с мистическим романтизмом. Основные посылки романтизма приняли у него форму индивидуалистического аскетизма, панруссизма и глобального эстетизма. Для мыслителя, бросившего вызов всем святыням интеллигентной России, эстетизм был универсальным критерием, приложимым ко всему, начиная от минералов и кончая человеком. Более того, эстетизм Леонтьев распространял даже на человеческое общество в целом, на социологические и исторические процессы. Философ стремился выстроить некую духовную систему возрастающих уровней знания. Первый уровень — это мистика и положительная религия, объединяющая узкий круг единоверцев. Уровень этики и политики существует для человека вообще, уровень биологии — для органического мира, уровень физики и эстетики охватывает все в мире. «Разница между физикой и эстетикой при всей их одинаково всеобъемлющей экстенсивности та, что, как ни премудры и ни удивительны законы физики, но они нам кажутся как бы на своем месте и в уме нашем не приходят в столкновение с законами морали. А в явлениях мировой эстетики есть нечно загадочное, таинственное и как бы досадное потому, что человек, не желающий себя обманывать, видит ясно, до чего часто эстетика с моралью и с видимой житейской пользой обречена вступать в антагонизм и борьбу. Тот, кто старается уверить себя и других, что все неморальное непрекрасно, и наоборот, конечно, может принести нередко от-

дельным лицам педагогическую пользу, но едва ли польза эта может быть глубока и широка...»⁷

Красота, прекрасное в эстетической концепции Леонтьева обрели онтологический характер. Мыслитель придерживался мнения, что красота является духовной стороной материи. Основной, или общий, закон красоты, по его мнению, можно сформулировать как *разнообразие в единстве*. Для Леонтьева не важно, будет ли это разнообразие добровольным или принудительным. В любом случае оно обуславливает существование морали, конечно, не всепоглощающей, которая в принципе невозможна, но восполняющей, корректирующей.

Леонтьев был яростным противником прогресса, от которого по его мнению, пошлеет жизнь, и всех форм буржуазной культуры, усредняющей, обедняющей ценности «цветущего» периода общественного развития. «Итак, желать для своего отечества существования только мирного, только морально полезного, только средне утилитарного — значит желать сперва отвратительной прозы, а потом ослабления «света» духа, поэзии, искать идеала эстетического, хотя бы с большими неизбежными пороками, значит желать не только более высокого и более прочного (чем идеал утилитарно-моральный), но и даже более душеспасительного»⁸

Постоянно повторяя, что эстетика жизни гораздо выше и важнее отраженной эстетики искусства, Леонтьев пришел к противопоставлению реальной и эстетической правды, моральной любви и любви эстетической. Своей проповедью эстетической упоенности жизнью он, по существу, утверждал глубоко консервативную идею о природном неравенстве людей в области прекрасного. Попытки воплотить прекрасное в материальной жизни привели Леонтьева к мысли, что красота не меняется, не познается, а только узнается в том или ином произведении искусства. Воплощение прекрасного в жизни, вплоть до быта и одежды, очень важно для него. В статье «Некстати и кстати» (письмо к А. А. Фету по поводу его юбилея) Леонтьев писал: «Поверьте мне, и эстетика столь ценимых этих отражений в стихах, на полотне, в бронзе и мраморе,— и она не устоит надолго,— если в самой пластической стороне жизни не будет больше идеализма. Поверьте, это не пустяки — эта внешность; это очень важно! Эта внешность есть выражение еще неясно понятого какого-нибудь внутреннего психического закона... Не будет нового внешнего стиля в жизни — значит, не будет уже никогда и нового духа, а останется на веки веков все тот же всепожирающий, всеровняющий, буржуазный»⁹

Для эстетического снобизма Леонтьева характерно, например, такое заявление: «Я вообще могу сказать, что у меня давно уже *вкус опережал творчество*»¹⁰. Вкус, по его мнению, хотя и являет-

ся чем-то летучим, основан на законах разума и подобен красоте, скрытой в глубине явлений. Чем сложнее явление, тем красота его полнее, глубже, непостижимее. В простых явлениях красота кажется тождественной с истиной, но в явлениях сложных усложняется и красота, сквозь которую все туманнее просвечивает закон. Более того, чем туманнее этот свет закона, тем сильнее красота действует на развитого человека.

В своих поисках эстетики жизни, отличной от эстетики искусства, Леонтьев, по мнению некоторых исследователей, предвосхитил Ницше, Ибсена и французских декадентов. В какой-то мере черты мирозерцания, именуемого аморализмом, воплотились в личности Мильнеева — героя романа Леонтьева «В своем краю». Личность как главный элемент разнообразия выше своего творчества. Целью жизни является прекрасное; нравственность имеет значение лишь как одно из проявлений прекрасного, как свободное творчество добра. По мере развития человек все больше верит в прекрасное и все меньше в полезное.

Сильной, эстетически развитой личности в период неподвижности общественной жизни приличествует быть за движение, во времена распушенности — за аскетическую строгость, быть либеральной при господстве рабства и аристократической при демократии. Прекрасное, воспринятое в образно-пластических формах, оказывало влияние даже на формирование политических симпатий Леонтьева, определяя его консерватизм. Как уже отмечалось, прекрасное в его эстетической системе было связано с разнообразием. Общество может быть прекрасно только тогда, когда построено на дифференциации, на неравенстве (монархия, церковь, дворянство, войско), а не на однообразии принципов равенства и плоской буржуазности.

Литературно-эстетические взгляды Леонтьева проникнуты глубокой религиозностью. Развитие поэзии связывалось им с ростом религиозного чувства и морали. Он полагал, что поэзия для народа России и всего славянского мира необходима лишь для того, чтобы его жизнь получила достойное изображение. Эстетика жизни, неустанно повторял Леонтьев, гораздо важнее отраженной эстетики искусства. «Эстетика жизни (не искусства!.. Черт его возьми, искусство без жизни!), поэзия действительности невозможна без того разнообразия — положений и чувств, которое развивается благодаря неравенству и борьбе...»¹¹

Литературно-критическая деятельность Леонтьева развернулась в 60—80-х годах XIX века. Не приемля моралистические и общественно-утилитарные тенденции, господствующие в то время, Леонтьев выдвинул принцип формально-эстетической критики и стал в России предшественником нового литературного направления, сформировавшегося позднее, — направления, признававшего самоценность и самодостаточность красоты. Ана-

лиз творчества Тургенева и Л. Толстого, проведенный Леонтьевым, был первой попыткой подвергнуть литературные тексты формально-эстетической критике, построенной на тонких аналитических сопоставлениях. Леонтьев полагал, что литературная критика, подобно религиозной апологетике, должна основываться на субъективном подходе, то есть исходить из «живого личного чувства», строить логические построения лишь для его утверждения или опровержения. Если в религии личная вера должна предшествовать общим подтверждениям религиозных догматов, то в литературной критике «субъективный вкус» должен предварять литературно-художественный анализ. Эстетическая критика предполагает особую эстетическую организацию. Не всякий может быть критиком, так как не всякий обладает эстетической восприимчивостью. Литературная критика 60—80-х годов XIX века была представлена, по мнению Леонтьева, людьми с атрофией эстетического вкуса. Из всей русской литературы положительной оценки Леонтьева удостоились только «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Семейная хроника» С. Т. Аксакова, рассказы Марка Вовчка и «Сказание инок Порфения». ...Я в новых повестях, — писал он, — желал бы видеть тот самый прозрачный и благородный романтизм, который был в стихах 30-х и 40-х годов, а в стихах новых, напротив — силу, мистику, реакционный гнев, политический героизм русского духа и т. п.»¹².

В статье «О складчине», в автобиографии «Моя литературная судьба» Леонтьев кратко изложил свой взгляд на русскую литературу со времен Гоголя. Он сетует, что ему уже давно перестала нравиться сухая объективность подавляющего большинства писателей, их ложно-отрицательный взгляд на жизнь, их противные реалистические подробности. Леонтьева возмущал язык даже лучших, по его мнению, писателей. Под ними имелись в виду Л. Толстой, Тургенев, Писемский. Романы Крестовского и Лескова характеризовались по стилю как топорные. С точки зрения формально-эстетической критики русская литература приносила жизнь. Леонтьев находил, что все у русских писателей по сравнению с реальной жизнью более или менее грубо. Даже «Война и мир» и «Анна Каренина», которые он признавал прекрасными, не избежали упрека в наличии множества ненужных грубостей. «Грубое» направление в русской литературе возводилось к «гоголевской школе», от «ига» которой Леонтьев призывал освободиться. Рамки русской литературной школы (Гоголь — Толстой — Достоевский — Тургенев), по его мнению, сковывают развитие литературы, и формально-эстетическая критика должна вырвать ее из этих рамок.

Концепция формально-эстетической критики складывалась у Леонтьева в отрезке времени между публикациями «Письма провинциала к Тургеневу» («Отеч. зап.», 1860, кн. 5) и поздней

работой, основным литературно-эстетическим трактатом «Анализ, стиль и веяние». В письме к Тургеневу говорилось, в частности, о том, что художественный такт автора «Накануне» возвратил эстетическую жизнь искусству, которое грозила убить природа. Полагая, что, несмотря на «простоту жизни», очень трудно найти удовлетворительный ответ о пределах красоты и безобразия, страдания и блаженства, прогресса и падения, Леонтьев высказывал мысль, звучащую в известном платоновском рассказе о пещере: «Отвлеченное содержание жизни, уловляемое человеческим рефлексом, тенью скользит за явлениями вещественными, и воздушное присутствие этой тени и при взгляде на реальную жизнь и при чтении способно возбудить своего рода священный ужас и восторг. Но приблизьте эту тень так, чтобы она стала не тенью, чтобы она утратила свою эфирную природу — и у вас выйдет труп, годный только для рассудка и науки...»¹³. Молодой Леонтьев пока еще не видит «грубостей» в творчестве Тургенева и полон почтения к своему литературному покровителю, но будущее критическое отношение уже дает о себе знать: «Вы не перешли за ту черту, за которой живет красота, или идея жизни, для которой мир явлений служит только смутным символом. А какая цена поэтическому произведению, не переходящему за эту волшебную черту? Она невелика; если в творении нет истины прекрасного, которое само по себе есть факт, есть самое высшее из явлений природы, то творение падает ниже всякой посредственной научной вещи, всяких поверхностных мемуаров, которые по крайней мере богаты правдой реальной и могут служить материалами будущей науки жизни и духовного развития»¹⁴.

Совсем другой тон звучит в работе «Анализ, стиль и веяние». Относительное богатство в пределах реализма русской школы (от Гоголя до Толстого), утверждает мыслитель, перевешивается несносностью языка, манер и стиля. «Гр. Толстой слишком ярким солнцем своего совершенного развития осветил жизнь менее развитую, чем наша теперешняя — во всех почти отношениях: в отношении душевной тонкости, придирчивости анализа и своей и чужой души, в отношении фантастического творчества и философской сознательности; в отношении грубостей, излишеств и ненужностей внешнего, плоского, так сказать, наблюдения...»¹⁵

Такие оценки русской литературы XIX века были естественным порождением консервативной мировоззренческой и эстетической концепции Леонтьева. Реакционная направленность философских, социально-политических и литературно-эстетических взглядов автора нашумевшей в свое время работы «Восток, Россия и славянство» была очевидна даже его современникам.

Идеи Леонтьева носили замкнуто-элитарный характер и не получили широкого распространения. Их влияние на русскую эстетическую мысль было ограниченным.

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941) считается одним из основоположников русского символизма. В своей работе «О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе» (1892), первом манифесте символизма в России, он среди прочего отмечал, что литература беззащитна перед нашествием буржуазного варварства: «Страшно становится, когда видишь, что литература, поэзия — самое воздушное и нежное из всех созданий человеческого духа — все более и более предается во власть этому всепожирающему Молоху, современному капитализму»¹⁶. Однако эта критика капитализма носила у Мережковского абстрактный характер, так как велась исключительно с религиозных позиций. Исторический процесс общественного развития он представлял как борьбу вечных, мистических начал, природа и конечная цель которых остаются для нас неизвестными. Искусству, и в особенности поэзии, в этом свете придавалось огромное значение: в нем — в искусстве — Мережковский видел выражение народного духа, а его процветание или падение, как и вообще расцвет или упадок культуры данного народа, связывал с глубоко скрытым мистическим выбором этим народом своего исторического пути. Суть этого выбора он впоследствии обозначил в названии романа-трилогии «Христос — Антихрист», произведения больше философского или даже «историософского» характера, нежели только художественного.

Художественные произведения, романы, поэзия Мережковского важны для понимания его мировоззрения в целом, поскольку в них содержится не только попытка реализации теоретической эстетической концепции, но и его идеи истории, философские взгляды, развивающиеся в русле так называемого богоискательства, «новой религиозности», стоявшей в оппозиции к официальной церкви. Художественное творчество в свою очередь оказывало обратное влияние на эстетические взгляды Мережковского, которые высказывались им в критических работах, посвященных известным писателям, поэтам, выдающимся личностям различных эпох. Сюда относится прежде всего серия работ «Вечные спутники» и в особенности книга «Л. Толстой и Достоевский». Литературное наследие Мережковского, которое исчисляется десятками томов, свидетельствует о том, что мировоззренческая позиция его оставалась в целом неизменной в течение почти всей жизни, эволюционируя в сторону еще большей религиозности, а в конце жизни — мистического иррационализма.

В своей ранней работе «Вечные спутники» (1888—1896) Мережковский, создавая «портреты великих незнакомцев»¹⁷, руководствуется принципом так называемой субъективной критики. Цель автора «откровенно субъективная. Прежде всего желал бы он показать за книгой живую душу писателя — своеобразную, единственную, никогда более не повторяющуюся форму бытия;

затем изобразить действие этой души — иногда отделенной от нас веками и народами, но более близкой, чем те, среди кого мы живем, — на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика как представителя известного поколения»¹⁸. Уже в этой программе как бы намечена задача, которую Мережковский всю свою жизнь считал для себя главной, а именно — приблизиться к недостижимой гармонии двух великих начал, по-разному называемых, но вечно непримиримых: Эроса и Антероса, Аполлона и Диониса, Артемиды и Афродиты, «Я» и «не Я», знания и веры. В культурно-историческом аспекте стремление к сочетанию двух начал бытия проявляется у Мережковского как утверждение двух форм обнаружения истины — античной и христианской. В дальнейшем он, расширяя исторический круг, включил в него архаику, вплоть до истоков культуры.

По мысли Мережковского, поиск этой гармонии можно проследить во всей истории человечества; об этом говорят не только произведения искусства великих мастеров, но и все мифы, обычаи и ритуалы, представляющиеся нам непонятными, странными и необъяснимыми. Символы искусства, религии для Мережковского всего лишь свидетельства этого мучительного процесса становления неизвестного. Религиозный мыслитель, он видит современный ему мир объятым апокалиптическим заревом, развивающимся под знаком Страшного суда и Второго пришествия Христа. Современный человек, да и не только современный, утверждает Мережковский, большое животное; не столь частые мгновения прозрения истины находит он в великих религиях, в обломках самых древних верований, но прежде всего в живом творчестве художника. В подлинном искусстве можно узреть, по его мысли, самые глубокие первосимволы человека и культуры, то, что Шеллинг называл первосистемой философии, Гете — прарифеномом.

Христианство Мережковского существенно отличалось от официального православия. Существующее православие, церковь, в особенности черное монашество, он считал лишь «личиной» религиозности. Вершиной подлинной религиозности, ее целью была для него совершенная личность, прообразами которой он называл, независимо от исторической, этнической, религиозной принадлежности, Франциска Асизского, Орфея, Гильгамеша, Достоевского. Мистико-религиозная идея личности была им положена в основу эстетических суждений, анализа и оценок художественного творчества различных писателей, поэтов, понимания той или иной исторической эпохи. Например, объясняя трагедию Гоголя, его «страх сквозь смех» общим заблуждением монашеского, черного христианства, подменой «святой плоти» — «бесплотной святостью», он пишет об отчаянной борьбе Гоголя с чертом, то есть с «вечным злом — пошлостью». Гоголь, по его словам,

«не противопоставляет ни христианство просвещению, как славнофилы, ни просвещение христианству, как западники, — он соединяет эти два «начала» в одно. Гоголь с такою силою, как никто из людей современной Европы, почувствовал, что первая и последняя сущность христианства — не мрак, а свет, не отрицание, а утверждение мира, не распятие, а воскресение плоти, не бесплотная святость, а святая плоть»¹⁹. Мережковский не признавал ни «чистого искусства», ни эстетства, ни нищезанятия, поскольку, «кто совершенно не способен отказаться от поэмы, чтобы накормить голодного», тот никогда «не напишет прекрасной поэмы. Если нет в жизни такой святости, ради которой стоило бы пожертвовать искусством, то оно само немного стоит». Нищезанятие было для него неприемлемо не только по этическим или религиозным соображениям. Он оценивает эстетику нищезанятия отрицательно, поскольку вместо гармонии двух начал Ницше в своем безумии дошел до их чудовищного противопоставления: «Та превратная эстетика чудовищного, то поклонение «смеющимся львам», «белокурим зверям» и прочим принадлежностям как будто «железного», а в сущности, картонного нищезанятского «инвентаря», которые давно уже набили нам оскомину. Ведь в наши дни болезнь нищезанятия стала детской болезнью, вроде скарлатины и кори, которыми опасно болеть людям в зрелом возрасте. Мы, старые воробьи, на этой эстетической мякине нас не проведешь»²⁰.

Гармония недостижима, утверждает Мережковский, она только предвосхищается, и великие творцы великих произведений — тени Неизвестной Личности, отбрасываемые из будущего в прошлое. Поэтому настоящее искусство объявляется неизбежно символичным, таинственным и трагичным. Таким образом, трагическое — это основная категория в эстетике Мережковского. Трагическим он считал творчество Толстого и Достоевского, Гоголя, Лермонтова, Гаршина, Ибсена, Гончарова. Само движение литературы, в особенности русской литературы XIX века, оценивается им как трагическое. Пушкин для России, так же как Гете для Германии, был, по его мысли, предвестником возможного для культуры этих двух народов Возрождения, счастливым случаем гармонии двух враждующих миров: «Пушкин одинаково чужд и огненной риторике страсти, и ледяной риторике рассудка»²¹. Но, по мнению Мережковского, по мере удаления от Пушкина, усиливается мучительный разлад, гармоническое единство примирения противоречий в творчестве Пушкина оборачивается мертвым покоем разъединения у Толстого. Христианского смирения последнего Мережковский не признает, утверждая, что в его творчестве «мертвый Бог душит живого зверя».

Справедливость и красота в равной мере признаются Мережковским необходимыми началами искусства: человек, неспособ-

ный быть справедливым, не только не создаст прекрасной поэмы, но и не поймет ее. С этих позиций Мережковский высказывает и свое неприятие буржуазности.

Наиболее плодотворным периодом творчества был для Мережковского конец XIX — начало XX века. Однако богоискательство, которым пронизано его творчество, вызывало резкую критику со стороны передовых художников, хотя не всеми оно принималось всерьез. Но, несмотря на религиозно-мистическую основу, многие его работы дооктябрьского периода, в особенности критические, посвященные отдельным писателям, заслуживают внимания, поскольку Мережковский обладал незаурядным художественным чутьем.

ПРИМЕЧАНИЯ

Асмус В. Ф. Теоретическая философия Соловьева.—«Философские науки», 1982, № 2, с. 144.

Произведения В. С. Соловьева цитируются по изданиям: Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева в 8-ми т. Спб., [1901—1907]; Собрание сочинений В. С. Соловьева в 10-ти т. Изд. 2-е. Спб., 1911—1914. Здесь и далее первая римская цифра в скобках обозначает соответственно первое или второе издание собрания сочинений, вторая римская цифра после точки с запятой — номер тома, арабская цифра — страницу.

Ср.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969, с. 277—278.

⁴ Иванов Вяч. О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания.— В кн.: О Владимире Соловьеве. Сб. 1. М., 1911, с. 44.

⁵ Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983, с. 199.

⁶ Леонтьев К. Н. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни. М., 1912, с. 31.

⁷ Там же, с. 34.

⁸ Там же, с. 38.

⁹ Леонтьев К. Н. Собр. соч., т. 7. М., 1913, с. 491—492.

¹⁰ Леонтьев К. Н. Моя литературная судьба.—«Лит. наследство», т. 22—24. М., 1935, с. 459.

¹¹ Леонтьев К. Н. Собр. соч., т. 7, с. 267.

¹² Александров А. Памяти К. Н. Леонтьева. Сергиев Посад, 1915, с. 30.

¹³ Леонтьев К. Н. Собр. соч., т. 8, М., 1912, с. 4.

¹⁴ Там же, с. 6.

Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. М., 1911, с. 142—143.

¹⁶ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., 1—24. М., 1914; т. 18, с. 194.

¹⁷ Там же, т. 17, с. 6.

¹⁸ Там же, т. 22, с. 5.

¹⁹ Там же, т. 15, с. 219, 221, 271.

²⁰ Там же, т. 16, с. 48, 54.

²¹ Там же, т. 17, с. 159.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

§ 1. Ф. М. Достоевский



едор Михайлович Достоевский (1821—1881)— гениальный художник слова, в своем литературном творчестве продолживший линию Пушкина и Гоголя. Он поднял реализм на новую высоту, соединив острую социальность с тонким психологизмом. Ни один писатель эпохи, исключая разве Л. Толстого, не достиг такой глубины в анализе сознания и психики личности, изуродованной эксплуататорским строем. Творчеству Достоевского, как и Толстого, свойственны «кричащие противоречия», которые пронизывают его художественные и публицистические произведения, а также нравственно-философские и эстетические воззрения. Писатель видел, как под влиянием частнокапиталистических отношений у личности формируются собственные инстинкты, эгоизм, недоверие, подозрительность, враждебность к окружающим. Он мечтал о социальной гармонии, братстве и равенстве людей. По его убеждению, «золотой век» вполне реален. Но путь к нему лежит не через социальную борьбу, а через религиозно-нравственное воспитание.

Известно, что молодой Достоевский был поклонником В. Г. Белинского, участвовал в кружке Петрашевского, где познакомился с социалистическими идеями. В 1849 году писатель был арестован как политический преступник. Последовало восьмимесячное следствие, смертный приговор и, наконец, замена высшей меры наказания каторгой. С 1850 по 1854 год — Омская каторжная тюрьма, потом военная служба в качестве рядового в сибирском линейном батальоне в Семипалатинске. Выслужив офицерский чин, он в 1859 году вышел в отставку и переехал в Тверь. Разрешение вернуться в Петербург Достоевский получил в конце года. Конечно, годы каторги не могли не отразиться на физическом и в особенности на душевном состоянии писателя. Сказались они и на его мировоззрении. В издававшихся им после возвращения в Петербург журналах «Время» и «Эпоха» Достоев-

ский полемизирует с революционными демократами, искаженно толкуя философско-эстетические и политические идеи Н. Г. Чернышевского, А. Н. Добролюбова. Он явно склонен полагать, что нравственное совершенствование — единственный путь, ведущий к решению всех социальных проблем. Это, однако, не дает оснований упрощенно трактовать социальные взгляды писателя. Все его творчество и общественная деятельность были направлены на искоренение социального зла, насилия, вражды. Главное в творчестве Достоевского — резкая критика несправедливого строя, всех его устоев. В своих произведениях писатель показал, что причины страданий «униженных и оскорбленных» — в жестоком мире наживы, стяжательства, угнетения, которые уродуют, разрушают, извращают человеческую личность.

В творчестве Достоевского отразилась крутая ломка социальных отношений в России во второй половине XIX века. Капитализм, с одной стороны, открывал путь для развития личности, а с другой — нивелировал, подавлял, уродовал индивидуальность. Этот противоречивый процесс становления «разорванного сознания» и обусловил «кричащие противоречия» в творчестве великого русского писателя и мыслителя.

Эстетические представления Достоевского являются органической частью его общефилософских взглядов. Противоречия мировоззренческой позиции писателя так или иначе отразились и в его эстетической теории.

Достоевский стремился прежде всего выяснить, в какой мере искусство, эстетический фактор могут содействовать человеческому благу. Его эстетические размышления были сосредоточены не на категориях прекрасного, возвышенного, трагического самих по себе. Как художник слова он ставил конкретные вопросы, возникавшие в процессе творчества. То есть для него, как правило, наиболее важным был именно поиск конкретных ответов на конкретные вопросы художественной практики. Правда, Достоевский размышлял и над общими эстетическими проблемами, такими, как сущность прекрасного, эстетический идеал. Но делалось это опять-таки в тесной связи с вопросами творческой практики, в русле нравственных и социальных исканий писателя.

Большое внимание уделял Достоевский проблеме свободы и ответственности человека как неповторимой индивидуальности. В этой связи он подверг резкой критике «теорию среды». Эта теория возникла в эпоху Просвещения и играла в свое время революционную роль. Французские просветители утверждали, что если среда детерминирует духовный мир человека, то надо соответственно изменить ее так, чтобы она способствовала формированию и развитию положительных качеств личности. Идею определяющей роли среды отстаивали и русские революционные демократы, которые вплотную подошли к выводу о необходимос-

ти коренного преобразования общества, уничтожения существующего строя как враждебного человеку.

В отличие от них русские позитивисты, также разделявшие основные положения «теории среды», полностью отрицали свободу человека, заявляя, что каждый шаг всецело предопределен внешними воздействиями.

Согласно Достоевскому, «энергия, труд, борьба — вот чем перерабатывается среда. Лишь трудом и борьбой достигается самобытность и чувство собственного достоинства»¹ Писатель не был согласен с тем, что в «гадко устроенном» обществе нельзя «выбиться без ножа». Он писал: «Делая... человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить»².

Разумеется, социальная среда создается совокупной деятельностью людей. Однако в результате этой деятельности может возникнуть и нечто, что не совпадает с потребностями и целями отдельных индивидов. Здесь происходит, как говорил Маркс, отчуждение «сущностных сил человека». Только при определенном преобразовании общественных отношений социальные закономерности становятся доступными контролю. Совершенно ясно, что революционные демократы были абсолютно правы, ставя вопрос о революционном преобразовании общества. Для Достоевского же, придерживавшегося религиозно-утопических позиций, проблема решалась на путях нравственного совершенствования как отдельной личности, так и народа в целом. Объясняя суть своего «перелома» после осуждения и каторги, Достоевский указывал на главное, а именно — на «возврат к народному корню», к «признанию духа народного»³.

Критика Достоевским «теории среды» дает возможность яснее представить его воззрения на морально-политическую активность человека и роль искусства в жизни общества. Достоевский — решительный противник «чистого искусства». Уже в ранний период своего творчества, когда он был увлечен идеями утопического социализма, Достоевский настаивал на активной роли искусства. Нет сомнений, что Макар Девушкин в «Бедных людях» передает мысли самого писателя, когда говорит: «А хорошая вещь литература, Варенька, очень хорошая... Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая, и — разное там еще обо всем этом в книжке у них написано! Литература — это картина, т. е. в некотором роде картина и зеркало; страсти выражение, критика тонкая, поучение к назидательности и документ»⁴ Отвлекаться от социальных и нравственных проблем, замыкаться в мире автономной «чистой красоты» — все это, по мнению Дос-

товеского, несовместимо с природой искусства, означает «злоупотребление» им.

Проблема общественной значимости искусства по-новому ставится Достоевским во второй период его творчества, что нашло отражение в его статьях, опубликованных в журналах «Время» и «Эпоха», в «Дневнике писателя». Правда, здесь он говорит и о «законах органического развития» искусства, о важности критерия художественности. И даже вступает в полемику с Добролюбовым, который считал главной функцией литературы служение общественным идеалам. Однако, по существу, Достоевский полемизирует здесь не с общественной позицией революционного демократа, а с чисто утилитарной точкой зрения на искусство. Писатель придавал большое значение художественности как важнейшему мерилу оценки произведений искусства. В статье «Г — бов и вопрос об искусстве», он выступает как против сторонников «искусства для искусства», так и против чисто утилитарного подхода к искусству. По его мнению, нельзя видеть полезность искусства только в том, что оно отображает актуальные события того или иного исторического периода. Красота искусства воспитывает человека не только эстетически, но и нравственно. Тема, по Достоевскому, еще не определяет достоинств произведения. Важно, чтобы идейно-тематическое содержание получило высокохудожественное воплощение. Очевидно, что здесь Достоевский в основных своих размышлениях солидарен с Добролюбовым, который говорил, что критика должна заниматься искусством с «эстетической точки зрения» и рассматривать произведение как «самобытное, замечательное не по отношению к каким-нибудь другим интересам, а по своему внутреннему достоинству»⁵ И теоретически и практически Достоевский активно отстаивал общественное назначение искусства и принцип его полезности, но при этом утверждал, что «произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы»⁶ Поэтому такие полемически заостренные высказывания Достоевского, как «искусство само по себе цель» или «красота полезна, потому что она красота», нельзя воспринимать как проповедь «чистого искусства». Речь шла о повышении художественного уровня искусства, его эстетических качеств, что является непременным условием усиления его действенности и полезности. В связи с этим Достоевский подчеркивал необходимость с доверием относиться к художнику и его таланту, поскольку эстетические достоинства искусства прежде всего зависят от внутреннего состояния творческой личности, от ее помыслов, нравственной культуры, политических убеждений. Отсюда его призыв уважать внутреннюю свободу художника, которому, по Достоевскому, нельзя навязывать темы, задачи, системы идей. Рассуждая так, писатель имел в виду цар-

скую цензуру, правительственных чиновников, ведавших вопросами искусства, официальную прессу, а также тех деятелей культуры, которые ревностно выполняли указания властей. В этом пункте между Достоевским, с одной стороны, и Чернышевским, Добролюбовым — с другой, практически не было расхождений.

Достоевский подчеркивал, что «искусство всегда в высшей степени верно действительности» и никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать. Настоящее искусство, по Достоевскому, «всегда современно, насущно-полезно». Искусства несовременного, «не соответствующего современным потребностям, и совсем быть не может. Если оно и есть, то оно не искусство; оно мельчает, вырождается, теряет силу и всякую художественность». И поэтому главное, считал писатель, не стеснять искусство «разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку, потому что у него и без того много подводных камней, много соблазнов и уклонений, неразлучных с исторической жизнью человека. Чем свободнее оно будет развиваться, тем нормальнее разовьется, тем скорее найдет настоящий и полезный свой путь. А так как интерес и цель его одна с целями человека, которому оно служит и с которым соединено нераздельно, то чем свободнее будет его развитие, тем более пользы принесет оно человечеству»⁷

Известно, что сам Достоевский всегда откликался на злободневные проблемы своего времени, «текущей действительности», которая представлялась ему бесконечно сложной и разнообразной «сравнительно со всеми, даже самыми хитрейшими выводами отвлеченной мысли»⁸ Как художника и публициста его интересовали политика и идеология, экономика и положение церкви в государстве, женский вопрос и проблемы преступности, народа и интеллигенции, воспитания и образования подрастающего поколения, судопроизводства и борьбы с пьянством и т. д., то есть все те вопросы, которые выдвигала современная ему русская действительность. Особенно чуток он был к вопросам социальной справедливости, нравственности, судьбам человека в современном мире. В этом контексте и следует воспринимать рассуждения Достоевского о смысле жизни, о гуманизме, о совершенствовании личности.

В 1860 году, приступая к изданию журнала «Время», Достоевский писал, что одним из самых горячих «современных литературных вопросов, который настоятельно требует разрешения», является вопрос «о значении искусства и о настоящем отношении его к действительной жизни»⁹ Огромное внимание к проблемам, связанным с общественным значением искусства, было характерной особенностью развития русской художественной культуры XIX века. Именно искусство и литература в условиях деспотического строя России взяли на себя функцию обсужде-

ния социально-политических и идеологических вопросов. В этом нашло отражение преимущество передовой русской литературы и искусства в сравнении с художественно-эстетической культурой Запада, хотя это обстоятельство и не всегда верно осмыслялось современниками Достоевского. И «западники», и славянофилы, и «почвенники», в разной степени правда, допускали ошибки в оценке реальной ситуации.

Таким образом, обращение Достоевского к социальным аспектам литературы и искусства определялось характером и задачами самой «текущей действительности». Другие эстетические проблемы рассматривались и решались писателем в соответствии с его пониманием социальной сущности искусства.

Основную тенденцию развития русской культуры XIX века точно определил В. Г. Белинский: «...отвлеченные теории, априорные построения, доверие к системам со дня на день теряют свой кредит и уступают место направлению практическому, основанному на актах»¹⁰ Достоевский в своем творчестве, в публицистических и критических статьях неизменно следовал этой линии, обозначенной русским критиком. В соответствии с воззрениями Белинского, Чернышевского, Добролюбова писатель настаивает на органической связи литературы с действительностью. Конечно, философский идеализм и религиозный утопизм вносили порой известные aberrации в систему его образов, особенно в поздний период. И тем не менее в целом писатель в своем творчестве оставался верен «натуральной школе».

Достоевский постоянно подчеркивал мысль о неисчерпаемом богатстве действительности — основном источнике художественного творчества, о необходимости изучения этого богатства, мельчайших подробностей и фактов жизни. Всякое отступление от действительности писатель резко критиковал. Так, он негативно оценил роман Лескова «На ножах» прежде всего за искажение действительности. С той же позиции он критиковал роман Тургенева «Дым». При этом Достоевский считал, что художник должен подходить к анализу действительности без априорных, навязанных извне установок: «...предзаданный, заранее составленный взгляд, конечно, ошибочен, хотя и трудно писателю от него отказаться. Но взгляд и идея писателя, выведенные уже вследствие разработки уже накопленного материала, совсем другое дело, совсем не предзаданный и идеальный взгляд, а *реальный* взгляд, выражающий, судя по силе писателя, иногда даже всю современную общественную мысль о народной жизни, в данный момент»¹¹.

Таким образом, важнейший вопрос об отношении искусства к действительности Достоевский решал в духе Белинского, Чернышевского, Добролюбова, хотя в некоторых его высказываниях и звучит несогласие с ними. Для него совершенно ясно,

что реальным источником художественных идей, характеров, конфликтов, ситуаций и т. д. является действительность во всем ее многообразии, сложности, противоречивости. Он писал Х. Алчевской (9 апр. 1876 г.): «Вы сообщаете мне мысль о том, что в «Дневнике» разменяюсь на мелочи». Я это уже слышал здесь. Но вот что я, между прочим, Вам скажу: я вывел неотразимое заключение, что писатель — художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность. У нас, по-моему, один только блистает этим — граф Лев Толстой... Вот почему, готовясь написать один очень большой роман, я и задумал погрузиться специально в изучение — не действительности, собственно, я с нею и без того знаком, а подробностей текущего»¹²

Мысль о том, что литература — это картина и зеркало действительности, получает у Достоевского подробное обоснование в критических статьях, художественных произведениях и письмах. Он решительно протестует против истолкования этого положения в духе натурализма. Так, он критикует рассказы Н. В. Успенского, который «приходит, например, на площадь и, даже не выбирая точки зрения, прямо, где попало, устанавливает свою фотографическую машину. Таким образом, все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как есть. В картину, естественно, войдет и все совершенно ненужное в этой картине, или, лучше сказать, в идее этой картины»¹³ Но это не точность, а путаница, говорит Достоевский. Дагеротипом и самого материала нельзя верно передать — таково его заключение. О своем понимании верности искусства действительности писатель особенно подробно говорит в «Дневнике писателя». В статье «По поводу выставки» Достоевский отвечает художникам, которые стремятся «изображать действительность, как она есть». Писатель считает, что «такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста. А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность»¹⁴

Мысль писателя о том, как понимать диалектику изображения и преобразования действительности в искусстве, здесь пре-

дельно ясна. Творческий процесс начинается с простого наблюдения над жизненными явлениями. Потом совершается отбор материала, затем обобщение и оценка. Конечным этапом выступает воплощение художественной идеи в системе образов.

Достоевский довольно глубоко вскрывает диалектику художественного обобщения. В романе «Идиот» есть страницы, специально посвященные выяснению природы типизации. Есть люди, подчеркивает Достоевский, о которых трудно сказать что-нибудь такое, что представляло бы их разом и целиком, в их самом типичном и характерном виде; это те люди, которых называют людьми «обыкновенными», «большинством» и которые действительно составляют большинство всякого общества. «Писатели в своих романах и повестях, — продолжает Достоевский, — большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности»¹⁵ В другом месте писатель говорит: «Задача искусства — не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений»¹⁶. Не всякому художнику дано раскрыть художественную правду, подчеркивает Достоевский. Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип своевременно, а ординарность «только следует по пятам», работая по заготовленным ранее шаблонам и схемам.

В письме к Н. Н. Страхову (26 февраля 1869 г.) Достоевский раскрывает то, как он понимает действительность: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них не есть еще реализм, а даже напротив»¹⁷

Таким образом, художественная правда предполагает фантазию, заострение, преобразование факта. В том же письме к Страхову он указывает: «Неужели фантастичный мой «Идиот» не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь-то должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества — слоях, которые в действительности становятся фантастическими»¹⁸ Ту же мысль он высказывает и в других письмах, а также в критических статьях. Достоевский утверждает, что «реализм, доходящий до фантастического», и есть «исконный, настоящий реализм».

Понятие «фантастическое» используется писателем в целях раскрытия механизма художественного обобщения, в котором имеет место и «преувеличение», гипербола. Как известно, оба эти понятия, «фантастическое» и «преувеличение», входили в арсенал

эстетики романтизма (Достоевский неоднократно подчеркивал свою близость к романтической поэтике). Элементы фантастического и гиперболы широко использовались также и писателями-реалистами (Пушкин, Гоголь и другие). В статье «Выставка в Академии художеств на 1860—1861 г.» Достоевский обосновывает необходимость преувеличения в процессе создания реалистических образов. «Все искусство, — пишет он, — состоит в известной доле преувеличения, с тем, однако же, чтобы не переходить известных границ. Портретисты это знают очень хорошо. Например, у оригинала несколько велик нос; для сильнейшего сходства надо сделать его чуть-чуть подлиннее; но затем, если прибавить носа еще немножко, выйдет карикатура»¹⁹. И далее писатель ссылается на образ Чичикова как пример подлинно художественного «преувеличения».

Рассуждения Достоевского о художественной правде глубоки и многогранны. Для него совершенно ясно, что писатель в процессе творчества должен исходить из жизненных фактов. Но не всякий способен различать их по степени значимости и существенности. На это способен только талант. Воспроизводя жизненные явления, творческий субъект должен, по мысли Достоевского, руководствоваться принципом верности и точности, ибо это «азбука и орфография искусства». Но, как уже отмечалось выше, для писателя дело не исчерпывается фотографической достоверностью. Бесконечно важным является глубокое осмысление жизненного материала. Тут, подчеркивает Достоевский, решающее значение имеет то, как глубоко понимает и оценивает этот материал художник, какова его жизненная позиция, в какой мере развито в нем гражданское чувство и т. д.

Важно отметить, что Достоевский защищал обличительный талант Щедрина как продолжателя «гоголевского направления» в русской литературе, хотя и считал, что ее развитие нельзя ограничить только этим направлением.

Как видим, Достоевский придавал решающее значение мировоззрению художника. Идеиная направленность, нравственное кредо, политическая позиция, по его мнению, играют определяющую роль в творческой деятельности. Достоевский рассматривал творческий процесс как глубокое, философски осмысленное воспроизведение действительности. Об отличительных особенностях своего реалистического метода он писал следующее: «При полном реализме найти человека в человеке. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного) — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему.

Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»²⁰

Таким образом, главной проблемой эстетических размышлений Достоевского является проблема социальной и гносеологической сущности искусства, а также реалистического метода, «реализма в высшем смысле слова». В угоду своим религиозно-идеалистическим схемам писатель часто односторонне трактовал сущность «поэтической правды». Но в целом для его творчества характерны гуманизм и высокий реализм.

Большое внимание уделял Достоевский и проблеме народности искусства.

Как известно, проблема народности впервые была поставлена романтиками. Однако они смешивали понятия народности и национальной специфики. Это касается прежде всего русских романтиков — Надеждина, Галича, Одоевского, Вяземского, Жуковского. Нечеткость позиции по этому вопросу наблюдалась и в отдельных высказываниях раннего Белинского. Заслуга русских революционных демократов заключалась в том, что, определяя категорию народности, они вышли за узкие рамки этнических характеристик. Так, Добролюбов решительно подчеркивал социальную основу категории народности, справедливо полагая, что изображение быта, обычаев, нравов народа, собиранье и распространение художественных ценностей, созданных им, — это лишь часть проблемы. Главное — содействовать освобождению народа от власти «дармоедов». Народность, таким образом, связывалась Добролюбовым с передовыми идеями, с революционным преобразованием общества в духе социальной справедливости, равенства и социального прогресса.

Для Достоевского революция как средство изменения общественной жизни была неприемлема: насилие, полагал он, порождает насилие. В знаменитой речи о Пушкине (1880) он выдвинул «русское решение вопроса... по народной вере и правде». Писатель был убежден, что будущее человечества — это «всеевропейское и всемирное» братство народов, мировая гармония, «не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»²¹ Искусство и литература должны служить утверждению идеалов «всемирного счастья», братства народов. А для этого необходимо проникновение в суть исторической жизни народа, «сознательная уже теперь надежда на наши народные силы». Речь у Достоевского шла о необходимости постижения «мощного духа народной жизни», идеала народа, жизненная сила которого «велика и необъятна». Следует отметить, что в своих рассуждениях писатель исходил из утопической идеи о «слиянии сословий», о так называемом «примирении цивилизации с народным духом». В этом проявилась противоречивость мировоззренческой позиции писателя. Но когда он обращался к конкретному анализу русской литературы, его высказывания о народности искусства свидетельствовали о

том, что в этом вопросе он во многом был близок Добролюбову и другим русским революционным демократам. По мнению Достоевского, есть художники — «господа», о народе пишущие, а Пушкин был поэтом, сроднившимся с народом «взаправду», и проявилось это именно в выражении «духа народа». К тому же Пушкин, «первый из писателей русских, провел перед нами... целый ряд положительных прекрасных русских типов, найдя их в народе русском»²² В его героях «есть нечто твердое и незыблемое», что дается только «соприкосновением с родиной, с родным народом». Особенно восхищает Достоевского, что у Пушкина повсюду «слышится вера в русский характер, вера в его духовную мощь, а коль вера, стало быть, и надежда за русского человека»²³ Это и есть истинно «национальная творческая деятельность».

Как видим, идеал красоты Достоевского, его представления о «положительно прекрасном человеке» оказываются в конечном счете связанными с русским народом. Именно народ у Достоевского выступает носителем идеала красоты, то есть высокой духовности, человечности, нравственного здоровья. Ведь красота, по Достоевскому, «присуща всему здоровому», «она есть гармония», в ней воплощаются идеалы человека и человечества.

Эстетические идеи Достоевского, занимающие важное место в контексте его гениального творчества, были пронизаны общей идеей борьбы за реализм и гуманизм искусства, утверждением идеала социальной и эстетической гармонии. Этим определяется значение его эстетической мысли для современной эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1972—1987, т. 21, с. 18.

² Там же.

³ Там же, с. 134.

⁴ Там же, т. 1, с. 51.

⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 227.

⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 18, с. 79.

⁷ Там же, т. 18, с. 102.

⁸ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 3. М.—Л., 1934, с. 520.

⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 18, с. 115.

¹⁰ Белинский В. Г. Избр. филос. соч. Т. 2. М., 1948, с. 457.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 19, с. 179.

¹² Достоевский Ф. М. Письма. Т. 3, с. 205.

¹³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 21, с. 75.

¹⁴ Там же, т. 19, с. 180.

¹⁵ Там же, т. 8, с. 383.

¹⁶ Там же, т. 21, с. 82.

Достоевский Ф. М. Письма. Т. 2. М.—Л., 1930, с. 169.

¹⁸ Там же, с. 170.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 19, с. 162.

²⁰ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 465.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 26, с. 147.

²² Там же, с. 143—144.

²³ Там же, с. 144.

§ 2. М. Е. Салтыков-Щедрин

Эстетические идеи великого русского писателя-сатирика Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина (1826—1889) находятся в тесной зависимости от философских взглядов писателя, от его социально-этических идей и представлений. На них лежит отпечаток острой общественно-политической борьбы, в которой Салтыкову-Щедрину пришлось участвовать в течение всей своей сознательной жизни, охватившей период от начала разночинного революционно-демократического движения в России до первых выступлений русского пролетариата.

Заслуга Салтыкова-Щедрина состоит в том, что он дал в своих работах систематическое обоснование критического реализма как ведущего направления в искусстве XIX века, причем сделал это с позиций русской революционной демократии, солидаризируясь с ее выдающимися представителями — В. Г. Белинским, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым, Д. И. Писаревым. В то же время писатель успешно защищал это направление от всевозможных посягательств на него со стороны либерально-эстетических и реакционных идейных течений.

Уже в своих ранних публицистических произведениях и литературных рецензиях, печатавшихся на страницах «Отечественных записок», «Современника» и других журналов, Салтыков-Щедрин выдвигал широкую программу реалистического изображения жизни, вслед за Гоголем решительно отвергал изжившую себя практику романтизма. В рецензиях этой поры, в сатирических повестях он выступал против «трескучих эффектов», «неистовых воплей» и «кровавых зрелищ», которые притупляют слух и портят зрение публики¹ Салтыков-Щедрин смело защищал принципы «натуральной школы», призывая художников спуститься «в самую тесную сферу — на задний двор жизни, где тянется она, бледная и вялая, час за часом среди «сора и пыли»² Эта декларация особенно примечательна ввиду того, что как раз в это время представители так называемой эстетической критики

(А. В. Дружинин, В. П. Боткин и другие) объявили войну «натуралистам», то есть писателям гоголевского направления.

С усилением общественной борьбы в России на рубеже крестьянской реформы усилилась и идеологическая борьба. В полемике с революционной демократией пропагандисты «чистого искусства» выступали с требованием абсолютной свободы творчества, независимости художника от «злости дня», от политики. В этой дискуссии Салтыков-Щедрин явился продолжателем идей, выдвинутых в статьях Белинского и воплотившихся в художественной практике Гоголя.

Салтыков-Щедрин обосновывал единство «реального» и «идеального» в искусстве, рассматривая гармонию «прекрасного» и «действительного» не как результат творчески-преобразующей воли художника, а как следствие реалистического отображения жизни с позиций передового, революционно-демократического мировоззрения. Цели и задачи подлинного искусства Салтыков-Щедрин связывал с «той сердечной болью, которая заставляет отождествиться с мирскою нуждой и нести на себе грехи мира сего»³ Сущность же искусства, лишенного этой черты, писатель видел в тех «художественных инстинктах», которые внушают «непреодолимое желание избежать зрелища нищеты»⁴. Показателен в этом отношении цикл статей и рецензий Салтыкова-Щедрина, в которых он резко высмеивал теорию и практику «чистого искусства». Предметом искусства, по Салтыкову-Щедрину, является вся жизнь, во всех ее проявлениях — не только ее «героическая» и «изящная» сторона, но и изнанка. Но дело художника — показывать этот «хлам» не ради полноты коллекции, а как «признак известного общественного строя». Только так можно «помирить» идеальное и реальное в искусстве.

Выступая против теории «искусства для искусства», Салтыков-Щедрин выявлял ее общественно-политическую подоплеку и доказывал ее замаскированную тенденциозность. Лишить искусство какого бы то ни было содержания невозможно, а ограничивать круг его интересов интимно-психологической тематикой — значит косвенно пропагандировать дурную, реакционную тенденцию.

Вывод Салтыкова-Щедрина таков: искусства безыдейного, «объективного» нет и не может быть. Всякое искусство неизбежно тенденциозно, и цель его — «разработка явлений насущной жизни», первостепенное внимание к ее социальной стороне, пропаганда специфическими художественными средствами передовых общественных идеалов. Салтыков-Щедрин продолжал традиции, идущие от Пушкина и Гоголя. Ему принадлежит глубокое и убедительное обоснование и развитие высказанных Пушкиным и Гоголем идей о социальной драме, социальном романе. Салтыков-Щедрин полагал, что достижения русского психологического ро-

мана, расцвет которого он относил к 40—50-м годам XIX века (Тургенев, Гончаров, Писемский), уже не удовлетворяют современным потребностям⁵. Нужен роман не камерно-психологический, а общественно-политический, место действия которого — не семья, а улица. Конфликт такого романа надо искать, по мнению Салтыкова-Щедрина, в гуще общественной жизни, там, где массы людей становятся жертвами общественного неустройства, где «недоразумение становится главным регулятором жизненных отношений»⁶. Такое понимание предмета искусства и конфликта в художественном произведении Салтыков-Щедрин обосновал в ряде своих статей, в частности в цикле «Господа ташкентцы» (1869—1872), в рецензии на книгу С. Максимова «Лесная глушь. Картины народного быта», в известной статье «Уличная философия» и других работах.

Важно при этом отметить, что Салтыков-Щедрин не стремился навязать авторам определенную точку зрения, одинаковый подход к жизненному материалу. Он полагал, что каждый художник может понимать суть общественного конфликта по-своему, однако игнорировать этот конфликт нельзя, так как именно он составляет пружину, двигательную силу истинно драматического художественного произведения. Такое понимание общественного конфликта, подчеркивал Салтыков-Щедрин, вынуждает писателя показывать не внешнюю сторону жизненных противоречий, а их сущность. Поэтому развитие конфликта, опирающегося на естественные потребности человеческого духа, должно быть естественным и последовательным, без пропуска связующих звеньев. В этом смысле Салтыков-Щедрин критиковал драму Писемского «Горькая судьбина», автор которой, по мнению критика, взял за исходную точку тот момент, к которому основной конфликт пьесы уже исчерпан⁷.

Необходимо отметить также, что, развивая теорию социального романа, Салтыков-Щедрин, естественно, исключал из области искусства те псевдосоциальные произведения, в которых идея общественного конфликта трактовалась облегченно (социально-дидактические романы Шеллера-Михайлова, историко-нравоучительные романы Лажечникова, А. Толстого и Данилевского, развлекательные повести Боборыкина и др.). Правда, Салтыкову-Щедрину не удалось избежать натяжек и неверных утверждений (например, он недооценил роман Тургенева «Отцы и дети», ошибочно воспринял «Анну Каренину» Льва Толстого как семейно-психологический роман, неверно полагал, что «гоголевская сатира сильна была исключительно на почве личной и психологической») ⁸. Тем не менее теория социального романа, аргументированно изложенная Салтыковым-Щедриним в ряде статей, — значительное достижение русской эстетической мысли.

Беспощадная критика Салтыковым-Щедриним объективист-

ской эстетики, полемически заостренные аналогии между «красотой» в искусстве и «порядком» в государстве («цель искусства — красота, цель полиции — порядок») ⁹, сближение задач художника с конкретной социально-политической борьбой — все это могло навести на мысль о том, что сатирик защищает грубую утилитарность в искусстве (вспомним для контраста известное высказывание Л. Толстого о том, что цели поэзии и политики несоизмеримы) ¹⁰. Обвинения в утилитаризме неоднократно выдвигались против Салтыкова-Щедрина аналогично тому, как Достоевский обвинял в свое время в утилитаризме эстетику Добролюбова. Однако ни Добролюбов, ни Салтыков-Щедрин, защищая концепцию социально активного, тенденциозного искусства, никогда не были проповедниками вульгарной утилитарности, диалектически решая вопрос о «полезном» и «прекрасном» в искусстве.

Салтыков-Щедрин предостерегал против дурной тенденциозности, в результате которой получается не правдивое изображение действительности, а шарж, пятно. Секрет художественной объективности, по Салтыкову-Щедрину, заключается в умении увидеть и показать жизнь сквозь призму авторского мировоззрения, не прибегая при этом к «пригибанию» лиц и идей. «Угол зрения», мирозерцание необходимы, но не менее важно, чтобы рука у писателя не дрожала ни «от умиления», ни от «негодования» ¹¹. Пример дурной тенденциозности Салтыков-Щедрин видел в некоторых произведениях Достоевского. Высоко оценив замысел романа «Идиот», глубину нравственных проблем, затронутых в нем, Салтыков-Щедрин в то же время отмечает, что «Достоевский сам же подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, усилия которых всецело обращены в ту самую сторону, в которую устремляется и задушевная мысль автора» ¹². Поэтому у Достоевского, с одной стороны, «являются лица, полные жизни, а с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева» ¹³.

Салтыков-Щедрин одинаково резко осуждал не только «чистое искусство», но и практику художников-натуралистов (европейских и русских) с их пристрастием к чисто внешней, фактографической стороне жизни. В тот период, когда школа натуралистов на Западе выдвигалась на авансцену литературно-художественной жизни, Салтыков-Щедрин в статьях из цикла «За рубежом» резко и убедительно опровергал ее теоретические установки. «Современная французская литература, — писал он, — чтоб скрыть свою низменность, не без наглости подняла знамя реализма. Слово это небызвестно и у нас, и даже едва ли не раньше, нежели во Франции, по поводу его у нас было преломлено достаточно копий. Но размеры нашего реализма несколько иные, нежели у современной школы французских реалистов. Мы

включаем в эту область всего человека, со всем разнообразием его определений в действительности; французы же главным образом интересуются торсом человека и из всего разнообразия его определений с наибольшим рачением останавливаются на его физической правоспособности и на любовных подвигах»¹⁴.

Салтыков-Щедрин был едва ли не первым русским писателем, употребившим термин «реализм» в том значении, которое закрепилось за ним впоследствии. Более того, Салтыков-Щедрин подробно обосновал понимание художественного реализма не только как специфического литературного направления, обязанного своим развитием в первую очередь русской литературе XIX века, но и как творческого метода, органически присущего выдающимся произведениям искусства всех времен и народов. Салтыков-Щедрин определил основные специфические черты, присущие реализму вообще и русскому реализму в частности. Главной его чертой он считал выявление художественными средствами сущности изображаемого: «Деятельность современного нам русского художника становится почти монографической и направлена к поэтическому воспроизведению известных явлений жизни общества. Многим, быть может, покажется такая сфера слишком ограниченной, но мы ответим на это, что прежде, нежели придумывать, куда нам идти и каким образом развиваться, надобно нам узнать, как нас зовут и откуда мы идем»¹⁵. Этот тезис, сформулированный еще в статье о Кольцове (1856), остался неизменным и впоследствии. Однако Салтыков-Щедрин считал, что реализм не может ограничиться только задачей «самоизучения», но должен ставить задачу пропаганды передового общественного идеала.

Подлинный художник слова не только исследователь современного состояния общества, но и провозвестник будущего¹⁶. Задача искусства и литературы, таким образом, заключается в том, чтобы, опираясь на закон «изменяемости общественных форм»¹⁷, увидеть пути к осуществлению «высших интересов человеческой природы». Салтыков-Щедрин вовсе не призывал художников искать краски для картины социальной утопии. Но, по его мнению, стремление к более совершенной «общественной организации» всегда живет в людях, ибо заложено в самой человеческой природе. Дело художника — почувствовать и изобразить это стремление. «Содействовать обретению этого искомого и, не успокоиваясь на тех формах, которые уже выработала история, провидеть иные, которые хотя еще не составляют наличного достояния человека, но тем не менее не противоречат его природе и, следовательно, рано или поздно могут сделаться его достоянием, — в этом заключается высшая задача литературы, сознающей свою деятельность плодотворною»¹⁸.

С таким пониманием сущности и задач реализма в искусстве связана и щедринская трактовка вопроса о принципах типиза-

ции и положительном герое в литературе. Показательна в этом отношении его полемика с Гончаровым, который считал, что «истинное произведение искусства может изображать только устоявшуюся жизнь в каком-нибудь образе, в физиономии, чтобы и самые люди повторились в многочисленных типах под влиянием тех или других начал, порядков, воспитания, чтобы явился какой-нибудь постоянный и определенный образ формы жизни и чтобы люди этой формы явились в множестве видов и экземпляров с известными правилами, привычками. А для этого нужно, конечно, время»¹⁹.

Салтыков-Щедрин, в отличие от Гончарова (а также Л. Толстого), полагал, что для художника не может быть существенной разницы между так называемыми «вечными» вопросами и вопросами злободневными, что его внимание к текущей злобе дня не должно вредить «эстетической» стороне произведения. Он не раз высказывал мысль, что «чем пристальнее художник вникает в эти текущие интересы, которые он не без презрительной улыбки именовал временными, тем более убеждается, что это суть интересы не менее важные, нежели те, которые он, переносясь в другую сферу, напыщенно называл вечными...»²⁰. И Салтыков-Щедрин разъяснял причины неудач, которые терпят художники, идущие по горячим следам изменяющейся действительности. Художественное изображение текущих проблем затруднено их близостью к автору («новые идеи, которых касается автор, входят в общий обиход очень туго, а еще туже проникают в самую жизнь, то есть достигают признания для себя. Это затруднение имеет тот непосредственный результат, что художественное воспроизведение практических проявлений этих идей невольным образом суживает свои границы и видит себя в невозможности воспользоваться всем разнообразием существующих форм»²¹). Таким образом, дело не в антагонизме «злобы дня» и художественности, а в специфике жизненного материала.

В тесной связи с общей концепцией реализма как социально активного, нравственно-преобразующего творческого метода определял Салтыков-Щедрин типическое и характерное. Одна из важных идей писателя состоит в том, что изображение человека, вырванного из общественного контекста, взятого изолированно от жизни больших масс людей, сосредоточенного на эгоистических потребностях своего темперамента, не заслуживает внимания истинного художника. Цель его, по мнению Салтыкова-Щедрина, — создание характеров, являющихся плотью от плоти своего времени со всеми его общественными неурядицами. Необходима, кроме того, и подготовка «почвы будущего», «воспроизведение образа будущего человека»²².

Видя в типических характерах, созданных Грибоедовым, Гоголем, Тургеневым, огромные достижения русской литературы,

Салтыков-Щедрин полагал, что она не выполнила бы до конца своего общественного назначения, если бы ограничилась только этим. «Новая русская литература не может существовать иначе, как под условием уяснения тех положительных типов русского человека, в отыскивании которых потерпел такую громкую неудачу Гоголь»²³

Выдвигая тезис о необходимости высокого общественного идеала для художника, Салтыков-Щедрин ставил вопрос о соотношении нравственно-воспитательного и собственно эстетического моментов в искусстве. Искусство, по его мнению, не должно быть в услужении у морали («мы требуем не людей идеальных, а идеала»²⁴). Зритель, выйдя из театра, не обязательно пойдет раздавать милостыню нищим. Хорошо, если он вынесет сознательное отношение к действительности, что «само по себе представляет уже высшую нравственность»²⁵. Таким образом, по Салтыкову-Щедрину, задача подлинного искусства заключается «совсем не в том, чтобы прописать человеку какой-нибудь буколический рецепт»²⁶, а в том, чтобы раскрыть ему глаза на существо окружающей его жизни. Именно это имел в виду писатель, когда заявлял, что литература и пропаганда — одно и то же. Отнюдь не отрицая собственно эстетической стороны художественного творчества, Салтыков-Щедрин постоянно подчеркивал, что художник не может быть пассивным регистратором событий и фактов. Уже в процессе отбора их обнаруживается момент оценки.

В требовании необходимости общественного идеала для художника Салтыков-Щедрин был близок, с одной стороны, к представителям революционной демократии, а с другой — к великим русским писателям, таким, как Л. Толстой и Достоевский. Однако в отличие от последних художественный идеал у Салтыкова-Щедрина лишен религиозной окраски. Не отвлеченная идея морального самоусовершенствования, как у Толстого, не христианско-церковное смирение, как у Достоевского, а критическое отношение к тому строю, который порождает неравенство, и вера в возможность его переустройства на разумных началах — вот та основа, на которую опирался общественный идеал Салтыкова-Щедрина.

Заслуги великого сатирика в области эстетики не ограничиваются обоснованием и защитой принципов критического реализма. Диапазон эстетических проблем, поставленных в его работах, достаточно широк, и разработка их глубока и детальна. Нет буквально ни одной существенной эстетической проблемы, по поводу которой Салтыков-Щедрин не высказал бы принципиальных соображений: искусство и наука, искусство и этика, природа эстетического чувства, критерии художественной ценности, вопросы формы и содержания, характеристика различных литературно-художественных течений и т. д., — вот далеко не полный перечень вопросов, интересовавших Салтыкова-Щедрина.

Отстаивая реализм как высший художественный метод, указывая на общественный идеал как на необходимую черту подлинного искусства, Салтыков-Щедрин, естественно, придавал большое значение мировоззрению художника. Полагая, что искусство есть мышление в образах, Салтыков-Щедрин постоянно подчеркивал, что писатель не имеет права воспроизводить явления нравственного и умственного мира бессознательно, не опираясь на более или менее определенное мирозерцание.

Салтыков-Щедрин придавал важное значение познавательной стороне искусства. В одной из работ 50-х годов он сравнивал литератора-художника с ученым, который занят изучением России, ее экономических условий и этнографии. В рецензии на стихи Кольцова писатель подчеркивал познавательную роль поэзии: «Ничто лучше не объясняет читателю известного явления, как представление его в известном образе»²⁷ На познавательную роль искусства Салтыков-Щедрин указывал и в знаменитой статье «Уличная философия».

В «объяснении разнообразных жизненных положений» видел Салтыков-Щедрин одну из важных задач искусства. В той же статье о Кольцове, подчеркивая познавательную роль художественного образа, Салтыков-Щедрин отмечал: «...был бы только образ не искаженный и верный действительности, — объяснительная работа родится сама собой в голове читателя»²⁸. Таким образом, Салтыков-Щедрин не находил противоречия между познавательной и образно-эмоциональными сторонами искусства.

В вопросе о народности литературы и искусства, бывшем на протяжении всего XIX века в центре внимания русской культурной общественности, Салтыков-Щедрин занял позицию, продиктованную его революционно-демократическими взглядами, идейной близостью к Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому. Одним из первых значительных произведений Салтыкова-Щедрина, где проблема народности трактуется широко и полно, явилась большая рецензия на солдатенковское издание стихотворений А. Кольцова — его русский писатель считает истинно народным поэтом, понимая «народность» не в смысле национальной исключительности, а в смысле сочувствия интересам трудящихся масс, крестьянства.

Статья Салтыкова-Щедрина о Кольцове полемически заострена против славянофилов, против идеализации патриархальной старины. Умилительно-сентиментальное отношение к традициям и обычаям прошлого, апология религиозного смирения и «простоты нравов» — все это глубоко чуждо Салтыкову-Щедрину. Особенно резко он выступает против попыток изобразить в искусстве историю русского народа в идиллических тонах, против стремления затушевать драматизм и трагичность многих ее страниц. Это, по мнению Салтыкова-Щедрина, искусственная народность.

Подкрепляя свою мысль, писатель ссылаясь на произведения народно-поэтического творчества, на русские песни, которые при всей их поэтичности не лишены и подлинного драматизма, ибо в них отражена не только светлая сторона жизни, но и реальные, невымышленные нужды и горести народа.

Подлинно народный художник, по мнению Салтыкова-Щедрина, лишь тот, кто занят «плодотворной разработкой» проблем социальной жизни, в которой всегда много диссонансов и «фальшивых звуков». Народ и его история не нуждаются ни в лести, ни в панегириках. Если художник сумеет талантливо показать стремления народа как выражение стремлений человечества сквозь призму национально-этнографических и социально-экономических особенностей своей страны, тогда он создаст подлинно народное произведение искусства. Среди этих последних, типично русских особенностей, прекрасно выраженных Кольцовым, в первую очередь надо обратить внимание, по мнению Салтыкова-Щедрина, не на религиозное смирение, не на чистоту семейных нравов, как это делают славянофилы, а на «ту беспечность, то всемогущее русское «авось», которое составляет как бы необходимое последствие искусственных экономических отношений»²⁹ (то есть абсолютизма и несправедливости). С другой стороны, Салтыков-Щедрин выступает против буржуазно-либеральных теоретиков, которые смотрели на свою страну «равнодушными и поверхностными глазами заезжих туристов» и считали, что слепое копирование форм европейской жизни — единственно возможный путь российского прогресса. Сатирик иронически писал о тех ученых, которые отвергали народное происхождение известных исторических памятников. Его глубоко оскорбили после выхода «Истории одного города» попытки реакционной печати представить это произведение как антинародную сатиру.

Таким образом, для Салтыкова-Щедрина народность искусства неотделима от социально-освободительных стремлений, от того прогрессивного общественного идеала, который всегда сопровождает деятельность настоящего художника. Статья о Кольцове направлена, в частности, против А. Григорьева, который выдвигал на первый план эпически-идиллическую сторону народной жизни.

Будучи превосходным теоретиком и большим мастером литературной критики, Салтыков-Щедрин затрагивал и развивал, как правило, коренные, наиболее существенные проблемы теории творчества. В то же время в своих многочисленных статьях и рецензиях он дал блестящие образцы конкретного эстетического анализа и оценки произведений русской и зарубежной художественной литературы, живописи, театра. Заслуживают внимания и изучения его тонкие суждения по вопросам художественного мастерства, его мысли о сущности творческого процесса, о соотноше-

нии и взаимовлиянии формы и содержания, о языке и стиле и т. д.

Велико значение эстетических идей Салтыкова-Щедрина для русской литературы второй половины XIX века. Они сохраняют свою непреходящую ценность и сегодня. Многие страницы Салтыкова-Щедрина кажутся написанными по поводу современных проблем эстетики и художественной практики. Так, он предвидел на основании первых симптомов в буржуазном искусстве расцвет модернизма и псевдореализма различных оттенков, а также порнографии. Многие из того, что выдается современными европейскими теоретиками за «новое слово» в эстетике и искусстве, было разоблачено великим сатириком еще сто лет тому назад.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. и писем в 20-ти т., М., 1965—1975, т. 1, с. 71.
- ² Там же, с. 77.
- ³ Там же, т. 13, с. 49.
- ⁴ Там же, с. 49.
- ⁵ Там же, т. 9, с. 440.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же, т. 5, с. 191.
- ⁸ Там же, т. 9, с. 276.
- ⁹ Там же, т. 5, с. 174.
- ¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., М., 1928—1958, т. 61, 100.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 9, с. 412.
- ¹² Там же, с. 413.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же, т. 14, с. 153.
- ¹⁵ Там же, т. 9, с. 35.
- ¹⁶ Там же, т. 7, с. 463.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же, с. 462.
- ¹⁹ Русские писатели о литературе. М., 1956, с. 379.
- ²⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 9, с. 64.
- Там же, с. 417.
- ²² Там же.
- ²³ Там же, т. 9, с. 23.
- ²⁴ Там же, т. 5, с. 185.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Там же, с. 29.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Там же, с. 19.

§ 3. Л. Н. Толстой

Над вопросами о назначении и сущности искусства Лев Николаевич Толстой (1828—1910) задумался в самом начале своего писательского пути. Они волновали его неотступно до конца жизни. Эстетическим вопросам посвящена одна из первых незаконченных статей Толстого, озаглавленная «Для чего пишут люди» (1851), и его самые ранние дневниковые записи. Здесь Толстой выражает твердое убеждение в том, что искусство и литература имеют назначение высокое, что они призваны утверждать на земле добро, служить людям честно и бескорыстно. Вступая на писательскую стезю, молодой Толстой глубоко верит в связь искусства и литературы с обществом и не допускает мысли об их отрыве от действительности. «Мысль должна рождаться в обществе», «никакая художническая струя не увольняет от участия в общественной жизни»¹ — этими словами, записанными в дневнике, будущий писатель определил свою позицию, которой он оставался верен до конца дней, хотя в целом его эстетическая концепция отличалась сложностью и большим своеобразием.

Об этом свидетельствует уже первое выступление Толстого по вопросам искусства — его «Речь в Обществе любителей российской словесности», произнесенная в 1859 году при вступлении в его члены. В ней Толстой высоко оценил достижения отечественной литературы, подчеркнув, что «словесность наша вообще не есть, как еще думают многие, перенесенная с чужой почвы детская забава», что она, отвечая на разносторонние потребности своего общества, «есть серьезное сознание серьезного народа» и служит свидетельством его духовной возмужалости.

Однако в развитии русской литературы молодой Толстой усмотрел своего рода «крен», «односторонность», выразившиеся в том, что к началу 60-х годов в ней возобладало обличительное направление. Толстому казалось тогда, что «злоба дня» — «политическая литература» — совсем вытеснила подлинную поэзию. «Изящной литературе, положительно, нет места теперь для публики»², — жаловался он в письмах к Некрасову.

В «Речи», произнесенной при вступлении в Общество любителей российской словесности, Толстой не отрицал ни пользы, ни большого значения обличительного направления, но противопоставил ему «литературу, отражающую в себе вечные, общечеловеческие интересы», а самого себя причислил к «односторонним любителям изящной словесности». Это было воспринято членами Общества как прямая защита «чистого искусства», и в ответной речи председательствовавший на заседании славянофил А. С. Хомяков вынужден был подчеркнуть законность и необходимость обличения в литературе.

Однако теория «чистого искусства» не могла захватить и ув-

лечь автора «Севастопольских рассказов», «Утра помещика» и других произведений, в которых были поставлены коренные вопросы русской предреформенной действительности. На путях подлинного, социально значительного искусства удержала Толстого его страстная заинтересованность во всех делах века, рано возникший и постоянно возраставший интерес к народной жизни.

И жизненный и творческий пути Толстого-писателя имели одно направление — к народу. От гуманного сочувствия и жалости к «исполненной трудов и лишений» жизни «простого народа» — этого «жалкого и достойного класса», как сказано в дневнике писателя за 1853 год, к пламенной защите его интересов, к полному разрыву с дворянским классом, к которому писатель принадлежал по рождению и воспитанию.

Одной из основных проблем всего творчества Толстого является проблема народа, а в его эстетике — проблема народности искусства и литературы. С ее решением он связывал и все другие эстетические проблемы.

Вновь к вопросу о народности искусства и литературы Толстой вернулся после того, как завершился перелом в его взглядах. В «Речи о народных изданиях», в ряде глав трактата «Так что же нам делать?», в трактате «Что такое искусство?» и связанных с ним статьях по вопросам эстетики Толстой обвинял господствующие классы буржуазно-дворянского общества в том, что они ограбили народ не только материально, но и духовно.

В трактате «Так что же нам делать?» писатель выразил одно из коренных своих убеждений: «...искусство, если оно искусство, должно быть доступно всем, а в особенности тем, во имя которых оно делается»³, то есть людям труда, народу.

Прослеживая многовековую путь, пройденный искусством, Толстой обнаруживал две тенденции в его развитии: одна его часть развивалась в направлении все большей демократизации, а другая — все большего «аристократизма», обособленности. Писатель окончательно утвердился в убеждении, что произошло разделение искусства на «господское» и народное как неизбежное следствие появления в обществе классов и их антагонистических отношений. «Наше утонченное искусство, — писал Толстой, — могло возникнуть только на рабстве народных масс и может продолжаться только до тех пор, пока будет это рабство»⁴.

Большая заслуга Толстого в том, что критику антинародного «господского» искусства он связывал с обличением и отрицанием основ буржуазного строя. «Освободите рабов капитала, — писал он, — нельзя будет производить такого утонченного искусства, а сделайте этих рабов потребителями искусства, и искусство перестанет быть утонченным, потому что предъявят ему другие требования»⁵.

Искусство должно служить народу. В этих словах заключен

основной пафос эстетики Льва Толстого. Не пресыщенные и далекие от жизни снобы и эстеты могут правильно судить об истинной ценности произведений искусства, а люди труда, составляющие «большое большинство» человечества. Работая над художественными и публицистическими произведениями, писатель, по его словам, испытывал «самое большое желание — подвергнуть свои мысли решающему суду рабочего, трудящегося человека».

В трактате «Что такое искусство?» Толстой утверждал, что для настоящего художника необыкновенно интересны жизнь и деятельность людей труда. Только самовлюбленные авторы «утонченных» сочинений могут считать, что «жизнь рабочего народа бедна содержанием, а наша жизнь, праздных людей, полна интереса...»⁶ Жизнь же праздных людей составляет предмет «искусства паразитов нашего времени». А подлинное искусство черпает свои темы и сюжеты в жизни народной — содержательной, трудной, но по-настоящему поэтической.

Пережив идейный кризис и перелом в мировоззрении, Толстой называл себя адвокатом стомиллионного земледельческого народа. Образцом и идеалом стала для писателя патриархально-крестьянская земледельческая жизнь, как он пишет в «Исповеди», «жизнь простого трудового народа, того, который делает жизнь, и тот смысл, который он придает ей»⁷

В ленинских работах о Толстом с предельной ясностью показано, что дал писателю переход на позиции патриархального крестьянства. Могучей и острой стала толстовская критика господствующих классов буржуазно-дворянского общества — его социальных и идеологических основ, всех его институтов. Однако в решение обнаруженных им общественных противоречий и проблем Толстой внес и наивность, и консерватизм, и отчуждение от политики, и религиозность — черты, свойственные патриархально-крестьянской идеологии.

Свое решение проблемы народности искусства Толстой сильно ослабил тем, что в качестве главного компаса, на который, по его мнению, должно ориентироваться всенародное искусство, он выдвигал «религиозное сознание» своего времени, «очищенное» от церковных догм. «...Надо прежде всего объяснить народу Евангелие...»⁸ — пишет Толстой в дневнике 1884 года, размышляя о программе создаваемого по его совету издательства «Посредник», целью которого был выпуск книг для народа.

С проповедью «очищенной» религии нередко связывал Толстой и свое понимание идейности искусства и литературы. Это особенно отчетливо проявилось в предисловии к сборнику «Цветник», написанном Толстым в 1886 году, в котором он старался выразить, в чем состоит дело поэтического писания⁹. Здесь он справедливо подчеркивает значение для писателей и художников высокого идеала, которые они должны утверждать в своих произ-

ведениях. «...Правду знает не тот, кто глядит себе под ноги, а тот, кто знает по солнцу, куда ему идти»¹⁰, — пишет Толстой. Он считает необходимым, чтобы в каждом истинном произведении искусства присутствовала четкая нравственная оценка, чтобы писатели и художники умели различать хорошее и дурное. Но при этом Толстой проповедует религию «правды царства божия» как высшей, истинной правды, необходимой истинному художнику.

В том же году, что и сборник «Цветник», вышел в свет трактат Толстого «Так что же нам делать?». В нем писатель выдвинул иной, отнюдь не религиозный критерий отбора художественных произведений. «Для народа, — писал он, — самое лучшее, что только есть, — только оно годится»¹¹. И нужно сказать, что именно этот критерий в конечном счете был главным и решающим, когда Толстой определял ценность тех или иных произведений искусства и литературы.

Толстой считал искусство, как и науку, необходимым условием человеческой жизни. «Не будь наук и искусств — не было бы человека и человеческой жизни»¹² — эта мысль лежит в основе эстетики Толстого, и можно только удивляться тому, что после появления трактата «Так что же нам делать?», в котором Толстой подверг суровому обличению жрецов буржуазной науки и искусства, его объявляли «отрицателем» искусства и науки, «ниспровергателем» эстетики.

Десятилетием позднее вышла в свет книга Толстого «Что такое искусство?» — его эстетический трактат. Но если в работе «Так что же нам делать?» Толстой критиковал социальные и нравственные основы «искусства для искусства», то здесь он подвергает критике также и его эстетические принципы.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой анализирует большое число эстетических теорий, преимущественно основанных на понятии красоты как главном признаке искусства. В третьей главе писатель привел около семидесяти различных ее определений, извлеченных из книг по теории и истории искусства, с которыми он познакомился, работая над трактатом. Толстого поразила «странная и заколдованная неясность и противоречивость» в определении красоты, встреченные им у самых различных философов и эстетиков, начиная с книги «основателя эстетики» Баумгартена и кончая сочинениями «новых писателей».

Однако, присмотревшись к пестроте определений, Толстой решил их классифицировать и свел к двум главным видам — «объективно-мистическому» и «субъективному», или «опытному». Первого из них придерживались Гегель, Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр и другие философы-идеалисты. Второе принадлежит Канту и его последователям. Отличительный признак эстетиков «объективно-мистического» направления — признание того, что «красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсо-

лютно совершенного — Идеи, Духа, Воли, Бога», главным во взглядах эстетиков второй группы Толстой считал признание, что красота есть «известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее целью личной выгоды»¹³

Подвергнув критике эти определения красоты как предмета искусства и рассматривая их преимущественно в свете своей концепции народности, Толстой нашел, что весь смысл рассмотренных им эстетических теорий состоял в том, чтобы оправдать вкусы людей господствующих классов общества. Характеризуя связи между искусством и эстетической теорией своего времени, Толстой утверждал: «Какие бы ни были безумства в искусстве, раз они приняты среди высших классов нашего общества, тотчас же вырабатывается теория, объясняющая и узаконяющая эти безумства»¹⁴.

Чтобы расчистить дорогу для верного определения искусства, Толстой предложил «откинуть путающее все дело понятие красоты». Это его предложение породило немало кривотолков и недоразумений. Апологеты и жрецы «господского» искусства поспешили объявить Толстого гонителем прекрасного, хулителем красоты в искусстве. Толстой же предлагал отбросить лишь такие определения красоты, которыми прикрывались и прикрываются всевозможные «безумства» в искусстве. «Для того чтобы точно определить искусство, — говорит Толстой, — надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни. Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой»¹⁵

Но ведь и наука («слово»), по Толстому, занимает большое место в человеческой жизни и также служит средством общения людей. В чем же видел Толстой отличие искусства от науки? «Словом один человек, — по мнению Толстого, — передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства»¹⁶. Исходя из этого различия Толстой и выводит свое определение искусства: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»¹⁷

Каким же путем происходит этот процесс передачи чувств и «заражения» ими? Художник сначала вызывает в самом себе испытанное им чувство, а затем «посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами»¹⁸, передает его так, чтобы зрители, слушатели или читатели смогли испытать то же чувство и «заразились» им.

В толстовском определении искусства подчеркивается его огромная роль в жизни человеческого общества и отчетливо обозначается его специфика — отличие от других форм духовной дея-

тельности людей. Толстой указывает на образность искусства и на эмоциональную силу его воздействия: оно «заражает» людей теми чувствами, которые испытал и выразил художник. Вместе с тем в толстовском определении искусства есть и заметная неполнота: здесь его область ограничена чувствами людей. В статьях, предшествовавших трактату, Толстой такого ограничения не делал. Например, в статье «О том, что есть и что не есть искусство...» писатель стремился доказать, что художественная деятельность, как и научная, имеет целью передать людям все духовные богатства, созданные их предшественниками. В статье «Об искусстве», известной также под названием «Письмо к В. А. Гольцеву», он требует, чтобы писатели и художники не повторяли того, что всем известно, а выражали бы «новые соображения и мысли». Там же Толстой говорит, что целью творчества является «художественное выражение мысли». Характеризуя свою работу над романами «Война и мир» и «Анна Каренина», он указывал, что в первом он любил «мысль народную», а во втором — «мысль семейную»¹⁹ В одном из писем об «Анне Карениной» писатель заметил, что, создавая это произведение, он больше всего заботился о том, чтобы передать в нем «сцепление мыслей».

И наивно было бы предполагать, что «художник мысли», как называл Толстого Тургенев, может свести роль искусства к передаче одних только чувств. Но как возникла та неполнота в определении искусства, с которой мы встречаемся в эстетическом трактате Толстого? Работая над ним много лет, писатель долго бился над тем, как разделить сферы искусства и науки. «Много думал и думаю об искусстве (и науке), — писал он В. Г. Черткову в 1893 году. — Это трудно, но должно разделить...»²⁰ Он пытался это сделать в статьях «Наука и искусство», «О науке и искусстве», но не смог, и статьи эти остались незаконченными.

В трактате «Что такое искусство?» он снова вернулся к этой проблеме. «Заключение» трактата в значительной своей части посвящено выяснению взаимоотношений между искусством и наукой. Здесь упор сделан не на их разделении, а, напротив, на их тесном сближении. «Наука и искусство, — пишет Толстой, — так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать»²¹ Делом науки он считает отыскание важных истин и внедрение их в сознание людей. «Искусство же, — с точки зрения Толстого, — переводит эти истины из области знания в область чувства». Здесь он снова приблизился к определению искусства как «художественного выражения мысли», которое было им дано в статье «Об искусстве». Таким образом, в «Заключении» писатель существенно дополнил то, что он сказал о сущности искусства в пятой главе трактата.

Кардинальный вопрос эстетики — об отношении искусства к

действительности — Толстой, как убежденный художник-реалист, решал неизменно в духе материализма. Жизнь он считал выше, богаче, содержательнее искусства, и, чтобы последнее не «заносилось», он иногда называл его не зеркалом, а «зеркальцем», отражающим жизнь.

Для Толстого никакой цены не имела «литература литературы», как и «наука науки». Он отвергал такое «творчество», когда «предмет литературы есть не сама жизнь, а литература жизни».

Одно из главных требований Толстого к мастерам искусства и литературы — изучение и правдивое воспроизведение действительности.

Не терпевший в искусстве фальши — прямой или скрытой, — Толстой писал: «В искусстве ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком все рассыпается»²²

Нужно, однако, иметь в виду, что и термин «реализм» Толстой нередко употреблял не в нашем, современном его понимании. Иногда он критиковал «теорию реализма», но при этом имел в виду теорию и практику писателей-натуралистов. В их повестях и романах, изобиловавших пространными описаниями и ненужными подробностями, Толстой видел проявление «провинциализма в искусстве» и отвергал произведения, лишенные мысли, идеи, цели, а главное — высокого нравственного содержания. Ему всегда были глубоко чужды произведения, не выражавшие идеалов, не утверждавшие «то, что должно быть».

Отвергая безыдейное искусство, Толстой дал верное решение вопроса о взаимосвязи содержания и формы в художественных произведениях. Требуя, чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое, он, не колеблясь, отводил главенствующую роль содержанию. Однако, подчиняя форму содержанию, Толстой не только не умалял ее роль, но утверждал, что вне художественной формы не существует настоящих произведений искусства. Неустанно подчеркивая, что художественное произведение требует строго художественной обработки, Толстой в то же время осуждал писателей и художников, превращающих мастерство в самоцель. Подлинный художник, по убеждению Толстого, так владеет мастерством, что во время работы не думает о его правилах, как не думает о правилах механики человек, когда ходит. Работая над произведением, художник должен думать о том, «чего он хочет достигнуть через свое искусство, точно так же, как путешественник о том, куда он идет». При этом условии и достигается «высшая степень мастерства... при которой не видно усилия, позабывается о художнике».

Отвергая усложненность и нарочитую утонченность формы произведений, Толстой в то же время выступал против вульгарной простоты, против примитивности и бедности художественной формы. «Просто, — говорил Толстой, — это огромное и трудно

достигаемое достоинство, если оно есть»²³ В 1896 году он писал в дневнике: «Харибда и Сцилла художников: или понятно, но мелко, вульгарно, или мнимо возвышенно, оригинально и непонятно»²⁴. Неодобрение Толстого вызывали как те из писателей и художников, кто гнался за красотой формы ради нее самой, сочиняя произведения «смотря по требованию и моде», так и те, кто пренебрегал формой.

Важнейшим признаком настоящего искусства Толстой считал поиски нового. Исходя из мысли, что «условие искусства — новизна», он указывал, что подлинный художник всегда стремится открыть нечто новое, неизвестное людям. Для того чтобы ярче выразить это содержание, художник ищет также и новые формы.

Толстой был убежден, что «ни в чем так не вредит консерватизм, как в искусстве», что «в каждый данный момент оно должно быть современное — искусство нашего времени». Но не всякое современное искусство является настоящим, подлинным. И Толстой предупреждает: «Только надо знать, где оно (не в декадентах музыки, поэзии, романа)»²⁵

Десятая глава эстетического трактата Толстого целиком посвящена критике декадентских произведений. Когда автор трактата познакомился с «творчеством» декадентов и символистов, он сразу же увидел его связь с теорией «чистого искусства». «Ведь это опять искусство для искусства, — писал он в дневнике 1892 года. — Опять узкие носки и панталоны после широких, но с оттенком нового времени»²⁶.

В декадентстве Толстой увидел прямой признак вырождения культуры, «последнюю степень бессмыслия», как записал он в дневнике 20 декабря 1896 года. Процесс упадка буржуазной науки, искусства и литературы писатель связывал с их отчужденностью от народа, с тем, что они полностью подчинили себя интересам господствующих классов. Отделившись от народного искусства, искусство высших классов сбилось с верной дороги и постепенно превратилось в пустую забаву праздных людей. «И вот теперь, — писал Толстой в конце 90-х годов, — дошло до декадентства»²⁷

В эстетическом трактате Толстого острой критике подвергнуты идейно-философские основы декадентства. В статьях об искусстве, предшествовавших трактату, Толстой выступал против определения искусства как «сверхполезной» деятельности человеческого духа. Он понимал, что на практике этот взгляд на роль искусства приводит к тому, что любая «материально-бесполезная» деятельность признается искусством, с чем Толстой, разумеется, не мог согласиться.

В дневниковых записях и статьях об искусстве, относящихся к 80-м и последующим годам, Толстой с полной определенностью выразил свое несогласие с основными положениями философии

Шопенгауэра и его эстетическими «законами», которые были унаследованы декадентами. В дневнике писателя за 1889 год есть, например, такие записи: «...читал эстетику Шопенгауэра: что за легкомысленность и неясность»²⁸. «Но правду сказал мне кто-то, что царствующая эстетическая теория — его». В записи от 22 августа того же года Толстой подробно исследует происхождение теории «искусства для искусства» и «науки для науки». «Псевдонаука и псевдоискусство», с точки зрения Толстого, — порождение «избыточествующих классов», и для их оправдания «подстраиваются теории». И здесь же в качестве примера Толстой называет теории Шопенгауэра и Конта («для наук») ²⁹

В 90-х годах духовным лидером декадентов стал Фридрих Ницше с его учением о «сверхчеловеке». Всю силу и мощь своей критики Толстой употребил на то, чтобы развенчать этого новоявленного «пророка», чьи антидемократические идеи полвека спустя были взяты на вооружение немецкими фашистами. Относительно Ницше Толстой пронизательно заметил, что, «отрицая все высшие основы человеческой жизни и мысли, он доказывает свою сверхчеловеческую гениальность. Каково же общество, если такой сумасшедший, и злой сумасшедший, признается учителем?» ³⁰

Громадной заслугой Толстого было то, что он одним из первых выступил с резкой критикой декадентства, «этой болезни времени», что он указал на реакционность его идейно-эстетических основ, заимствованных из арсенала ницшеанской философии.

Толстой одним из первых увидел, что модернизм враждебен подлинному искусству, его гуманистическим целям. «Их поэзия, их искусство, — писал Толстой о декадентах, — нравятся только их маленькому кружку точно таких же ненормальных людей, каковы они сами. Истинное же искусство захватывает самые широкие области, захватывает сущность души человека. И таково всегда было высокое и настоящее искусство» ³¹

Критикуя модернистов (к числу которых он относил не только декадентов, но и представителей всех других разновидностей формалистического искусства, «искусства для искусства»), Толстой противопоставлял им великих художников реалистического направления. «Не унывайте, — наставлял он одного из начинающих писателей в 1910 году, — и не берите в писании за образец новых, а Пушкина и Гоголя...» ³²

Крупнейшими из литературно-критических работ Толстого, тесно связанных с его эстетическим трактатом, являются предисловие к сочинениям Мопассана и критический очерк «О Шекспире и о драме».

С сочинениями Мопассана Толстой впервые познакомился в трудное для него время. «Время это, — указывает он, — 1881 год, было для меня самым горячим временем внутренней перестройки всего моего мирозерцания...» ³³. Эта перестройка

привела писателя и к новому взгляду на задачи искусства, к повышенному вниманию к нравственному содержанию явлений художественного творчества.

Анализируя с этой точки зрения каждый из романов Мопассана, появившихся вслед за «Жизнью» — произведением, которое Толстой оценил очень высоко, — он устанавливает, в каком направлении развивалось творчество замечательного художника. Уже в романе «Милый друг», в котором Толстой увидел «серьезные запросы автора от жизни», он обнаружил путаницу нравственных понятий, позднее приведшую, по его мнению, прекрасный талант писателя к полному упадку.

В гибели Мопассана — и художника и человека — Толстой винил то общество, в котором писатель жил и где властителем дум стал модный философ Ренан, где «царствовали теории», утверждавшие, что настоящий художник «должен совершенно игнорировать нравственные вопросы».

Главной причиной трагедии Мопассана Толстой считал равнодушие писателя к христианству, его безверие. Но и признав Мопассана безрелигиозным художником, Толстой не захотел и не мог его осудить. «Будем же благодарны этому сильному, правдивому человеку и за то, что он дал нам»³⁴.

Статья о Мопассане создавалась Толстым за несколько лет до появления трактата «Что такое искусство?». Она вошла в большой круг работ Толстого по вопросам эстетики, с особенной остротой вставших перед писателем после перелома в его мировоззрении.

Статья «О Шекспире и о драме» написана Толстым через четыре года после опубликования трактата. В ней, как и в трактате, Толстой ставит и по-своему решает важнейшие эстетические вопросы: какова сущность искусства, роль и взаимоотношения содержания и формы в художественных произведениях, каковы нравственные задачи искусства и т. д.? В статье «О Шекспире и о драме» эти проблемы ставятся Толстым на основе изучения мировой драматургии, и в частности шекспировского творчества.

В окончательном тексте статьи «Что такое искусство?» Толстой высказал отрицательное отношение к Шекспиру, мотивируя это тем, что английский драматург считается «великим среди высших классов нашего общества». В статье «О Шекспире и о драме» этот тезис получил дальнейшее развитие. Шекспировские пьесы Толстой отнес здесь к «господскому» искусству на том основании, что в них главными действующими лицами являются короли, герцоги, принцы, а простой народ, как ему казалось, принижается.

Толстой с полным доверием отнесся к трудам таких «наибольших хвалителей» Шекспира, как Гервинус и Галлам, которые приписали мирозерцанию великого драматурга несвойственные ему черты. Читая их книги, Толстой пришел к выводу, что в основе шекспировских пьес лежит «самое низменное, пошлое мирозер-

дание», которое заключается в восхвалении сильных мира и презрении к толпе, к рабочему классу, в отрицании всяких, не только религиозных, но и «гуманитарных стремлений, направленных к изменению существующего строя».

Найдя основы шекспировского творчества антидемократическими, Толстой объявил их и безнравственными. Решительно отвергнув этические принципы Шекспира, Толстой попытался развенчать и его художественно-эстетический авторитет. Критикуя аллегории и пышные метафоры, гиперболы и непривычные сравнения, «ужасы и шутовство, рассуждения и эффекты» — характерные черты стиля шекспировских пьес, — Толстой увидел в них приметы «исключительного искусства высших классов».

Толстой в эти годы считал, что драма должна «служить уяснением и утверждением в людях высшей ступени религиозного сознания», и поэтому шекспировская драматургия и все пьесы, созданные под влиянием Шекспира, должны быть отвергнуты.

Эти выводы свидетельствуют, что Толстой не смог правильно оценить значение шекспировской драматургии. Однако еще Бернард Шоу, назвавший статью «О Шекспире и о драме» «великой толстовской ересью», сумел увидеть в ней не только заблуждения писателя, но и его совершенно справедливые требования, обращенные к современному искусству.

Толстой указывает в своей статье на многие достоинства пьес великого драматурга: его замечательное «умение вести сцены, в которых выражается движение чувств», необыкновенную сценичность его пьес, их подлинную театральность.

В статье Толстого о Шекспире содержатся глубокие суждения о специфике драматического искусства — о конфликте, характерах, развитии действия, о языке персонажей, о сценичности, о технике построения драмы и т. д.

Современники записали отзывы Толстого о Шекспире, из которых видно, что он противопоставлял шекспировские драмы декадентско-символическим пьесам. «Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом. И слава богу, потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы, а теперь совершенно наоборот»³⁵ Толстой, «отрицавший» Шекспира, ставил его выше драматургов — своих современников, создававших бездейственные пьесы «настроений», «загадок», «символов» и т. п. Критикуя их, Толстой замечал: «Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма»³⁶.

Беседуя в 1898 году с деятелями народного театра, Толстой говорил: «Почему вы не ставите для народа Шекспира? Может быть, вы думаете, что Шекспира народ не поймет? Не бойтесь, он

не поймет, скорее, современной пьесы из чуждого ему быта, а Шекспира народ поймет. *Все истинно великое народ поймет*»³⁷

И эти отзывы и то положительное, что сказал Толстой о Шекспире в своем критическом очерке, свидетельствуют, что он не был тем безоглядным ниспровергателем классического наследия, каким его до сих пор рисует буржуазная критика.

Статьями о Шекспире и Мопассане, предисловием к роману Поленца «Крестьянин» далеко не исчерпывается то, что написал и сказал Толстой о западноевропейской литературе, а статьей о Гоголе, предисловием к роману Эртеля «Гарденины» и послесловием к рассказу Чехова «Душечка» далеко не исчерпывается то, что написал и сказал Толстой о русских писателях. Однако в названных работах, пожалуй, наиболее полно обнаружались те принципы, которым следовал Толстой, выступая как литературный критик.

В них и небольших по объему статьях о творчестве крестьянских писателей С. Т. Семенова и В. С. Морозова мы видим ясное стремление связать оценку того или иного произведения или писателя с большими вопросами о назначении искусства, о его роли в жизни людей, о народности как его высшей цели.

В критических работах Толстого содержатся также суждения о языке литературы. Их главный пафос направлен на борьбу за реализм, красоту и правду художественного слова, на борьбу против фальши, штампов, искусственности в языке литературных произведений, за сближение его с живой, вечно развивающейся народной речью.

В трактате «Что такое искусство?», работа над которым, по признанию автора, продолжалась пятнадцать лет, Толстой стремился привести в систему свои многочисленные и часто очень противоречивые суждения по вопросам эстетики, но ему не удалось добиться их полной «согласованности».

Противоречивость многих суждений Толстого об искусстве возникла как результат его непрестанных исканий, его стремления во всем, в том числе и в эстетике, «дойти до корня», не останавливаясь перед крайними выводами.

Изучая вопросы эстетики, Толстой уверился твердо и неизменно в том, что будущее искусства — в его народности, что в грядущем обществе оно станет служить и принадлежать народу, и только ему. «...Ценителем искусства, — писал Толстой, — вообще, не будет, как это происходит теперь, отдельный класс богатых людей, а весь народ»³⁸. Искусство перестанет тогда быть «пустой забавой праздных людей», а станет «тем важным делом, которым оно и предназначено быть». Это произойдет в результате того, что «деятельность художественная будет тогда доступна для всех людей», что творцами искусства явятся «даровитые люди из всего народа, которые окажутся способными и склонными к художественной деятельности».

Трактат «Что такое искусство?» завершается увлекательно написанной картиной всенародного искусства будущего общества, которое придет на смену эксплуататорскому строю. Писатель не знал, какими путями эта смена произойдет, но то, что она будет, — в этом он не сомневался.

Определяя цели, которые он ставил перед собой во время многолетней работы над трактатом, Толстой говорит: «Все, что я писал, я писал только для того, чтобы найти ясный, разумный критерий, по которому можно бы было судить о достоинствах произведений искусства»³⁹ И писатель тут же добавляет, что критерий этот «совпадает с простым и здравым смыслом». А владеют им те, кто принадлежит к «большому свету», к «большому большинству» человечества — к трудовому народу.

Толстой не замечал, что критерий «простого и здравого смысла» вступает в непримиримое противоречие с предложенными им рецептами спасения искусства при помощи обновленной религии. И писатель не мог предвидеть, что высший судья искусства, каким он справедливо считал народ, руководствуясь «указаниями разума и здравым смыслом», отвергнет эти его рецепты.

Значение эстетики Толстого — в страстной защите верного действительности реалистического искусства, в могучей критике декадентства и его разновидностей, в борьбе за искусство как серьезное дело жизни, в утверждении принципов гуманизма и народности, высокой идейности и правдивости.

ПРИМЕЧАНИЯ

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. М., 1928—1958. Т. 47, с. 95.

² Там же, т. 60, с. 247.

³ Там же, т. 25, с. 360—361.

⁴ Там же, т. 30, с. 82.

⁵ Лев Николаевич Толстой. Сб. статей и материалов. М., 1951, с. 90.

⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30, с. 87.

⁷ Там же, т. 23, с. 47.

⁸ Там же, т. 49, с. 114.

⁹ См. там же, т. 26, с. 307—309.

¹⁰ Там же, с. 307.

Там же, т. 25, с. 525.

¹² Там же, т. 30, с. 238.

¹³ Там же, с. 57.

¹⁴ Там же, с. 60.

¹⁵ Там же, с. 63.

¹⁶ Там же, с. 64.

¹⁷ Там же, с. 65.

¹⁸ Там же.

- ¹⁹ Толстая С. А. Дневники. В 2-х т. Т. 1. М., 1978, с. 502.
- ²⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 87, с. 200.
Там же, т. 30, с. 186.
- ²² Там же, т. 62, с. 308.
- ²³ Там же, с. 142.
- ²⁴ Там же, т. 53, с. 126.
- ²⁵ Там же, с. 81.
- ²⁶ Там же, т. 52, с. 76.
- ²⁷ Там же, т. 53, с. 116.
- ²⁸ Там же, т. 50, с. 123.
- ²⁹ См. там же, с. 125.
- ³⁰ Там же, т. 54, с. 77.
Там же, т. 78, с. 67.
Там же, т. 81, с. 46.
- ³³ Там же, т. 30, с. 3.
- ³⁴ Там же, с. 24.
- ³⁵ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 114.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Запись беседы с Толстым была опубликована Т. Н. Селивановым в 1898 году в «Курской газете». Через год ее перепечатал журнал «Театр и искусство» (1899, № 4, с. 76).
- ³⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 30, с. 180.
- ³⁹ Там же, с. 165.

§ 4. А. П. Чехов

Об эстетических взглядах Антона Павловича Чехова (1860—1904) мы можем судить по письмам и высказываниям писателя, воспроизводимым мемуаристами. И, конечно, по художественным произведениям, в которых эти взгляды отражены не только в прямых утверждениях автора и героев, но и косвенно, в поэтических принципах художника (то, что условно можно назвать практической эстетикой).

Как цельная концепция эстетические воззрения Чехова в основных своих чертах сложились во второй половине 1880-х годов, а затем развивались и уточнялись. Ко времени вступления его в литературу в русской эстетической мысли наступил период брожения и неустойчивости. В спорах об искусстве в 80—90-х годах участвовали и защитники реалистической критики шестидесятников и приверженцы натурализма; откровенный социологизм в искусстве соседствовал с символистскими концепциями: представители самых разных политических ориентаций одинаково охотно опирались в своих эстетических оценках на принципы и «гражданского» и «чистого» искусства. В этой идейной пестроте молодому таланту, выбиравшему путь в литературе, оставалось сожалеть о времени, когда «во главе изданий находились люди с ясно вы-

раженной физиономией, люди вроде Белинских, Герценов и т. п., которые... притягивали, учили и воспитывали...»¹ — и попытаться создать свою концепцию искусства. Отсюда его нежелание примкнуть к какой-либо из многочисленных художественных группировок и выдвижение особого эстетического идеала, по своей сути антропологического: «Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались»²

Отвергнув современные толкования искусства, Чехов не присоединился ни к взглядам Л. Толстого, ни к символистской теории «нового» искусства. Естественник по образованию, он оставался неизменно на позициях философского материализма. Он резко осудил «претенциозный поход против материалистического направления» в романе П. Бурже «Ученик», переведенном на русский язык в 1889 году: «Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины»³

Природу творчества Чехов тоже понимал как материалист. Он не верил в возможность бессознательного художественного творчества «по наитию»: «...если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим», Вдохновение, по Чехову, реализуется в сознательном творческом акте: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уж одни эти действия предполагают в самом начале вопрос...»⁴

Защищая с материалистических позиций реализм в художественной литературе, Чехов опирался в основном на творческий опыт Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Щедрина и других писателей. Общетеоретические рассуждения о природе искусства были ему чужды. Поэтому основным материалом для понимания эстетических взглядов Чехова служат его конкретные литературно-критические оценки. Это взгляды художника по преимуществу.

Отстаивая материализм в философии и реализм в искусстве, Чехов в то же время был чуток к творческим исканиям: он с сочувствием относился к «странным», «чудным» пьесам символиста Метерлинка; к пейзажам Левитана, полным света и воздуха и в этом отношении близким к живописи импрессионистов; к творчеству Гаршина и Короленко, в реалистическом стиле которых было сильно романтическое начало, а также Горького, художника новой эстетической формации.

Отделяя себя от «либералов» и «консерваторов», Чехов отмежевывался и от «индифферентистов», то есть от тех, кто проповедовал равнодушие к социальным вопросам. О взглядах писателя, далекого от сочувствия квиетизму и аполитичности в искусстве,

свидетельствуют высказывания Чехова о его собственных творческих замыслах («...правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы»⁵) или о произведениях других писателей («...оригинальность автора сидит не только в стиле, но и в способе мышления, в убеждениях и проч.»⁶). Гражданское самосознание писателя для Чехова являлось мерилom значительности его творчества, и о таланте художника он обычно судил в связи с его мировоззрением. В этом смысле характерно его высказывание о Л. Толстом: «...говорят, что художник в нем одно, а философ другое и что оба эти начала якобы враждуют между собой. Какой вздор! Толстой столько же философ в художественном творчестве, сколько художник в философии...»⁷

Понятия «философ в творчестве» и «художник в философии» соответствуют чеховскому пониманию искусства как формы общественного сознания, обладающей эффективными средствами воздействия на публику. Чехов считал, что у искусства — свои специфические способы выражения и что ему противопоказано прямое выражение идей. «Живые, правдивые образы создают мысль, а мысль не создает образа»⁸, — учил он начинающих авторов.

Из отрывка «Письмо», играющего роль своеобразного литературного манифеста Чехова, ясно, что в его глазах утилитарный подход к искусству не так уж далек от теории «чистого» искусства и оба для него одинаково неприемлемы. В споре Травникова, считавшего, что цель беллетристики — развлечение (а к этой мысли он пришел из другой крайности — пытаюсь найти в художественных произведениях решение конкретных общественных вопросов), с Баштановым, который верил в собственную значительность художественной литературы, преимущество оказывается на стороне второго, автора «письма». Эталоном подлинного художника провозглашается писатель, потрясающий сердца, не названный, но угадываемый по приметам стиля — Лев Толстой.

Чеховские взгляды на назначение литературы складывались на фоне острой идейной борьбы, развернувшейся в русском искусстве в конце XIX века, и отражали стремление писателя видеть в искусстве гармоническое слияние его общественной и художественной функций. В центре размышлений Чехова стояли вопросы своеобразия искусства и его способности влиять на общество своими специфическими средствами. В этом он был прямой наследник Пушкина.

С годами Чехов укрепляется в своей вере в самобытную ценность произведений искусства. Опыт писателя, попавшего под обстрел поздненароднической критики, подсказывает ему, что прагматическое отношение к искусству препятствует его пониманию. Так, признавая незаурядный талант Писемского-романиста, он считал мелкими и наивными его «шпильки по адресу тогдашних

критиков и либералов, все критические замечания, претендующие на меткость и современность...»⁹ Чехов был убежден, что подлинный художник в своем творчестве не должен ограничиваться решением чисто злободневных вопросов. Ведь в решении любого вопроса возможна доля субъективности — пристрастие к «временным» ценностям. Зато правильная постановка вопросов в искусстве, по Чехову, необходима: «В «Анне Карениной» и «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно»¹⁰

К мысли о верной постановке вопроса как залого объективности художника восходят известные метафоры: беспристрастный судья (автор) и присяжные (читатели): «Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус»¹¹; «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем»: «...делать оценку... будут присяжные, т. е. читатели»¹².

Одно из немногих теоретических положений, сформулированных Чеховым, гласит: «Художественная литература потому и называется художественной, что изображает жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная»¹³

В настойчивом требовании беспристрастности, однако, было слабое звено формирующейся эстетической концепции Чехова, и он сам это ощущал. В 1892 году он писал с болью о своем литературном поколении, противопоставляя его писателям-классикам: «Лучшие из них (классиков. — Э. П.) реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какова она есть, а дальше — ни тпру ни ну...»¹⁴. Теперь мысль о реалистическом изображении жизни («какова она есть на самом деле») вбирает в себя и понятие идеала («какая должна быть»). Такая объективность, как понимал Чехов, выше простой беспристрастности.

Генетически чеховское требование объективности тесно связано с принципом лаконизма. «Краткость — сестра таланта»¹⁵ — этого принципа творчества, выработанного Чеховым в работе над «малыми формами», он постоянно придерживался. «...Чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам»¹⁶. Причинно-следственная связь выстраивается здесь такая: лаконизм — объективность — расчет на догадливость читателя. В ито-

ге, по Чехову, воздействие искусства значительно усиливается: «Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление»¹⁷

Обыкновенно чеховское требование объективности в искусстве связывают с принципом объективности в науке, и сам он в 1887 году писал, что литератор должен быть объективен, «как химик»¹⁸ Однако отношения чеховской эстетики к научному методу сложнее. Сам он так оценивал значение естественнонаучного образования, которое получил на медицинском факультете: «...занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями... они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине мне удалось избежать многих ошибок. < > Замечу кстати, что условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле. Но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности...»¹⁹ Суть таких рассуждений Чехова отнюдь не сводится к отождествлению художественного мышления с научным. Его известное суждение об общей природе «чутья художника» и «мозгов ученого» раскрывает главную мысль писателя — о том, что искусство способно опережать науку по степени проникновения в сущность явлений²⁰

Мысли эти основаны на признании самобытной ценности искусства. Неудивительно, что чеховские требования к художественным произведениям так резко отличались от требований к публицистической литературе. Судя по отдельным высказываниям Чехова, от публицистики он ждал не только постановки, но и решения общественных вопросов, выражения страстного, заинтересованного к ним отношения. «...Журналист — не увеселитель. Он может писать и скучно, но непременно должен напоминать о нуждах, будить общество и призывать к деятельности»²¹ В рассказе же, подчеркивал он, «не должно быть публицистики»²²

Идея объективности в чеховской эстетической системе имеет еще один выход — к принципам изобразительности в повествовании. Чехов избегает обстоятельных описаний, он предпочитает избирательные детали быта, портрета, психологии персонажей. Эти детали и должны, по Чехову, дать представление об общей картине: рыжая тальма просительницы — как указание на ее бедность, стеклышко от разбитой бутылки — как «знак» лунной ночи, отдельные «частности» — как характеристика «сферы психики»²³

Чеховский «крупный план», указывающий на восприятие со стороны определенного субъекта и приводящий к мысли об изображении «в тоне» и «в духе» героя, дает более объективную характеристику предмета, чем это могли бы дать пространные «образные» описания.

Родившиеся в практике Чехова-новеллиста, эти принципы не были отвергнуты писателем, когда он обратился к большим для него формам повести и драмы. В последние годы жизни в литературном лексиконе Чехова появилось слово «грация», которое также выросло из его требований лаконизма и объективности в искусстве: «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация»²⁴ (сказано в связи с оценкой рассказов молодого Горького в 1899 г.). «...Громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватяющих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией»²⁵ (по поводу исполнения роли Иоганнеса Фокерата в «Одиноких» Гауптмана, 1900 г.).

Эстетические принципы Чехова характеризуют его как художника, ценившего гибкость в выборе поэтических средств для изображения действительности. С одной стороны, он неоднократно подчеркивал, что писатель не должен гнушаться дурных сторон жизни, и как врач не мог не сближаться в какой-то мере с натуралистами. Он не устал напоминать, что «злые страсти так же присущи жизни, как и добрые»²⁶, что жизнь изучается не только по плюсам, но и по минусам и т. д. Но в отличие от натуралистов он считал, что художник не имеет права ограничивать свою палитру темными красками. Утверждая, что «некрасивое... несколько не реальнее красивого», он протестовал против стремления изображать жизнь непременно в наихудшем виде²⁷. Смолоду он высмеивал в рассказах мещанские понятия о литературе, по которым «типы», достойные описания, сидят только в кабаках, в вагонах III класса и на базарах»²⁸. Прочитав в 1893 году роман Э. Золя «Доктор Паскаль», Чехов возмутился натуралистическим изображением любовных утех героя — «седовласого купидона»²⁹.

Описывая неприглядные стороны деревенской и фабричной действительности в повести «В овраге», он признавался, что в жизни все было «еще хуже», но говорить об этом считал «нехудожественным»³⁰. Эти слова могли быть сказаны только художником, ясно сознающим обобщающую и типизирующую роль реалистического художественного метода в преобразении жизненного материала. Понятие художественности как правдивости тем самым не отменяется, однако правдивость не имеет ничего общего с буквальным повторением в искусстве жизненных фактов. В основе чеховского понимания художественности, таким образом, лежит диалектическое восприятие мира, в котором темные начала соседствуют со светлыми, доброе со злым; красивое с некрасивым, смешное с серьезным и т. д.

Такому мироощущению соответствует и стремление Чехова-писателя к соединению противоположных художественных принципов в рамках единой концепции искусства, что сказалось, в частности, в создании новых повествовательных форм, не поддающихся точному жанровому определению.

Особое место в системе взглядов Чехова занимают его суждения о театральном искусстве. Через всю его литературную деятельность проходит интерес к судьбам русского театра, к новым сценическим формам и, соответственно, к структуре драматического произведения. Мысли о литературном репертуаре, отвечающем интеллектуальным и художественным запросам широкой публики (отсюда — сочувствие самой идее создания Московского художественного общедоступного театра и активное с ним сотрудничество; отсюда же и мечта о «народном» театре), требования к режиссерскому и актерскому искусству (критика внешних эффектов и театральной декламации, желание видеть на сцене «обычную» жизнь с ее внутренним драматизмом)³¹, внимание к проблемам драматургии, русской и европейской, — все это может быть предметом специального разговора. Здесь отметим только неизменное требование Чехова к писателям: изображать жизнь такой, какая она есть, но вместе с тем, чтобы чувствовалось, какой она должна быть, — требование, которое нашло последовательную реализацию в его собственной художественной практике, и особенно в драматургии. Изображение повседневной жизни с ее глубокими внутренними драмами, с усиливающимся от пьесы к пьесе мотивом светлого будущего, отвечая общим взглядам Чехова на драматургию, выражало вместе с тем и общую жизненно необходимую тенденцию развития русского театрального искусства в целом.

В пестрой картине эстетических систем конца XIX века чеховская концепция искусства заняла особое место. Не только своими творениями, но и мыслями об искусстве Чехов продолжил традиции великих писателей XIX века и как бы связал их с эстетикой XX века, с характерными для нее поисками новых форм в искусстве, стремлением к емкости и лаконизму, к гибкости художественных средств выражения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. Письма, т. 2. М., 1975, с. 177—178. В дальнейшем указываются: серия (Письма, Сочинения), том, страница.

² Чехов А. П. Письма, 3, с. 11.

³ Там же, с. 208.

⁴ Там же, с. 45.

- ⁵ Там же, с. 186.
- ⁶ Там же, т. 2, с. 32.
- ⁷ Слова Чехова приведены в воспоминаниях Б. А. Щетинина («Исторический вестник», 1911, № 3, с. 881).
- ⁸ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 203.
- ⁹ Чехов А. П. Письма, т. 5, с. 204.
- ¹⁰ Там же, т. 3, с. 46.
Там же.
- ¹¹ Там же, т. 2, с. 280. Ср.: там же, т. 4, с. 54.
- ¹² Там же, с. 11.
- ¹³ Там же, т. 5, с. 133.
- ¹⁴ Там же, т. 3, с. 188.
- ¹⁵ Там же, т. 4, с. 54.
- ¹⁶ Там же, т. 5, с. 58.
- ¹⁷ Там же, т. 2, с. 12.
- ¹⁸ Чехов А. П. Соч., т. 16, с. 271—272.
- ¹⁹ Чехов А. П. Письма, т. 2, с. 360.
- ²⁰ А. П. Чехов о литературе. М., 1955, с. 277.
- ²¹ А. П. Чехов в воспоминаниях современников, с. 462.
- ²² Чехов А. П. Письма, т. 1, с. 242.
- ²³ Там же, т. 8, с. 11.
- ²⁴ Там же, т. 9, с. 7.
- ²⁵ Там же, т. 2, с. 12.
- ²⁶ Там же, с. 113.
- ²⁷ Чехов А. П. Соч., т. 5, с. 508.
- ²⁸ Чехов А. П. Письма, т. 5, с. 244.
- ²⁹ А. П. Чехов в воспоминаниях современников, с. 464.
- ³⁰ Чехов не раз говорил об этом: ...пусть на сцене все будет так же сложно и так же, вместе с тем, просто, как и в жизни» (А. П. Чехов о литературе, с. 301). «Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях» (там же, с. 305).

§ 5. Русский символизм

Свое название «символизм» как философское и литературно-художественное течение в России конца XIX — начала XX века получил от основной категории «символ». Но различное толкование представителями символизма — Д. Мережковским, Н. Минским, К. Бальмонтом, Вяч. Ивановым, В. Брюсовым, А. Белым, А. Блоком, Ф. Сологубом — этого термина привело к теоретическому и практическому размежеванию течения. Одни, например В. Брюсов, А. Блок, К. Бальмонт, считали символизм литературной школой; другие (А. Белый, Вяч. Иванов) — философским течением, в котором должны найти обоснование теория и практика новой культуры России. «Отправляясь от символической шко-

лы,— писал А. Белый,— я неизменно прихожу к символизму как зрению на мир (мировоззрению)»¹ Если на представителей символизма — литературной школы существенное влияние оказал как западноевропейский (особенно французский) символизм, так и отечественная поэтическая традиция, восходящая к Фету и Тютчеву, то А. Белый и Вяч. Иванов отказываются от традиций французского символизма.

Определяя символизм, В. Я. Брюсов утверждал: «Поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя»² В отличие от него Вяч. Иванов, считавший символизм особым мировоззрением, писал: «Далеко ушли мы и от символизма поэтических ребусов, того литературного приема (опять-таки лишь приема), что состоял в искусстве вызывать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особенною силою воспринять предмет или переживание, преднамеренно умолченные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными. Этот род, излюбленный в эпоху после Бодлера французскими символистами (с которыми мы не имеем ни исторического, ни идеологического основания соединять свое дело), не принадлежит к кругу символизма, нами очерченному»³ Цели и задачи искусства символизма связывались теоретиками направления (А. Белым и Вяч. Ивановым) с мировоззренческими проблемами. «Мировоззрение и школа символизма,— отмечал А. Белый,— суть одновременно и макрокосм и микрокосм»⁴. В противоположность русской академической школе и представителям либерального «чистого эстетизма» символисты выступали с максималистскими требованиями к человеку, искусству, обществу. Эти требования определяли тематику их произведений, в которых ставились глобальные проблемы жизни — смерти, смысла человеческого бытия, борьбы хаоса с космосом. Претензии символистов на создание искусства «большого стиля», искусства эпохального, направленного на осмысление трагических моментов всемирной истории, неизбежно вели их к мифу как способу восприятия и толкования мира и человека в космическом масштабе. Подчеркивая творческое начало мифологии, К. Маркс, как известно, писал: «...всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения»⁵ Категория «творчества» становится центральной в исследованиях теоретиков символизма. Более того, «символ» не что иное, как «творчество», а «философия символизма есть уже теория творчества»⁶ Символистскую теорию творчества А. Белый ставит в неразрывную связь с учением

И. Канта о продуктивном творческом воображении. В своем учении немецкий мыслитель, как известно, попытался сформулировать законы творческого мышления, но, оставаясь на позициях рационализма, И. Кант не рискнул объявить их основанием человеческого знания. Знание, по И. Канту, есть синтез чувственных форм и логических категорий, который осуществляется с помощью воображения. Согласно А. Белому, именно трансцендентальная схема воображения обеспечивает единство знания. Поэтому природа знания не синтетична, а символична.

Символ в понимании теоретиков течения и есть «синтез», «осуществленный до конца синтез, а не только соположение синтезирующих частей»⁷ Трансцендентальная схема воображения, по Канту, характеризуется пространственно-временными формами. Он определял время как условие внутреннего опыта, а пространство — как условие опыта внешнего. В рамках чистого пространства, по Канту, можно развивать геометрию, в рамках времени — арифметику. Время, утверждал немецкий мыслитель, есть форма, в которой мы представляем самих себя и другие предметы. Так как предметом знания, согласно символистам, является человек как универсальное живое существо, то основной формой самопознания человечества объявляется время. Выбрав точку отсчета — время, символисты устанавливают градацию форм искусства. Время — существенный элемент музыки. Музыка, определяемая как родовая форма искусства, есть выражение содержания мира, форма его единства, которая должна осуществиться во всем множестве явлений. А. Блок эту мысль выражает следующими словами: «Великая задача сегодняшнего дня, — напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой»⁸. Музыка как единое начало представлена в градационных формах искусства (зодчестве, скульптуре, живописи, поэзии) как множестве, которому она придает цельность и законченность. Поэтому формы искусства, представленные как элементы целого, необходимым образом «музыкальны».

Таким образом, рассматривая все виды искусств как «музыкальные», символисты придают музыке значение конститутивного момента в мифологическом осмыслении мира. Эту же мысль выразил А. Блок в статье «Интеллигенция и революция», говоря о том, что «дело художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». (...) До человека без музыки сейчас достучаться нельзя»⁹

Задачу эстетики символисты видели в обнаружении «точных соответствий между видимым и невидимым мирами»¹⁰ Акт творчества по своей природе эсхатологичен, он несет в себе попытку выйти за поставленные «пределы» и, пронизывая пласты реальности (Эллис), пользуется теософической триадой: реальность физическая — астральная — ментальная¹¹.

Творческий порыв уже сам по себе акт творчества. «Символист уже изначала — теург, т. е. обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою»¹². «Теургизм» в эстетике явился поводом для серьезной дискуссии между различными течениями символизма в лице таких видных его представителей, как В. Брюсов и Вяч. Иванов¹³. Теургизм вел к современному мифотворчеству, ставшему одним из признаков символистской эстетики.

«Надвременные» устремления символистской эстетики должны были повлечь за собой поиск художественных приемов, снимающих проблему текучести времени и уводящих от конкретики исторического отражения. С этим связано и выдвижение на первый план таких изобразительных приемов, как орнамент, графическая линия и проч., стремление синтезировать различные формы искусства, свести их к некоему праискусству.

Отсюда и обращение символизма к архаическим формам искусства (вызвавшее конфликт между отдельными его представителями и породившее, в частности, акмеизм — течение, ориентированное на восприятие архаических, brutальных, «силовых» элементов — Н. Гумилев), к мифам Древней Греции и Древнего Египта, европейского средневековья. К. Бальмонт увлекался майскими заговорами, древнеславянскими языческими песнями, поэзией Древней Индии.

Стремление символистской эстетики к синтезу пространственно-временных форм способствовало выработке определенного типа восприятия культурного целого как некоего живого организма. Интеллектуальным стимулом для подобной интерпретации стал витализм, делавший главный акцент на динамике в культурных (и иных) организмах. Согласно виталистическим концепциям, всякий культурный процесс подвержен мутациям и развивается подобно живому растению, причем движение идет от целого к частям. Показателем культурного роста (точнее, изменений) становится не количественное накопление, а ритм. Виталистические представления о жизни вообще тяготели к временным категориям, оставляя сферу пространственного для мертвой материи.

Символистская эстетика осознавала пространство как некое постоянное препятствие, которое необходимо преодолевать. Так, в изобразительном искусстве символизм демонстрировал свою нетерпимость к пустым, не заполненным движением пространствам (не закрытым символистско-содержательным цветом, линией, зримо преодолевающей пространство, или объемами).

В архаических моделях мира пространство не противопоставляется времени как внешняя форма созерцания внутренней. В мифопоэтическом сознании символизма пространство не просто геометрический континуум или физическая среда. Пространст-

во здесь пронизывается временем, его ритмом; само же время разворачивается как пространственное явление.

В символическом мироощущении время оказывалось замкнутым или сведенным в точку. Символ при дешифровке вытягивал за собой бесконечную цепочку значений, то есть в идеале связывал (или отождествлял) начало и конец времени. Не случаен поэтому и интерес символизма к мифологическим сюжетам с их сложным временным развертыванием.

Другой стороной этого мифопоэтического восприятия времени у символистов было представление о его цикличности. Символистское мышление воспринимало цикл не как повторение или аналогию — время замыкалось на себя. Культурный организм, пройдя через возрастные стадии, дряхлел и умирал. Смерть как культурная и эстетическая категория постоянно присутствовала в сознании художника-символиста. Эсхатологические мотивы составляли фон его творчества.

От В. Соловьева протянулась в русской культурологии начала XX века линия трагического ощущения истории, стоящего выше чувства человеческой свободы: «Метафизику свободы оттесняла метафизика судьбы» (Г. Флоровский). Но даже «в самом историческом чувстве оставались слишком остры отзвуки эстетизма и символизма». Так, например, эстетическое восприятие истории и культуры было весьма сильным в творчестве П. Флоренского.

История, становление культуры воспринимались символистами как процесс вполне обратимый: историческое познание — это воспоминание об уже бывшем, пережитом (Д. Мережковский).

Символистское мироощущение сформировало особый художественный стиль, в России получивший наименование «модерна». Свойственная ему эстетизация культурной жизни основывалась прежде всего на натурфилософском культе природы, органических растительных форм, которые в такой же мере, как сказочная фантазия и поэзия, оказываются под угрозой исчезновения в связи с наступлением эры рационализма и техницизма.

Техника, машина в символистской культурологии и эстетике воспринимались как непостижимая, роковая сила, олицетворение Радио, переход от органического типа культуры к механическому. Машина, вставшая между человеком и природой, не только покрывает природу, она подчиняет себе и человека. А. Блок так рисует картину современной фабрики: «И глухо заперты ворота, а на стене — недвижный кто-то, черный кто-то людей считает в тишине». Образы города, фабрики, тяжелого физического труда входят в символистскую эстетику как нечто чуждое красоте, природе.

Противопоставление жизни и красоты рациональности должно было вызвать в культурологическом мышлении конфликт между этическими и эстетическими нормами. Представители нового «ду-

ховного ренессанса», пытаюсь «преодолеть этику эстетикой», размывали границу между ними. «Нет двух путей: добра и зла, есть два пути добра» (Н. Минский); «...и зло, и благо — два пути, идут к единой цели оба» (Д. Мережковский) — подобные установки, навеянные ницшеанской эстетикой, переворачивали старые взгляды на духовное содержание культуры.

Ощущение «края культуры», ее эсхатологического разрыва породило особое чувство наслаждения трагизмом. Эстетическая экзальтированность выразилась в «умилении» В. Розанова, в постоянном поэтическом ожидании чуда (З. Гиппиус), в стилистике поэтических полутонов, «несозданных созданий», «фиолетовых теней» (В. Брюсов). Перед искусством вставал вопрос: возможно ли силой художественной интуиции проникнуть вглубь духовного мира? Сама его постановка уже несла в себе некоторую эстетическую ценность. Блок и Врубель заговорили художественным языком о демоническом соблазне искусства, о глубинах и зорях, которые оно в себе таит. «Все более и более нарастает чувство чрезвычайности», — отмечал А. Белый.

Искусство символизма хочет взять на себя теургические, активные функции. Еще В. Соловьев провозглашал переход от религии веры к «религии действия». Его последователи (участники движения за «новое религиозное сознание») сакрализуют искусство как магическое средство формирования, построения новой культуры. В культурологический словарь вводятся новые категории и символы: олицетворенная София (В. Соловьев), «Третий Завет» (Д. Мережковский), «мистерия космической гибели» (Скрябин). Предсказания и пророчества входят в символистскую поэтику как существенный элемент. В языке видится некий универсальный инструмент, с помощью которого строятся как культурологические модели (теософические космогонии и антропогенетические системы Блаватской и Шмакова), так и поэтические структуры: «Уж занавес дрожит перед началом драмы... Уж кто-то в темноте, всезрячий, как сова, чертит круги и строит пентаграммы, и шепчет вещи заклатья и слова...» (М. Волошин. «Предвестия»).

Восприятие художественным сознанием грядущего или уже наступившего конца культуры должно было породить, вместе с эстетизацией гибели и катастрофы, и реакцию протеста. Ожидание (оптимистическое или пессимистическое) «новых зорь» отмечается уже в символистской эстетике, но довести до конца это переживание можно было, только выйдя за пределы существующего мироощущения.

Предпосылки для такого выхода накапливались в самой системе символизма. Поэтизация стихии (дионисийских начал культуры), огромный потенциал критицизма, направленного против сов-

ременного общества и культуры,— все это подготавливало почву для новых эстетических течений.

Как эстетическая система символизм таил в себе разрушительные начала. В. Брюсов в 1921 году констатировал конец символизма: «Стремление выражать общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности, почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, притом сами темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта»¹⁵. Символизм вырождался в аллегоризм, все дальше отходил от реальной образности, заслоняя содержание формой. Попытки подновить систему (акмеизм) не удалась. Противоречия между реалистической (предметной) тенденцией и мистическими, антиреалистическими устремлениями с неизбежностью привели к кризису символизма — и как мирозерцания и как эстетической системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Белый А. О символизме.— «Труды и дни», 1912, № 12, с. 3.
- ² Брюсов В. Русские символисты.— Собр. соч., т. 6. М., 1975, с. 30.
- ³ Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 157.
- ⁴ Белый А. Указ. соч., с. 5.
- ⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 376.
- ⁶ Белый А. Указ соч., с. 19.
- ⁷ Белый А. На рубеже двух столетий. М.— Л., 1930, с. 192.
- ⁸ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.— Л., 1962, с. 349.
- ⁹ Там же, с. 11, 20.
- ¹⁰ Эллис [Л. Г.] Русские символисты. М., 1920, с. 232. «Весы», 1909, № 8, с. 59.
- ¹² Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 328.
- ¹³ Подробнее см.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, гл. V.
- ¹⁴ Брюсов В. Смысл современной поэзии.— Собр. соч., т. 6, с. 469.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ НАРОДОВ РОССИИ



тмена крепостного права не устранила, а еще более активизировала борьбу русского, украинского и других народов России за социальное и национальное освобождение. На волне революционного движения в России все шире распространялась революционно-демократическая мысль, укреплявшая свои позиции в борьбе с различными реакционными, антинародными концепциями. В области эстетики это вылилось в резкое противоборство идей прогрессивной революционной демократии с буржуазно-националистическими и декадентскими концепциями. Борьба этих направлений и определяла главные тенденции в развитии эстетической мысли народов России.

§ 1. Украина

Развитие эстетической мысли на Украине во второй половине XIX века не было ни плавным, ни однородным. Борьба двух основных направлений в эстетике — революционно-демократического и буржуазно-националистического — проявлялась главным образом в подходе к решению основных эстетических проблем, к тому, какие вопросы эстетики выдвигались на первый план. Если, например, академическая эстетика сосредоточивалась преимущественно на проблемах сущности и определениях прекрасного, психологии творчества, языка искусства, его жанрового разнообразия, то революционно-демократическая эстетика увязывала решение этих проблем с актуальными задачами художественной практики, обсуждая вопросы социальной активности искусства, его народности и классовости, проблемы творческого метода.

В решении основных проблем эстетики революционно-демократическое направление характеризовалось цельностью и прояв-

ляло необычайную последовательность, чего нельзя сказать о других направлениях, отличавшихся эклектичностью, смешением идей Канта, Гегеля, Шеллинга, позитивистской эстетики, соединением материалистических и идеалистических подходов. Как на пример можно указать на определение прекрасного, данное П. Житецким (1836—1911): «Прекрасное должно обладать внутренней силой жизни, которая не враждебна нашему чувству жизни и так или иначе напоминает нам нашу собственную жизнь. Поэтому речь может идти об относительно прекрасном в пределах человеческого чувства и понимания, как в науке речь идет об относительных истинах»¹. Но если в этом определении явно чувствуется влияние идей Чернышевского, то в толковании единства знаменитой триады «истина, красота и добро» Житецкий проводит мысль о согласии искусства с религией.

Как самостоятельная наука, не привнесенная извне, а выросшая на своей собственной культурно-исторической почве, эстетика на Украине уже складывалась. Правда, как специальная дисциплина она читалась только во Львовском университете по польским и немецким учебникам². Но потребность в развитии эстетической мысли, выходящей за рамки академических учреждений, включенной в разгоравшуюся борьбу идей, диктовалась целым рядом социально-культурных факторов, в особенности необходимостью философского обобщения довольно быстрого развития на Украине художественного творчества. Кроме стремительного подъема литературы, выдвинувшей ряд блестящих имен, в это время на Украине значительно расширяются позиции профессиональной музыки, которую создают С. Гулак-Артемовский, Н. Лысенко и другие, высокого уровня достигает и профессиональная живопись (К. Крутовский, Н. Пимоненко, С. Васильковский).

Разработкой проблем эстетики в этот период занимались прежде всего писатели, поэты и литературные критики — И. Франко, Леся Украинка, П. Грабовский, М. Коцюбинский, И. Нечуй-Левицкий, Б. Гринченко, М. Подолинский и другие, поскольку литература была в это время наиболее развитым и активным видом искусства. Но значительный вклад в эстетику этого периода внесли также и ученые, профессора университетов, постоянно или много лет преподававшие в высших школах Украины. Среди них философы Н. Грот и В. Лесевич, историк Н. Костомаров, лингвист и психолог А. Потебня, литературовед и историк культуры Д. Овсяннико-Куликовский, филолог П. Житецкий, критик и публицист М. Драгоманов и другие. Естественно, что в их трудах вопросы эстетики традиционно связывались с проблемами гносеологии, психологии, истории и теории литературы, поэтики, лингвистики.

Официальная академическая философия, читавшаяся в университетских курсах того времени, носила идеалистический харак-

тер. То же можно сказать и об эстетических идеях, излагавшихся в этих курсах. Одного из представителей этой реакционной философии В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме» характеризовал как «первого и крупнейшего русского эмпириокритика»³, подвергнув резкой критике его антинаучные взгляды.

Николай Яковлевич Грот (1852—1899) около десяти лет был профессором философии Киевского университета. Им были написаны такие сочинения, как «Философия как ветвь искусства», «Отношение философии к науке и искусству». Он развивал идею о сближении философии и искусства и неизбежности их слияния в будущем. Ценной была его мысль о стремлении художника к реалистическому изображению жизни и важной роли мировоззрения в художественном творчестве.

С Харьковским университетом связана деятельность Дмитрия Николаевича Овсяннико-Куликовского (1853—1920), почетного академика Петербургской Академии наук, ученика и последователя лингвистической школы Потебни. В большом количестве работ, посвященных психологии творчества; истории литературы, искусства, мифологии, он пытался осмыслить явления культурной эволюции человечества, художественного творчества сквозь призму их психологической сущности. Овсяннико-Куликовский полагал, что совершенно недостаточно изучать эволюцию человечества и историю культуры, «имея в виду только процессы экономического, правового, интеллектуального и морального развития». Это, конечно, правильно. Но пребывая на субъективистских, идеалистических позициях, он явно переоценивал роль «физических и душевных недугов человечества», часто сводил социальный процесс к «своеобразному групповому неврозу и психозу»⁴.

Искусства Овсяннико-Куликовский делил на образные (скульптура, художественная проза, живопись) и лирические (музыка, архитектура, словесная лирика). Различаются эти искусства между собой прежде всего психологически: первые воздействуют на человека интеллектуально, вторые — эмоционально.

На понимании Овсяннико-Куликовским сущности искусства лежит явная печать субъективного идеализма. Искусство не образное отражение объективной действительности, а лишь форма выражения человеком его индивидуального отношения к этой действительности. Отсюда стремление Овсяннико-Куликовского при анализе художественного творчества если не полностью игнорировать, то по крайней мере свести к минимуму роль социальных факторов, конкретных исторических условий. Пытаясь найти ключ к объяснению художественного творчества в психологических характеристиках персонажей, в пружинах и импульсах их душевных движений, в особенностях личности художника, Овсяннико-Куликовский рассматривал, например, определенный этап в

развитии русской литературы как чередование «общественно-психологических типов» (Чацкий — Онегин — Печорин — Рудин), отразивших различие «душевной организации поколений» («История русской интеллигенции» в 3-х томах).

Субъективистский подход Овсяннико-Куликовского к искусству отрицательно сказался на ряде его работ, содержащих тем не менее много интересных и тонких наблюдений.

Среди представителей официальной науки того времени выделяются такие крупные ученые, как А. А. Потебня (1835—1891), Н. И. Петров (1840—1921), Н. Ф. Сумцов (1854—1922). Оставаясь в рамках буржуазного мировоззрения, они пишут серьезные исследования по истории народного творчества, украинского языка и литературы, что немало способствовало исторической и эстетической оценке художественного наследия Украины.

Значительный вклад в разработку проблем эстетики, в частности, в такую ее отрасль, как психология художественного творчества, внес профессор Харьковского университета А. Потебня. Он обосновывал и отстаивал идею равенства языков. В работах «Из лекций по истории словесности» (Харьков, 1894), «Из записок по теории словесности» (Харьков, 1905), «Мысль и язык» (Харьков, 1913) он развивал идеи о роли слова в мышлении, доказывая, что последнее невозможно вне языка, о художественном творчестве, о единстве идеи и образа. Плодотворные мысли высказал Потебня и о психологии восприятия, о воздействии слова и образа на воспринимающего искусство или речь. И хотя некоторые идеи Потебни не лишены влияния субъективного идеализма, он тем не менее дал многим явлениям психологии творчества материалистическое истолкование, а его рассуждения о форме и содержании в искусстве проникнуты диалектическим подходом. Замечательны мысли Потебни о природе образности в искусстве, об условиях художественности. Конечно, эстетические воззрения Потебни не составляют законченной системы, но богатство его тонких и глубоких идей несомненно ценнее академических доктрин его времени⁵

Общественно-политическая, эстетическая и художественно-критическая мысль на Украине, начиная с 70-х годов, представляет крайне сложную картину, особенно в Западной Украине, находившейся под гнетом Австро-Венгрии. Возникновение различных партий, обществ, «громад» и непрерывная борьба между ними, развернувшаяся на страницах печатных органов, как и активизация научной деятельности в университетах, чрезвычайно затрудняют анализ всевозможных эстетических программ, художественных манифестов и т. п. Но над всем этим эстетическим многоголосьем все более громко начинает звучать могучий голос революционно-демократической эстетики. Именно революционные демократы были в домарксистский период обществен-

ной мысли выразителями самого прогрессивного в искусстве, непримиримыми борцами против идеалистической, буржуазно-консервативной и националистической эстетики.

Буржуазно-консервативное и националистическое направление в эстетике было представлено П. Кулишем, Е. Згарским, А. Огоновским, А. Конисским и другими. Крайне реакционные позиции в эстетике занимали так называемые «москвофилы» (Западная Украина), подвергшиеся резкой критике В. И. Лениным. Они проповедовали отрыв искусства от политики (которая якобы плавит «высокий дух» поэзии), классовый мир («беспристрастный божий мир — высокое назначение поэзии» — Е. Згарский), узконациональное значение искусства, ориентировали его на отражение этнографических черт культуры и быта украинского народа. Характерной с этой точки зрения представляется статья М. Подолинского «О реализме в искусстве» (1883), в которой он ратовал за реализм идеальный, очищенный от «предметов гадких, мерзких и страшных». «Политический реализм», писал автор, вредит красоте, а она является единственно «желанным и ценным» в искусстве.

Ощутимый удар по национальной и просто культурной ограниченности проповеди «хуторянства» в идеологии и искусстве нанес Михаил Петрович Драгоманов (1841—1895). Он высказал целый ряд прогрессивных идей эстетического и общекультурного значения. Его работы по истории, социологии, эстетике, литературно-критические и публицистические статьи, его издательская деятельность (находясь в эмиграции, он выпустил ряд произведений украинских авторов, которые не могли увидеть свет на Украине) оказали большое влияние на развитие прогрессивной национальной мысли, особенно в Западной Украине. Будучи одним из образованнейших людей своего времени, глубоким знатоком лучших достижений европейской науки и искусства, в том числе и марксизма, Драгоманов много сделал для преодоления провинциализма, сектантства, национальной узости и ограниченности «хуторной философии», которая имела довольно прочные корни в украинской общественной мысли его времени. В силу ряда причин Драгоманов не смог подняться до уровня марксистского мировоззрения, взгляды его были противоречивы, нередко он отступал от прогрессивных позиций, заблуждался в оценке некоторых политических и культурных движений, за что его резко критиковал В. И. Ленин. Но в целом Драгоманов придерживался материалистических взглядов в истолковании явлений природы, стремился к историческому подходу в анализе социальной жизни, отстаивал идеи общественного прогресса. «Вся практическая мудрость человеческая, может быть, в том, чтобы усмотреть направление движения мирового, его меру, закон и воспользоваться этим движением. Иначе движение это пойдет против нас, раздавит нас»⁶.

И хотя многочисленные призывы Драгоманова поставить искусство на службу делу «общественного прогресса, культурного и социального»⁷ звучали абстрактно, несомненно прогрессивной была его мысль о том, «чтобы образы художественных произведений были взяты из действительности», чтобы они были правдивы и жизненны, чтобы литература способствовала социальному укреплению и духовному развитию народа, чтобы талант служил не узким целям и идеям, а шел «за широкой, общей, психологической, социальной, художественной или научной, задачей»⁸.

Отстаивая литературу, «которая была бы полезна народу»⁹, Драгоманов подчеркивал, что «национальность есть только почва, форма и способ», что «мысль о национальности еще не может привести людей к свободе и правде для всех»¹⁰. Борясь против национальной ограниченности, Драгоманов много сделал для укрепления культурных связей русского и украинского народов, убедительно раскрывая в своих статьях огромное прогрессивное значение русской литературы и языка для всех славянских народов.

С возникновением революционно-демократического направления в эстетике меняется не только ее идейное содержание, но и социальные функции. В отличие от эстетических теорий, преподававшихся в университетах и бывших достоянием узкого круга интеллигенции, революционно-демократическая эстетика становится активнейшим участником социально-политической и культурной жизни, воинственно отстаивая идеалы реализма, правды, глубокой революционной идейности в литературе, театре, живописи. Положения эстетики связываются самым непосредственным образом с задачами освободительной борьбы. Все это накладывает печать на содержание и характер эстетических споров. Эстетика избавляется от абстрактности, приобретает черты демократизма.

Как и в предыдущий период, развитие прогрессивной, материалистической эстетики происходит в острой борьбе с идеалистическими, реакционными эстетическими теориями, часто приобретавшими буржуазно-националистическую окраску. Накал этой борьбы особенно усиливается в связи с ростом революционного движения, возникновением нелегальных организаций, распространением на Украине марксистских идей.

Украинские революционные демократы второй половины XIX века были идейными продолжателями Т. Шевченко. Этим и объясняется общность эстетической проблематики как в ее постановке, так и в решении. Но есть и определенное различие. Нарастание освободительного движения трудящихся, появление на исторической арене отечественного рабочего класса, распространение марксизма — все это, естественно, отразилось на характере и глубине решения эстетических проблем.

И. Франко, М. Коцюбинский, Леся Украинка в своих произве-

дениях изображают жизнь и борьбу уже не только крестьянства, но и рабочего класса. В таких произведениях, как «Борислав смеется» И. Франко, «Фата Моргана» М. Коцюбинского, предпринимается серьезная попытка художественно осмыслить причины революционной борьбы рабочих и ее перспективы. Конечно, украинские революционные демократы в силу отсталости общественно-политической жизни на Украине того периода не стали последовательно пролетарскими писателями, а в теории — марксистами, но их постоянные размышления над судьбами рабочего движения несомненно благотворно отразились на их эстетических взглядах.

Наиболее выдающимся представителем эстетической мысли на Украине после Т. Шевченко был Иван Яковлевич Франко (1856—1916).

Гениальный поэт, выдающийся прозаик и драматург, Франко был крупнейшим мыслителем своего времени, внесшим значительный вклад в целый ряд общественных наук. Человек необыкновенных знаний, свободно читавший на многих европейских и восточных языках, Франко впитал в себя все лучшие достижения мировой культуры. Он оставил огромное художественное и научно-теоретическое наследие. Последнее, кроме собственно эстетических работ, включает большое количество статей по теории и истории литературы, театра, фольклора, музыки и т. д. И. Франко написано много работ по истории политической экономики, этнографии. Поэтому в кратком очерке нам придется ограничиться в основном перечислением тех вопросов эстетики, в которые И. Франко внес значительный вклад, тех его идей, которые оказали огромное влияние на развитие прогрессивной эстетики и искусства на Украине.

Франко был первым мыслителем на Украине, который не только разрабатывал проблемы эстетики как самостоятельной науки, но и стремился исследовать ее методологическое значение для развития искусства, для воспитания эстетического чувства человека, осмыслить ее социально-культурные функции. Он одним из первых на Украине приветствовал появление экспериментальной эстетики и психологии, отметив их важность для исследования художественного творчества.

В тесной связи с художественной практикой Франко рассматривал основные категории эстетики, и в особенности категорию прекрасного, проблему относительности эстетических мерок. Эти проблемы особенно содержательно исследуются им в статье «Из секретов поэтического творчества».

Постоянное внимание он уделял вопросу о целях и назначении искусства, о его связях с общественной, классовой борьбой своего времени, с экономическим и политическим развитием эпохи.

К этим вопросам он возвращается постоянно, освещая их различные аспекты в зависимости от задач времени.

Глубокие и оригинальные мысли высказал Франко об идейности, реализме и народности искусства. Именно на основе решения этих проблем он наносил наиболее ощутимые удары по теориям «искусства для искусства» и художественному творчеству декадентов.

Все лучшее, написанное Франко в области эстетической теории пронизано духом истинного интернационализма, глубокого уважения к искусству других народов, идеями нерушимой дружбы русского и украинского народов. Русский народ, писал Франко, создал духовную, литературную и научную жизнь, которая тысячами путей непрестанно влияет и на Украину¹¹

В огромном эстетическом и литературно-критическом наследии Франко содержится большое количество глубоких и тонких высказываний по вопросам художественного мастерства, стиля, формы, языка, композиции, блестящие характеристики явлений мирового искусства.

Вслед за Шевченко Франко ведет бескомпромиссную борьбу против «идеалистически-догматической эстетики», которая «гарцевала на арене абстракций», занимаясь бесплодными дискуссиями о красоте и поисками мертвых дефиниций и канонов. Этой эстетике, особенно прочно укоренившейся в Галиции, где жил Франко, он противопоставляет материалистическую эстетику, называя ее «новой, индуктивной эстетикой». Цель последней — не «диктовать законы художественному развитию человечества»¹², а обстоятельно анализируя каждое отдельное искусство и человеческие чувства в целом, помочь «широким массам понять процесс и результаты художественного творчества»¹³ Только на этом пути, пишет Франко, эстетика может усилить интерес масс, «их любовь и уважение к этой высокой, творческой функции человеческого духа», с одной стороны, а с другой — стать для художников источником знания, средством совершенствования художественной техники, оберегая их «от вредных искривлений в творчестве, предлагая ключ для различения истинных творцов-художников от дилетантов и виртуозов внешней формы»¹⁴.

Одним из источников формализма в искусстве, как известно, была кантовская идеалистическая эстетика. Поэтому Франко, критикуя современное ему реакционное искусство, критикует и определение Кантом красоты как формы. Отрицательно отзываясь Франко и о шлегелевской дефиниции прекрасного как «приятного проявления добра». Он называет это определение путаницей, пустой игрой, общими словами. «Разве цель искусства, — спрашивает Франко, — предлагать нам одни лишь приятные образы?.. Или цель искусства — показывать нам одни образцы добра и доброты?»¹⁵. И отвечает: отнюдь нет, все имеет право на до-

ступ в искусство! Франко пишет, что гоголевские персонажи, такие, как Хлестаков, Плюшкин и другие, «не образцы ни физической, ни моральной красоты, однако они бессмертны, бессмертно прекрасны художественной красотой»¹⁶

И. Франко ясно осознавал связь искусства с общественной жизнью, классовый характер его направлений и идей. В этом уже сказывалось благотворное влияние на него марксизма. Произведения Маркса и Энгельса он читал и пропагандировал еще в молодости.

В статье «Слово о критике» И. Франко писал, что литература «никогда еще не была так живо и тесно связана с общественным развитием, с осознанными общественными стремлениями, с кипучей классовой борьбой, как в наш век, никогда она не была столь правдивым, сознательным и живым выражением интересов, вкусов, взглядов, чувств общественности, не была таким сильным двигателем прогресса и развития, как в наш век»¹⁷

В последней четверти XIX столетия на Украине наиболее рьяно идею о независимости искусства от общественной жизни отстаивали декаденты. Франко, Грабовский, Леся Украинка ведут решительную борьбу с эстетическими манифестами и теориями последних.

В статье «Стихотворения Яна Каспровича» Франко говорит, что гнездом, «в котором вылупилось декадентство, является Третья республика, эпоха правительства Тьера...»¹⁸. Для Франко, который еще в 1878 году в статье «Литература, ее назначение и важнейшие черты» утверждал, что литература определенной эпохи служит отображением жизни, труда, языка и мышления этой эпохи, было совершенно ясно, что французский декаданс является реакцией на события 1871 года, что он отображает страх французской буржуазии перед движением народа, перед Парижской коммуной. Говоря о том, что упадочническое искусство порождено современными ему общественными событиями, Франко в то же время отмечает, что оно связано и с реакционной идеологией прошлых времен. Оккультизм, магия, волшебство, спиритизм — все бредни былых гасителей человеческого прогресса, пишет он, влекут к себе этих утомленных от пресыщения рафинированных господ.

Подобные мысли развивает и Павел Арсеньевич Грабовский (1864—1902) в ряде своих статей и художественных произведений. В статье «Кое-что о творчестве поэтическом», в которой глубоко разоблачается теория «искусства для искусства», писатель-революционер отмечает: «Поэзия должна быть одним из стимулов человеческого прогресса, а в родной стране — и общенародного, средством борьбы с мировой неправдой, смелым голосом за всех угнетенных и обиженных. Такова ее задача!»¹⁹

Правильную оценку явлений жизни и искусства П. Грабовский

связывал с марксизмом. Он писал: «Теперь все, что только есть в России живого, подвижного и деятельного, идет под знаком марксизма»²⁰. Он, как и Франко, отчетливо осознает классовый, партийный характер литературы («литература, стоящая над партиями», — это только ваш сон, ваша фантазия»²¹, — отвечал Франко своим идейным противникам), ее связь с идейно-классовой борьбой, разоблачает попытки представителей «чистого искусства» быть вне политики и вне всяких общественных тенденций. В статье «Кое-что о творчестве поэтическом» Грабовский показывает, что «чистого» искусства в действительности не существует, что это пустая фраза, прикрывающая самые тенденциозные направления мысли. «Искусство для искусства», — пишет Грабовский, — это в устах проповедников означало: заткни уши и закрой глаза на вопиющие нужды жизни, убегай от ее прозы, летай над миром на крыльях легоньких, заманчивых мечтаний, щекочи потихоньку нервы, поэзию преврати в барскую прихоть, — таковы их закон и требования. Не нужна, говорят, тенденциозность в искусстве! А это требование разве не тенденциозность, отвратительная, вредная, эгоистичная?»²²

Мысли об идейности и тенденциозности искусства, его связи с классовой борьбой находят блестящее обоснование в замечательных статьях Леси Украинки (настоящее имя — Лариса Петровна Косач, 1871—1913) — «Два направления в новейшей итальянской литературе», «Утопия в беллетристике», «Новейшая общественная драма» и др.

В статье «Два направления в новейшей итальянской литературе» Л. Украинка указывает, что Данте, Петрарка, Тассо были насквозь тенденциозны, не скрывали своих политических симпатий, мечтали об освобождении и объединении Италии. «...Идея возрождения Италии, — пишет она, — была долгое время главным жизненным нервом итальянской поэзии, и упадок патриотизма всегда шел рука об руку с упадком поэтического творчества»²³

Анализируя два противоположных направления в итальянской литературе: одно — представленное Д'Аннунцио, поэтом развращенной, пресытившейся аристократии, боящимся и ненавидящим народ, а другое — поэтессой демократического направления Адой Негри, воспевающей народ в стихах, «полных энергии и силы», Л. Украинка выражает свою солидарность с этим вторым, демократическим направлением в итальянской литературе. Изысканность и виртуозность стихов Д'Аннунцио не могут прикрыть реакционную, антинародную сущность его поэзии, и Л. Украинка правильно отмечает, что, «несмотря на призывы к возрождению, он певец вырождения». Л. Украинке глубоко чужд мессианизм Д'Аннунцио, который позже привел его в лагерь фашизма.

Свои симпатии Л. Украинка отдает Аде Негри. Она пишет, что

не римские развалины, а ломбардские фабрики, плантации и поля пробуждают в итальянской поэтессе надежды на лучшее будущее Италии. Леся Украинка пронизательно вскрывает источник жизненности и оптимизма поэзии Ады Негри. Этот источник — стремление поэтессы служить своему народу, быть выразительницей чаяний народных масс. Л. Украинка пишет: «Аду Негри часто называют народной поэтессой, и если понимать под словом «народ» рабочие классы, а народным поэтом считать того, кто воспевает жизнь и выражает стремление этих классов, то такое название вполне верно по отношению к Аде Негри»²⁴

Л. Украинка критикует тех писателей, которые придерживаются концепции «героя и толпы», изображают народ только как фон, как пьедестал для деятельности выдающихся личностей. Такой подход к литературе она характеризует как фальшивый и бесплодный.

Как известно, в русской революционно-демократической эстетике была глубоко разработана проблема связи идейности и реализма в искусстве, их взаимозависимости. Следуя этим традициям, И. Франко, Л. Украинка во многих работах подчеркивают органическую связь этих принципов. Нарушение требований правдивого изображения жизни в произведениях искусства неминуемо ведет к снижению его идейного уровня. «Измена художественной правде,— пишет Леся Украинка,— неизбежно отражается либо на судьбе самого произведения, либо на чистоте его основной идеи»²⁵

Нет необходимости доказывать, насколько важной была такая эстетическая программа в условиях борьбы за высокое, идейное искусство, служащее освободительному движению трудящихся классов.

Конец XIX — начало XX века на Украине характеризуется дальнейшим нарастанием революционной борьбы рабочего класса и активизацией крестьянских выступлений против самодержавного строя. Быстрое распространение марксизма оказывает все более ошутимое влияние на развитие общественной мысли. И. Франко, М. Павлык, В. Гнатюк переводят непосредственно или принимают участие в переводе отдельных произведений Маркса и Энгельса на украинский язык. На Украине все большую известность получают работы В. И. Ленина, быстро обретающие огромную революционизирующую силу.

Важнейшую роль в возникновении и развитии марксистской эстетики и художественной критики на Украине сыграла литературно-критическая деятельность В. В. Воровского и А. В. Лучначарского. В своих работах они развивают принципы марксистской эстетики, дают глубокую оценку явлениям русского и украинского искусства, бескомпромиссно критикуют антихудожественные модернистские направления в искусстве. В статьях А. Лу-

начарского о Т. Шевченко раскрывается глубокая народность, революционная направленность и интернациональный характер творчества поэта.

Газета «Правда» в некрологе, посвященном памяти Леси Украинки, дает высокую оценку творчеству поэтессы, подчеркивает ее близость к пролетарскому движению. О том, что большевистская пресса внимательно следила за культурно-идеологической жизнью на Украине, свидетельствуют статьи М. С. Ольминского в газетах «Звезда», а позже в «Правде», посвященные острой критике творчества В. Винниченко, который капитулировал перед реакцией и в своих декадентских произведениях начал дискредитировать революцию и революционеров.

Под влиянием марксизма эстетическая мысль становится все более воинственной, идеологически более определенной и целенаправленной. В статьях Франко, Грабовского, Леси Украинки, Коцюбинского в этот период еще более решительно и принципиально отстаиваются идеи тесной связи искусства с освободительным движением масс, более четко формулируются требования реалистического метода в искусстве. Еще непримиримее становится их борьба с декадентскими, буржуазно-националистическими и вульгарно-социологическими направлениями в искусстве и эстетике, которые представляли О. Луцкий, А. Филянский, С. Ефремов и другие.

В условиях революционного подъема народных масс, усиления реакции со стороны господствующих классов, сложнейшего переплетения идеологической борьбы вновь и вновь возникает вопрос о том, каким должно быть искусство и его творческий метод. Представители реакционной эстетики, пытаясь расшатать позиции реализма, требуют от искусства «сладкой гармонии и красоты» (О. Луцкий), «творческого эгоизма» и индивидуализма (М. Евшан), абсолютной свободы творчества. Критик буржуазно-националистического направления С. Ефремов в статьях «В поисках новой красоты» и «На мертвой точке» призывал литературу вернуться «на старый, испытанный путь» натуралистического описательства и козацкой героики, другими словами, увести ее от современных задач. Вот почему И. Франко, Л. Украинка, М. Коцюбинский и другие прогрессивные деятели искусства и общественной мысли такое внимание уделяют проблемам роли и функций искусства, реалистическому методу.

На рубеже столетий И. Франко, которого по опыту, старшинству и его роли можно по праву назвать главой революционно-демократического направления в искусстве и общественной мысли на Украине, в знаменитом «Посвящении», направленном против идей «чистого искусства», пропагандировавшихся поэтом Н. Вороным, в яркой и мастерской поэтической форме вновь раскрывает цели и задачи искусства.

Реалистический метод в искусстве, как его понимали украинские революционеры-демократы, не имеет ничего общего с натурализмом. Об этом свидетельствует оценка И. Франко художественного метода Эмиля Золя. О Золя Франко писал неоднократно. Он верно отмечал, что между методом натурализма, как он теоретически разработан у Золя, и практикой выдающегося французского писателя существует значительное противоречие. Стремление Золя строить свои романы и повести на фактическом материале, на психологических исследованиях, его умение ярко и выразительно подать каждый предмет Франко отмечал как положительную черту его творчества. Вместе с тем он резко критиковал Золя в тех случаях, когда писатель увлекался изображением физиологических подробностей. «... Достоинство Золя и его произведений не в том, — указывал Франко, — в чем видит его Золя — теоретик и доктринер. К счастью, рядом с посредственным теоретиком живет в нем великий артист и сильный, прямой честный характер, накладывающий свою печать на все его произведения. Это их достоинство, их чистое золото...»²⁶

О том, что натурализм был чужд украинским революционным демократам, свидетельствует также критика Л. Украинкой одного из романов А. Крымского, в котором писатель пытался физиологически объяснить поступки своих героев. Она справедливо отмечала, что если подробно описать, как ест, жует и переваривает пищу даже прекраснейший человек, то он ничего другого не вызовет, кроме отвращения.

В статье «Европейская социальная драма конца XIX столетия» Л. Украинка писала, что натурализм как метод непригоден в драматургии. При помощи этого метода, указывала поэтесса, «оказалось так же невозможным создать драму, как невозможно было бы путем вырезки и наклейки составить из фотографических снимков картину. Истинный драматург может пользоваться этими документами только так, как истинный художник — фотографиями: он может справляться с ними, чтобы помочь своей памяти, но не подчиняться им»²⁷

Реалистическое, правдивое изображение жизни не исключает художественного вымысла, творческой фантазии. Они необходимы, так как дают возможность писателю более выпукло и рельефно выразить идею произведения, полнее и ярче оттенить определенные черты характера героев, глубже осветить ту или иную сторону изображаемой действительности. В одном из писем Л. Украинка заявляла, что «в литературе важнее портреты, а не фотографии... что без «выдумки» нет литературы, что подлинно реалистическим описанием можно назвать только то, которое перед глазами читателя создает яркую и выразительную картину»²⁸.

По мнению Л. Украинки, подлинный реализм не исключает ро-

мантизма, стремления к возвышенному. «Реализм и романтизм,— писала она в одном из писем,— соединяются в лице одного автора на тысячи примеров во всех литературах, и «это целиком закономерное соединение»²⁹.

Отдавая должное методу творчества и стилю художника, его знанию жизни, всему тому, что составляет предмет его творчества, объективную основу, тему, революционно-демократическая эстетика никогда не забывала о том, что главной фигурой творчества является сам художник с его мировоззрением и индивидуальным видением мира. Об этом сказано в таких замечательных словах И. Франко в статье о творчестве Леси Украинки: «Пусть личность автора, его мировоззрение, его метод воспроизведения внешнего и внутреннего мира и его стиль проявляются в его произведении как можно полнее, пусть в произведении будет как можно больше его живой крови и нервов. Только тогда это будет произведение живое и современное — подлинный документ самых современных переживаний и чувств современного человека, а потому и материал для познания этого человека в его самых высоких, самых тонких стремлениях и желаниях, а потому и материал для познания времени и общества, в которых он возник»³⁰.

Как в прошлом, в этот период на Украине остро стоит вопрос о преодолении национальной ограниченности искусства, которую пытаются закрепить деятели буржуазно-националистической ориентации. В противовес этой, явно тормозящей культурное и социальное развитие Украины тенденции М. Коцюбинский писал: «Воспитанный на лучших образцах современной европейской литературы, такой богатой не только на темы, но и на способы обработки сюжетов, наш интеллигентный читатель вправе ожидать и от родной литературы более широкого поля наблюдения, верной картины разных сторон жизни всех, а не одной общественной прослойки, желал бы встретиться в произведениях изящной литературы нашей с обработкой тем философских, социальных, психологических, исторических и др.»³¹.

Эстетика украинских революционных демократов конца XIX—начала XX века при всей ее прогрессивности не была лишена недостатков: неправильных положений, ошибочных оценок отдельных явлений искусства. В статье «Из секретов поэтического творчества» Франко допускает ряд отступлений от положений материалистической эстетики, трактует ее как науку о чувстве, особенно о чувстве художественной красоты. При этом он иногда переоценивает роль подсознательного в творчестве художника, переносит источник красоты художественного произведения в область человеческих чувств и впечатлений.

Однако в решении главных, принципиальных проблем искусства, художественной культуры в целом украинская революционно-демократическая эстетика второй половины XIX — начала

XX века твердо стояла на прогрессивных, материалистических позициях. Этим она оказала огромное благотворное влияние на развитие реалистического искусства на Украине, представленное выдающимися художниками, композиторами, драматургами, актерами, такими, как М. Лысенко, С. Васильковский, И. Карпенко-Карый, М. Заньковецкая, П. Саксаганский, и другими.

Исходные, принципиальные положения революционно-демократической эстетики носили последовательно материалистический характер. Эта эстетика была теоретическим осмыслением реалистической художественной практики, именно поэтому она в свою очередь стала идейно-методологическим ориентиром в развитии прогрессивного, реалистического искусства на Украине в XIX — начале XX века, явилась активным фактором борьбы с реакционным декадентским искусством того времени.

Нельзя не отметить содержательности и разнообразия проблематики революционно-демократической эстетики. Вопросы реализма, идейности, классовости и народности искусства, его целей, задач и социальных функций, вопрос о месте и роли художника как выразителя дум и чаяний народа, защитника его интересов, носителя и творца культурных традиций, проблемы творческого метода, психологии творчества и многие другие составляют концептуальное ядро прогрессивной эстетики на Украине в конце XIX — начале XX века. Но главное заключалось в том, что все перечисленные проблемы решались с прогрессивных позиций, на уровне достижений социальной науки того времени. На решении многих из этих проблем явно ощущалось благотворное влияние марксизма, в сторону которого неуклонно шла революционно-демократическая эстетика.

Многие исходные положения этой эстетики были близки марксистской эстетической мысли. Прогрессивная революционно-демократическая эстетика конца XIX — начала XX века активно способствовала утверждению марксизма на Украине и вместе с последним подготавливала общественно-идеологические условия для социалистической революции.

Как Т. Шевченко, так и украинские революционные демократы конца XIX — начала XX века были не только теоретиками, но прежде всего художниками — поэтами, прозаиками, драматургами. Это обстоятельство обусловило глубокую связь их эстетических идей с практикой, яркость и образность их теоретических работ. Идейное богатство и оригинальность эстетического наследия украинских революционных демократов дает основания утверждать, что вслед за русской революционно-демократической эстетикой украинская прогрессивная эстетика в домарксистский период стояла на передовых рубежах мировой эстетической мысли*.

* Продолжение раздела в следующем томе.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Житецкий П. И. Теория поэзии. Киев, 1902, с. 4—5.
- ² См.: Иванько И. Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981, с. 172.
- Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 51.
- ⁴ Овсяннико-Куликовский Д. Воспоминание. Пг., 1923, с. 48.
- ⁵ Подробный анализ эстетических воззрений А. А. Потебни см. с. 248—264 настоящего тома.
- ⁶ Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. Т. 2. Київ, 1970, с. 367.
- ⁷ Там же, т. 1, с. 306.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же, т. 2, с. 363.
- ¹⁰ Там же, с. 322, 366.
- См.: Франко И. Соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1959.
- ¹² Там же, с. 130.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же, с. 131.
- ¹⁵ Там же, с. 133.
- ¹⁶ Там же, с. 136.
- ¹⁷ Там же, с. 74.
- ¹⁸ Там же, с. 483.
- ¹⁹ Грабовский П. А. Избранное. М., 1952, с. 336.
- Там же.
- Франко И. Соч. в 10-ти т., т. 9, с. 59.
- ²² Грабовский П. А. Избранное, с. 336.
- ²³ Українка Л. Твори, Держлітвидав. Київ, 1963, т. 8.
- ²⁴ Там же, т. 12, с. 93.
- ²⁵ Там же, с. 60.
- ²⁶ Літературно-критичні статті, с. 282.
- ²⁷ Українка Л. Собр. соч., т. 3, с. 97.
- ²⁸ Там же, с. 158.
- ²⁹ Українка Л. Про літературу. Київ, 1955, с. 235.
- ³⁰ Франко І. Твори в 20-ти т. Київ, 1950—1956, т. 16, с. 249
- Коцюбинский М. Твори, т. 5. Київ, 1962, с. 33.

ЭСТЕТИКА
СТРАН
ВОСТОКА



С. В. Д.

КИТАЙ



стетическая мысль Китая XIX века, особенно первой четверти, развивалась преимущественно в русле традиций, в частности сунского неоконфуцианства, догматы которого легли в основу политической концепции маньчжурского двора (1644—1911). Начавшееся было в XVI—XVII веках разрушение средневековой эстетической системы, как и утверждение новых взглядов на литературу и искусство, прервалось с установлением цинской династии.

В развитии эстетической теории в Китае XIX века можно выделить три периода: первый (начало века) — этап складывания основных школ и направлений в искусстве и литературе; второй, охватывающий вторую половину века, — этап наивысшего развития идей времени, и третий (конец XIX — начало XX века), характеризующийся как систематизацией традиционных идей, так и первыми попытками их переосмысления (с помощью западноевропейских концепций) и созданием новой эстетической системы и нового терминологического словаря эстетики. Нетрадиционная эстетическая система складывается в Китае под влиянием немецкой классической философии и японской теории; последняя сыграла роль посредника — новые категории и термины пришли в Китай в японском иероглифическом написании.

В целом XIX век в истории эстетических учений Китая — период резких переломов. Именно в это столетие вновь возрождается интерес к философским проблемам искусства. Традиционная мысль пытается дать новое решение ряда вопросов философской эстетики, подготавливая почву для усвоения западноевропейских теорий. В этот период происходит и отказ от традиционных представлений под влиянием синхайской революции 1911 года и антиимпериалистического движения «4 мая 1919 года».

Можно указать ряд узловых проблем, которые решали на протяжении всего средневековья и Нового времени вплоть до

начала XIX века китайские теоретики. Собственно, сама их постановка определялась спецификой системы китайской словесности и искусств, сложившейся очень рано и к XIX веку представлявшей уже устаревшей, не отражающей состояния ни литературы, ни других видов искусства. Суть этой системы заключалась в том, что сочинения философские — трактаты конфуцианского канона и история — входили в состав литературы, то есть понимались как искусство слова, а все остальные виды классических искусств, за исключением живописи, рассматривались сугубо прагматически. Литературный процесс (появление новых жанров повествовательной прозы, драма, народные жанры) почти не затрагивал сферу теории, поскольку под изящным словом всегда полагались произведения утилитарного предназначения, функционально-деловые, и поэзия (точнее, жанр *ши*, позже к нему добавили жанр *цзы*)¹

Своеобразие состава литературы определяло и специфику постановки основных проблем и даже их иерархию. К примеру, одним из главных вопросов теории в начале XIX века был вопрос о составе литературы, который решался в соответствии с философской и политической ориентацией направлений и школ. Наиболее ортодоксальные теоретики включали в сферу искусства слова историю и конфуцианский канон. Представители буддийско-даосского направления, напротив, выводили этические сочинения конфуцианцев и историю из состава словесности, настаивая на автономности художественного слова. Так своеобразно ставилась китайскими теоретиками проблема сущности искусства. Первым пунктом всякой теоретической школы был вопрос о месте конфуцианского канона, классического «Шестикнижия», в искусстве. Решение его имело живое, злободневное значение и свидетельствовало о той или иной идеологической и даже политической ориентации. Художественная проза, драма или поэзия жанра *цзы* (в некоторой степени сродни романсу) считались «малой» словесностью (*сяодао* — «малый путь») в отличие от словесности «большой» — жанров функционально-утилитарных, хотя и до XIX века теоретики, не принадлежавшие к официальным направлениям, утверждали, к примеру, что драматическое искусство имеет «тот же источник, что и исторические повествования, поэзия и изящная словесность, и представляет собой всего лишь их разновидность»².

Традиционная литературно-эстетическая теория, отражая жанровый характер системы литературы, сама приобрела жанровый вид, что обнаруживается как в форме трактатов (обычно они посвящены не поэзии вообще, а определенному поэтическому жанру — *ши* или *цзы*), так и в замкнутости эстетической и филологической мысли рамками жанра и в ее направленности на определение специфики этого жанра. Подобные трактаты играли

также роль практических руководств. Общеэстетические проблемы (например, специфика художественного мышления в искусстве) китайские теоретики рассматривали на конкретном материале, в плане отличия, положим, произведения поэтического (жанра *ши*) от исторического сочинения.

Для эстетических учений исследуемого периода характерна еще одна особенность. В XIX веке в Китае не было крупных имен, которые выдвинули бы свои собственные философские или эстетические системы, но было несколько направлений, литературных школ, которые создали традицию рассмотрения проблемы, свою коллективную систему. Так, эстетическую мысль XIX века представляло тунчэнское направление. Основные идеи его были сформулированы еще в XVIII веке Фан Бао (1668—1749), Лю Дакуем (1698—1779), автором трактата «Разрозненные заметки о словесности», Яо Наем (1731—1815), взгляды которого высказаны в виде комментариев, в письмах, в разного рода заметках, а также Фан Дуншу (1772—1851), Цзэн Гофанем (1811—1872), Линь Шу (1852—1924). Тунчэнское направление представляло наиболее консервативную тенденцию в китайской эстетической мысли XIX века. «Школа сунской поэзии» и школа «Поэтов из Чанчжоу» разрабатывали проблемы неконфуцианской эстетики; последнее направление многое заимствовало из буддийских учений.

Конец XVIII — первая половина XIX века — этап складывания тунчэнской теории, которая получит свое развитие во второй половине XIX века. Конец XIX столетия характеризуется систематизацией основных идей этого направления. Чтобы ясно представить себе специфику рассмотрения проблем тунчэнским направлением, обратимся к Фан Бао, с которого обычно и начинают родословную направления. Фан Бао сформулировал тезис о составе словесности. Он включил в нее исторические сочинения и каноническое «Шестикнижие», «Беседы и суждения», «Мэнцзы», летопись «Цзочжуань», «Записки историка» Сыма Цяня, а также произведения конфуцианских литераторов VIII—XII веков, так называемых «восьми корифеев эпох Тан и Сун». Для этого типа словесности он дал определение метода, назвав его *ифа* — «принцип изображения и стиль», то есть речь шла об идейном принципе словесности и стиле классической прозы. Сам Фан Бао пояснил принцип *ифа* следующим образом: «*И* есть то, о чем в «Книге перемен» сказано: «В словах — практическое действие»; *фа* есть то, о чем в «Книге перемен» сказано: «В словах — строй». *И* есть продольная основа, *фа* — поперечная, так рождается плоть словесности»³ Выражение «в словах — практическое действие» обозначало утилитарную предназначенность всякого произведения искусства. Причем утилитарность понималась узко: произведение должно было выполнять свою, специально предназна-

ченную для данного жанра функцию, поскольку в состав изящной словесности всегда входила только бессюжетная проза, некогда представлявшая собой сумму жанров функционального назначения (рассуждения, плачи, эпитафии, жизнеописания и т. д.). К XVIII веку многие жанры деловой словесности практически уже ушли из литературы. Фан Бао, подчеркивая утилитарную предназначенность литературы, упразднил границы между словесностью художественной и деловой, вменив в обязанность и той и другой быть идейной основой маньчжурского двора, практической реализацией его политики и следовать в изложении строгим стилевым, в конечном счете трафаретным нормам, которые предписывались такому типу сочинений на государственных экзаменах.

Попытка Фан Бао навязать искусству узкоутилитарные цели была несомненным регрессом в толковании состава художественного слова.

Некоторый отход от идей Фан Бао начинается у Лю Дакуя. Исследуя бессюжетную прозу, он также прежде всего подчеркивает ее утилитарную предназначенность. В своем трактате «Разрозненные заметки об изящной словесности» он пишет: «Поскольку художник есть большой мастер, постольку принципы и законы бытия (*или*), фолианты книг и стремление помочь государю в управлении народом есть материал в его руках»⁴.

Тезис о том, что задачей литературы является «помощь государю в управлении народом», высказанный Лю Дакуем, занимает важное место в теории тунчэнской школы. Об этом впоследствии будут писать Фан Дуншу, Цзэн Гофань, настаивая на узкой утилитарной предназначенности сочинения. В литературной науке конфуцианского толка отсутствовало понятие гения, поскольку сама конфуцианская идеология, утверждавшая неизблемость коллективной традиции, исключала всякую возможность проявления индивидуальности художника. По-настоящему индивидуальны могут быть только мудрецы, создатели канонических книг. В соответствии с этой традицией Лю Дакуй называет литератора «мастером». Художник в системе его взглядов не гений, а лишь человек определенных творческих способностей, поэтому представление о словесности как практическом деле вполне естественно. Лю Дакуй дал интересное толкование структуры художественного произведения, которое, по его мнению, должно быть совершенно с точки зрения формально-структурного соотношения всех его частей. Любое произведение, по Лю Дакую, состоит из трех слоев: «божественности и духа» (*шэньци*) — наиболее тонкой сущности литературы, «слов и фраз» — самого грубого пласта текста, и музыкально-ритмического рисунка (*иньцзе*) — промежуточной области, между сущностью и грубым материалом слова⁵. Указанные три слоя взаимосвязаны

и не существуют порознь. Музыкальность фразы лишена наглядной видимости, но она в свою очередь несет еще более идеальное, ирреальное — «божественность и дух». Таким образом, традиционное представление о субстанции *ци* как некоем универсальном качестве искусства, или признаке прекрасного, Лю Дакуй связал с мелодической организацией произведения. В эстетической теории Китая не было разделения феномена искусства на форму и содержание, теоретики сосредоточивали свое внимание на проблеме поэтического слова. Лю Дакуй попытался сформулировать идею стилевого единства произведения, которое может быть и нарушением закона жанра (проблема, чрезвычайно существенная для бессюжетной прозы, идеологической и функциональной по типу). Он писал: «Скажу так: нет установленных правил, а есть определенная красота»⁶. Эта красота может быть «осознана», но «не может быть высказана в слове». Утверждение иррациональности поэтического выражения обычно не характерно для теории конфуцианского толка. В теории Лю Дакуя нет описания творчества, поскольку произведение «делается», считает он. И тем не менее Лю Дакуй ставит проблему вдохновения, полагая непосредственным источником его сочинения древних. Таков круг тем, с которыми подошло тунчэнское направление к началу XIX века.

С именем Яо Ная (1731—1815) обычно связывают расцвет теоретической мысли тунчэнской группы. После Фан Бао и Лю Дакуя он дает своеобразное толкование вопросов традиции, перенося их из плоскости литературы в область философии.

В начале XIX века в Китае возрождается интерес к «Книге перемен». Философ XVIII—XIX веков Чжан Сюэчэн считал, что «Книга перемен» дает образное представление о мире, рассматривая все явления природы, всякое бытие как результат взаимодействия противоположных сил: *инь* — *ян* (тьма — свет) и *ган* — *жоу* (напряжение — расслабление). Эстетическая наука XIX века во многом опирается на эту формальную диалектику «Книги перемен». Признание *ци* единой субстанцией сущего, а *дао* — всеобщим законом бытия позволило Яо Ная приписать словесности ту же сущность и ту же форму бытования. «Путь неба и земли есть только тьма и свет (*инь* — *ян*), напряжение и расслабление (*ган* — *жоу*). Поскольку словесность — лучшее творение среди небес и тверди, она есть воплощение тьмы и света, их напряжение и расслабление»⁷. И далее: «Скажу так: источник словесности в *дао* — пути неба и земли, который есть тьма и свет, их напряжение и ослабление. Когда достигаешь сущности *дао*, достигаешь и прекрасного в произведении»⁸. Яо Най вводит категорию прекрасного (*мэй*), поскольку термин *ци* (субстанция) выступает у него в своем основном философском значении — первоосновы мира. Он приходит также и к мысли о гармонии

произведения (если в сочинении «напряженность недостаточна, чтобы быть подлинной напряженностью, а ослабленность — не подлинная ослабленность, сочинение не может называться изящным словом»⁹), к идее диалектической смены форм в литературном процессе.

Подлинное произведение — это удавшееся, гармоничное в своей целостности сочинение, представляющее и полнейшее воплощение *дао* — всеобщего бытия. В концепции искусства Яо Най уделяет особое место художнику. Он не гений, он сродни мудрецу — литератору, которому интуиция открывает закон бытия. В конфуцианской теории довольно часто употреблялась метафора: *дао* — это колесо, а мудрец — колея, отмеченная колесом, мудрец есть носитель *дао*, «орудие прояснения *дао*»¹⁰. Так, по мнению Яо Ная, совершается единение между небом и человеком. Яо Най, как это принято в конфуцианской доктрине, включает канон — «Шестикнижие» — в сферу словесности, объявляя его искусством. Канон стал входить в литературу не только своими идеями, но и как часть литературно-художественного наследия. В решении вопросов утилитарного назначения словесности и ее идеологической ориентации на ортодоксальное конфуцианство Яо Най остается на тех же позициях, что и основоположник школы Фан Бао.

Яо Най первым в теории тунчэнской школы вводит идею прекрасного и оперирует понятием искусства. Яо Най нигде не останавливается на вопросе о подразделении искусства на роды, виды и жанры. Всякую человеческую деятельность в рамках прежней системы словесности и искусств он объявляет художественно ценной, всякое частное проявление искусства — частью всеобщего. Яо Най указывает на два компонента, из которых складывается прекрасное. Это — «идея» и «дух» — *ци*. Он дает несколько отличное толкование категории *ци* — субстанции. Этой категорией Яо Най обозначает коммуникацию духа, которая обеспечивает общение через литературу многих поколений, разделенных столетиями. «Знаки словесности — слова людей. Дух *ци* наполняет их... Без *ци* это лишь скопление иероглифов»¹¹. Прекрасное — это соединение одухотворенности с конфуцианской идеей. Прекрасными могут быть только те произведения, в которых утверждается добродетель¹², пишет он.

В последующей теории тунчэнской школы идея прекрасного не получила признания. Яо Най не сумел разрушить прочно укоренившуюся традицию искусствоведческого или филологического подхода к искусству. В традиции представление о прекрасном конкретизировалось в связи с определенным жанром или видом искусства. Сама мысль, что литература во всех ее проявлениях (будь то поэзия, бессюжетная классическая проза, каноническое «Шестикнижие» или история) — искусство, прочно

входит в научный обиход. Об этом пишут Яо Ин (1785—1852) и Фан Дуншу (1772—1851). Последний утверждает, что человек, творящий искусство, наделен особым родом способностей и отличен от обычного, ординарного человека. В то же самое время незыблемой остается мысль об утилитарной предназначенности искусства: «...классическая проза должна служить на пользу военного дела, уложения, о наказаниях, политики и законов бытия»¹³

Применить формальную диалектику «Книги перемен» к искусству попытался и Цзэн Гофань (1811—1872), главным образом для создания теории развития словесности.

Для китайской эстетической мысли, как и для философии или философии истории, характерна идея «изменения» (*бянь*). По сути своей это — эволюционистская идея развития: *бянь* — синоним процесса, в котором предыдущие факторы как-то определяли последующие и сменяли друг друга. Это однолинейное движение прогресса Цзэн Гофань сменил на движение противоположностей, разработав учение о «четырех образах» — Великом ян (*тай ян*) и Малом ян (*шао ян*), Великом инь (*тай инь*) и Малом инь (*шао инь*). Мир — небо и земля, полагает он, есть воплощение как бы плюса и минуса (буквально парного и единичного, или четного и нечетного). Из них складываются четыре образа, составляющие в свою очередь восемь триграмм, которые суть превращение и рождение всех вещей. Новая ситуация возникла тогда, «когда вещь исчерпывала себя и наступали изменения — таков принцип вещей»¹⁴, писал Цзэн Гофань. Тот же принцип взаимодействия противоположных сил, по Цзэн Гофаню, господствует и в словесности, определяя сущность прекрасного. Развитие словесности, считает он, шло по закону чет-нечет. По этому принципу двух полюсов он расположил всех писателей древности. Тот же принцип лег и в основу составленной Цзэн Гофанем антологии текстов. Стремление свести законы литературы к положениям древней философии привело лишь к составлению схемы, которая не оказалась удачной ни на практике, как способ расположения филологического материала, ни в плане теории, как выявление закономерностей развития в искусстве слова.

Другую попытку создать теорию искусств предпринял Лю Сицзай (1813—1881), автор трактата «Об искусстве». В «Предисловии» к трактату он отмечает, что собирается писать только об общих законах искусства. Трактат состоит из следующих разделов: о классической прозе, о поэзии жанра *ши*, о поэмах *фу*, о стихах жанра *цы*, о каллиграфии, о конфуцианском каноне, о драматических ариях.

Лю Сицзай исключает из сферы искусства «низкие» жанры литературы: повествовательную сюжетную прозу и драму. Из

драмы он рассматривает только стихотворные арии. Начав разговор об искусствах, Лю Сицзай должен был найти какой-то единый принцип в рассмотрении литературных жанров и видов искусства. Таких принципов у него два: искусство как концентрированное выражение и проявление *дао*, всеобщего бытия и принцип единой природы творчества как выражения «помыслов» художника, к какой бы сфере деятельности это ни относилось.

В «Предисловии» он пишет: «Искусство есть внешнее проявление *дао*. В древности ученого-литератора уважали за то, что он постигал все шесть его форм. Впоследствии появились различные виды, и каждый — не что иное, как искусство, каждый уходит корнями в *дао*»¹⁵ Выражение «стихи говорят о помыслах» — вполне традиционно: в зависимости от идеологических позиций теоретика оно могло указывать как на поэтическую личность и ее эмоциональный мир (неоконфуцианская традиция), так и быть мерилom этической оценки произведения и его автора (в конфуцианском контексте). Лю Сицзай соединяет требование конфуцианской тенденциозности со свободой творчества. Он цитирует Конфуция: «в помыслах не должно быть ереси», и тут же продолжает так: «в слове „помыслы“ безграничный мир образов, все они из одного истока. У Янь Юя в «Рассуждении Цан-лана о стихах» сказано: «вверься руке, веди кистью, тогда воплотишь *дао*», — здесь как будто схвачена та же мысль, что и у Конфуция»¹⁶. Заметим, что само сопоставление Конфуция и Янь Юя¹⁷ было немислимо для строгих последователей конфуцианства.

Для конфуцианского направления существовал ряд проблем, которые оно не могло решить из-за присущего ему рационализма. Так, оно не могло сформулировать отличие художественной прозы от прозы исторической или философской или отличие прозы от поэзии. Лю Сицзай ставит проблему отличия прозы от поэзии, хотя и не дает полного ее решения. Для него это отличие лежит в способе выражения мысли. Он пишет: «...то, что выражает талант данный небом, не может быть достигнуто посредством мысли»¹⁸. Идея исключительности поэта будет утверждаться в Китае в начале XX века в романтической концепции гения, в частности у раннего Лу Синя.

В первой половине XIX века в Китае существовало несколько литературных групп, которые занимались теорией поэзии. Наиболее представительными были «Поэты из Чанчжоу» и «Школа сунской поэзии». Основатель первой из них, Чжан Хуэйянь (1761—1802), по своим убеждениям примыкал к тунчэнской группе. Его последователи по школе Чжоу Цзи (1781—1839), Чэнь Тинчжо (1853—1892), Тан Сянь (1832—1901), Фын Сью (1842—1897) постепенно отошли с позиций конфуцианского рационализма, став выразителями идей крайнего субъективизма. «Школа сунской поэзии» с самого начала ориентировалась на

неконфуцианскую эстетическую традицию. Основателем ее считают Хэ Шаоцзы (1799—1873). Близкие по духу идеи высказывал и Фан Дуншу (1772—1851), автор трактата «Многословные речи, освещающие неясное». Вопрос о вычленении искусства из общей сферы духовной деятельности был главным на протяжении всего XIX века. Попытки определить единую специфику искусства предпринимались в основном в области теории поэзии. К примеру, Фан Дуншу, отделяя поэзию от канона, пишет: «У классической прозы, каллиграфии, живописи и поэзии — у всех четырех искусств одна логика, одни и те же методы изображения... в них особая прелесть, не поддающаяся анализу»¹⁹. Автономность искусства Фан Дуншу выводит из типа осознания действительности, свойственного именно искусству. Он пишет: «Поэзия и классическая проза требуют особого характера способностей и не связаны с прояснением принципа и закона бытия (или)»²⁰. Тот же вопрос об автономности искусства и единой его природе решает и Чэнь Тинчжо в трактате «Рассуждения о стихах *цзи* из Кабинета белого дождя» (1891): «...в жанрах *цзи* и *ши* одна логика, в них заключена неисчерпаемая общность»²¹. Вплоть до конца XIX века в теории чанчжоуской школы еще сильно конфуцианское влияние. Чэнь Тинчжо утверждает, что поэзия несет конфуцианское учение. Такие определения, как стихи «увещевают, но не гnevят», стихи несут «умиротворяющее спокойствие», — из арсенала конфуцианской эстетики. В то же самое время Чэнь Тинчжо вводит в обиход эстетики и такое понятие, как «интуитивное постижение» — *у*, соединяя конфуцианский рационализм с иррациональными концепциями буддизма.

Шаг к иррациональному истолкованию искусства совершает и Куан Чжоуи (1859—1926), у которого мы находим своеобразное толкование поэзии и характера ее восприятия. Для него поэзия — воплощение созерцания. Эту ее особенность Куан Чжоуи обозначает словом «*чэньчжо*» — «погруженность». «Погруженность» — основа многоплановости смысла, которую критик определяет как «удвоенность». Смысл, согласно Куан Чжоуи, должен постигаться не непосредственно, а как бы зигзагом, «в повороте», каждый раз добавляя новые оттенки выражения. Постигание смысла стиха Куан Чжоуи назвал «проникновением», переходом от одного слоя текста к другому.

Куан Чжоуи разделял восприятие на цепь сознательно переживаемых моментов. Он писал: «Тот, кто умеет читать стихи, как бы входит в изображение и тогда более познает его красоту»²². И еще: «Мое сознание, пропитавшись идеей стиха, стало творить вместе с ним. И поистине: то, что стало моим достоянием, нельзя оторвать никакой внешней силой»²³. Куан Чжоуи ввел в поэзию термины из теории *чань* — это «сокровенное» (*юнъцзи*) и «самади», которыми он определял созерцательный характер

поэтического выражения. В рамках традиции Куан Чжоуи наметил новое направление, которое, однако, не получило развития.

Традиционная эстетическая мысль находит свое завершение у Линь Шу (1852—1924). Он автор двух больших трактатов по теории живописи и словесности — «Рассуждения о живописи из Кабинета ощущения весны» и «Рассуждения об изящной словесности из Кабинета ощущения весны». Из всех видов искусства Линь Шу выделяет два — изящную словесность и живопись, поскольку, «когда превозносишь вещь, нет ничего величественнее слова, а когда хочешь передать форму предмета, не найдешь более удачного, чем живопись»²⁴. Скульптура для него — область ремесла, а не искусства. Искусство прежде всего должно воплощать идеи конфуцианской этики — «помочь сохранить верность долгу и уберечь от зла»²⁵. Он вводит категорию «идеи и изображения» для словесности, подчеркивая идеологическую природу этого вида искусства, и понятие одухотворенного ритма (*циюнь*) для живописи, выделяя ритмическую структуру произведения. Линь Шу утверждает рационалистическое понимание словесности. «Идея — это создание разума, изображение — создание идеи»²⁶, — говорит он, признавая за словесностью большие идеологические возможности. Он формулирует восемь категорий анализа и оценки сочинения словесности и три категории для анализа и оценки живописного свитка. Для словесности — это категории «идеи и изображения» (*ицзин*): внутренней структуры (*ицзинмо*); единства внутренней структуры — «наполненность духом» — (*циши*); интонационного звучания фразы — «звука и тона» (*шэндяо*). Он говорит также о «прелести скрытого» (*фынцуй*) — ключевой смысловой ситуации текста; «чувстве и ритме» (*цинъюнь*) — воплощенной эмоциональности автора и «божественном очаровании» (*шэньвэй*). Последняя (*шэньвэй*) — высшая оценочная категория в традиционной эстетической мысли. Линь Шу включает в свой трактат и рассмотрение неэстетических категорий — «знания» и «начитанности». Для живописи Линь Шу называет три категории — «правила» (*фа*), «идеи бытия» (*ли*), «прелести» (*цуй*). Он суммирует их взаимодействия в искусстве: «без правил нет живописи, без идеи бытия не создать картины, без прелести не исчерпаешь очарования свитка»²⁷.

Линь Шу воспринимает живопись как идеал, в определенной мере противостоящий природе. Рассуждая о соотношении изображенного объекта живописи и реального пейзажа, он говорит, что живопись не может охватить всех пейзажей, и здесь природа превосходит живопись, но иной пейзаж не может воплотить вашу мысль сполна, и тогда, переменяв положение дерева или камня, вы создадите «цельную яшму», иначе говоря, передадите образ наиболее полно²⁸. Линь Шу продолжает сложившуюся в некон-

фуцианской теории живописи традицию отождествления субъекта восприятия и объекта. В его трактате читаем: «Я скажу так: созерцание пейзажа подобно созерцанию свитка, ибо в нем заключена сила природы. Смотреть живопись надо как пейзаж, в этом состоит удовольствие созерцания. Поэтому, когда желаешь постичь реальный пейзаж, надо, чтобы ты сам стал пейзажем. Когда хочешь постичь хорошую живопись — все знаменитые пейзажи Поднебесной есть мое я»²⁹ Он утверждает интуитивный характер творчества в живописи, заявляя, что картины «без присутствия интеллекта» (*усинь*) воплощают естественность природы (*тяньжань*) и наиболее прелестны³⁰. Произведение, воплотившее ритмичную естественность природы (*шэньюнь тяньжань*), относится к высшей категории «божественных творений» (*шэнь пинь*)³¹ Для Линь Шу творчество в живописи — духовный акт; он полагает, что «сердца достаточно, чтобы создать изображение». Прямой прагматической ценности в живописи нет, но все же это — средство «утвердить свою славу», как он сам говорит, и сродни «отзвуку выгоды и жалованья».

В своем трактате Линь Шу проводит довольно детальное сопоставление европейской и национальной живописи, указывая на различие приемов и возможностей европейца и китайца. К примеру, рассуждая о том, как надо рисовать ветви дерева, Линь Шу пишет, что европейцы умеют направлять ветви в сторону зрителя — этого эффекта они достигают светотенью. Китайский художник способен лишь располагать ветви вправо, влево и позади ствола. Ветвь, обращенную к зрителю, китайский художник не может сделать прямой, поэтому он ее всегда обламывает³².

К началу XX века в китайской эстетической мысли складывается идея «пребывания в картине» (*жу хуа*). Об этом писали теоретики жанра *цзы*, об этом пишет и Линь Шу, говоря о картинах, в которые «можно войти» и в которые «нельзя войти».

Другой теоретик живописи этого времени, Чэнь Хэнхэ, в трактате «Значение живописи ученых — *вэньжэнь*» утверждает ценность индивидуального в искусстве. «То, чем ценится искусство, есть выражение природного характера. Выражение характера ощущений и есть красота индивидуального». Если Линь Шу отстаивал элитарную чистоту искусства живописи, сочетая ее с рафинированным образом древности, то Чэнь Хэнхэ подчеркивает, что единственный критерий искусства — художественность. Это в первую очередь относится к «живописи ученых», в известном роде живописи непрофессиональной, которую критик считает следующим прогрессивным этапом в искусстве, поскольку она воплощает символический образ. Чэнь Хэнхэ снимает проблему правдоподобия в искусстве, понимая правдоподобие как внешнее сходство. Важный момент его теории — рассуждение об эстетич-

ческом удовольствии. «Искусство как феномен заключается в том,— пишет он,— что человек может вызвать через посредство искусства эмоцию у другого человека. Во взаимном воздействии духовной энергии как раз и состоит эмоциональное восприятие. Об этом перемещении эмоционального чувства от картины к человеку говорят современные эстетики. Я полагаю эту проблему важнейшей»³³.

К концу XIX — началу XX века китайская эстетическая мысль освобождается от традиционной нормативности, классификационной системы оценок. Теоретики все чаще говорят не об эпитетной характеристике стиля, так или иначе связанной с жанром или видом искусства, но о единой категории прекрасного (*мэй*).

В трактате «Разъяснение смысла обучения живописи» Цзинь Шаочэна прекрасное (*мэй*) — единая категория, поглощающая стилевые особенности. Традиционная категория «одухотворенного ритма», обозначающая ритмическую структуру произведения, у него синоним индивидуальности: «...у людей разной индивидуальности различен и ритм»³⁴, — пишет он.

В 900-е годы в китайской эстетической мысли начинается новый, переходный этап, который приводит к выдвижению новых идей. Новая эстетическая система складывается на базе европейской философии и эстетики. Хотя обоснование новых идей прошло при помощи европейской науки, форма интерпретации заимствованных концепций оставалась национальной. Поэтому закономерно возникает вопрос о том, насколько адекватно была воспринята китайцами западная философия и эстетика.

В самом начале века появляются две работы, в которых заново решается вопрос о понятии «литература». Это работа Лю Шипэя (1884—1919) «Разрозненные записки о литературе» (1905) и Чжан Бинлиня (1867—1936) «Кратко о литературе» (1906). Лю Шипэй утверждает идею прогресса в словесности, связывая его с необходимостью «введения в словесность простонародного языка»³⁵. Он считает, что определения словесности древними и их терминология не соответствуют современному состоянию литературы. Своего определения художественной литературы Лю Шипэй не дал. Чжан Бинлинь сформулировал определение литературы так: «Все, что имеет стиль и форму, называю литературой (*вэньсюэ*)»³⁶, хотя он и не отличал художественную литературу от научных и философских произведений, от публицистики. В том, что Чжан Бинлинь называл литературой, он выделял словесность «рифмованную» и ту, что «без рифмы», что, безусловно, было данью традиции. К рифмованной словесности он относил поэзию *цзы* и *ши*, драматические арии *цзюй*, гимны, поэмы *фу*, плачи, надписи на утвари, гадательные тексты, а к нерифмованной — научные сочинения, комментарии, истори-

ческую прозу, казенные бумаги, своды законов, предисловия, заклинания, письма и, наконец, повествовательную прозу. Вопрос о специфике метода художественной литературы в теории прозы в начале XX века все еще оставался нерешенным и для реформаторов, к примеру для Юнь Шуцзюя и Цю Вэйюаня, которые не могли выбраться из определения литературы в конфуцианской традиции и сближали конфуцианский канон с романами. Реформаторы явились создателями теории прозы, главным образом романа. В 1902 году Лян Цичао (1874—1928) написал статью «О связи прозы с народоправством», где была высказана характерная для того времени мысль, что проза должна способствовать становлению нового общества, и утверждалось, что «литература сама создает общественные устои»³⁷ Это было характерное заблуждение китайских просветителей и реформаторов, считавших, что разум может привести всех к благоденствию и счастью. Лян Цичао основывался на теории политического романа Японии, которая была создана Тога Киндо, Яно Рюкэем и другими. В теории прозы японцы использовали концепции европейской идеалистической эстетики. Теория романа, представленная в работах Цубоути Сэе (1859—1935) «Сущность романа» и «Три вида романа», Фабатея Симэя (1864—1909) «Общая теория романа» и статьях Мори Огайя (1862—1922), заключала в себе основную идею о самостоятельном значении художественной литературы как вида искусства. В отличие от них теория прозы у Лян Цичао находилась на стадии теоретического неразграничения произведения беллетристического и философского и исторического, хотя идея художественной литературы ему все-таки не была чужда. Одно из его исследований называлось «Художественная словесность в Китае и ее история». В этой работе Лян Цичао именуется поэзию художественной словесностью (*мэйвэнь*), заимствуя термин в его иероглифическом виде из Японии. Но было бы неверно сказать, что до Лян Цичао в Китае не было представления о поэзии как особом виде словесного искусства, — недаром поэзию часто противопоставляли канону и бессюжетной прозе. В целом реформаторы определяли задачи художественной прозы так же узко, как в свое время тунчэнцы задачи изящной словесности — бессюжетной функциональной прозы. Лян Цичао распространял принцип утилитарности (хотя и в ином социальном аспекте, чем у тунчэнцев) также и на роман. Он ценил в романе разъяснение сути вещей, что сближает, по мысли Лян Цичао, роман с каноном, хотя последний, считал он, не доставляет эстетического удовольствия. Любопытно обосновывается у Лян Цичао эффективная сила романа. Роман обнаруживает свое воздействие благодаря «четырем волшебным силам». Первая из них названа *сюнь* (буквально «прокоптить») и обозначает начальный шаг в реализации идеи литературного сочинения. Лян Цичао

отмечает, что это действие подобно облакам или дыму. Второй этап — *цзинь* (буквально — «промочить насквозь») — длительное впечатление от прочитанного. Третья стадия — *цы* («уязвление») — обозначает момент наивысшего проникновения в идею произведения. И последняя категория — *ти* («продвижение») — есть заключительный этап восприятия, когда достигается иллюзия превращения. Так на новом уровне читатель совершает переход из воображаемой реальности в реальность действительную. Читая книгу о Вашингтоне, пишет Лян Цичао, воображаешь себя им. Тем самым проза может совершенствовать человека.

Другой теоретик, Ся Цзэнъю, в статье «Об истоках прозы» говорит о «чтении с целью» и «чтении без преднамеренной цели», видя именно в прозе возможности для полного эстетического удовольствия, поскольку она читается «без определенной цели»³⁸. Ход его мысли напоминает рассуждения Ван Говэя (1877—1927), Цай Юаньпэя и молодого Лу Синя (в 1908—1913 гг). Последний говорил: «Видеть цель искусства только в его полезности кажется мне односторонним»³⁹. К примеру, Ван Говэй в статье «Философия Шопенгауэра и его педагогические воззрения» (1905) писал: «Лишь то, что прекрасно, не находится с нами в отношении заинтересованности. Когда мы созерцаем прекрасное, мы не преследуем никакой выгоды»⁴⁰.

Одновременно с развитием традиционной и реформаторской литературно-эстетической мысли в Китае в начале XX века происходило ознакомление с европейскими философскими и эстетическими системами. Европейская эстетика пришла в Китай через Японию, в Японии сложился и сам термин *бигаку* (китайское *мэйсюэ*) — «эстетика», который в своем иероглифическом написании был перенесен в Китай. В начале XX века европейская эстетика представлена в Китае именами Канта, Шиллера, Шопенгауэра. В работах китайских мыслителей их теории выступают, как правило, в синтезе с традиционными эстетическими представлениями. Первым, кто познакомил Китай с философией и эстетикой Канта, Шиллера и Шопенгауэра, был Ван Говэй. Немецкую философию сам он воспринял через японские работы. Он писал, что прочел впервые о Канте у Таоки Рэйуна в 1899 году. В 1904 году в журнале «Мир образования» появляются две статьи Ван Говэя — «Эстетическое воспитание по Конфуцию» и «Рассуждения о романе „Сон в Красном тереме“». В этих работах он пересказывает учение Шопенгауэра о воле.

Основываясь на тезисе о «незаинтересованности» эстетического суждения, Ван Говэй видел сущность прекрасного в том, «что им можно наслаждаться вне зависимости от практических целей»⁴¹. В статьях «О современном состоянии науки», «О таланте философа и художника» он высказался за независимость философии и искусства от официальной политики. Литература, писал

он, имеет «самостоятельную ценность», она есть «высшая форма чистого искусства» и в этом смысле должна быть «пустой телегой» (конфуцианцы обычно уподобляли словесность «нагруженной телеге», подчеркивая этим узкоутилитарные цели литературы).

Идея Ван Говэя о самостоятельной ценности искусства и литературы противостояла как конфуцианской теории, так и взглядам реформаторов. Ван Говэй выступил против основного тезиса конфуцианского учения, полагая «низкие» жанры вершиной словесного искусства. Его идеи «чистого искусства» были в то время прогрессивны, так как отрицали крайний утилитаризм тунчэнской школы. В начале XX века в Китае роль теорий Шопенгауэра, Ницше и реакционных романтиков была иной, чем на Западе. Обращение к ним здесь носило положительный характер, так как из них брали главным образом учение об индивидуальной свободе.

Взгляды Ван Говэя об эстетической ценности произведения искусства развивались под влиянием Канта. Следуя за Кантом, он подразделяет эстетические суждения на два вида: суждение о прекрасном (*ю мэй*) и суждение о возвышенном (*чжуан мэй*). В трактате «Рассуждение о стихах жанра *цзы*» (1908—1910) он разъясняет свою мысль. Изображение может быть двух типов: с «я» (*ю во*) и без «я» (*у во*). «Изображение с «я» есть результат созерцания предметов с моей собственной точки зрения, и потому все предметы принимают мою собственную окраску»⁴². «Такого рода изображение — возвышенно, поскольку суждение о возвышенном субъективно». Во втором случае, «когда изображение не содержит моего «я», что есть результат созерцания предметов с точки зрения собственно этих предметов», произведение прекрасно⁴³. Формулируя мысль о связи субъекта и объекта, Ван Говэй отсылает читателя к Шао Юну, философу XI в. Последний утверждал, что «все мириады вещей заключены во мне», «все природные свершения и человеческие деяния рождаются в моем сознании». В дальнейшей разработке этой проблемы у Ван Говэя прослеживается влияние идей Канта. У Ван Говэя, как и Канта, мы находим утверждение, что при созерцании предмета не с позиций субъекта, то есть «без я», субъект находится в состоянии покоя, а при созерцании с позиции «я» субъект переходит в состояние волнения.

В статье «Изучение человеческих склонностей» Ван Говэй разрабатывает понятия «игра», «талант» и «эстетическая видимость». Художественные образы не отождествляются ими ни с чувственностью, ни со сферой мышления. Идею «видимости» Ван Говэй трактует как проявление второго уровня художественного проявления в первом. «В живописи к первой форме относится расположение предметов, а возможности кисти и туши — ко второй»⁴⁴, — писал он. Он рассуждает так. Традици-

онная китайская живопись (в особенности пейзажная) тяготеет к «возвышенному», изображая величие гор или бушующих безбрежных вод. «Возвышенное» может быть воспринято не иначе, как через проявление во внешнем виде, в «первой форме». «Эта вторая форма предмета, — пишет Ван Говэй, — проявляясь, аналогична первой форме». Обычные для китайской эстетики категории «божественность», «ритм», «дух», «прелесть» заключаются, во мнению Ван Говэя, как раз во второй форме. В трактовке личности художника у Ван Говэя используются как традиционные воззрения неконфуцианского толка, так и учение Канта и Шиллера. В то же время концепция поэта у Ван Говэя дополнена романтическим культом гения Шопенгауэра и Ницше. Ван Говэй, например, видит параллель между стихами *цзи* Ли Юя (937—978) и «писанной кровью»⁴⁵ литературой, о которой упоминал Ницше. Обосновывая теорию гения, Ван Говэй приводит тезис Канта: «Изящное искусство есть искусство гения». Ван Говэй делит поэтов на «субъективных» и «объективных» — различие между ними определяется противоположностью художественных методов — «рефлектирующего» и «непосредственного». «Изображение можно создать (*цзао цзин*), а можно и списать, срисовать (*се цзин*)»⁴⁶, — пишет Ван Говэй. Художники, воспроизводящие реальное, «объективные поэты» — авторы романов и драматурги. Область творчества «субъективного поэта» — лирическая поэзия. Ван Говэй полагает, что субъективный художник — это человек, душа которого подобна наивной душе младенца.

«Поэт — это человек, кто не теряет своего детского сердца»⁴⁷, — фраза, почти целиком заимствованная из трактата о поэзии Юань Мэя (XVIII в.). Творчество «наивного поэта» подобно «игре». «Искусство — игра» — этим знаменитым афоризмом Шиллера открываются «Мелкие заметки о литературе» (1906) Ван Говэя. Творческая субъективность гения играет огромную роль в историческом развитии литературы, считает Ван Говэй, поскольку гений дает правила искусству.

Ван Говэй приписывает «таланту» также способность к воплощению образов в искусстве, которую он обозначил словом *цзинцзе*. *Цзинцзе* — смысловой эквивалент санскритского слова *госага*, обозначающего результат познания, образ объекта, координированно сконструированного в сознании. У Ван Говэя термин *цзинцзе* выступает в двух аспектах. Во-первых, это «образ», настроение поэта — определенное психологическое состояние, предшествующее воплощению его в слове. Во-вторых, художественное произведение в целом воспринимается как образ. Тогда образ связан со словом и проявляется через слово. «В каждой фразе есть образ»⁴⁸, — в устах Ван Говэя это похвала стиху.

Ван Говэй решает вопрос о восприятии образа. Отношение между образом и созерцающим его он определяет как «отделен-

ность» (29) и «неотделенность» (бу 29). Этими терминами Ван Говэй фиксирует также степень выразительности образа. Идея «отделенности» или «неотделенности» выросла на основе традиционной идеи «проникновения» или «пребывания» субъекта в изображении. В случае недостаточной выразительности образа «проникновение» не может состояться, утверждали, к примеру, теоретики школы «Поэты из Чанчжоу» — Чжоу Цзи и Куан Чжоуи. Ван Говэй различал два вида литературного творчества по двум методам, в основе которых два типа индивидуальности художника. В соответствии с этим тезисом произведения гения, субъективного художника, воплощают образ *цзинцзе*, сочинения драматурга или романиста есть воплощение идеи (*ицзин*). *Ицзин* — термин, которым оперировал и Линь Шу.

В начале XX века эстетика рассматривается в качестве активного средства решения практических задач общества. Ван Говэй написал шесть статей об образовании, выдвигая широкую программу эстетического воспитания гармонической личности.

С 1917 года начинается новый период в развитии эстетических учений в Китае. Этот период обнаруживает еще большую ориентацию на Запад. Традиция в это время выступает только в своем отрицательном плане как воплощение конфуцианской идеологии. Чэнь Дусю (1879—1932), Ху Ши (1891—1962), Цянь Сюаньтун (1897—1938) продолжали критику тунчэнских воззрений, часто оперируя их же терминологией. Ху Ши, к примеру, обвинял тунчэнцев в том, что они были далеки от насущных потребностей общества. Значение первого десятилетия XX века в том, что это был переходный этап от традиции к новой системе эстетики, подготовившей решение основных теоретических задач культурной революции 1919 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

В двенадцатитомном собрании трактатов о жанре *ды* («Цыхуа цзунпянь») из шестидесяти сочинений сорок три относятся к периоду цинской династии, причем более тридцати из них приходятся на XIX век. В десятитомном собрании трактатов по драматическому искусству (Чжунго гудянь сидюй луньчжо цзичэн. Шанхай, 1959) четыре тома представлены сочинениями цинского периода, и значительная часть их написана в XIX веке, причем сочинения этого времени отличаются глубоким и развернутым рассмотрением проблем.

² См.: Ли Юй. Сяньдин оуцзи («Разрозненные записки праздного духом»). — В кн.: Чжунго гудянь сидюй луньчжо цзичэн. Т. 7, с. 8.

³ Фан Бао. Собрание сочинений Ванси. — Сыту бэйяо, т. 1, цз. 2, 14.

⁴ Лю Дакуй. Случайные заметки о литературе. Пекин, 1959, § 3.

- ⁵ См. там же, § 13.
- ⁶ Там же, § 31.
Яо Н а й. Собрание стихов и прозы Си Баосюаня. Т. 1. Шанхай, 1935, с. 81.
- ⁸ Там же, с. 41.
- ⁹ Там же, с. 81—82.
- ¹⁰ См.: Ч ж а н С ю э ч э н. Толкование изящной словесности и истории. Пекин, 1959, с. 35.
Яо Н а й. Собрание стихов и прозы Си Баосюаня. Т. 1, с. 79.
- ¹² См. там же.
- ¹³ Цит. по кн.: Избранные тексты по литературе Китая нового времени. Т. 1. Пекин, 1959, с. 32.
- ¹⁴ Там же, с. 38.
- ¹⁵ Л ю С и ц з а й. Об искусствах. Шанхай, [б. г.], с. 1.
- ¹⁶ Там же, цз. 2, с. 26 а.
- ¹⁷ Янь Юй — теоретик XI века, автор трактата «Рассуждения Цанлана о стихах». Впервые сформулировал отличие поэзии (жанра *ши*) от иных форм словесности, говоря, что смысл поэзии лежит вне логического познания мира: «Поэзия требует особого таланта, поскольку не связана с книжностью, поэзия обладает особой прелестью, поскольку не связана с прояснением законов бытия».
- ¹⁸ Л ю С и ц з а й. Об искусствах, цз. 2, с. 25—26.
- ¹⁹ Ф а н Д у н ш у. Многословные речи, освещающие неясное. Пекин, 1961, цз. 1, § 90.
- ²⁰ Там же, § 117.
- ²¹ Ч э н ь Т и н ч ж о. Рассуждения о стихах *цы* из Кабинета белого дождя. Пекин, 1962, цз. 1, § 4.
- ²² К у а н Ч ж о у и. Рассуждения Гуйфэна о стихах *цы*. Пекин. 1960, цз. § 27.
- ²³ Там же, цз. 1, § 25.
- ²⁴ Л и н ь Ш у. Рассуждения о живописи из Кабинета ощущения весны.— В кн.: Хуалунь цункань. Пекин, 1960, с. 628.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Л и н ь Ш у. Рассуждение о словесности из Кабинета ощущения весны. Пекин, 1959, с. 78.
- ²⁷ Цит. по: Хуа лунь цункань. Т. 2, с. 674.
- ²⁸ См. там же, с. 680.
- ²⁹ Там же, с. 637.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же, с. 651.
- ³² См. там же, с. 661.
- ³³ Там же, с. 697.
- ³⁴ Там же, с. 725.
- ³⁵ Л ю Ш и п э й. Разные записки о литературе. Пекин, 1962, с. 109.
- ³⁶ Цит. по: Избранные произведения изящной словесности конца династии Цин. Шанхай, 1937, с. 731.
- ³⁷ Цит. по: Се м е н о в В. И. Теория прозы в Китае на рубеже XIX—XX вв.— В кн.: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964.

- ³⁸ Цит. по: Избранные тексты по литературе Китая нового времени. Т. 2, с. 81.
- ³⁹ Лу Синь. Полн. собр. соч., т. 7, с. 273.
- ⁴⁰ Ван Говэй. «Наследие г. Ван Цзинаня из Хайнина». Т. 14. [6. м.], 1936, с. 29.
Там же.
- ⁴² Ван Говэй. Рассуждение о стихах жанра цы, 1960, § 3, 4. По свидетельству Цай Юань-пэя, термины «возвышенное» и «прекрасное» в их иероглифическом написании были заимствованы из Японии.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Ван Говэй. Наследие... т. 15, с. 24.
- ⁴⁵ Ван Говэй. Рассуждение о стихах жанра цы, § 18.
- ⁴⁶ Там же, § 2.
- ⁴⁷ Там же, § 16.
- ⁴⁸ Там же.

В

XIX веке происходит разрыв феодальной замкнутости Индии и постепенное вовлечение ее в систему мирового общественно-экономического развития.

Рождение буржуазной идеологии, обусловленное внутренними потребностями страны, которая была поставлена объективным ходом истории перед необходимостью коренных перемен, происходило в сложных условиях британского колониального господства и сопровождалось складыванием национальных общностей у народов Индии. Выразителем и проводником новых идей выступала национальная интеллигенция, усвоившая передовые достижения Запада. Непосредственными предпосылками распространения нового мировоззрения были возникновение книгопечатания, периодических изданий, введение европейского образования.

Перед индийской интеллигенцией стояла сложная задача: ей приходилось вести борьбу одновременно в двух направлениях — с ортодоксальной традицией и колониальным режимом. При этом существенно, что борьбе с ортодоксальной традицией часто придавался гражданский, патриотический смысл: преодоление собственной отсталости рассматривалось не только как необходимое условие торжества новых, демократических порядков, но и как залог избавления от колониального рабства. Этими сложными задачами и было вызвано к жизни широкое общественное и культурное движение, известное как «Индийское просветительство».

Просветительство в Индии решало целый комплекс проблем — философских, социально-экономических, религиозных, моральных, эстетических. Это было фронтальное наступление на устои феодального средневекового общества. Целью просветительства было разрушение всей его структуры снизу доверху — от социально-экономических оснований до обслуживающей это общество идеологии.

Индийские просветители, проводя разрушительную, критическую работу, выступали вместе с тем с позитивной программой,

основанной на глубокой вере в созидательную силу человеческого разума, в неотвратимость прогресса. Отныне все существующее должно пройти испытание разумом, научной мыслью. Здравый смысл, целесообразность, разумность — вот те критерии, которыми индийские просветители руководствовались в своей деятельности.

Индия к приходу англичан представляла собой конгломерат отдельных враждующих между собой княжеств и региональных образований, разделенных языковыми границами, лишенных чувства политической и национальной общности. Преобладающая часть населения, составлявшая «индусскую» общину, в свою очередь была разделена жесткими кастовыми перегородами и в вероисповедальном плане не представляла единого целого. Одна шестая часть населения страны вообще была вынесена за черту каст и считалась «неприкасаемой». Общество сковывали многочисленные табу. Запрещалось пересечение «черных вод океана», переход из одной касты в другую, вторичное замужество вдов и т. д. Почти повсеместно практиковались детские браки, самосожжение вдов, убийство детей в ритуальных целях, рабство и т. д. За период долгого средневековья Индия утратила былой интерес к наукам, ее созидательная мощь в области светской культуры истощилась. Непродуктивность, косность характерны и для социально-политической мысли Индии, замкнувшейся на круге идей «дхарма-шастра» — индийской правовой науке, обслуживающей кастовое общество, была абсолютно чужда идея равенства перед законом. В решении своих просветительских задач индийские интеллектуалы столкнулись с силой весьма консервативной и стойкой — с религией, индуизмом, авторитетом которого было освящено это наследие. С этим связана и другая специфическая сторона индийского просветительства — религиозное реформаторство, которое объективно служило приспособлению старого мировоззрения к изменившимся условиям жизни.

Просветители, не отказываясь от индуизма, не порывая с ним полностью, стали переосмысливать его концептуальные основы, приравнивая к требованиям национального единства. Все догматы индуизма, его обычаи, установления подвергаются проверке с точки зрения разума, здравого смысла. Стремление просветителей оставаться на позициях индуизма, правда существенно реформированного, было продиктовано и тем, что в условиях колониальной зависимости он воспринимался в качестве национальной традиции как действенная сила, способная противостоять иноземному гнету.

В этом смысле показательна критика просветительством разобщающей роли религии и связанная с этим борьба против сектантства, многобожия, института жречества, идолопоклонства и т. д. Переосмысливаются, наполняясь новым содержанием, и

кардинальные категории традиционной культуры — *майя*, *варна*, *дхарма*, *карма*. Отказ от представления об иллюзорности мира (*майя*) и признание его истинности свидетельствовали о стремлении сосредоточить интерес людей на проблемах реального бытия, современной действительности. Ценность человека определяется отныне не его принадлежностью к той или иной варне (касте), а его личными — деловыми и нравственными — качествами. Карма лишилась своего религиозного покрова: понятие фатальной предопределенности человеческой судьбы трактуется в духе просветительского детерминизма. Что касается дхармы, то и она теперь понимается иначе — как высший нравственный и гражданский долг человека перед своей совестью, перед обществом, перед родиной.

Начало просветительскому движению в Индии положили Рам Мохан Рай (1772—1833), Генри Л.-В. Дерозио (1809—1831), Дваракнатх и Дебендранатх Тагоры (дед и отец Рабиндраната Тагора) — в Бенгалии; Локахитавади (Г.-Х. Дешмукх, 1823—1892), Б. Дзамбхекар (1812—1846), Джотиба Пхуле (1827—1890) — в Махараштре; в урдуязычной среде — Рам Чандар (1821—1880). Как и другие представители передового поколения индийских просветителей, подготовивших почву для последующих поколений, они мало касались вопросов эстетики, хотя и обладали энциклопедическими познаниями — многие из них были авторами художественных произведений, переводчиками, публицистами. Но именно их идеологические построения создавали объективные предпосылки для ломки традиционных эстетических стереотипов и канонов художественного мышления индийцев. Огромное значение в этом смысле имело предпринятое просветителями переосмысление концептуальных категорий традиционной культуры. Идеологическая реабилитация физического, природного бытия, действительности и человеческой личности с ее земными интересами и устремлениями выступала одновременно и условием их эстетического оправдания и торжества светской темы вообще. Учение о поступательном движении истории, общественном прогрессе; преодоление фаталистического взгляда на человека, представление о преобразующей силе его деятельности — все это способствовало утверждению *социальной проблематики, темы частной жизни, развитию личностного начала* в искусстве.

Индийские литературы, до того не знавшие темы социального конфликта, обогатились в Новое время идеей *общественного детерминизма*. Религиозно-философская догматика, в частности доктрина кармы, призвана была гасить любое недовольство человека его социальным статусом, всю меру вины и ответственности за несовершенство в мире и обществе возлагая на человека. Новая, просветительская идеология видела корень зла в окру-

жающей среде, в господствующей морали и требовала пересмотра старых кодексов нравственности, улучшения условий жизни.

Расширение социального и географического горизонта индийцев вследствие возросшего динамизма жизни общества, знакомство с иными цивилизациями приводили не только к расширению границ традиционного мыслимого универсума, но и к изменению пространственно-временных параметров художественного «космоса» индийцев. Одним словом, новые идейные тенденции способствовали разрушению традиционной эстетики, которая была прочно впаяна в религиозную догматику индуизма.

Но новые формы быта и представления, разрабатываемые просветителями, с трудом входили в искусство. Их художественное осмысление происходило крайне медленно и болезненно; начавшись в первой половине XIX века, оно продолжалось и в XX столетии.

Новые эстетические идеи в Индии XIX века утверждались в прямой полемике со средневековой религиозной культурой и идеологией. Здесь огромную услугу индийцам оказали философские и эстетические учения, научные достижения Запада. Наиболее чтимыми авторитетами в XIX веке были Бэкон, Гоббс, И. Бентам, Локк; индийцы были хорошо знакомы с идеями французских и английских просветителей. Особую роль сыграл европейский позитивизм, который оказал большое влияние на деятелей индийской культуры XIX — начала XX века. Учение Конта, Милля, Спенсера, идеи Дарвина помогали индийцам преодолевать господство теологической метафизики. Теория опытного, «позитивного» знания, авторитет наук, идеи эволюционного развития природы и общества, общественного блага и т. д. — все это, явившись для индийцев откровением, служило руководством к действию в их борьбе с традиционными представлениями, в формировании нового типа культуры. Важнейшим моментом в культуре Нового времени было становление нового типа личности, связанного с возникновением индивидуализма, представления о неограниченных возможностях человека. Свою роль здесь сыграли «моральная арифметика» утилитаризма и культ «героев» Т. Карлейля. Словом, в контексте индийской действительности в условиях господства теологической культуры все эти идеи оказывали революционизирующее воздействие. Индийские интеллектуалы XIX века направляли острие критики главным образом против культуры и эстетики средневековья, а не всей национальной традиции. Так, они высоко ценили культуру санскритской классики и стремились развивать светские рационалистические традиции этого наследия, заглушенные средневековьем. Отсюда и оживление эстетических учений классики, а в литературной практике — драматургии, дидактических,

прозаических и лироэпических жанров. Девятнадцатый век — это преимущественное сосуществование, постепенное взаимодействие и синтетическое слияние национальных и европейских эстетических учений. В своей литературной практике индийские художники, которые одновременно являлись идеологами, общественными деятелями нового времени, считались с реально бытующими стереотипами эстетического сознания и стремились проводить свои идеи и утверждать новые эстетические идеалы, используя традиционные «каналы» художественного мышления — привычные жанры (классический роман, драма, повествовательная поэма и т. д.), мифологические образы и сюжеты.

Проводниками новых представлений и эстетических идеалов стали переводы европейской, в первую очередь английской литературы. Индийские художники использовали не только опыт литературы европейского Просвещения, но и до- и послепросветительскую художественную практику. В их глазах вся европейская словесная культура — ренессансная, классицистическая, просветительская, романтическая — была символом борьбы за человека, реабилитации земной жизни, радостей человеческого бытия; она была по сути своей *антропоцентрична* и проникнута пафосом *индивидуализма*. Они не рассматривали ее как строго непроницаемые пласты, она была для них богатым, сложным и единым организмом. Для них не имели значения идейно-эстетические расхождения и конфликты между различными художественными системами и направлениями в европейской культуре послесредневекового периода, которые столь существенны в глазах европейцев. Важно было то, что эта культура давала силы и доводы в борьбе против религиозного аскетизма, эстетического и художественного канона собственно средневековой культуры. Поэтому не приходится удивляться, когда в глазах индийцев XIX века в единый ряд выстраиваются художники разных эпох, направлений.

Знакомство с произведениями европейской литературы, переводы их на местные языки явились для индийцев опытной лабораторией по освоению новых тем и идей, новых творческих приемов. Вводя индийцев в идейно-эстетическое поле чужеродной художественной культуры, переводы в значительной степени способствовали разрушению традиционной жанровой системы, которая была обеспечена и соответствующим строем языкового материала, и арсеналом образных средств. Недостаточно было заявить новые идеи, новые темы — они сравнительно легко осваивались небольшим кругом передовой творческой интеллигенции, — необходимо было претворить их в живую словесно-художественную практику. Здесь индийцы наталкивались на сопротивление наличного языкового материала, системы жанровых форм и традиционной образности, на основе которых в течение

веков сложились и устойчивые стереотипы национального эстетического мышления, шаблоны художественного восприятия.

В подобных условиях возникал определенный соблазн воспользоваться таким языком, который располагал широким разнообразием жанров, богатым набором изобразительно-выразительных средств для передачи новых идей и тем. Вот почему многие индийские художники начинали свое творчество на английском языке.

Трудно переоценить значение английского языка и литературы в развитии новоиндийских литератур. Английская литература ввела индийцев в мир новых идей, тем и мыслей, познакомила их с высокоорганизованной формой поэзии, открыла глаза на колоссальные возможности прозаического языка. Английский язык стал для индийцев главным средством общения с культурой и литературой народов Запада, он приобщил их, как это ни покажется парадоксальным, и к духовным ценностям мусульманского Востока: все переводы произведений арабо-персидской литературы были осуществлены с английского языка; более того, народы Индии знакомились с художественной культурой друг друга в английских переводах. Благодаря посредничеству английского языка образцы индусской художественной литературы переводятся и на урду. Английский язык, ставший средством общения между европейцами и индийцами, своеобразным языком касты интеллектуалов Индии, дал жизнь новому и необычному явлению — *англоязычной индийской литературе*.

Идейные тенденции, дидактические установки нового времени обусловили обращение индийских литераторов к тому роду европейской словесности, который носил ярко выраженный нравоучительный, назидательный характер. В этом смысле богатый материал давала дидактическая литература викторианской Англии. В круге устойчивого читательского интереса индийцев в первой половине века оказываются и такие произведения, как «Путь паломника» Беньяна, «Расселас» Джонсона, «Памела» и «Кларисса» Ричардсона, «Робинзон Крузо» Дефо, и др.

Неизменно пристальное внимание индийских писателей в течение всего XIX столетия привлекала просветительская публицистика Р. Стиля и Д. Аддисона — сборники избранных статей этих писателей пользовались широкой известностью в Индии. Индийские писатели-публицисты учились у Аддисона и Стиля буднично-практическому приложению просветительской идеологии.

Индийские писатели, стремясь сформировать у соотечественников новый тип сознания, с готовностью перенимали приемы европейской дидактики, виды и жанры художественной литературы, где эти приемы были реализованы. В этом смысле большую услугу индийцам оказала литература европейского Просвещения.

Индийская культура стояла перед проблемой коренного пересмотра шкалы феодальных ценностей, структурных изменений, идейно-эстетической переориентации в новых исторических условиях. Вопрос заключался не в замене *восточных* форм *европейскими*, а в выработке новых, современных и действенных художественных форм вместо старых, средневековых, имевших иное идейно-эстетическое наполнение.

Общеизвестно, что в течение всего XIX (и XX) века на индийских художников оказывали огромное воздействие эстетика и литература европейского, главным образом английского романтизма. Поэзия романтиков в глазах индийских просветителей — создателей новой культуры не противоречила литературе, скажем, Просвещения; тем более для них не были существенны конфликты в лагере самих романтиков. Этика и эстетика романтизма, его наступательная энергия, пафос индивидуализма были необходимы индийцам в борьбе против социального и эстетического конформизма и косности собственной средневеково-феодальной культуры. В условиях колониального господства они нуждались в литературе, исполненной пафоса гражданственности, свободолюбия и патриотизма. Этому они научились на примере лучших представителей английского романтизма — Байрона, Шелли, Скотта. Их борьбу со злом и несправедливостью индийские художники проецировали на борьбу с собственной социальной косностью, средневековыми законами и колониальным господством, то есть романтическую европейскую литературу они переосмыслили сообразно своим просветительским задачам. Поэтому вполне естественно, что они не воспринимали некоторых черт романтического индивидуализма, в частности эгоцентризм «титанических героев», мотивы «мировой скорби» и т. д.

Индийская эстетика XIX века теснейшим образом связана с искусствоведением, литературоведением. Но ту или иную систему взглядов индийских эстетиков XIX века нельзя непосредственно выводить из взглядов отдельных европейских эстетиков или каких-либо конкретных эстетических направлений. Мы можем найти в эстетических представлениях индийцев элементы, положения, порой отдельные формулировки из учений европейских деятелей художественной культуры. Но при этом индийцы, синтезировав обобщенный опыт европейской эстетической мысли и достижения национальной эстетики, создали органически своеобразное эстетическое учение, учитывающее потребности традиционного художественного развития, считающееся в первую очередь с национальным культурно-историческим бытием индийского общества. Так, показательно, что, во многом опираясь на учения позитивистов, индийцы практически не восприняли их эстетических построений с характерной для них недооценкой идеологической стороны искусства.

Формирование новых эстетических идей происходило прежде всего в северных районах Индии — в Бенгалии, Махараштре, в урдуязычной мусульманской среде, которые раньше других оказались вовлечены в новые формы социально-экономической активности, явившись своеобразными центрами европейского влияния. И напротив, в «периферийных» регионах (Ассам, Орисса, Тамилнад, Андхра, Керала, окраинный Пенджаб, срединный хиндоязычный ареал) позиции традиционной эстетики и искусства были сильны вплоть до первых десятилетий XIX века. И чаще всего новые влияния сюда проникали через бенгальских, маратхских, урдуязычных художников и теоретиков искусства.

Вплоть до 90-х годов XIX века новые взгляды в индийской эстетике высказываются в предисловиях к отдельным произведениям, кратких обзорах и эссе, литературной критике, в личной переписке и в самих художественных произведениях. Но из отдельных высказываний художников и критиков мы можем составить представление о том, что уже на этой стадии происходит ломка традиционного эстетического сознания, формируются новые представления о прекрасном. Первое, что бросается в глаза, — это требования максимального приближения к жизни. С этим связана важнейшая проблема — обращение к разговорному языку — и отказ от искусственного, условного поэтического языка. Об авторе одного из ранних романов на бенгальском языке критик отзывался так: «Он оказал огромную услугу бенгальской литературе... он написал книгу на языке, который бенгальцы не только понимали, но на котором все они и говорили... Он первый показал, что материал для художественного произведения может быть найден дома и вовсе не следует обращаться для этого к английской и санскритской литературе, как это делали другие»¹ Мадхусудану Дотто, родоначальнику современной поэзии, писавшему первое время на английском языке, его друг, критик Г. Бошак, говорил: «Нам не нужен еще один английский Байрон или Шелли, но бенгальской литературе, действительно, не достает своего Байрона и своего Шелли»² А сам Дотто писал: «Я приложу все усилия, чтобы мои герои говорили, как требует того природа, жизнь, а не просто поэзия»³

Об инерции традиционной эстетики красноречиво свидетельствуют слова одного из первых маратхских романистов, Н.-С. Рисбуда: «Трудно писать книги на темы повседневной жизни, ибо ничего захватывающего в ней не происходит. И поэтому, желая написать увлекательную книгу, мы вынуждены довольствоваться вымыслом»⁴. Критик К.-Б. Маратхе в своем обзоре «О романах и драмах» отмечал, как бы полемизируя с Рисбудом: «На книжном рынке ныне появляются книги, в которых мужчины — сверхмужчины, а женщины — сверхженщины; если горе — то горе

через край; радость — так радость до небес... В них нет ни идеи, ни глубины»⁵. Характер требований, предъявляемых к искусству, свидетельствует о том, что оно из средств развлечения превращается в фактор социального и нравственного воздействия. Критики требуют от художников обличения социальных пороков, предрассудков, проповеди служения общественным целям. Бенгальский романист П. Митро в предисловии к своей книге писал, что целью его произведения было «показать пагубные последствия дурного воспитания и что лишь одно просвещение в силах гармонически развивать способность мыслить и чувствовать»⁶. Постепенно выявляются черты становящейся индийской эстетики, а именно ее тесная связь с новой этикой, идеологический подход к искусству. На первый план выступают такие функции искусства, как *познавательная, просветительская и воспитательная*. Такой подход к искусству был обусловлен общенационалистическими установками индийских писателей, искренне веривших в то, что социальные пороки, сам общественный уклад можно изменить и перестроить в результате культурно-просветительской деятельности. Они были уверены и в том, что силой убеждения, доводами разума можно заставить англичан уйти из Индии. Отсюда и весь характер литературной практики: создавая обобщенные типы, авторы исходили из априорной идеи, не учитывая логику развития характеров, минуя психологию. Теснейшая взаимосвязь этики и эстетики отозвалась в искусстве XIX века усилением дидактизма, публицистичности и тенденциозности. Наследуя дидактизм предшествующей эпохи, эстетики нового времени, однако, существенно изменили его характер; если раньше дидактизм был нацелен на выработку личностью тактики и стратегии поведения в условиях незыблемых социальных законов и норм морали, то теперь он требовал создания нестандартной и неконформной модели поведения.

Если в первой половине XIX века происходило накопление элементов новой эстетики, то во второй его половине мы имеем дело с достаточно стройными системами учений о прекрасном, в первую очередь в трудах Саида Ахмад Хана (1817—1898), Алтафа Х. Хали (1837—1914); Бонкимчондро Чоттопаддхая (1838—1894), Ганеша Г Агаркара (1856—1895), Хари Н. Апте (1864—1919), Рабиндраната Тагора (1861—1941) и других. При всем разнообразии оттенков, частных отличий в эстетических взглядах признанных деятелей индийской культуры XIX века, обусловленном национальной спецификой и традициями, все же можно говорить о существовании единой для того времени индийской эстетики. Индийские теоретики искусства второй половины века развивали в первую очередь реалистическую эстетику — эстетику просветительского типа. Они исходили из положения, что искусство — важнейший фактор исправления нравов, избав-

ления от социальных и моральных пороков, религиозных предрассудков. Отсюда требование к искусству, к художнику — правдивое изображение действительности с целью выявления безобразного, антигуманного в жизни традиционного общества. Вместе с тем неперенным условием было выдвижение активного идеала, программы новых форм жизни и морали, то есть утверждение нового представления о прекрасном. Совершенно новым было и становление категории трагического, обусловленное показом противоборства зла и добра, прекрасного и безобразного.

«Мы серьезно относились к литературному творчеству, — писал Саид А. Хан, — мы придерживались нового метода, при котором идущее от сердца достигает других сердец. Обращаясь к новому методу, мы стремились уберечь народ от пороков старого и разъяснить необходимость отказа от него». Саид А. Хан рассматривал прекрасное как а) добродетель, б) интерес, пользу и в) достойное восхваления. Он осуждал неестественность, вычурность, оторванность от жизни. Мильтона и Шекспира он превозносил за то, что они давали правдивую картину жизни, «выражали природу человека и его естественный характер»⁷

Другой просветитель, Х.-П. Апте, высмеивал переводчиков Шекспира за то, что они, потрафляя традиционным эстетическим вкусам читателей, искажали смысл его драм, заменяя трагический исход на счастливую развязку; он также решительно отводил от Шекспира обвинения в непристойности, в частности в лирических сценах «Ромео и Джульетты». Апте писал: «Реалистическое воспроизведение жизни — необходимое требование, которому должно отвечать произведение искусства. Но вместе с тем я не признаю реализма голой правды, реализм должен считаться с идеализмом (читай: идеализацией, романтизацией. — В. Л.). В воссоздании реальной жизни надо учитывать тот предел, до которого тебе будет верить читатель... необходимо доносить до читателя свою идею, свой идеал, и здесь большую услугу оказывает идеализм. Какая польза от реализма, если по прочтении твоей книги у читателя не возникнет желания стать лучше»⁸

Другое дело, что это требование объективного изображения жизни и активного вмешательства в нее реализовывалось в литературной практике в своеобразной, специфически национальной форме. Будем помнить, что в глазах индийцев XIX века реалистами были Драйден, Мильтон, Мольер, романтики, сентименталисты, натуралисты.

«Этический максимализм» эстетики XIX века выдвигал на первое место идею, содержание, а не форму, хотя, конечно, с нею считались в теоретических декларациях. Таким образом, ведущей тенденцией эстетики XIX века было придание главного значения идейному содержанию, идеологической стороне искусства, взгляд на занятие искусством как на служение народу, как на граждан-

ский долг. А само искусство, в частности литература, стало одной из ведущих сфер духовной жизни общества: оно возводилось в ранг высокой политики, патриотической деятельности. В нем вырабатывались стиль мышления, стандарты поведения, эстетические представления о мире, система ценностных ориентаций; средствами искусства художники слова популяризовали социальные, политические, научные идеи. Все это нашло непосредственное отражение в художественном творчестве, для которого характерен просветительский пафос, тенденция к социологизированию.

Но вместе с тем к концу XIX века наряду с этой ведущей тенденцией «социологизированной» эстетики намечается другая линия. В связи с ростом национально-освободительного движения, которое принимает особый размах в конце века, созданием партии Национального конгресса, возглавившей это движение, обострился интерес к национальной истории и культурному наследию. Происходит резкое размежевание индийской интеллигенции по вопросам исторического развития страны, создаются два лагеря: либералов-реформаторов и экстремистов. Первые считают первоочередной задачей социальное, нравственное очищение общества, проведение реформ, а не политическую борьбу с колонизаторами; вторые требуют немедленной передачи власти самим индийцам и освобождения от английской опеки. Экстремисты придают особое значение религии как консолидирующей силе и выступают против европеизации индийского общества и культуры. Это размежевание напоминает в известной мере борьбу русских «западников» и славянофилов; одно обстоятельство мешает этой аналогии — наличие в Индии английского господства. Индийские либералы стояли за решительные изменения во всем укладе жизни индийского общества по примеру европейских стран. Экстремизм был чреват консервацией традиционных институтов, идеализацией некоторых негативных сторон исторического наследия. В таких условиях с ростом патриотического движения активизируются элементы классической эстетики, оживают традиционные жанры национальной литературы, одновременно ослабевает актуальность просветительской деятельности и соответственно эстетики, ориентирующейся на современную социальную действительность и находящуюся в тесной связи с европейскими эстетическими течениями. Противоборство этих двух тенденций в эстетике имело место во многих районах Индии, но особую остроту оно приняло в Западной Индии — в Махаращтре и Бенгалии. В. Чиплупкар (1850—1882) в ряде статей, посвященных поэтам прошлого, утверждал, что не дело литературы проповедовать научные знания, для этого существуют науки и публицистика. «Наука убивает поэзию»⁹, — писал он. Искусство само по себе ценно тем, что доставляет наслаждение, очищает и облагораживает нашу душу, наши чувства. Но другое дело,

говорит Чиплупкар, что художник должен непрестанно расширять круг своих познаний, эрудиция не вредит ему, а, напротив, обостряет его поэтическое зрение, обогащает воображение. В лагере либералов оппонентом «антисциентистской» эстетики традиционалистов выступил Г.-Г. Агаркар. Он вносит своеобразную коррекцию в слишком социологизированную эстетику просветителей с учетом критики из другого лагеря. Он утверждал, что в основе всякой деятельности лежит «принцип удовольствия». Адепт йоги и мирянин одинаково руководствуются этим «принципом удовольствия», другое дело, что понимают они его по-разному. И тот и другой добивается своего удовольствия одним и тем же путем — приобщением к знанию, хотя опять-таки это знание каждый толкует по-своему. Счастье, удовольствие — вот цель любого знания. Агаркар решительно отвергает мнение Чиплупкара и его последователей, утверждавших, что наука убивает искусство; напротив, отсутствие связи с наукой лишило искусство его силы и величия. Верно, наука и искусство разными путями добывают истину, но одно дело открытая наукой истина, и совершенно другое — ее изображение в произведении искусства. Оно, искусство, своими поэтическими средствами преподносит эту истину, дает ее образное воплощение; точно так же разные вещи — горе и счастье в жизни и их воспроизведение в искусстве. И дальше следует теоретическое обоснование эстетической категории трагического. В жизни горе — это всего лишь горе, изображенное же в искусстве горе доставляет эстетическое удовольствие, вызывает определенное чувство, *расу*. В основе изображенных в искусстве горя и счастья лежит одно чувство — *раса*, то есть эстетическое удовольствие¹⁰ Влияние эстетики Агаркара было очень сильно в среде маратхской творческой интеллигенции, но после его смерти в 1895 году оно стало заметно ослабевать. Одновременно все более сказывалось воздействие традиционалистской эстетики. В Бенгалии примерно на таких же позициях, что и В. Чиплупкар, стоял крупнейший романист и общественный деятель Бонкимчондро Чоттопаддхай. Основной порок современных литераторов он видел в том, что «преимущественное внимание их сосредоточено на содержании и они небрежно относятся к поэтической форме произведения, хотя известно, что главным достоинством поэзии является чувство прекрасного»¹¹ Бонкимчондро не считал зазорным учиться у искусства прошлого, подражать умению великих поэтов Индии, в совершенстве владевшим словом и образными средствами, их тонкому чувству прекрасного. «Разве современная европейская культура не является плодом влияния на нее древнегреческой и римской литератур?»¹² — спрашивал он. Однако традиционалистская эстетика нисколько не отмежевывалась от этики, морали, но воспитательную функцию искусства она усматривала в поэтизации и героизации прошлого

индийского народа, в воспитании патриотического чувства у соотечественников. Именно благодаря этой эстетике индийская литература обогащается гражданско-патриотической тематикой.

Широкий размах антиколониальной борьбы в последней четверти XIX века, свидетельствующий об обострении национального самосознания индийцев, особенно резко высветил проблему «Восток — Запад», придав ей не только политический, но и общий культурологический, философский смысл. Как отмечал К. Маркс еще в середине XIX века, Англия, подорвав основу индийского общества, прервала «связь Индостана... со всеми его древними традициями, со всей его прошлой историей»¹³ Индийцы, борясь против колониального засилья, одновременно отстаивали свою древнюю культуру.

Обращение к религии, зывание к исторической памяти народа в целях активизации широких масс и вовлечения их в политическую борьбу неминуемо сопровождаются усилением реставраторских тенденций. В своем стремлении политически и духовно освободиться от колониализма общественные деятели и художники нередко противопоставляют Индию всему западному миру, подчеркивая древность и уникальность своего наследия.

Несмотря на явную установку на «возрождение национальных ценностей», общественная и художественная мысль этого периода особенно чутко, как никогда до этого, относится к ценностям западной культуры. Поиски гармонического сочетания достоинств «своего» и «чужого» приобретают особо острую форму и придают драматическую напряженность социокультурному творчеству индийцев.

Коренные изменения в художественно-эстетическом сознании индийских писателей особенно наглядно проявились в *трактовке человека, природного мира, любви и отношения к женщине*. В произведениях писателей этого времени мы часто можем встретить героя, своеобразного «харизматического» лидера, в котором как бы сплавлены черты традиционного проповедника и современного общественного деятеля — трибуна и борца. Гражданский стоицизм и альтруизм героя, свободного от всякого рода социально-экономических и сословно-классовых ограничений и бросающего вызов недолжной действительности, — это явление Нового времени, знак осознания творческих потенций человека и формирование *принципиально новой концепции личности*, отличной от традиционной, по которой «человек, связанный железными оковами кармы» (Б. Г. Тилак) был обречен на пожизненную примиренность с судьбой, данными обстоятельствами. Новый тип личности воплощает во всей полноте национальный идеал. Новый герой — человек, обогащенный ценностями национальной и европейской культуры, — творя судьбы Индии и человечества

в целом, вершит свою судьбу, и потому он не может быть скован и ограничен какими бы то ни было социальными, экономическими детерминантами. Универсализм индийской литературы Нового времени столь грандиозен и всеобъемлющ, что часто не признает ни сословных, ни общинно-религиозных границ.

Существенным отклонением от средневековой эстетики явилась смена объекта художественного созерцания и решительное обновление образного материала, на котором возводится художественный мир. «Обмирщенная» индийская эстетика Нового времени не знает тех запретов, которые налагались на средневековую эстетику: объектом художественного изображения могли стать любые явления и сферы многообразного мира, прямо лежащего перед человеком, самое ближайшее бытовое окружение, мысли и чувства самых заурядных и маленьких людей, будь они в горе или в радости. В творчестве художников данного периода мы сталкиваемся с *принципиально новой, неизвестной индусской и исламской эстетике трактовкой* природы, которая обретает невиданную до того значимость: она выступает воплощенным космосом, высшей инстанцией божественной и духовной претворенности, воплощенным нравственным законом, красотой и благом. Природа в таком качестве противопоставлена человеку и социуму, она живой укор человеку и обществу, которые отклонились от универсального и божественного ритма, правды и красоты. Такая переоценка природного мира в индийской эстетике — прямой результат воздействия европейской романтической философии природы. В Новое время человек осознает свою отделенность от природы и это становится предметом острой и мучительной рефлексии. Жажда духовного братания с природой — одна из главнейших тем искусства рассматриваемого периода и факт решительного отклонения от традиции.

Здесь мы сталкиваемся с известным историко-культурным парадоксом. В свое время (конец XVIII — начало XIX века) в европейском и американском («трансцендентализм») романтическом сознании сложились стойкие стереотипы восприятия индийской культуры, религиозно-философских концептов индуизма в духе пантеистической философии природы. Так, например, романтическое западное мышление усматривало в индийском брахманическом культе асоциальной аскезы акт этико-эстетической устремленности «брамина» в мир нетронутой природы: созерцая безлюдный экзотический пейзаж, брамин как бы осуществляет пантеистическое единение с природным миром. Этот романтический стереотип, который сложился в результате превратной трактовки индийских религиозно-философских идей под влиянием европейской традиции неоплатонического пантеизма, был неожиданным и парадоксальным образом усвоен индийской творческой интеллигенцией в конце XIX — начале XX века и

стал одним из существенных факторов в сложении системы художественно-эстетических взглядов и поэтики литературного творчества. Как бы то ни было, этот отраженный и преломленный пантеистической призмой луч помог индийским художникам увидеть в новом, гуманизованном свете природный мир и наделить его высочайшим экзистенциальным статусом. Все это сказалось на трактовке не только природы, но и других важных тем индийского искусства.

Принципиальным новшеством, закрепленным окончательно эстетическим сознанием, явилась и трактовка категории любви и связанной с нею темы женщины вообще.

Две стадии прошли эти две темы в индийской культуре. Любовь в индийской классике трактовалась как чувственная, физическая, и женщина соответственно рассматривалась как предмет вожделения: в женщине больше всего ценились физические достоинства, ее красота; в средневековье подлинная любовь мыслится только по отношению к богу, женщина же — символ греха, темных необузданных инстинктов. Доктрина кармы делала особенно трагичной судьбу женщины-вдовы (смерть мужа — «результат ее прегрешений»). Литературе Нового времени стоило большого труда вернуть вдове и женщине вообще уважительное участие, духовное величие, поставить ее в центр повествования и наполнить ее судьбу и образ сочувственным трагизмом. Любовь к земной женщине отныне рассматривается как высшее проявление духа, а сама женщина оценивается не столько со стороны ее физических качеств, сколько в ее духовно-нравственном измерении; она выступает носителем как «домашних», семейных добродетелей, так и высоких гражданских качеств. Платоническая любовь, столь чуждая индийскому сознанию, становится ведущей темой в произведениях художников Нового времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

The Novel in India. Ed. by T. W. Clark. London, 1970, p. 38.

² Драматургия и театр Индии. М., 1961, с. 135.

³ Там же, с. 154.

⁴ Маратхи мангмаяца итихас, кханд 4. Пуна, 1964, с. 198.

⁵ Там же, с. 66.

⁶ Товстых И. Бенгальская литература. М., 1965, с. 105.

Сухочев А. С. От достана к роману. М., 1971, с. 96.

⁸ Дешпанде Кусумавати. Кадамбари, пахиле шатак. Бомбей, 1953, с. 123—124.

⁹ Прадакшина. Пуна, 1972, с. 223.

¹⁰ Там же, с. 223—224.

См.: Новикова В. А. Бонкимчондро Чоттопаддхай. Л., 1969, с. 97.

¹² Там же.

¹³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 9, с. 134.

ЯПОНИЯ



Если попытаться одним словом охарактеризовать японское искусство и литературу первой половины XIX века, то этим словом будет *гэсаку*, что буквально означает — «делать для развлечения»¹. Этим словом с конца XVIII века обозначались почти все жанры городской прозы и театр кабуки. В каком-то смысле оно определяет если не дух, то стиль эпохи. В Японии с давних пор назначение искусства видели в том, чтобы доставлять наслаждение (*нагусами*)² и, воздействуя на чувства, выявлять красоту мира. Высшей целью искусства во все времена считалось раскрытие истины (*макото*), но истина, с точки зрения японцев, неотделима от красоты: красота и есть истина: что красиво, то правильно. Или, говоря словами Тагора, «Япония породила совершенную по форме культуру и такой взгляд на вещи, при котором правду видят в красоте, а красоту в правде»³.

Красота имманентна миру, заложена в природе вещей. Поэзия, проза, живопись приводят человека в состояние экстаза, восторга перед миром, в момент которого и рождается красота. Этому японское искусство в какой-то мере отличается не только от европейского, следовавшего Аристотелю, но и от китайского, следовавшего Конфуцию. Философ и мудрец отдавали предпочтение познавательной и очищающей функциям искусства. По Аристотелю, подражание, во-первых, приносит знание и, во-вторых, доставляет удовольствие. По Конфуцию, искусство, особенно поэзия и музыка, дает наслаждение, облагораживает чувства и тем самым помогает управлять государством. «Почему-то молодежь не изучает поэзию, — сокрушался Конфуций, — ведь стихи вдохновляют, помогают видеть, общаться, [сдерживать] гнев, служить отцу и государю. Из стихов можно узнать многочисленные названия птиц, животных, трав, деревьев»⁴.

Японцы же с первых шагов подходили к искусству не с меркой целесообразности, а видели в нем естественное продолжение

природы, нечто спонтанно вырастающее, саморазвивающееся — способ самовыражения мира. Отсюда названия ранних повествовательных жанров, до сих пор сохраняющихся в Японии: моногатари (моно — «вещь», катару — «говорить») или дзуйхицу (букв. «следовать кисти», предоставить кисти двигаться самой по себе). Вот эта непреднамеренность, отстраненность от «я», следование принципу «как будто не я это делаю» характерны для художественного метода японцев. «Что из всего живущего не знает своей песни?! — вопрошал поэт X века Ки-но Цураюки. — Песня! Без усилий движет она небом и землей, даже невидимую, нечистую силу может привести в восторг (букв. «заставить пережить очарование» — аварэ. — Т Г.), она соединяет мужчину и женщину, услаждает душу сурового воина»⁵

Для японцев суть не в познании, не в осознании и даже не в очищении, а именно в переживании, в ощущении удивительности и уникальности каждого мига (мэдзурасиса). Поэтому законом поэзии становится ёдзё — художественный метод, призванный возбудить чувство (дзё), вызвать дополнительное переживание. Искусство лишь намекает, дает духовный импульс, толчок воображению, лишь при участии, соавторстве воспринимающего возможно искусство.

Изначальному чувству прекрасного японцев ближе даосская идея неопределенности, недосказанности. «Разве не скрыто в основе восточной культуры желание увидеть форму бесформенного, услышать голос беззвучного? Наши души непрестанно к этому стремились». Эти слова японского философа Нисида Китаро (1870—1945) мы находим в предисловии к японскому изданию «Даодэцзина». «Впервые их произнес китайский мудрец Лао-цзы: «...увидеть форму бесформенного, услышать голос беззвучного»⁶. Действительно, как говорил в XIV веке автор дзуйхицу «Записки от скуки» Кэнко-хоси: «Это-то и прекрасно, что в мире нет ничего определенного!»

Правда, параллельно существовало, постепенно набирая силу, и другое направление в японском искусстве — морализаторское, которое в начале XIX века было широко представлено в литературе и театре. В этом видели «путь искусства» (гэйдо). По словам М. Гундзи, техника в кабуки «воспринимается не как таковая, а мыслится как выражение человечности»⁷. В «книгах для чтения» (ёмихон) начала XIX века эта тенденция обрела прямолинейность. Сочинения Кёкутэй Бакина, и прежде всего его знаменитое «Повествование о восьми псах из рода Сатоми» (1814—1841), подчинены идее «поощрения добра и наказания зла» (кандзэн тёаку). Цель сложноорганизованного сюжета — показать, как вознаграждается чувство долга, преданности сюзерену, во имя которых совершаются невероятные подвиги и одерживаются немыслимые победы.

Естественно, средства, которыми достигалось состояние наслаждения, в разные времена были разными. В эпоху «Гэндзи-моногатари» (X—XI вв.) наслаждение испытывали, восторгаясь «очарованием вещей» (моно-но аварэ). Чем неяснее, туманнее было «очарование», тем острее услада. Потом наслаждение стало вызывать приобщение к красоте небытия, к скрытой красоте неведомого (югэн). Красоту югэн невозможно созерцать, но можно дать почувствовать намеком. Два века спустя вернулись к красоте обыденного, осознали красоту покоя, просветленного одиночества (саби), которую можно обнаружить в самых простых вещах, когда постигаешь глубинную связь всего со всем.

У горожанина было свое представление о красоте. Он искал ее не в уникальности мига, не в красоте неведомого, а в том, что было рядом, в пределах досягаемости. Горожанин умел из любых явлений извлекать красоту, которую дарит человеку жизнь, но оказывал предпочтение красоте доступной, незатуманенной. Естественно, способы достижения красоты также упростились сообразно вкусам горожан. Одни испытывали наслаждение от приобщения к ритму космоса, другие — к ритму «веселых кварталов». Литературный реформатор Цубоути Сёе (1859—1935) не случайно называл «веселые кварталы» одним из компонентов токугавского искусства, где художники и прозаики черпали сюжеты и вдохновение: «Я бы обозначил популярные искусства токугавского периода тройственным союзом: кабуки, гравюра (укиё) и повесть. Этот союз возник на основе тех обстоятельств, которым нет аналогий на Западе. В каком-то смысле эта тройственная связь была благоприятна для каждой из сторон. Однако отсюда же вытекает и некоторая вульгарность, несерьезность японского искусства. Причина в четвертом элементе, образующем четырехстороннюю связь: кабуки, гравюра, повесть и Ёсивара (или веселые кварталы). От такого происхождения не успевшие оформиться популярные искусства Токугава волею-неволею должны были уподобиться порнографии и буффонаде, что в конце концов и произошло. В результате сюжеты, вкусы, идеи, идеалы, интересы — все определялось гэсаку — дешевыми повестями, или «литературой», и легковесной гравюрой — укиё. К ним свелось искусство эпохи. С ними же был связан театр и «веселые кварталы»⁸

Хотя в ту пору увлечения Европой принято было слишком строго судить о собственном искусстве, Сёе, по сути, прав, и без четвертого компонента — «веселых кварталов» — трудно понять природу гэсаку. «Веселые кварталы» — неотъемлемая часть японской жизни XVIII—XIX веков, своеобразный мир со своими правилами, со своими представлениями о красоте, добре и зле. Здесь горожанин чувствовал себя человеком. Самурай оставлял при входе свой меч (знак самурайской принадлежности).

Жизнь в «веселых кварталах» в некотором смысле — хэйанский микромир, или невольная пародия на образ жизни аристократов Хэйана (IX—XII вв.) — эпохи, которая всегда служила образцом для подражания. Горожане также предавались любви и роскоши, но делали это менее утонченно. (Хотя гейши были образованны в поэзии, музыке, танце, то есть и этот тип забавы был эстетизирован.) «Веселые кварталы» придавали свой колорит эпохе, не только предоставляя искусству соответствующие сюжеты, но и диктуя вкусы. По мнению современного писателя Танидзаки Дзюнъитиро (1886—1965), это были времена, «когда люди почитали легкомыслие за добродетель, а жизнь еще не омрачали, как в наши дни, суровые невзгоды. То был век праздности, когда досужие остроловы могли жить припеваючи, заботясь лишь о безоблачном настроении богатых и знатных молодых людей да о том, чтобы улыбка не сходила с уст придворных дам и гейш... Повсюду красота сопутствовала силе, а уродство — слабости. Люди шли на все ради красоты...»⁹

Описанию забавных встреч в «веселых кварталах» в прозе отводились целые жанры, например сярэбон (книги шуток), или такой тип гравюры, как бидзинга (красавицы). Взаимопроникновение разных видов искусства характерно для художественного мира японцев: связь классической прозы с поэзией (моноготари немыслимы без танок), живописи с каллиграфией, гравюры с поэзией, театра с гравюрой (само название кабуки означает единство «песни, танца, мастерства»). Без живописного элемента немыслимы были и прозаические жанры гэсаку: иллюстрации занимали самостоятельное, по крайней мере не менее значительное место, чем текст; иероглифика сливалась с рисунком, являясь его продолжением. (Достаточно сказать, что произведения пяти знаменитых прозаиков первой половины XIX в. иллюстрировались Хокусаем.) Для искусства главное было не нарушить непрерывность, связь всего со всем: искусства с неискусством, одного вида искусства с другим. Непрерывность во времени и пространстве — всеобщий закон, отражающий закон существования вещей — путь (дао) и принцип всеобщей связи — «одно во всем и все в одном».

Два века назад Басё говорил: «Вака Сайгё, рэнга Соги, живопись Сэссю, чайный ритуал Рикю — их путь одним пронизан. Это fuga»¹⁰ *Fuga* — одно из классических понятий прекрасно-го, красота изысканная, утонченная, красота, присущая самим вещам, которую способен обнаружить истинный мастер. Это высшая красота, с точки зрения Басё, душа поэзии, живописи — она нетленна, передается от одного великого мастера другому. И в первой половине XIX века нечто общее объединяло театр кабуки, гравюру и все многочисленные жанры городской прозы. Общими

были не только сюжеты и приемы, общим был дух красоты, который хотя и отличался от поэтического духа Басё, также объединял все виды искусства горожан (назывался он, правда, не *фуга*, а *ики*).

Разница этих эстетических принципов такова же, как разница между прежним и новым пониманием *укиё* — бренного мира. Если раньше ценили красоту преходящего (в смене одного другим и заключена красота, говорил в XV веке Сэами, теоретик Но), то теперь ценили не смену одного другим, а то, что меняется. Раньше видимый мир не заслуживал внимания — именно как видимый, мимолетный. Теперь по той же причине он привлекает интерес: если мир бретен, то нечего терять время даром, и горожанин спешил насладиться мимолетными радостями. Старое понятие — *укиё* — как бы вывернулось наизнанку, то же слово обрело противоположный смысл. (И здесь присутствует стихийное желание спародировать или повторить то, что уже было, повторить на доступном горожанину уровне.)

Такое отношение к бренному миру определяло характер эстетики *ики*¹¹ *Ики* — это изящество с оттенком купеческого вкуса, щегольства. Поэтому *ики* переводится как «шикарное, стильное». Это тоже красота, но красота скорее внешняя, чем внутренняя, скорее броская, чем тайная, скорее чувственная, чем духовная. Скрытое стало явным, хотя это противоречит закону искусства: «Только скрытое может быть цветом, явное не может», говорил Сэами, называя цветом высшее мастерство исполнения в Но.

Раньше при внешнем покое, неподвижности, сдержанности образа ощущалась его интенсивная внутренняя жизнь. Теперь акцент сместился с внутреннего на внешнее. «Внимание же к внешнему, — говорил Чжуан-цзы, — всегда притупляет [внимание] к внутреннему»¹². Но при таком подходе расширился круг тем, исчезла избирательность. В орбиту искусства вошло то, что раньше считалось вульгарным, недостойным поэзии или живописи, признаком дурного вкуса. Мир явился в своем внешнем многообразии, и художники стремились показать, что все обладает эстетическим даром. «В природе ничто не должно быть оставлено без внимания», — открыл для себя Хокусай. А его современник, художник Хансю Сандзин, говоря о секрете Хокусая, писал в предисловии к альбому рисунков «Манга»: «Различные эмоции человека — радость, злость, печаль и удовольствие — легко можно обнаружить как в выражении лица человека, так и в его поступках. То же самое происходит и с горами, реками, травами, деревьями, они также имеют свои особые качества, характеры. Птицы, животные, насекомые, рыбы — все живое имеет свой собственный дух.

Немало людей получает истинное наслаждение, взирая на природу. Но приходит время — и все погибает, так как ничто не

живет вечно. Что же надо сделать для того, чтобы задержать это наслаждение навсегда?

Искусство поистине является одним из средств продления этого удовольствия»¹³.

Другой категорией прекрасного, источником наслаждения, как понимали его горожане, был смех (*окаси*) — забавное, курьезное. Прощается все — любая вольность, любая непристойность, если это действительно смешно.

Горожане ценили «красоту смеха» (*окаси би*), может быть, потому, что смешное было доступнее их пониманию. *Окаси би* о разных оттенков — от безобидного юмора (*коккэй*) до острой шутки (*сярэ*) — и чаще всего не имело под собой идейной подоплеки. В пародиях или подражаниях (на «Гэндзи-моноготари» Мурасаки Сикибу или на «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон) — желание не столько высмеять, сколько проявить свою осведомленность, вкус. (Недаром огромным успехом у горожан пользовалась повесть Рютэй Танэхико «Лже-Мурасаки и деревенский Гэндзи», появившаяся в 1829 г.) А полушутливый тон их произведений объясняется стремлением представить все в смешном свете. Они и над собой потешались. Комический элемент преобладал над сатирическим.

Таковы были главные требования, предъявляемые к искусству: оно должно быть изящным (*ики*) и смешным (*окаси*), «вызывать смех и слезы». Создатели этого искусства не претендовали на большее (их так и называли «забавниками», «шутами»). Все серьезные проблемы человеческого существования или состояния страны, которым были обеспокоены те, кто выступал против изоляции, находились в компетенции писателей — ученых. Они иногда выражали свою озабоченность в стихах, но только «китайских» (*канси*), в жанре которых в начале XIX века писали Рай Санъё (1780—1832) и Сакума Сёдзан (1811—1864) — ученые рангакуся, то есть сторонники европейских знаний, которые, рискуя жизнью, вводили новшества, чтобы вывести страну из состояния застоя.

Горожане же, освобожденные от серьезных забот, сочиняли комические стихи *кёка*, следуя метрическому закону классической танки (31 слог при чередовании пяти- и семисложных слов), шуточные *рэнга-хайкай* и комические повести *коккэй-бон*, где основное место отводилось игровому моменту. Это не значит, что горожане были не способны на высокие мысли и чувства (из их среды вышло немало знаменитых ученых, в том числе Мотоори Нюринага); это значит, что перед ними стояла другая задача. Уделом литературы был не анализ, а развлечение, смех. Правда, это уже не то *окаси* — легкая ирония, которая пленяет в «Записках» Сэй Сёнагон. Юмор горожан грубее, предметнее — и все же у юмора аристократов и горожан общая родословная. По

мнению японского эстетика Хисамацу Сэнъити, «аварэ и окаси воплощают гармонию. Но если аварэ соответствует чувству [которое испытываешь] осенним вечером, когда стая птиц исчезает в лучах заходящего за горами солнца, то окаси подобно чувству, которое проявляется ночью во время летнего дождя или при виде удаляющейся вереницы гусей. Окаси — это легкое, ясное настроение. От этого легкого настроения и родилась склонность к юмору (коккэй). Смешное (окасами) становится главным элементом поэзии рэнга, хайкай и фарса (кёгэн). Расцвет юмора в литературе приходится на конец XVIII — начало XIX века, когда в прозе появились Икку и Самба, в поэзии — Исса»¹⁴.

Творчество Дзиппэнся Икку и Сикитэйа Самба, особенно их «книги юмора» (коккэйбон), пользовались большой популярностью у горожан. «Книги юмора» сравнивают иногда с плутовским романом. Но у авторов коккэйбон не было иной задачи, как посмеяться, доставить удовольствие описанием комического в жизни. Критерием эстетического служил смех — не как средство для достижения какой-либо цели, а как самоцель. Смешное интересно само по себе. Если какая-то встреча, какая-то сцена описана забавно, значит, она удалась. (То же можно сказать и о гравюре. Ирония или самоирония порождена двусмысленным положением самих художников, к которым в те времена не относились серьезно. И для гравюры характерно, с одной стороны, изящество, утонченный вкус, а с другой — легкое ироническое отношение к изображаемому и самому художнику. Но если бы художники не делали свои гравюры шутя, в них, вероятно, не было бы такой пленительной легкости.)

Другое дело, что авторы не только смешили, но и достоверно воспроизводили то, что видели и слышали, то есть давали живую картину тогдашнего города. (Недаром именно эти сочинения взяли за основу первые японские реалисты, Фтабатэй Симэй и Цубоути Сёё.)

В противоположность «книгам юмора» авторы «книг для чтения» (ёмихон) черпали материал не из городских будней, а из исторических хроник и удивительных историй из прошлого Японии и Китая. Чем больше смеялись одни, тем поучительнее становился тон других. В результате Бакин оказался чуть ли не единственным писателем, который избежал правительственного запрета. Не меньшее внимание он уделял развлекательности (не случайно его сочинения относят к разряду гэсаку), но не столько смешному, сколько ужасному — той жестокости, которая поощрялась во имя самурайской верности. Читатель любил его «Повествование о восьми псах» и за своеобразный размеренный стиль, создаваемый привычным для слуха японцев чередованием пяти- и семисложных слов, за реминисценции, намеки на давно знакомые сюжеты.

Но и ёмixon трудно назвать романом. Если содержание «книг для чтения» и «книг юмора» диаметрально противоположно, то форма их сближается. Ни те, ни другие не обладали композиционной целостностью или строгой сюжетной последовательностью. Это собрание разрозненных эпизодов, нанизанных как бы произвольно. Отсюда некая, с нашей точки зрения, аморфность, фрагментарность, отсутствие логической связи одного с другим. Но ценность произведений такого рода лежит в иной плоскости — не в композиционной стройности и последовательности, а в свободе, неуловимости связи, подвижности, легкости перехода от одного к другому.

Неопределенность, несвязность свидетельствуют не о слабости формы, не об отсутствии структуры, а о ее особом типе, обусловленном особенностями мировоззрения, в частности, особым представлением о типе всеобщей связи — «одно во всем и все в одном». При таком подходе отдельное, будь то чистый, несмешанный цвет, который ценили в японской гравюре французские живописцы, или завершенность отдельных сцен в театре или прозе, как бы существует само по себе, живет своей жизнью.

Это отвечало традиционному представлению о суверенности красоты и о ее свойствах — неделимости, беспримесности, неповторимости: в каждой вещи красота присутствует однажды и в полной мере. Отсюда кажущаяся парадоксальной целостность при разрозненности, что достигается следованием закону непрерывности, естественного роста.

Может быть, оборотной стороной того, что художники не касались серьезных проблем, и была их сосредоточенность на форме. То, что они делали, должно было выглядеть красиво — вот единственное, что их заботило. Они стремились доставить наслаждение самой живой, дышащей линией, самым уравновешенным цветом. Женские образы Утамаро, пейзажи или бытовые сцены Хокусая воплощали грацию, негу или красоту обыденного, его сопричастность с вечностью. Чтобы передать грацию женской фигуры, японские художники изучали естественную гибкость ивы, сливы, вишневых деревьев и достигали в этом совершенства. За десять веков искусство доставлять наслаждение в некотором роде достигло предела.

Искусство горожан не было чем-то принципиально новым, в нем сохранялись те же эстетические критерии — *окаси*, *аварэ*. Изменилась лишь их окраска, но прежним осталось отношение художника к красоте как изначальному свойству вещей. Изменился метод, объект, техника, но сохранялось отношение к красоте как главному мерилу искусства. И для горожан красота суверенна, не средство, а цель, непреложное правило. Если художник погрешит против красоты, он не художник. Красота изначальна — все остальное следствие.

Искусство горожан развивалось по тому же пути, не прерывая связей с прошлым. Не обрывая традицию, они достигли совершенства формы. Однако по той же причине знаменитая японская гравюра не приводила в восторг самих японцев, ибо воспринималась ими как нечто само собой разумеющееся, в ряду обычных вещей¹⁵ В отличие от японцев европейцы не только не сомневались в том, что это искусство, но считали, что именно таким оно и должно быть. Их поражала именно непринужденность, легкость, подчиненность одному лишь закону красоты, одной лишь цели — доставить наслаждение сочетанием красок, линий, которая живет как бы в каждой своей точке¹⁶ Известно, какое впечатление произвела японская гравюра на французских импрессионистов. «Утонченность их вкуса всегда нравилась мне, — говорил Клод Моне, — и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение выразить представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом — посредством фрагмента»¹⁷

Искусство горожан достигло высшей точки во второй четверти XIX века, когда появились знаменитые гравюры Хокусая («36 видов Фудзи», 1823—1829), Хиросигэ (1797—1858), который в традиционном жанре пейзажа использовал приемы европейской техники (линейной перспективы, светотени). Переход к пейзажу сам по себе свидетельствовал о более глубоком, созерцательном настроении, о стремлении философски осмыслить жизнь.

В прозе появляется интерес к тонким душевным переживаниям, для раскрытия которых писатели прибегают к приему «проникновения» (угати). Мастером «угати» был Тамэнага Сюнсуи, автор «книг чувств» (ниндзёбон).

Именно в первой половине XIX века создали свои лучшие произведения пять знаменитых прозаиков: Рютэй Танэхико (1783—1842), Дзипэнся Икку (1765—1831), Кёкутэй Бакин (1767—1848), Сикитэй Самба (1776—1822) и Тамэнага Сюнсуи (1790—1843). В те же годы поэты начинают выступать против опрощения хайку, поэзия возвращается к «подлинному стилю» (сёфу) Басё. (В 1806 г. Басё был пожалован титул «Светлого божества Хион», а в 1853-м — «Великого светлого божества»). Однако с 50-х годов искусство гэсаку идет на убыль. Оно продолжало существовать и во второй половине XIX века, после переворота Мэйдзи (1868), но уже не выходило за рамки эпигонства, может быть, потому, что исчерпало себя, а может быть, потому, что коренные перемены в стране требовали коренных перемен и в искусстве¹⁸

Литература гэсаку господствовала еще два десятилетия после переворота Мэйдзи, в результате которого был упразднен сёгунат и восстановлена власть императора (фактически же Япония

встала на путь современного капиталистического развития). Были «открыты двери», отменена политика изоляции. Но осваивали европейскую цивилизацию японцы по преимуществу с оговоркой — «европейские знания, восточная мораль». Облик страны менялся на глазах, и лишь литература до середины 80-х годов оставалась неизменной. Процветали те же жанры: ёмихон, ниндзёбон, выходили продолжения историй, начатых в предыдущую эпоху. Интеллигенция, мечтавшая о модернизации страны, этих книг не читала и полагала для себя зазорным тратить время на «пустопорожнюю болтовню». Но она не пренебрегала традиционной поэзией, сочиняла на классические темы танка и хокку или «китайские стихи» — канси. Академия поэзии (о-ута-докоро) устраивала всенародные конкурсы на лучшую танку года. И все же старая литература, тем более литература гэсаку, находилась на периферии, хотя и выходила массовыми тиражами.

В те годы многие японские поэты и писатели выражали надежду, что национальная культура будет развиваться по пути соединения западной и восточной традиций. Эти настроения нашли яркое выражение в трактате Цубоути Сёё «Сущность прозы» (Сёсэцу синдзуй, 1886)¹⁹ Сёё был известным специалистом по английской литературе, читал Мильтона, Спенсера, В. Скотта, Булвер-Литтона, английских критиков, переводил Шекспира. Убедившись, что на Западе иначе понимают предназначение литературы, Сёё задался целью поднять современную японскую прозу до уровня европейской, чтобы и она играла соответствующую роль в обществе. Он декларировал: «Сёсэцу — тоже искусство, искусство в том смысле, как понимают его на Западе». В предисловии к трактату Сёё неудомевал по поводу того, что японская проза все еще носит несерьезный характер, хотя жизнь в стране переменилась. Он напоминал о былой славе японской прозы, которая знала такие шедевры, как «Гэндзи-моногатари» или рассказы Сайкаку, и выражал надежду, что японская проза возродится и займет достойное место среди искусств наряду с живописью, музыкой и поэзией. Но для этого прежде всего необходимо признать ее независимым искусством и перестроить ее принципы, учитывая опыт европейской литературы, в частности «технику описания».

В двух частях трактата²⁰ Сёё изложил новую литературную теорию. Он предлагал отказаться от привычки подчинять развитие действия идее «поощрения добра и наказания зла» и следовать методу *сядзицусюги*²¹, тому самому *сядзицусюги*, которое Хисамацу поставил в ряд основных эстетических принципов: аварэ-югэн-саби-окаси-сядзицусюги. *Сядзицусюги* — характерный признак наступившего времени.

Нельзя сказать, чтобы провозглашенный Сёё «реализм» был для японцев полной неожиданностью. Принцип «макото» —

правдивости, верности истине лежал у истоков японской литературы, но эту истину в разное время понимали по-разному. Сэами говорил: «...мономанэ (подражание вещам) и есть сядзицу», имея в виду не внешнее подобие, а подражание духу. Именно мономанэ позволяет выявить югэн — скрытую красоту вещи. «Путь к удовольствию лежит через подражание всем вещам», — заявлял Сэами. «Но это не просто отражение внешней формы, это — подражание духу»²², — комментирует Хисамацу. Достичь сядзицу — значит слиться с вещью, составить с ней одно целое. Совсем другое имел в виду Сёе: «...цель искусства — доставить усладу сердцу». Он, скорее, отрицательно относился к мономанэ как к подражанию чему-то неведомому (не случайно в сочетании мономанэ он вставил иероглиф, обозначающий «квази-, псевдо-»). Сёе ближе аварэ, чем югэн, и потому он обращается к «Гэндзи» и приводит рассуждение Мотоори Норинага об аварэ как душе «Гэндзи-моногатари». Красоте небытия Сёе предпочитает красоту бытия: он предлагает искать прекрасное в мире видимого, доступного пониманию, и прежде всего — в мире человеческих чувств.

«Сущность сёсэцу — человеческие чувства; обстоятельства жизни, нравы, обычаи стоят на втором месте... Задача писателей — проникать в самую глубину души и, ничего не утаивая, раскрывать чувства, как они есть, идет ли речь о мудрецах или благородных, о стариках или молодых, о мужчинах или женщинах, о добрых или злых — нужно описывать их чувства в мельчайших подробностях... Писатель должен создавать своих героев, основываясь на принципах психологии». Метод Сёе не зря называют «методом психологического реализма». Но он не предлагал один метод заменить другим, он верил в благотворность соединения всего лучшего, что несут с собой традиции Запада и Востока. Метод европейской литературы он определял словом *ян*, а метод восточной — словом *инь*²³. Рассуждение Сёе о разнице двух методов помогает понять, чем различаются типы художественного мышления, сложившегося в разных частях света, и как японцы воспринимали в те годы европейскую литературу: «Существуют два способа изображения человеческих характеров. Условно говоря, способ *инь* и способ *ян*. Способом *инь* человеческий характер дается не прямо (обнаженно), а исподволь (иносказательно) — выявляется в словах и действиях человека. В нашей стране писатели прибегали главным образом к этому методу.

Способ *ян*, напротив, предполагает прямое (обнаженное), конкретное описание человеческого характера. Большинство европейских писателей пользовались этим способом.

Метод *ян*, видимо, более сложен, требует знания общих принципов психологии, научных теорий — физиогномистики и френологии. Однако не имеет смысла поспешно утверждать превосходство какого-либо из методов. Писатели предусмотрительно

сочетают оба метода. Но когда, пользуясь методом *ян*, не замечают прекрасного, то упускают *мёки* (тонкие, незаметные изменения в ситуации, в настроении умов.— *Т Г.*). Когда же прибегают к способу *инь* и не соотносятся с красотой, то не проникают в глубину человеческих чувств. Писателям, видимо, следует знать исторические романы Запада и Востока, прошлого и настоящего, чтобы решить, что в них достойно и что не достойно внимания»²⁴.

Все обладает природой *инь-ян*. Если сопоставить, например, *аварэ* и *югэн*, то *аварэ* — это *ян*, более ясное, светлое, открытое чувство, *югэн* — это *инь*, более темное, тайное, скрытое. *Инь* — это свидетельство невыраженности, недосказанности, намек, оно характерно для поэтики японцев. Но *инь* нет без *ян*, они двуедины, и потому другой стороной японской поэтики было *ян* — восторг, доверие к миру такому, каков он есть.

Трактат Сёе имел огромный резонанс — литературный мир Японии ждал перемен, но самому Сёе не удалось реализовать свои принципы на практике. Повесть Сёе, которая вышла почти одновременно с трактатом и должна была подтвердить правильность его принципов, мало чем отличалась от традиционных «книг юмора» и «повестей о нравах» (*катаги-моно*). В ней не было ни сюжета, ни плана, хотя именно за четкую структуру Сёе ратовал в своем трактате, не было и проникновения в глубину чувств. Называлась эта повесть «Один раз прочти, три раза учти. Нравы студентов нашего времени» («Итидоку сантан. Тосэй сёсэй катаги») и была подписана псевдонимом Харуноя Оборо (Туман весеннего вечера).

Хотя Сёе-ученый и декларировал, что «сущность *сёсэцу* — человеческие чувства, нравы и обычаи стоят на втором месте», на деле он ограничился последними, не сумев переключиться с внешних проявлений на внутренние мотивы человеческого поведения. По мнению известного современного критика Накамура Мицуо, «литературная революция», проделанная этим ученым-писателем, была нацелена на модернизацию литературы *гэсаку* и «это сыграло решающую роль в формировании современной литературы». Сёе мечтал «улучшить горячо им любимую литературу *гэсаку* до той степени, чтобы ее признала интеллигенция...»²⁵

Трактат Сёе «Сущность прозы», действительно, в каком-то смысле определил путь японской литературы и, можно сказать, положил начало ее обновлению в Японии. К тому времени была уже переведена «Эстетика» Т. Верона, с которой Сёе был хорошо знаком. Перевел ее в 1883 году ученый-просветитель Нака Тёмин (1847—1901)²⁶ Он же ввел в обиход и сам термин «эстетика» — *бигаку* (букв. «учение о красоте»).

Хотя закон красоты был у японцев во все времена превыше всего, теории искусства в европейском смысле в Японии не существовало. Японцы не абстрагировали красоту от природного

мира. Эстетиками, как правило, выступали сами поэты или авторы пьес, и трактаты по искусству носили, скорее, прикладной характер, то есть это была не философия искусства, а своего рода образные руководства к действию. Поэтому те ученые, которые хотели познакомить японцев с европейской эстетикой, столкнулись с большими трудностями как в методологическом плане, так и в плане терминологическом. Приходилось буквально осваивать язык эстетической науки и подбирать эквиваленты к эстетическим категориям, составляя из старых слов новые понятия. Поначалу японцы ограничивались переводами или изложением европейских эстетик. Задачу приобщения к эстетической науке взяли на себя иностранцы. С 1881 года курс эстетики в Токийском университете читал американский профессор Эрнст Фенолоза. Японцы проявляли огромный интерес к эстетике Запада. В 1892 году в университете была организована кафедра эстетики, которой заведовал сначала немец Кербель, а затем японец Оцука Ясухару. Ниси Аманэ (1829—1897) читал лекции по эстетике в одной из японских школ уже в 1870 году (вскоре после возвращения из Голландии, где он занимался Кантом). На трудах японцев по теории искусства сказывались взгляды тех эстетиков, с языка которых они переводили. Цубоути Сёе тяготел к англичанам. Мори Огай (1862—1922), автор работ «Основные принципы эстетики» (1899), «О высшем в эстетике» (1902), прошел через увлечение Э. Гартманом и немецкой классической философией. Противоположных позиций придерживался известный литературный критик, последователь Сёе Симамура Хогэцу (1871—1918). В 1894 году он опубликовал работу «О природе эстетического сознания», в 1909-м — «Очерки по эстетике», где, в частности, оспаривал взгляды Э. Гартмана, утверждая, что «современное искусство открывает красоту в самой действительности», а не черпает ее из сферы бессознательного. Последователем Сёе был и Фтабатэй Симэй (1868—1908), знаток русской литературы. Он пропагандировал взгляды В. Г. Белинского и русских писателей-реалистов. Свои взгляды на искусство он изложил в статье «О прозе» (1886). Фтабатэй же и познакомил с Белинским и Цубоути Сёе. В статье «Об искусстве» (1887) Сёе писал: «Как правильно сказано у одного русского эстетика — «поэт силой чувств обнаруживает правду»²⁷ Интересно, что Фтабатэя Симэй, которого справедливо называют родоначальником нового стиля, в те годы, когда вышла его статья «О прозе» и роман «Плывущее облако» (1887—1889), мало кто знал. Лишь двадцать лет спустя его объявили своим учителем такие писатели, как Doppo, Катай и Тосон. Но и они имели в виду переводы Фтабатэя тургеневских рассказов «Свидание» и «Три встречи», которые вышли в 1888 году и, по признанию японских писателей, произвели переворот в их мыслях²⁸.

«Свидание» в переводе Фтабатэя приводило меня в удивление, — признавался Таяма Катай, — странная, тонкая манера письма необычайно восхищала меня, воспитанного в духе буддийского учения, китайской и японской словесности. Порой я сомневался, это ли истинный литературный стиль? Но потом пришел к убеждению, что такой стиль является особенностью европейского романа и что японский роман также должен развиваться в этом направлении»²⁹ По мнению Накамура Мицуо, «Фтабатэй стремился передать на японском языке совершенно необычную с точки зрения традиций нашей литературы красоту, которую он угадывал в рассказах Тургенева... Он познакомил нас с новым, неизвестным отношением к природе и человеку»³⁰

Переход к методу *ян* менял все установки, в частности, предполагал не условный язык классических моногатари, а живую речь современников.

Если Сёё, разделяя язык прозы на «изящный», «простонародный» и «смешанный», предлагал развивать последний, который был присущ лучшим представителям гёсаку, то Фтабатэй не только выдвинул принцип «единства разговорного и литературного языка» (гэмбун итти), но и реализовал его в своих произведениях. Сёё, по выражению Накамура Мицуо, «сделал не шаг, а полшага вперед», потому ему и сопутствовал успех, Фтабатэй же опередил время.

В середине 80-х годов началась реакция на европеизацию. Вспомнили о национальном достоянии. Возникло движение «за возрождение национальной красоты», которое не могло не коснуться и эстетики. В 1891 году выходит труд Миякэ Сэцурэй (1860—1945), одного из лидеров движения, — «Истина, добро и красота». Его концепция отражала традиционное представление о прекрасном: только в абсолютной пустоте заключена абсолютная правда. Только через Ничто, в котором нет противоречий, постигаются истина, добро и красота, с точки зрения японцев неделимые друг от друга. Миякэ опирался, с одной стороны, на учение даосов, Лао-цзы и Чжуан-цзы, а с другой — на близкие буддизму идеи Шопенгауэра.

В 80—90-х годах неожиданный успех выпал на долю литературного кружка «Кэнъюся» («Друзья тушечницы»), организованного в 1885 году молодым Одзаки Коё (1867—1903). Писателей «Кэнъюся» уже не назовешь эпигонами, как писателей гёсаку 70-х годов. Они возрождали «национальную красоту», блестящий стиль полузабытой эры Гэнроку, славившейся своими талантами в поэзии, живописи, прозе и драме. Они не только подражали общепризнанным образцам, но и вносили в литературу свое, не только спорили с Сёё и в противовес его призыву учиться у европейцев обратились поначалу исключительно к собственному прошлому, но в чем-то и соглашались с ним. И для писателей

«Кэнъюся», следовавших методу сядзицусюги, проза не ремесло, не забава, а истинное искусство, требующее полной душевной отдачи. Широкий успех выпал на долю «Любовной исповеди двух монахинь» (1889) Одзакки Коё, о которой сам автор говорил: «Цель этой истории — вызвать у читателей слезы. В ней не уточняется ни эпоха, ни место действия». Сюжет повести был не нов (две монахини, которые любили когда-то одного человека, делятся своими воспоминаниями); не нова была и альтернатива чувство — долг, как и мысль о превосходстве последнего. Все это было знакомо и дорого читателю, хотя и не имело ничего общего с его насущными заботами. Нравился и стиль повести в духе прозы *хайбун*, обладавшей чертами поэзии *хайку*, то есть строившейся на недомолвках, поэтических ассоциациях.

Ранние повести Коё далеки от реальности. Герои стереотипны: только красивые мужчины и женщины, богатые и бедные, добрые и злые. Но это устраивало читателя. Ему были пока не интересны взятые из жизни, говорившие и действовавшие, как обыкновенные люди, герои Фтабатэя. В Японии утверждался новый строй, а вкусы и психология горожан почти не менялись, и потому «Кэнъюся» около двадцати лет не сходила со сцены. Читатель все еще ценил в литературе *ики* — «шик», «изящество», ту формальную красоту, или изысканность, формы, которую он в избытке находил в сочинениях Коё. Писатель и сам говорил, как важно, чтобы литература не забывала об «удовольствии» (дораку). Представление о стиле Коё дает такой, например, факт. Когда у переводчика Л. Толстого Масутаро Кониси спросили, как удалась Одзакки Коё литературная обработка «Крейцеровой сонаты», он ответил: «Красота осталась, но дух исчез».

Именно за приверженность *ики* упрекал Одзакки Коё поэт Китамура Тококу (1868—1894), признанный вождь японских романтиков, — романтиков не столько по стилю, сколько по духу, объединившихся в группу «Бунгакукай» («Литературный мир», 1893—1898). Притом Тококу превыше всего ставил *красоту*. Это ему принадлежат слова: «Народ, устремленный к совершенной красоте, создаст самое прогрессивное государство». Тококу имел в виду красоту духа и потому отвергал *ики* — красоту чувственную, эротическую, ту, что рождалась в «веселых кварталах» и подменяла красоту истинной любви, которая одна только и возвышает человека. Подлинной литературе, с точки зрения Тококу, свойственны *человечность* (дзинсэйсюги), *реализм*, проникающий внутрь явлений (наймэнтэки рэаридзуму), ощущение самоценности искусства (гэйдзюцутидзёсюги) и антивульгаризм (хандзоку).

Тококу выступал как против «бессильной» литературы «Кэнъюся», так и против бесстрастного реализма Сёё. «Реалистическое изображение без подлинной страсти, реализм ради ре-

лизма только вреден», — утверждал он в статье «О страсти». Миссия поэта, считал он, — бороться до последнего вздоха за высокие идеалы человечества. В каком-то смысле именно Тококу определил настрой японской литературы последующего десятилетия.

В поздних романах «Золотой демон» (1897) и «Много чувств — много горя» (1898) Одзакэ Коё обратился к современности и от условного языка попытался перейти к разговорному. В последнем романе он как бы пришел к согласию с требованием Сёё: отражать человеческие чувства. В мельчайших подробностях воспроизвел он переживания вдовца, потерявшего любимую жену. И все же Коё не вышел за границы своего времени. Можно согласиться с выводом американского исследователя Дональда Кина: «Если спросить, какая вещь старше, «Гэндзи-моногатари» или «Золотой демон» Одзакэ Коё, то придется сказать, что последняя старше»³¹

В начале XX века инициатива перешла к молодым писателям, таким, как Куникада Doppo (1871—1908). Он один из первых увидел «муки золотого демона» и, назвав «Кэнъюся» «литературой Гэнроку, выраженной в европейские одежды», предсказал скорую ее гибель. «Две противоборствующие тенденции, про-японская и проевропейская, — писал он в статье «Отшельник Коё» (1902), — перешли в новую стадию. Сначала борьба между ними велась в области формы, теперь захватила душу... В лице Харуноя (Цубоути Сёё. — Т. Г.) пришел конец литературе, выраженной в европейские одежды. А Коё еще и сегодня видит муки демона европеизированной литературы... Коё — дитя того времени, когда поклонялись Европе. Но старики уходят вместе со своим периодом. Почему же эта процветающая литература обречена? Потому что она скользит по поверхности явлений, не проникая вглубь человеческой жизни, не отвечает духу современности»³²

Нельзя сказать, чтобы сам Doppo встречал тогда понимание. Но спустя несколько лет он был объявлен родоначальником нового направления, получившего название *сидзэнсюги* (натурализм). Термин «сидзэнсюги» ввел Мори Огай, взяв его у Золя. Были переведены и работы Золя «Романисты-натуралисты», «Экспериментальный роман». В 1902 году Таяма Катай через журнал «Новый голос» познакомил японского читателя с сущностью теории «экспериментального романа». У Золя уже были последователи — Огури Фуё, Косуги Тэнгай. Герои их рассказов оказывались в роковой зависимости от наследственности и среды. В послесловии к «Цветам ада» (1902) Нагаи Кафу писал: «Человек в чем-то остался подобен животному. Разве не подвержен он зову плоти? (...) Я убежден, что нужно изучать темные стороны жизни человека с той же тщательностью, с какой судебные

эксперты разбирают следы преступления. Вот я и решил открыто, без стеснения, говорить о фактах грубости, насилия, плотского вождения, которые перешли к нам по наследству и порождаются средой»³³.

После 1906 года происходит качественный скачок в развитии японской литературы — рождается литература нового типа. Хотя она и унаследовала название «сидзэнсюги», по своему духу она, скорее, приближалась к тому направлению, которое принято считать критическим реализмом. В те годы Катай призывал учиться у Золя, Ибсена, Толстого и Достоевского. Прочитав в 1903 году новеллы Мопассана, он делился своими впечатлениями: «Я был потрясен еще больше, чем после «Терезы Ракен» Э. Золя. (...) Будто меня по голове ударили. Мысли перемешались... Я записал в дневнике: «До сих пор я уповал на Небо. Не знал, что творится на земле. Жалкий идеалист! Но теперь я стал детищем земли!»³⁴

От пейзажного очерка, навеянного Тургеневым и поэзией Вордсворта, Доппо перешел к рассказам о японской интеллигенции, надломленной, опустошенной, душевно усталой. Его последние рассказы посвящены горькой судьбе обездоленных людей из низших слоев общества. Рассказы Доппо не походили на то, что принято было называть литературой. Потому сначала на них не обратили никакого внимания. Но примерно с 1906 года к Доппо приходит признание. Читатель решил, что именно такие безыскусные, непредвзятые рассказы ему и нужны — не утешающие, не развлекающие, а заставляющие думать. Один из его современников писал в 1906 году: «Мой знакомый как-то сказал мне: «Сёсэцу — это же изящное искусство. Писать принято красиво. Доппо же не обращает внимания на красоту. Сёсэцу должны утешать, а если описывают страдания, то дают советы, как от них избавиться. Доппо же не делает этого. И потому от его рассказов остается чувство неудовлетворенности». Я ответил: «Изящество — обман. Быть обманутым тоже иногда приятно, и писатели, которые обманывают, видимо, нужны. Но не в этом ли причина нашей скорби, нашей неудовлетворенности? (...) Нельзя же до бесконечности довольствоваться обманом. Появилась необходимость в честных, правдивых писателях, вот и пришел Доппо... Если вещи, в которых нет увлекательного сюжета и утешительной морали, нельзя назвать сёсэцу, то я поставил бы произведения Доппо выше сёсэцу»³⁵. Произошла наконец перемена во взглядах, вкусах, которая назревала уже несколько десятилетий.

Доппо показал возможности нового метода, но расцвет литературы сидзэнсюги наступил в те годы, когда увидели свет романы Симадзаки Тосона «Нарушенный завет» (1906) и Таяма Катай «Постель» (1907). Тогда критика заговорила о рождении новой литературы, о торжестве сидзэнсюги. Январский номер (за

1908 г.) журнала «Литература Васэда», организованного когда-то Цубоути Сёё, целиком был посвящен проблемам сидзэнсюги. Вышли сборник статей Хасэгава Тэнкэй «Натурализм» (1908) и статьи Симамура Хогэцу «Натурализм в литературе» (1907) и «В чем ценность натурализма» (1908).

«Нарушенный завет» — роман психологический, о том, как представитель японских париев — эта — вынужден был скрывать свое происхождение, ибо, несмотря на принятый закон о равенстве, эта третировались в обществе как «нечистые». И все же главный герой романа, учитель, нарушил завет отца — скрывать свое происхождение. Этот небывалый в японской литературе сюжет свидетельствовал о новом ее понимании. Японцы как бы открывали для себя способность литературы обличать действительность.

Роман свидетельствовал о пробуждении самосознания. Недаром критика встретила его с таким восторгом. Роман Тосона приветствовал Симамура Хогэцу. Не без влияния последнего он признавал литературу общественно полезным делом, веря в ее способность морально совершенствовать человека. К «конструктивным элементам» сидзэнсюги Хогэцу относил социальность, стремление к освобождению личности и научный анализ. Критик верил, что японская литература пойдет по пути «Нарушенного завета», но его надежды не оправдались. Уже в романе «Постель» Катая наметились те черты, которые привели к скорому закату сидзэнсюги. Японская литература приближалась к эго — роману в его японской разновидности, или к «повести о себе» (ватаку-си-сёсэцу).

Японские критики разделяют литературу сидзэнсюги на три периода: зарождение (1901—1905), расцвет (1906—1909) и упадок (1910—1912). В чем причина столь быстрого ее заката? Видимо, одна из причин заключалась в отказе от традиции. Отрицалось все, что признавалось прежде, — красота, мастерство, традиции, идеалы.

В 1901 году в статье «Что такое эстетическая жизнь» Хасэгава Тэнкэй писал: «Только действия, направляемые разумом, могут иметь эстетическую ценность». Смысл эстетической жизни он видел в стремлении к «моральному или научному идеалу».

В 1906 году он опубликовал статью, заглавие которой говорит само за себя: «Искусство крушения идеала». И действительно, отказываясь от идеалов, выступая за абсолютно беспристрастное, «незаинтересованное» описание «чистой действительности» — данных непосредственного опыта, он пришел к выводу, что проявление в литературе «нигилизма и есть натурализм».

Став на позицию полного отрицания, литература сидзэнсюги уже не могла остановиться и, описав круг, вернулась к при-

знанию невозможности познавать и изменять этот мир, ставить и решать какие-то проблемы (мукайкэцу). Конечно, этому немало способствовала и обстановка в стране: подавление личной свободы не благоприятствовало вере в новые идеалы. Несмотря на попытки писателей сидзэнсюги изменить русло национальной литературы, сделать им этого не удалось. Они вернулись к «великому сомнению». Тот же Катай говорил: «...дайте уходящему уйти, погибающему погибнуть», выражая тем самым традиционный взгляд.

Но дело, конечно, не только во внешних причинах. Сам девиз, провозглашенный вначале и поддержанный Цубоути Сёе: «Японская душа, европейские знания», был внутренне противоречив. Попытка перенести на японскую почву метод и эстетические взгляды европейской литературы не всегда приводила к желаемым результатам. То, что было естественным для европейской литературы, оказывалось порой неорганичным для японской, наталкивалось на сопротивление той самой традиции, которая действовала помимо воли писателей.

Следствием этого внутреннего противоречия явились эстетические потери, утрата совершенства формы. Самообнажение привело к своего рода протокольному стилю. Эта тенденция наметилась еще при жизни Доппо. В статье «Проблема образа» он сетовал: «Реализм понимают весьма примитивно, как точную копию людей и фактов». И тем не менее в очерке «Мои рассказы и действительность» Доппо настаивал: «Идеал творчества — красота, но если произведение далеко от действительности, оно не взволнует читателя»³⁶

Желание целиком перестроить литературу привело к тому, что было сбито дыхание национальной традиции, которая веками подчинялась закону изящного, что вызывало такой восторг у европейцев. В искусстве сидзэнсюги традиционные черты японской литературы — легкость и изящество — исчезли. Конечно, она нуждалась в обновлении, и трактат Сёе был своевременен. Но механическое, некритическое перенесение на японскую почву чужих традиций не могло не вызывать и ощущение потерь. Интересно отметить, что те японские писатели и мыслители, которые жили за границей, более скептически относились к европейской культуре и больше ценили собственную. Сохранить в японском искусстве национальные черты попытались Нацумэ Сосэки и Мори Огай.

Нацумэ Сосэки несколько лет жил в Англии, Мори Огай — в Германии, оба оказались в оппозиции к сидзэнсюги. Огай еще в 90-е годы выступил против Цубоути Сёе, назвав его «сторонником голого факта», а Нацумэ объявил писателей сидзэнсюги «рабами действительности» и в противовес их теории выдвинул принципы ёю и тэйкайсюми.

Ёю — значит быть нескованным, свободным (в буддийско-даосском понимании: «как птица в небе, как рыба в воде»). *Тэйкайсюми* — значит «бродить в задумчивости с низко опущенной головой», не навязывая себя, давать миру самораскрыться и не фиксировать то, что лежит на поверхности, а передавать внутреннюю жизнь, дух вещей.

И тот и другой принцип близок традиционной японской эстетике с ее «естественностью» — «как будто не я это делаю», а сам предмет выражает себя в произведении искусства. Суть ёю в восприятии каждого явления как момента вечности, единичного как Единого. Следовать ёю — значит не принимать преходящее за вечное, не придавать временным явлениям большего значения, чем они того заслуживают, и в этом смысле не быть поработленным, скованным правилами, преодолевать привязанность и предубеждения, подчиняться одному лишь естественному ритму (киин). Красота разлита в самих вещах, нужно лишь уметь извлекать ее, как нужно уметь извлекать вечное и подлинное из-под спуда временного и ложного. Следование ёю восстанавливало связь времен, возвращало японскую литературу в лоно национальной культуры. Традиционное чувство красоты обрело в ёю новую форму.

Следование ёю не помешало Нацумэ Сосэки создавать такие романы, как «Ваш покорный слуга кот» (1905), который по праву считается самым острым сатирическим романом того времени. Вместе с тем он выдержан в духе традиционного юмора (коккэй). И каждый последующий роман Нацумэ оказывался событием в литературном мире. Писатели следующего поколения, такие, как Акутагава Рюноскэ, учились у Нацумэ мастерству.

Однако было бы несправедливо отрицать значение движения сидзэнсюги, сыгравшего, несомненно, важную роль в развитии японской художественной культуры. Можно согласиться с мнением японских критиков: «Именно натурализм привел к трансформации японского типа мышления... И хотя натурализм пришел в упадок и был вытеснен другими направлениями, литература уже не вернулась к прежнему состоянию»³⁷ Произошел сдвиг в сознании, и это не могло не сказаться на всех сферах японского искусства.

Обновление традиционных форм произошло в поэзии. Достаточно вспомнить такого замечательного поэта, как Исикава Такубоку (1885—1912), который дал новую жизнь японской танке. И театр возрождался на новой основе и выдвинул немало талантливых деятелей. Главное, что искусство обретало свое лицо, традиционные черты приходили в соответствие с идеями и духом новой эпохи. Для искусства наступало время благотворного взаимодействия сторон: восточной традиции с западной, прошлого с настоящим.

ПРИМЕЧАНИЯ

- В «Энциклопедии японского языка» дается следующая трактовка слова *гэсаку*: а) шутка, забава, нечто непотребное; б) сочинять ради забавы стихи и прозу; в) род общедоступной литературы конца XVIII — первой половины XIX века. Зародилась эта литература в период Мэйва (1764—1772). После того как интеллигенция приобщилась к гэсаку, развлекательная литература приобрела небывалую популярность. К ней относились почти все виды прозы: кусадзоси (занимательные повести), кибёси (желтые повести), сярэбон (книги шуток), дангихон (книги проповедей — развлекательная буддийская литература), коккэйбон (книги юмора), ниндзёбон (книги чувств) и театр кабуки (Нихон кокуго дайдзэитэн. Т. 7. Токио, 1974, с. 171).
- Нагусами, по мнению японского эстетика Хисамацу Сэнъити, очень рано осознается как главная цель литературы, особенно юмористической литературы конца XVIII — начала XIX века (Х и с а м а ц у С э н ъ и т и. Собр. соч. в 12-ти т., т. 1. Национальная литература — метод и объект (Кокубунгаку — хохо то тайсё). Токио, 1968, с. 192.
- ³ Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты (Би-но сондзай то хаккэн). Токио, 1969, с. 34.
- ⁴ Собрание китайской классики (Тюоку котэнсэн). Т. 3. Токио, 1964, с. 267.
- ⁵ Кокин-вакасю, Госэн-вакасю. Токио, 1926, с. 1.
- ⁶ Собрание китайской классики (Тюоку котэнсэн). Т. 6. Токио, 1968, с. 1.
- ⁷ М. Гундзи. Японский театр кабуки. М., 1969, с. 19.
- ⁸ Japanese Thought in the Meiji Era. Vol. 9. Tokyo, 1958, p. 228—229.
- ⁹ Танидзакэ Дзюньитиро. Татуировка. — «И была любовь, и была ненависть». М., 1975, с. 34.
- ¹⁰ Мацуо Басё сю. Полное собрание японской классической литературы (Нихон котэн бунгаку дзэнсю), т. 41. Токио, 1972, с. 311. Вака — японские стихи. Под фуга Басё имеет в виду «дух, который лежит в основе созидательных сил вообще. Этот дух, создавая произведения искусства, вновь возвращается в творческую энергию Вселенной. Художник, подобно Вселенной, рождает удивительные цветы и нежную луну, оба творят прекрасное (Makoto Ueda. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967, p. 147—148). Согласно толковому японскому словарю Кодзиэн, *ики* — 1) это когда человек в приподнятом настроении и со вкусом одет. Слово носит эротический оттенок. 2) Быть знатоком человеческих чувств, особенно таких, которые возникают при посещении «веселых кварталов»; испытывать удовольствие, забавляться (Кодзиэн. Токио, 1972, с. 97). Этому понятию посвящена книга Куки Сюдзо «Структура ики», которая вышла в Токио в 1930 году и к 1974 году выдержала 24 издания.
- ¹² Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967, с. 228.
- ¹³ Коломиец А. С. «Манга». М., 1967, с. 128.
- ¹⁴ Хисамацу Сэнъити. Указ. соч., с. 187—188.
- ¹⁵ В самой Японии в начале XIX века, когда жил Хокусай, гравюра расценивалась как второсортное искусство. Показательно, что во Франции гравюры Хокусаи появились впервые в виде упаковочного материала для керамики и чая.

- ¹⁶ Как справедливо замечает Б. Воронова, в японской гравюре «пропорции человеческого тела, построение фигур были подчинены не принципам архитектоники, но как бы закону роста и потому строились не на объемах, а на линии, в самом движении которой было воплощено как бы произрастание, вытекание одних форм из других; и в человеке, как в растениях, подчеркиваются лишь признаки родового существа» (Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай. Графика., М., 1975, с. 53).
- Ревалд Д. ж. История импрессионизма. Л.— М., 1959, с. 154.
- ¹⁸ Раньше подражание, следование традиции не только не носили характера эпигонства, но являлись законом развития традиционалистского искусства. Подражание выполняло позитивную, охранительную, восстановительную функцию, что обуславливало непрерывность традиции, живучесть форм. Это было закономерным явлением в обществе традиционалистского типа. Когда после Мэйдзи в корне изменился характер японского общества, его социальная структура, то возникло несоответствие между старыми формами и ритмом нового времени.
- ¹⁹ Чтобы подчеркнуть иной характер прозы, Сёё вводит малоупотребительный до тех пор термин «сёсэцу», как перевод английского слова novel. После этого и появились обозначения для жанров романа, повести, рассказа — соответственно «большие», «средние» и «малые» сёсэцу. Трактат Цубоути Сёё «О сущности прозы» (Сёсэцу синдзуй) цит. по: Полное собрание сочинений современной японской литературы (Гэндай нихон бунгаку дзэнсю), т. 1. Токио, 1956, с. 79—131.
- ²⁰ Первая часть трактата («Общая теория сёсэцу») состоит из глав: «Изменения в сёсэцу», «Главная цель сёсэцу», «Виды сёсэцу», «Преимущества сёсэцу»; вторая часть («О законах построения сёсэцу») включает главы: «О стиле», «О сюжетостроении», «О главном герое» и т. д.
- «Сядзицусюги»: ся — «отражать», дзицу — «выявленное, имеющее форму», сюги — «изм», знак абстрактного понятия, отсутствовавший в японском языке до знакомства с европейской системой знаний (в Японии существовали понятия-образы, понятия-действия); переводится как «реализм».
- ²² Хисамацу Сэнъити. Указ. соч., с. 184.
- ²³ Космологическая модель *инь-ян* лежит в основе традиционных учений китайцев и японцев. В «Ицзине» — «Книге Перемен» *инь* обозначается прерванной, *ян* — целой чертой. Разные комбинации этих черт объясняют смену мировых ситуаций. *Инь* олицетворяло землю, покой, тайное, воспринимающее начало, *ян* — небо, движение, созидающее начало.
- ²⁴ Цубоути Сёё. Указ. соч., с. 130—131.
- Накамура Мицую. Современная японская проза (Нихон — но киндай сёсэцу). Токио, 1954, с. 35—36.
- ²⁶ Вот как современные японские эстетики отзываются об этом событии: «Конечно, с точки зрения сегодняшнего дня «Эстетика» Верона невесть что такое, но в то время это была одна из самых популярных книг. Критикуя с позиций позитивизма идеалистические взгляды, она оказала несомненное влияние на современное искусство, утверждая уважение к человеку, к личности художника. Во Франции она противостояла окаменевшему академизму в искусстве. И в нашей стране она сыграла свою роль, познакомив японцев с европейским

- искусством и с его основными понятиями. К сожалению, она не получила такого широкого распространения, как во Франции, видимо, потому, что мало кому из японцев она в то время была понятна. И все же она оказала влияние на теорию нашего искусства. Первая часть перевода вышла в 1883 году, вторая — в 1884-м, а в 1885 году появилась «Сущность прозы» Цубоути Сёе и его «Нравы студентов нашего времени», то есть работы, которые ознаменовали переход нашей литературы в новую фазу» (Литературная мысль (Бунгаку-но сисо). Серия идеологий современной Японии (Гэндай Нихон сисо тайкэй), т. 13. Токио, 1965, с. 19—20).
- Okazaki Yoshiё. Japanese Literature in the Meiji Era, p. 614.
- ²⁸ Помимо Тургенева Фтабатэй переводил Белинского, Добролюбова, Гоголя, Л. Андреева, Гаршина, Горького.
- ²⁹ Цит. по: К. Рехо. М. Горький и японская литература. М., 1965, с. 34. Накамура Мицую. Биография Фтабатэя. Симэй. Токио. 1957, с. 212—213.
- Цит. по: Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты, с. 67.
- ³² Куникида Doppo. Отшельник Коё. (Коё ямабито).— В кн.: Серия по теории современной литературы (Гэндай бунгакурон тайкэй) в 8-ми т. Токио, 1953—1956, т. 1, с. 30.
- ³³ Литературная мысль..., т. 13, с. 158.
- ³⁴ Цит. по: Иосида Сэйити. О натурализме (Сидзэнсюги кэнкю), 1. Токио, 1955, с. 205.
- ³⁵ Нунами Кэйон, Куникида Doppo. Лекции по современной литературе (Киндай бунгаку кансё кодза). Т. 7. Токио, 1967, с. 327.
- ³⁶ Куникида Doppo. Записки больного (Бёдзёроку). Токио, 1925, с. 174.
- Japanese Thought in the Meiji Era, p. 393.

АРАБО-МУСУЛЬМАНСКИЕ СТРАНЫ

§ 1. Турция



Эстетическая мысль в Турции формировалась во второй половине XIX века, в период знакомства турецкой интеллигенции с философией и культурой Западной Европы и зарождения в стране нового, буржуазного мировоззрения. В это время в Османской империи складывается сложная политическая обстановка, обусловленная, с одной стороны, усиливающимся давлением извне, а с другой — продолжающимся разложением империи изнутри. Все это нашло выражение в антифеодальной борьбе прогрессивной турецкой интеллигенции, в конституционном движении «новых османов».

Прогрессивная общественно-политическая мысль Турции, развивавшаяся в русле антифеодальной идеологии, обращалась в эти годы к просветительским идеям Запада, которые способствовали пониманию необходимости тесной связи литературы и искусства с жизнью общества. В полном соответствии с просветительскими идеалами турецкие мыслители рассматривали искусство как одно из важных средств прогрессивного переустройства общества, ориентируя его на постановку социальных проблем, на изображение жизни народа, отмечали важную роль литературы и искусства в воспитании и просвещении людей.

Вместе с тем в стране утверждались и другие идеи, противостоящие этим антифеодальным и просветительским требованиям. Речь идет о панисламизме с его апологией религии и идеализацией прошлого. Идеи панисламизма также получали свое отражение в определенных эстетических принципах, в своеобразном понимании сущности и задач литературы и искусства. В. А. Гордлевский по этому поводу писал: «Знакомство с западной культурой вызвало к жизни не только западников, но и их литературных противников, боровшихся с ними их же оружием»¹.

Эстетическая мысль в Турции в период своего зарождения выступала в тесном переплетении с литературной критикой.

Огромное влияние на ее становление и развитие оказало первое поколение танзиматцев, испытавших сильное влияние западных культурно-просветительских и философско-эстетических идей.

В статьях и книгах о литературе и искусстве Ибрагима Шинаси, Намика Кемалья, Ахмета Митхата, Раджаизаде Экрема, Муаллима Наджи и других была заложена основа, фундамент эстетической мысли в Турции. В десятках статей, посвященных вопросам философии и художественной критики, собранных впоследствии в книгах «Беседы о литературе» и «Хрестоматия идей» (1886), Ибрагим Шинаси впервые в Турции выдвинул идею независимой, свободной от государственной цензуры литературы, выступая за связь искусства с жизнью народа. Шинаси защищал принципы гуманизма и равноправия всех наций: «Моя нация — это все человечество, а родина весь мир», — говорил он. Несмотря на то, что эти идеи не выходили за рамки абстрактно-буржуазного гуманизма, они оказали большое влияние на сознание тогдашней турецкой интеллигенции².

Вслед за Шинаси в формировании литературно-критической мысли в Турции большую роль сыграл выдающийся представитель первого поколения танзиматцев поэт и мыслитель Намик Кемаль. В полном соответствии с просветительскими взглядами, воспринятыми с Запада, Намик Кемаль в своих статьях рассматривал литературу и искусство как один из главных рычагов прогресса и переустройства общества, ориентировал писателей и поэтов на общественные проблемы, выступая в защиту принципа «искусство для общества». Он видел в литературе активное средство воспитания и просвещения народа и отвергал принцип элитарности искусства. Н. Кемаль писал: «Нет ничего более абсурдного, как писать книги для избранных». Он защищал идею общественной полезности искусства, утверждая, что оно должно выражать социально значимые идеи³.

Подлинно новым в турецкой общественно-политической мысли являлось и представление о человеке, выдвинутое Н. Кемалем. Идее бессилия человека перед смертью, проповедуемой старой философией, считавшей его игрушкой в руках судьбы, Н. Кемаль противопоставлял веру в силу человеческой воли, в способность человека противостоять всем трудностям жизни. Для Н. Кемалья человек — это самая великая сила на земле, способная управлять миром⁴.

В свете этих идей рассматривал он и задачи искусства. В предисловии к пьесе «Джеляльеттин шах Хорезма», в статье «Соображения о языке в османской литературе», опубликованной в «Тасвири-Эфкар», и других произведениях он выступал за литературу, служащую общественным целям, обращенную к народу, требовал от художников верности «природе и истине». В выполнении этих задач особое место Н. Кемаль отводил театру. Театр он считал

не только «самым полезным из всех развлечений», но и «очагом культуры». «Разве этот путеводитель, помогающий человеку наряду с наслаждением получать и определенные знания, не заслуживает того, чтобы считаться самым прекрасным из всех приобретений человеческой мысли?»⁵ — вопрошал он. Однако свои мысли об искусстве Н. Кемаль не смог воплотить в полной мере в своих произведениях, что свидетельствует об определенном расхождении между его теоретическими взглядами и художественным творчеством. И это не случайно. Это противоречие было свойственно почти всем представителям танзиматской литературы, которые в силу как объективных, так и субъективных причин не сумели применить в своем творчестве принципы, выдвигаемые ими в теоретических работах. Одна из этих причин заключается, на наш взгляд, в том, что западные взгляды и идеи, воспринятые представителями турецкой художественной интеллигенции периода Танзимата, не соответствовали тогдашнему уровню общественно-политического и культурного развития страны.

Философско-эстетическая и литературно-критическая мысль Турции этого периода представлена также в публицистических статьях Ахмета Митхата, опубликованных в газете «Терджимани хакикат». Характеризуя взгляды Ахмета Митхата, нельзя не указать на сложную эволюцию его мировоззрения, приведшую его в конечном итоге к апологии ислама. Однако Ахмет Митхат не становится на позиции ортодоксального мусульманства, а пытается примирить ислам с идеями просветительства. А. Гордлевский, указывая на «явный поворот» в мировоззрении А. Митхата «в сторону богословско-философскую», писал: «Ему претила философия Шопенгауэра, в которой он видел одно превознесение индийской нирваны, губящей человека на земле. Поэтому он сурово высказался против всех учений, заразивших квиетизмом азиатские общества, которые, подавленные бесконечностью божества, в сознании своего бессилия, проводили жизнь в созерцании»⁶. Бог, учил А. Митхат, познается по мере того, как человек изучает его творения, и чем шире горизонт человека, тем он ближе к богу. Высшая цель человека в том, чтобы знакомить свой народ с идеальным счастьем, какое дает знание. Стало быть, просвещение — средство для познания божества⁷.

Ахмет Митхат пытался доказать отсутствие противоречия между наукой, прогрессом и религией. В рамках исламской идеологии он ратовал за распространение знаний среди народа, за его просвещение. В литературе и искусстве Ахмет Митхат видел не только средство развлечения, но и средство познания, что свидетельствует о глубоком понимании им значения искусства в жизни общества. Художник, отмечал он, должен пользоваться всеми возможными средствами, чтобы превращать искусство как в средство развлечения, так и в средство познания⁸. Как и все

турецкие просветители, Ахмет Митхат высоко ценил театральное искусство, утверждая его большую воспитательную роль в жизни общества. В статье «Изгнание» он писал: «Театр любой страны является одной из важных сторон ее жизни; тем более он совершенно необходим в нашей отсталой стране... Если мы серьезно хотим просвещать неграмотных людей при помощи театра, показывая им нравоучительные сцены, то нам следует в нашей литературе уделять большое внимание драматургии»⁹ Такое понимание роли театра «как наиболее доходчивого вида искусства», имеющего важное значение в просвещении и воспитании людей, было свойственно почти всем деятелям Танзимата.

Среди них своими философскими и литературно-критическими статьями заметно выделялся и Бешир Фуат, автор первой в Турции статьи о Викторе Гюго (1886). Сравнивая творчество В. Гюго и Э. Золя, Бешир Фуат отмечал связь реалистической литературы и искусства с определенной философской системой, а также с научными достижениями эпохи⁷ Как и Намик Кемаль, он признавал социальное назначение искусства. Литература, по его мнению, подобна врачу, определяющему характер заболевания общества. В понимании общественных задач искусства он далеко опередил своих современников. В современной ему европейской литературе он больше всего ценил натурализм. Бешир Фуат был хорошо знаком с позитивистской философией и в своих многочисленных статьях активно пропагандировал ее¹⁰.

Характеризуя общественно-философскую и художественно-эстетическую мысль в Турции во второй половине XIX века, нельзя не коснуться идей и взглядов Реджаизаде Экрема и Муаллима Наджи, между которыми шла долгая дискуссия по вопросам литературы и искусства, начавшаяся в 1886 году. Взгляды Муаллима Наджи об искусстве, высказанные им в ходе дискуссии, впоследствии нашли отражение в книгах «Демдеме» (1886), «Муаллим» (1886) и др.

Реджаизаде Экрем был одним из наиболее известных теоретиков литературы своего времени. Он много занимался и общими вопросами искусства. Суждения его отличаются профессиональной глубиной, хотя им и присуща известная непоследовательность и противоречивость. С одной стороны, он выступал за сближение литературы с жизнью, имея в виду прозу, а с другой — утверждал, что искусству, особенно поэзии, следует быть в стороне от общества, отказываясь от каких-либо суждений о нем. Искусство, отмечал он, должно выражать лишь субъективные чувства и эмоции художника. Свои литературно-критические и эстетические взгляды Р. Экрем изложил главным образом в лекциях, прочитанных им в Галатасарае, которые впоследствии были объединены в книгах «Талими эдебият», «Тагдири Ельхан» и др. Он высказывался по многим вопросам эстетики, в частности об

отношении искусства к действительности, о прекрасном и др., рассматривая их в целом с позиций «чистого искусства» и формализма. Ему было чуждо свойственное его предшественникам, и особенно Н. Кемалю, понимание общественной полезности литературы и искусства. Литература и искусство, утверждал он, не могут быть средством, приносящим пользу обществу, понимая, видимо, пользу в чисто утилитарном смысле. Но вместе с тем, говоря о театре, например, он видел его превосходство над другими видами искусства в том, что он доставляет не только наслаждение, но и способствует очищению нравов¹¹.

Однако в целом Р. Экрем выступал как сторонник «чистого искусства». «Целью искусства, — указывал он, — является красота. Поэзия стремится достигнуть только ее. Поэзия не безнравственна (gauri ahlaki), но она не есть и нравственность (la ahlaki)». Поэт не учитель нравственности, отмечал он. В то же время поэзия и не обязана быть логичной, находиться под контролем разума. У поэзии существует две темы: человек и природа. Поэзия должна стремиться проникнуть в человеческий дух и сущность предмета. Но не во все, что относится к ним (т. е. к природе и человеку. — Э. Э.), а лишь в то, что прекрасно, поэтично¹².

Основным условием поэзии Р. Экрем считал прекрасное, которое он разделял на чувственную красоту, красоту воображаемую и мысленную (рассудочную). Прекрасному он дает материалистическое объяснение, утверждая, что для его понимания природа является самым великим учителем. Поэзия может возвыситься, лишь подражая природе¹³.

Важнейшей особенностью поэзии Р. Экрем называл ее верность истине, правде. Но поэзия, указывал он, не должна закрывать двери воображению. Роль воображения в поэзии Р. Экрем сравнивает с гармонией, сочетанием цветов в живописи, определяя его как изменяющуюся форму истины. Исходя из такого понимания сущности воображения, он считал, что оно не должно изменять истине, а лишь придавать ей более привлекательную форму¹⁴.

Представляют интерес и суждения Р. Экрема о форме и содержании в искусстве. Отмечая важную роль формы в поэзии, он, в отличие от защитников старой поэзии, утверждал, что ее форма выбирается не произвольно, а в соответствии с темой, содержанием¹⁵. Однако даже при наличии такого соответствия поэзия может и не возникнуть. Она рождается не тогда, когда того хочет поэт, а лишь тогда, когда того желает «ангел вдохновения». Все подлинно великие произведения искусства были созданы его необъяснимым волшебством¹⁶. Очевидно, что к вопросу о сущности творческого процесса Р. Экрем подходит с идеалистических позиций, утверждая его необъяснимость и, следовательно, непознаваемость. Вместе с тем он справедливо отмечает, что всякое художественное творчество, в том числе и поэтическое, требует

от художника помимо таланта большой культуры, знаний, мастерства, духовного напряжения.

Литература Танзимата, несмотря на субъективные намерения отдельных ее представителей, в целом выражала интересы нарождающейся турецкой буржуазии и была обращена прежде всего к интеллигенции, а не к народу. Однако это нисколько не умаляет прогрессивного характера ее художественных и литературно-критических идей, представлявших собой реакцию на старую диванскую поэзию и ее эстетические принципы. Выдвигая идею независимости искусства, усматривая одну из его задач в борьбе против общественного зла, несправедливости, передовая турецкая литературно-критическая и эстетическая мысль вплотную подходила к пониманию важности отображения в художественном творчестве правды жизни.

Переход от первого этапа литературы Танзимата ко второму ее этапу (80—90-е гг.) был ознаменован в Турции сгущением политической атмосферы, сменой периода «радужных ожиданий» периодом тирании («зулюм»). Это время характеризуется разгромом первого парламента, ликвидацией первой турецкой конституции, политическим террором. В новых условиях наблюдается постепенный отход от просветительских идей танзиматцев, хотя они еще долго звучали в турецкой общественной, в частности литературно-критической, мысли. Многие турецкие эстетики и критики в этот период уже не считают литературу и искусство орудием преобразования общества. Именно в эти годы Ахмет Митхат, выступавший вначале горячим приверженцем европейской культуры, становится ярким защитником ислама, усматривая в увлечении Западом опасность для государственных устоев и нравственности народа, и пытается противодействовать идейному прогрессу. В дальнейшем эта тенденция получит свое развитие в эстетических взглядах литераторов и критиков, группировавшихся вокруг журнала «Сервети-Фюнун».

В конце 80-х — начале 90-х годов XIX века, в период разгула абдулхамидовской реакции, связь с танзиматской литературой и эстетикой, с ее просветительской идеологией как бы прерывается. Ряд представителей литературы «Сервети-Фюнун», отвергая эстетические идеи танзиматцев, проповедуют принципы идеалистической эстетики и формалистического творчества. Задачу искусства они видят в выражении личных, субъективных чувств и эмоций художника, в создании чистой красоты. Сложность исторической обстановки, ограниченность мировоззрения представителей художественной интеллигенции, влияние формалистической, декадентской литературы и искусства, реакционной идеалистической философии определили противоречивый характер развития эстетической мысли в Турции в 80—90-х годах. Но не все писатели и литераторы, группировавшиеся вокруг журнала

«Сервети-Фюнун», полностью отказываются от эстетических принципов и традиций танзиматцев. Многие из них в своих теоретических статьях возвращались к идеям и принципам искусства, которых придерживались их предшественники. Наиболее последовательными выразителями прогрессивных идейно-эстетических позиций в литературе «Сервети-Фюнун» были Тевфик Фикрет и Дженаб Шехабеттин. Их острополемические статьи по вопросам литературы и искусства вызвали горячие споры и дискуссии.

Так, Тевфик Фикрет и другие противники «искусства для искусства» видели свою важнейшую задачу в сохранении верности «истине» и «правде», указывали на индивидуалистический характер принципа «чистого искусства» и отвергали его. Т. Фикрет так определял задачи литературы и искусства: «Те, кто освобождает искусство от всякой ответственности, не могут отрицать, что оно не обладает абсолютной неприкосновенностью. Сегодня не вызывает никаких сомнений то, что на творческие переживанья художника при создании произведений искусства оказывают влияние определенные идеи и условия жизни. И художник как бы является посредником между своими произведениями и временем. Но этот посредник обладает способностью познания. Именно эта познавательная способность не позволяет художнику освободиться от нравственной ответственности. Искусство не является личным делом. Если даже и находятся такие, которые создают произведения искусства для себя, то это не главное в творчестве. Художник должен не отворачиваться от жизни общества, а, напротив, отображать ее»¹⁷ В основе эстетических взглядов Т. Фикрета лежало его материалистическое миропонимание, а также гуманистические идеи, мечта о свободе и равенстве всех людей на земле. «Если бы он жил сегодня,— писала о Фикрете прогрессивная турецкая журналистка Сабиха Сертель,— эти идеи привели бы его к социализму»¹⁸ Мироззрение Фикрета перетерпело сложную эволюцию, которая привела его в конечном итоге к материалистическому пониманию мира. Фикрет признавал существование вселенной до человека и независимо от него, отрицал, что механизмом вселенной управляет абсолютный дух, или абсолютная «идея», а тем самым отрицал и идею Творца. Бытие, вселенная, утверждал он, не имеет ни начала, ни конца и существует вечно. Согласно закону эволюции, все меняет свою форму, но вселенная существует вечно¹⁹.

Эти материалистические идеи Тевфика Фикрета подверглись яростным нападкам со стороны его литературных противников, особенно поэта Мехмета Акыфа — одного из самых ревностных защитников исламской идеологии, выступавшего против распространения в Турции культурных ценностей Запада. Мехмет Акыф считал, что ничто не должно проникнуть в Турцию с Запада, даже в области литературы и искусства, задачу которых

он видел в распространении религиозных идей, укреплении веры. Искусство он считал средством религиозного воспитания. Этим реакционным мистическим взглядам Мехмета Акыфа Тевфик Фикрет противопоставлял идеи общественного служения искусства. Однако эстетическим взглядам самого Фикрета была свойственна определенная непоследовательность. В понимании некоторых вопросов эстетики у него наблюдаются отступления от исходной материалистической позиции. Так, прекрасное Фикрет считал субъективным понятием, лишенным определенности, рассматривая эту важнейшую категорию эстетики с идеалистических позиций²⁰.

Серьезным идейным противником Тевфика Фикрета в эстетической борьбе был Дженаб Шехабеттин — один из видных представителей литературы «Сервети-Фюнун». Горячий поклонник западной культуры и искусства, в частности французского символизма, он был человеком, обладающим широкой эрудицией и аналитическим умом. Тем не менее он не смог подняться до понимания важной роли искусства в жизни общества и под влиянием западной идеалистической философии и эстетики выступал в защиту «искусства для искусства».

В «Письме к сыну» он писал: «В поэзии я не ищу ничего, кроме красоты. Произведения искусства, подобно прекрасному цветку, должны доставлять мне наслаждение, а не давать наставления. Целью литературы является только литература... В искусстве нельзя искать пользы»²¹. С этих же позиций к пониманию сущности искусства подходил и Хусейн Джахит, выступавший на страницах журнала «Сервети-Фюнун» с публицистическими, литературно-критическими статьями, которые впоследствии (в 1910 г.) вошли в его книгу «Кавгаларым». В период сотрудничества в «Сервети-Фюнун» Хусейн Джахит придерживался теории элитарности, утверждая, что литература и искусство принадлежат не большинству общества, не народу, а небольшой группе интеллигентов. Он был противником целенаправленного искусства и открыто заявлял об этом. «Я являюсь сторонником того, чтобы не превращать литературу в средство достижения какой-либо цели, — писал он. — По-моему, целью литературы является сама литература. Литература не есть средство»²².

Несмотря на то, что турецкую интеллигенцию в ту пору привлекали социальные вопросы, беспокоил антагонистический характер отношений между людьми в буржуазном обществе, ее пугали «отчаянные материалистические выводы». Неумение проникнуть в сущность исторических процессов, понять механизм общественного развития рождало чувство неуверенности, трагическое отношение к жизни, которые усугублялись удушающей атмосферой реакции в стране²³.

Однако прогрессивные тенденции эстетической мысли периода

Танзимата не были отвергнуты полностью представителями литературы «Сервети-Фюнун». Та часть художественной интеллигенции, во главе которой стоял Тевфик Фикрет, в своих публицистических статьях выступала за социальную активность искусства, затрагивающего общественно значимые проблемы.

Так, важнейшей задачей писателя Халид Зия считал обращение к жизни, внимательное изучение явлений действительности, живых людей и их взаимоотношений. В статье «Рассказ» он писал: «Главное значение реалистического метода состоит в обращении к реальной жизни, в изучении ее, в объяснении и анализе наблюдаемых жизненных явлений... Реалистический рассказ устанавливает связь явлений, показывает живых людей, состоящих из плоти и крови»²⁴. Халид Зия испытал сильное влияние теории натурализма, однако в своих произведениях он тяготел больше к реалистическому изображению жизни.

Несколько иное место среди литераторов, объединявшихся вокруг журнала «Сервети-Фюнун», занимает Мехмет Рауф. В своем творчестве он был далек от проблем общества и ограничивался лишь узкой темой любви. Но в своих критических статьях он призывал к тематической широте и считал, что литература и искусство должны отображать реальную жизнь, происходящие в обществе социальные коллизии. В статье «У нас роман» (1899), указывая на недостатки литературы «Сервети-Фюнун», Мехмет Рауф писал: «Я смотрю вокруг и вижу такие вещи, о которых в нашей литературе не сказано ни слова. Только ли любовь, страсть, поэзия и музыка? <...> В жизни любовь не является преобладающей тенденцией, наоборот, она гораздо больше связана с другими тенденциями. Если пройтись по окраинам, посмотреть большие дома, рассмотреть их изучающим взглядом, описать жизни, протекающие в бедности, в приукрашенной нищете... В романе должно быть описано все это. Роман должен быть протоколом, фиксирующим состояние общества... бороться за счастье человечества, за более счастливое будущее»²⁵.

Суждения турецких мыслителей о литературе и искусстве, высказанные во второй половине XIX века, свидетельствуют о том, что уже в тот период в турецкой эстетической мысли сквозь различные противоречия и наслоения пробивала себе путь прогрессивная тенденция — понимание важной роли литературы и искусства в жизни общества, в воспитании и просвещении масс, утверждалась необходимость реалистического изображения действительности, верности художника правде жизни, истине.

ПРИМЕЧАНИЯ

Горделевский В. А. Избр. соч. Т. 2. М., 1961, с. 352.

Mutluay Rauf. 100 soruda XIX asir türk edebiyati. Istanbul, 1969, s. 65—68.

- См.: Hızarcı Suat. Tanzimat edebiyati antolojisi. İstanbul, (s. a.), s. 10—11.
- См.: Mutluay Rauf. *Op. cit.*, s. 84.
- ⁵ Ibid., s. 87.
- ⁶ Горделевский В. А. Указ. соч., с. 380.
- См. там же.
- ⁸ См. там же.
- ⁹ Baydar M. Ahmet Mithat Efendi. Hayati, sanati, eserleri. İstanbul, 1954, s. 12.
- ¹⁰ См.: Айзенштейн Н. А. Из истории турецкого романа. М., 1968, с. 40.
- ¹¹ См.: «Türk dili», 1966, N 178, s. 699.
- ¹² См.: Акюз Кенан. Batı tesirinde türk siiri antolojisi. Ankara, 1958, s. 68.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Ibid., s. 69.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Ibid., s. 70.
- ¹⁷ Sertel S. Tevfik Fikret. İlericilik gericilik kavgasında. Sofya, 1965, s. 115.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ См.: Акюз Кенан. *Op. cit.*, s. 206.
- ²¹ См.: Banarlı Nihat Sami. Metnlerle türk ve Batı edebiyati. İstanbul, 1956, s. 112—113.
- ²² См.: Mutluay Rauf. *Op. cit.*, s. 196.
- ²³ См.: Айзенштейн Н. А. Указ. соч., с. 48.
- ²⁴ См.: Алькаева Л. О. Герои и сюжеты в турецком романе. М., 1966, с. 57.
- ²⁵ Mutluay Rauf. *Op. cit.*, s. 194.

§ 2. Иран

К XIX веку иранская эстетическая мысль прошла сложный и трудный путь развития, сохраняя преемственную связь с традицией. Ислам, насильно, военным путем внедрявшийся арабским халифатом, нанес сильный удар по всем сферам иранской жизни, в том числе и по искусству. Потребовалось более двух веков самоотверженной борьбы народа за независимость и национальную культуру в условиях победившего ислама. Только в IX веке начали появляться первые ростки национального и культурного возрождения, которые быстро крепили и успешно развивались.

Всему миру известны прекрасные творения средневековых поэтов Рудаки (860—940), Фирдоуси (р. 940), Хайяма (1048—1131), Саади (1205—1292), Хафиза (1325—1390) и других, которые до сих пор доставляют людям большое эстетическое наслаждение, вселяя веру в социальную справедливость.

Успешно развивалось и тесно связанное с поэтическим творчеством музыкальное искусство. В средние века музыкальной культуре уделялось большое внимание, о чем свидетельствует сочинение по теории музыки, разрабатываемой многими литераторами. Упомянем «Трактат о музыке»¹, принадлежащий корифею персидско-таджикской литературы, выдающемуся поэту Абдурахману Джамии (1414—1492). Интересна и постановка проблемы органической связи поэзии и музыки².

Высокого уровня достигла и средневековая персидская живопись, главным образом миниатюра, хорошо известная во всем мире (Бехзад, Ага Мирек и др.). Она украшает рукописи произведений многих прославленных поэтов — Фирдоуси, Саади, Хафиза, Амира Хосрова Дехлеви, Джамии и других, — увеличивая их эмоциональное воздействие на читателя. Нельзя не упомянуть и о тонкой, изящной, особой красоты персидской каллиграфии, которая во многом определила стройную композицию поэтических рукописных сборников.

В XVI—XVII веках персидская литература и искусство начали угасать. В XVIII веке этот процесс усилился из-за кризиса феодальной системы. Господство патриархально-феодальных отношений, бесконечные разорительные войны, внутренние междоусобицы, отсутствие законности, произвол шахской власти, поддерживаемой реакционной частью духовенства, нищета — все это привело Иран к концу века к экономическому, политическому и культурному упадку.

В XIX веке укрепляются связи Ирана с капиталистическими странами. Известия о развитии техники, культуры и просвещения, о жизненном укладе и порядках в европейских государствах оказали положительное воздействие на умы передовой части иранской интеллигенции, которая начала проявлять беспокойство за судьбы своей страны, задумываться над тем, как изменить положение в Иране, вывести его из состояния отсталости. На проведении преобразований в интересах укрепления существующего строя настаивали также многие иранские государственные деятели и деятели культуры.

В начале XIX века начинается осуществление ряда реформ в административной и культурной областях. Правительство посылает молодежь в европейские страны обучаться военному, врачебному, инженерному искусству, знакомиться с литературой и художественным творчеством Запада. Вводится книгопечатание: в Тегеране и Табризе устанавливаются типографские машины, а также литографские станки. Все это сразу же сказалось на характере выпускаемых книг. С их страниц исчезли знаменитые иранские миниатюры, а изредка появлявшиеся их репродукции или подражания производили жалкое впечатление. Значительно поубавилось профессиональных каллиграфов, некогда создавав-

ших шедевры письма, — к их услугам еще некоторое время прибегали в литографированных изданиях, но, и они все более становились редкостью. Уже не возводили зданий в традиционном стиле — перedelывали старые либо строили в новом, европейском стиле.

Зато основывались светские учебные заведения, открылась музыкальная школа, художественное училище, делались переводы исторических, географических, литературных и искусствоведческих сочинений Запада на персидский язык. Обновлялась литературная мысль, испытывая влияние европейской, не порывая, однако, с национальной традицией. В искусстве рождался своеобразный сплав старого и нового.

В XIX веке в Иране мы не обнаружим специальных исследований, посвященных эстетической проблематике. Но литературная критика, затрагивавшая вопросы культуры, в той или иной степени касалась и эстетических вопросов. Иранские мыслители были учеными широкого профиля и обращались к проблемам философии и религии, политики и социальных отношений, литературы и искусства, эстетики и других видов общественной идеологии.

Девятнадцатый век выдвинул немало одаренных деятелей, придерживавшихся передовых убеждений. Одним из выдающихся мыслителей и бескомпромиссных борцов за преобразования в Иране был Ага-хан Абдолхосейн Кермани (1854—1896), известный в персидской и западноевропейской литературе как Мирза Ага-хан Кермани. За свои прогрессивные идеи он поплатился жизнью — был зверски казнен. Человек одаренный, высокообразованный, широких взглядов, он был общественно-политическим деятелем, философом, поэтом и литературным критиком.

Мирза Ага-хан Кермани решительно выступал против феодализма и ничем не ограниченной шахской власти, беззакония и деспотизма; он отрицательно относился к исламу, утверждая, что религия тормозит социально-нравственное развитие людей, оглушает их. Кермани считал науку, знания существенным фактором в избавлении «человека от ужасов и опасностей» и делал вывод, что «разум и сознание всегда являются противниками религии»³ В трактате «Сад хетабе» («Сто обращений») он писал: «Человек должен осознать себя и уяснить свои интересы, понять, в чем его счастье и благополучие, научиться устранять зло и вред... Если даже народ и не знает путей достижения прогресса и процветания, то уже потому, что стремления к этим идеалам в нем заложены, надо эти чувства пробуждать»⁴

Философские убеждения Кермани определили и его взгляды на поэзию и другие виды искусства, которые он рассматривал через призму своих эстетических принципов. Он смело осуждал эпигонство и панегиризм, царившие в персидской поэзии XIX ве-

ка. Этой придворной линии в персидской словесности Кермани противопоставлял прогрессивную европейскую литературу просветительского характера. Он писал: «Поэты Европы сочиняли и сочиняют самые разнообразные произведения, но они подчинили поэтическое искусство законам логики и поставили целью *просвещать умы людей*, рассеивать религиозные предрассудки, увещевать беспечных, порицать невежд, побуждать людей к благородным поступкам, уводить их от позорных деяний и возбуждать в них патриотизм и преданность своему народу»⁵ Идеи о национальной литературе Кермани отстаивает и в других произведениях. Так, в «Трех письмах» он отмечает: «Одним из важнейших показателей прогресса, процветания и развития культуры считается в Европе поэзия. Она является видом словесного искусства, состоящего из содержательных, изящных и красивых строк, оказывающих приятное воздействие на читателя. Эта поэзия публикуется там для того, чтобы в содержательных и высокохудожественных строках изображать жизнь народа в назидание другим либо создавать правдивые образы человека в целях *обогащения людей и пробуждения народа*, воспитания добрых чувств и нравов, поощрения инициативы и мужества, развития просвещения, распространения правды и справедливости»⁶. Указывая на многочисленные недостатки персидской поэзии XIX века, Кермани предлагает покончить с «устаревшими методами и наметить новые пути ее развития»⁷.

Что касается общеэстетических взглядов Мирзы Ага-хана Кермани, то представление о них помогают составить также его неопубликованные произведения⁸.

«Прекрасное в жизни,— пишет Феридун Адамият, излагая общеэстетические воззрения Кермани,— проявляется по-разному, его категории отличаются и своим содержанием. В общей сложности он [Кермани] признавал пять видов «искусства»: поэзию, музыку, живопись, скульптуру и танец. В основе красоты во всех этих видах искусства лежат два момента: 1) способ творческой обработки используемого материала и 2) содержание, которое выражает каждый из видов искусства. Материалом для поэзии служат слова, для музыки — звуки, для живописи — краски, для скульптуры — дерево и камень, а для танца — движения и жесты. Но следует знать, что ценность любого произведения искусства заключается в его смысле и в способах использования материала, которые зависят от «вдохновения» и «таланта мастера»⁹ И то, что Кермани подчеркивал обязательную для искусства органическую связь формы и содержания, было новым словом в эстетической мысли Ирана XIX века.

Большое внимание уделял Кермани женскому вопросу, рассматривая эту очень важную для Ирана проблему как общественную и эстетическую. Символично, что в своем произведении

«Рейхан» («Базилик»), сохранившемся в незаконченном рукописном виде и состоящем из десяти глав, рядом с главами «О сущности красоты» и «О чистоте благородной жизни людей», стоит и глава «О мудрости женщин и ограничение их обязанностей».

В отличие от просветителей конца XIX—начала XX века, весьма осторожно ставивших вопрос об эмансипации женщин, Кермани (хотя и был их предшественником) решительно отстаивает необходимость равноправия женщин. Он осуждал все то, что не дает женщинам возможности нормально жить и занимать подобающее место в обществе. «Что пользы от чадры, которая вместо того, чтобы блюсти непорочность и охранять нравственную чистоту женщины, превратилась для нее в препятствие к познанию человеческой жизни, в преграду к просвещению... Половина населения Ирана — женщины, но они парализованы, унижены, глухи и слепы, закованы в цепи. Вот почему они необразованны, слабы, забиты и не могут принимать участия в жизни общества»¹⁰.

«Женщина, — пишет он, — заживо погребенное существо, лишенное человеческих прав. Она безропотная рабыня. Это не только выключает из общественной жизни добрую половину населения Ирана, но и приводит к большой детской смертности и сокращению народонаселения»¹¹ Впервые в Иране Кермани в полный голос заявил, что закабаление женщины есть противоестественное, аморальное и отвратительное явление, наносящее огромный урон обществу.

О чем бы Кермани ни писал — об искусстве, философии, истории, о языке и литературе, — он твердо был убежден, что прекрасные достижения человечества должны использоваться для развития общества, в интересах народа. Такой реалистический взгляд на роль и задачи культуры в жизни общества был новым для отсталого Ирана XIX века и явился важной вехой в развитии общественной мысли страны.

ПРИМЕЧАНИЯ

Д ж а м и А б д у р а х м а н. Трактат о музыке. Пер. А. Н. Болдырева. Ред. и ком. В. М. Беляева. Ташкент, 1960.

² См.: Разани Абу-Тараб. Ше'р ве мусики. Саз-о аваз дар адабияте фарси. (Поэзия и музыка, музыка и пение в персидской литературе). Тегеран, 1961.

³ Кермани Мирза Ага-хан. Сад хетабе (Сто обращений), с. 154. Рукопись хранится в республиканском фонде г. Баку (№ 2926).

⁴ Там же, с. 97.

⁵ Кермани Назем оль-Ислам. Таарихе бидарийе ираниян (История пробуждения иранцев). Тегеран, 1953. с. 141 (курсив мой. — Д. К.).

- ⁶ Кермани Мирза Ага-хан. Се тогра мактуб (три письма). Рук. б. м. б. г. (курсив мой.— Д. К.).
- ⁷ Кермани Мирза Ага-хан. Рейхан (Базилик). Тегеран, б. г. Фотокопия рукописи.
- ⁸ Что касается неопубликованных произведений Мирзы Ага-хана Кермани, то большая часть их практически недоступна. В своем изложении эстетических взглядов этого уникального ученого мы опираемся частично на книгу доктора Феридуна Адамията «Андишейхайе Мирза Ага-хан Кермани» («Мысли Мирзы Ага-хана Кермани»), которому удалось установить с относительной точностью и полнотой список произведений Кермани, а также разыскать немалую их часть.
- ⁹ Адамият Феридун. Андишехайе Мирза Ага-хан Кермани. (Мысли Мирзы Ага-хана Кермани). Тегеран, 1967, с. 199.
- ¹⁰ Кермани Мирза Ага-хан. Сад хетабе (Сто обращений), 246. Там же, с. 229.

§ 3. Ирак

К началу XIX века Ирак был отсталой страной, глухим захолустьем Османской империи. Литературная жизнь находилась в состоянии застоя, хотя по традиции многие образованные люди пробовали свои силы в поэзии.

Подавляющее большинство жителей Ирака было неграмотно, население довольствовалось выслушиванием в мечетях проповедей, не лишенных подчас литературных достоинств. А на рыночных площадях и в кофейнях чтецы и рассказчики за скромное вознаграждение изо дня в день читали простому народу бытовые и фантастические сказки и приключенческие романы о героях и воинских подвигах. На улицах городов и деревень и в частных домах слышались протяжные голоса дервишей, декламировавших и распевавших мистические стихи. Из поколения в поколение в народной среде бытовали фольклорные песни. Стихотворные тексты к ним, как отмечает исследователь иракской поэзии этого периода Х. И. Наккаш, писались *раджазом* (двойным ямбом). В основу этих песен были положены четыре основные мелодии, которые варьировались на разные лады (более семидесяти)¹

В образованной среде распространялись рукописные сочинения. То были исторические хроники и жизнеописания, комментарии к Корану и поэтическим сборникам, исследования по богословию, средневековой философии, этнографии, записи о путешествиях, загадки в стихах и прозе, сборники анекдотов, небольших шуточных историй и остроумных изречений, почерпнутых в большинстве своем из старинных книг. Все эти книги были написаны на классическом арабском языке, витиеватым слогом, насыщены

архаизмами и доступны лишь узкому слою образованных людей.

По тематике, стилю, жанровым формам иракская литература XIX века типологически тяготеет к средневековой литературе и носит сословный характер, то есть делится на литературу образованных верхов и народную.

Образованная часть населения, воспитанная на классической арабской поэзии, воспринимала только такие стихи, где конкретный жизненный материал трансформировался в привычные, predeterminedные давней традицией и устоявшимся каноном формы. Если поэт не проявлял в своем творчестве должной эрудиции, его произведения квалифицировались как *манзум* (вирши), в отличие от *ши'р'* (высокая поэзия).

В Ираке XIX века продолжала господствовать «эстетика привычного», когда, как отмечала исследовательница арабской средневековой литературы Б. Я. Шидфар, эстетическое чувство слушателя удовлетворяется только привычными ему формами и он ждет от поэта «не нового сюжета, который будет восприниматься как нечто необычное, чуждое, неинтересное, а как можно более мастерских и изобретательных вариаций на тему уже известного и привычного ему сюжета»²

Основная особенность арабской поэзии, свойственная всем периодам ее развития, состоит в том, что слова в стихотворной строке часто несут в себе несколько значений, представляя собой сложные каламбуры. Амбивалентные формы, то есть такие слова и образы, которые могут быть истолкованы в нескольких смыслах, изначально присущи арабской поэзии в силу полисемантического характера ее лексикона.

Арабская поэзия всегда предполагала логическую незавершенность, смысловую недоговоренность, рассчитанная на домысливание читателя или слушателя. Отдельная стихотворная строка может вызывать по несколько вариантов толкований, часто прямо противоположных. «Любование своим искусством, умение выразить самые различные оттенки и градации мысли характерно для деятелей арабской классической литературы»³, — отмечает Шидфар. Со времен древних жрецов — кахинов, выкрикивавших рифмованные заклинания, арабы преклонялись перед обожествляемым всемогуществом слова.

Поэты находили особую прелесть в подражании классикам: арабских ценителей поэзии интересовал именно тот аспект индивидуального таланта, который был связан с умением оставаться верным внутренней жизни традиции и одновременно предполагал субъективную интенсивность — искусство поэта вживаться в известную тему.

Иракские поэты первой половины XIX века творили в рамках тех же поэтических жанров, что и в средние века: *мадх* (панегрик), *риса'* (элегия), *васф* (описание), *газаль* (любовная лирика),

фахр (самовосхваление), *хиджа'* (сатирическое осмеяние), *рисаля* (послание), *шакят* (жалоба-обвинение).

Так же как и в эпоху расцвета арабо-мусульманской культуры (VIII—XII века), в Ираке XIX века поэтические жанры не были равноправными. «Высшим», и потому наиболее распространенным жанром считалась панегирическая поэзия и ее разновидность — траурная элегия. Как и в средние века, поэзия для стихотворцев была единственным источником существования. Кроме того, поэты, лишенные, подобно другим гражданам, элементарных прав, часто искали покровительства у феодальной и бюрократической верхушки. Каждый профессиональный поэт любыми способами старался доказать свою принадлежность к высшему разряду, к поэтической элите, представители которой только и имели право декламировать стихи в присутствии наиболее высокопоставленных деятелей империи.

В приоритете панегирика перед остальными жанрами сказывалась «иерархичность» мышления, порожденная иерархичностью средневекового общества. «Весь окружающий мир, — указывает Шидфар, — представляется разделенным по ступеням — от высшей к низшей, между которыми существуют четкие грани. Такое же иерархическое отношение мы видим и к словесному искусству: жанры считаются неравноправными»⁴.

В соответствии с издавна устоявшимся канонам от панегириста, восславляющего своего покровителя, не требовалась ни близость к правде, ни искренность, ни оригинальность. Как правило, в панегириках поэты использовали литературные штампы. Литературный канон предполагал иерархическое соподчинение разновидностей панегирика, сохранявшееся от средних веков. «Высший вид» мадха — это восхваления, посвященные царям, — отмечает Шидфар. — В этих панегириках должен быть самый высокий уровень лексики, соответствующий самому высокому уровню мыслей и образов. (...) Навеянные качествами царственного «хвалимого» образы носят отвлеченно-космический характер, ни в коем случае не сочетаясь с какими-либо бытовыми «низкими» элементами, которые могли бы снизить уровень мадха»⁵. В панегириках, посвященных, например, турецкому султану, иракские поэты называли его «хранителем чистоты ислама», «тенью Аллаха на земле», «затмевающим солнце» и приводили другие гиперболические сравнения, давно ставшие банальными.

В стихах панегиристов чаще, чем у приверженцев других жанров, затрагивались социально-политические проблемы, хотя преимущественно в подтексте. В те времена самые робкие попытки навести сограждан на мысль о политико-экономических реформах незамедлительно пресекались османскими властями. Недовольство поэтов турецким господством проявлялось по преимуществу в русле шиитских настроений⁶. Все крупные поэты Ирака

XIX века выражали в своем творчестве шиитские идеи, даже если и были вынуждены в глазах правящей османской верхушки выглядеть убежденными суннитами.

Культ шиитских святых, особенно Али (ум. в 661 г.) и его сына аль-Хусейна (ум. в 680 г.), был чрезвычайно распространен в Ираке, где с VIII века на десятый день мухаррема (первый месяц по лунному календарю) читались хроники и устраивались мистерии, в основу которых были положены истории об их убийстве. Призыв к отмщению за великомучеников воспринимался шиитами как призыв к освободительной борьбе против турецких поработителей. Шиитов наиболее энергично поддерживали в своем творчестве те иракские поэты, которые считали себя алидами, то есть вели свое происхождение от Али или его сыновей, аль-Хусейна и аль-Хасана. Так, в касыдах, пронизанных религиозным пафосом и зовущих к самопожертвованию в бою, сейид Джаафар аль-Хилли (1861—1898) не только ревностно поддерживал притязания алидов, но и недвусмысленно давал понять, что сам готов возглавить вооруженное восстание, а в случае победы стать во главе государства в качестве халифа⁷ Из стихов Джаафара аль-Хилли видно, что поэты-горожане в XIX веке широко использовали образы бедуинской поэзии, героизирующей воинские подвиги своего племени.

Героических стихов на военную тематику, авторы которых ставили своей целью разжигание среди соотечественников анти-турецких настроений, в иракской поэзии XIX века много. Поэты, уподоблявшие себя эпическим богатырям, воссоздавали эстетически идеальный образ поэта-воина типа легендарного Антары ибн Шаддада (VI—VII вв.), личность которого вдохновляла средневековых арабов на сочинение героических поэм. Сейчас в большинстве случаев трудно судить, насколько точно авторское «Я» совпадало с поэтическим образом могучего и неустрашимого воина. О шейхе Аббасе ан-Наджафи (1828—1859), например, известно, что, хотя в некоторых своих стихах, сочиненных в жанре *фахр*, он и превозносил свое воинское мастерство, неустрашимость в конных атаках, сметку командира, на самом деле и по своему происхождению и по образу жизни был он мирным горожанином⁸

Противодействуя сепаратистским устремлениям шиитов, османские власти всячески поддерживали суфийскую идеологию в Ираке, призывающую к отрешению от мира и мирской суеты; для странствующих дервишей содержались странноприимные дома, суфийским орденам оказывалась денежная помощь. Сохранению влияния суфизма в Ираке во многом способствовало невежество населения.

Адепты суфизма прибегали к поэзии как наиболее удобному средству воздействия на психику аудитории. Тематами для произ-

ведений суфийской ориентации, сочиненных в традициях мусульманского мистицизма, служили различные эпизоды из жизни основателей орденов, «святых шейхов», мистическая эротика, гимны экстатическим состояниям, религиозная лирика. Суфийские поэты Ирака XIX века отвлекали внимание читателей и слушателей от сложных политических и социальных вопросов и уводили в сферу мистических поисков божественного откровения.

Их творчество, лишенное самобытности, сугубо консервативное, оставалось в целом в границах образных систем средневековой арабской и персидской суфийской поэзии (знание персидского языка и литературы было обязательным тогда для всякого образованного человека).

Суфийское стихотворение создавалось из основных типов аллегорий, традиционных символов — условных терминов суфийской философии. «Образ положительный обычно сопровождался его диаметральной противоположностью»⁹ или оттеняющим его образом: огонь — тьма; разум — сны (шейх Мухаммед бен Нох аль-Гариби аль-Ка'аби, ум. в 1908 г.); луна — мрак ночи; серьги — девичьи ланиты (Ибрахим ат-Табатабаи, 1832—1901); ночь — далекий костер; грозовые тучи с молнией, предвещающие лихорадку — сухая пыльность (Мухаммед Саид аль-Хаббуби, 1830—1916). Так как во всяком суфийском стихотворении главная тема предусмотрена заранее и обязательно должна соотноситься с идеей монотеизма и единства всего сущего, то основной метод суфийской литературы заключается в том, чтобы слить воедино две противоположности. Такая тенденция характерна и для суфийских концепций арабской поэзии в Ираке.

К суфийским поэтам принадлежал имам сейид Ибрахим ат-Табатабаи, создавший в Кязымийе литературный кружок, члены которого принимали участие в мистических ночных радениях на берегу Тигра. Ат-Табатабаи был мастером экстатической импровизации: без малейшего промедления он слагал моноримическую касыду из ста бейтов¹⁰. Экстатическая несвязность отдельных частей стихотворения была тогда типичной для всей иракской поэзии. Однако это не столько экстатичность как таковая, сколько отражение в своеобразной форме устоявшихся эстетических взглядов средневекового араба, «привыкшего ценить в любом жанре искусства слова, — как отмечает Шидфар, — прежде всего эмоциональность, которая достигается не строго логической связью вытекающих друг из друга рассуждений, сюжетов или образов, а контрастным их противопоставлением, оппозицией»¹¹. Современникам казалось, что поэта-импровизатора осеняет свыше, что стихи возникают помимо его воли. Однако это впечатление обманчиво. За вспышкой «боговдохновенной» импровизации стоял напряженный труд поэта, его многолетнее

предварительное освоение громадного опыта предшественников, заучивание наизусть многих тысяч стихов.

Большинство стихов ат-Табатабаи имеют два плана. Первый план — это поверхностный «слой», тематически относящийся стихотворение к одному из традиционных жанров. За внешним слоем стихов, посвященных именитым согражданам или детям и внукам поэта, проступает ряд понятий, отражающих суфийские воззрения автора. Даже в тех случаях, когда ат-Табатабаи сочинял панегирики, воспевая знаменитых богословов или поэтов, он предпосылал им лирический *ташбиб* (воспевание в стихах красоты и молодости), а затем уже переходил к прославлению духовных качеств человека. Таково его стихотворение, посвященное сыну Мухаммеду: после любования красотой юноши поэт приступает к отеческим наставлениям¹². Все образы в подобных стихах следует понимать аллегорически: божественная красота постигается через красоту человека и его духовных качеств.

Соединение любовной лирики с панегириком или назиданием, самовосхваления с религиозной элегией и другие подобные смешения жанров продолжали обычную для арабской классической поэзии традицию, когда касыда состояла из нескольких различавшихся в сюжетном и стилистическом отношении частей.

Большинство поэтов и в XIX веке все еще придерживались традиционных форм, стиля и тематики старой арабской поэзии. Подобно своим доисламским предшественникам, все они любили прибегать к эллипсису, когда предмет прямо не назывался, но легко угадывался в контексте фразы. Следуя древним традициям, они включали в стихи лишь намеки на знакомые современникам события, реалии быта, обстоятельства жизни.

Средневековые методы мышления, нравы, типы сохранялись во всех областях культурной жизни, проявляясь в идее господства ислама, руководящей роли халифа, в схоластическом воспитании, в суфийских монашеских орденах, в устарелом судопроизводстве, в пропитанной суевериями и нелепостями медицине. Однако упадок экономики и неприкрытый грабёж со стороны османских властей привел к разорению многих представителей арабской светской и духовной аристократии и к образованию новой, различной интеллигенции, критическое мышление которой стало подтачивать устои средневекового мирозерцания. Литераторы, принадлежавшие к этому слою либо каким-то образом связанные с ним, постепенно приходят к осознанию необходимости коренных социальных преобразований.

Изменения в общественном сознании происходили и под влиянием извне. Ведущие поэты Ирака, понимая недостатки традиционного образования, считали необходимым восполнять его в путешествиях уже не только в святые места, но прежде всего в Стамбул и Каир, где к концу XIX века концентрируются научные

и культурные силы империи. Связи иракских литераторов с творческой интеллигенцией других арабских стран и Турции становились все более прочными. Знакомство с художественными произведениями, научной литературой, периодикой и переводами с западноевропейских языков, появлявшимися в более развитых в культурном отношении восточных странах — Турции, Египте и Сирии, — интеллектуально обогащало иракских поэтов.

Под влиянием просветительских идей турецких и арабских публицистов и писателей, находившихся под воздействием европейской культуры, в образованных иракских кругах начинают складываться новые представления. И хотя борьба основных религиозных идеологий — суннито-османской и шиитской, представлявших интересы соответственно эксплуататоров и эксплуатируемых, — по-прежнему волнует общество, оно, подвергаясь постепенной секуляризации, все чаще обращается к критике социальной несправедливости и классового угнетения. В это время начинает меняться и психология иракских поэтов. Поэт уже не связывает свою судьбу с губернатором или меценатствующей семьей, которых он еще совсем недавно развлекал, чтобы обеспечить себе каждодневное пропитание. Теперь он берет на себя роль наставника, чьи поучения и проповеди должны повлиять на ход общественного развития. Отсюда появление в конце XIX века дидактической поэзии. Мааруф ар-Русафи (1876—1946), который дает советы багдадскому городскому голове относительно планировки улиц¹³, социального обеспечения¹⁴, обращается к читателю с медицинскими предписаниями и рекомендациями, как приличествует вести в обществе. Поэты провозглашают себя поборниками высшей «правды», выражая в стихах настроения, навеянные учением французских просветителей XVIII века: Абд аль-Мухсин аль-Кязими (1865—1935) называл себя «покровителем истины»¹⁵; о «правде» много рассуждали и ар-Русафи и Джамиль Сыдки аз-Захави (1863—1936).

Такая переориентация общественного сознания на рубеже двух столетий приводит к появлению нового поэтического жанра — так называемых «стихотворных рассказов». «Стихотворные рассказы» аз-Захави и ар-Русафи стали первыми произведениями иракской литературы, обладавшими более или менее четко выраженной сюжетной линией (до этого в иракской поэзии не было такого понятия, как сюжет). В своих «стихотворных рассказах» эти поэты поднимались до высот социальной критики. Их творчество повлияло и на зарождение иракской художественной прозы, которое произойдет, правда, уже в XX столетии.

С именами двух ведущих поэтов Ирака, аз-Захави и ар-Русафи, связано появление в диванах особых разделов, «Социальные стихи», в которых повествование обычно велось от первого лица. Это были авторские впечатления-исповеди о человеческих

страданиях, свидетелями которых довелось стать поэтам. В такого рода стихотворениях сохраняется монорим, синтаксические конструкции в них по-прежнему громоздки, они многословны, полны риторики, лексика их архаична (диваны этих поэтов снабжены обширными комментариями, без которых даже образованные арабы не в состоянии понять многие бейты). Такие стихотворения можно было бы отнести к традиционным касыдам в жанровой форме «жалоб», если бы не отсутствие в них лирического зачина, а также вполне осознанной композиции: поэт самостоятельно соединял части своего стихотворения независимо от литературного канона. В «социальных стихах» аз-Захави и ар-Русафи явно ощущается тенденция к прозаическому повествованию о будничных, приземленных вещах. Читательская публика, хотя и привыкла к возвышенно-патетическим образам классической поэзии, с интересом следила за грубоматериалистическими описаниями явлений из жизни народных низов. До той поры у поэтов было не принято обращать внимание аудитории на царившее вокруг социальное и имущественное неравенство. Хотя поэты и сетовали порой на несправедливость и жестокость, их стихи не содержали почти никакой конкретной информации и, сообразно с традицией, были наполнены общими, туманными выражениями. В стихах же аз-Захави и ар-Русафи даются такие тщательно детализированные, натуралистические описания народного быта, какие не встречались еще в арабской поэзии.

Особые разделы диванов аз-Захави и ар-Русафи составляли «Стихи о женщинах», в которых поэты защищали права женщин, указывали на несообразность со здравым смыслом того факта, что воспитывает детей — будущее поколение страны — женщина неграмотная и невежественная, бросали обвинения в адрес мужчин, низведших ее до положения затворницы.

Чем ближе поэзия соприкасалась с реальным миром, тем дальше отходила она от средневековых эстетических представлений, по которым конкретное изображение есть не что иное, как символическое выражение сверхчувственного. В свои стихи аз-Захави и ар-Русафи старались включить то, что им становилось известно о природных явлениях из прочитанных книг по естествознанию, астрономии, географии. Однако обширные пробелы в областях естественного знания, узость кругозора, наивность мироощущения, слабая осведомленность о мировых событиях и проблемах времени — следствия традиционного религиозного образования и геополитической изоляции Ирака — приводили к тому, что их стихотворения изобиловали грубейшими искажениями общеизвестных научных истин. Изоляция и отсталость Ирака тормозили эволюцию общественного сознания, консервировали поэтические структуры в литературе, где действовали традиционные мерилы ценностей, сугубо провинциальные точки отсчета.

Пока литература представляла собой систему, замкнутую в пределах узкого региона, иракские поэты и мыслители обретали поддержку только в своем, арабо-мусульманском культурном наследии, которое уже не всегда отвечало требованиям, выдвигавшимся новым временем. Со второй половины XIX века, знакомясь с другими культурами, прежде всего европейской, и вовлекаясь в общемировой литературный процесс, иракские литераторы начинают приходить к осознанию архаичности общепринятых стилевых норм. В их творчестве проявляется желание преодолеть традиции средневековой литературы и эстетики, намечается тенденция к созданию таких произведений, которые стали бы адекватными духу новой эпохи.

Во взаимодействии с другими культурами иракская литература начинает обретать новые возможности. С конца XIX века поэты стали отказываться от средневековой жанровой дифференциации, от жесткой нормативности и иерархичности. Границы поэтических жанров размывались. Поэты более не заботились ни о чистоте жанровых форм в составе касыды, ни о строгом их разграничении, ни об установленном с давних времен порядке их следования в составе одного стихотворения.

Хотя часть арабской литературной интеллигенции и приближалась к новому пониманию человеческой личности, абсолютной ценности каждой индивидуальности и ее достойного места в обществе, груз феодально-религиозных представлений, тяготевший над общественным сознанием в течение многих столетий, давал о себе знать. Человеческая личность в иракской литературе XIX века проявляется в мозаичной раздробленности, будучи связана в каждом конкретном случае с отдельным аспектом общественной деятельности либо ситуации. Естественно поэтому, что в это время еще не могло появиться такой категории, как «литературный герой». Судьбы поэтического искусства в этом отношении оказались сродни судьбе иракской живописи и ваяния, из которых само изображение человека последовательно изгонялось религией. Иракская литература Нового времени не только дает возможность на конкретном материале уяснить такие общетеоретические вопросы, как детерминированность жанров искусства историческими условиями, отражение национального самосознания в нем и т. п., но и сама по себе имеет значительную эстетическую ценность и захватывает своей напряженностью, страстностью и красочностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

См.: Наккаш Х. И. Иракская поэзия XIX в. Канд. дисс. Институт народов Азии. М., 1966.

² Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы

VI—XII вв. и ее эволюция. Автореферат докт. дисс. <...>. М., 1972, с. 8.

³ Там же, с. 36.

⁴ Там же, с. 40—41.

⁵ Там же, с. 49—50.

⁶ *Шиты и суниты* — представители двух основных подразделений ислама.

Аль-Хилли Джаафар. Сихру Бабиль ва-садж'у ль-балабиль (Чары Вавилона и трели соловьев). Сайда, 1913, с. 422.

⁸ Аль-Басыр Мухаммед Медхи. Нахдату ль-ырык аль-адабийя филь-карни т-тасна ашар (Литературный подъем в Ираке в XIX в.). Багдад, 1946, с. 202—218.

⁹ Бертельс Е. Э. Избр. труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965, с. 110.

¹⁰ Аль-Басыр Мухаммед Медхи. Указ. соч., с. 134.

Шидфар Б. Я. Указ. соч., с. 26.

¹² Диван Ибрахим ат-Табатабаи. Сайда, 1332 г. хиджры (1911 г.), 152.

¹³ Диван ар-Русафи. Изд. 1-е. Бейрут, 1910, с. 151.

¹⁴ Там же, с. 167.

¹⁵ Диван аль-Кязыми, ша'ир аль-араб (Диван аль-Кязыми, поэта арабов). Дамаск, 1940, с. 48.

РАЗВИТИЕ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ
ВЗГЛЯДОВ
К. МАРКСА
И Ф. ЭНГЕЛЬСА
ИХ УЧЕНИКАМИ
И
ПОСЛЕДОВА-
ТЕЛЯМИ



ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ МАРКСИЗМА И РЕВОЛЮЦИОННАЯ СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТИЯ

В

трудах, опирающихся на марксистскую традицию, общественное развитие Европы от Парижской коммуны 1871 года до «эпохи войн и революций» начала XX столетия рассматривается как наступление империалистической стадии, как период, когда складываются социалистические по устремленности, пролетарские по составу партии. «Учение Маркса одерживает полную победу и — идет вширь, — писал Ленин. — Медленно, но неуклонно идет вперед процесс подбирания и собирания сил пролетариата, подготовки его к грядущим битвам»¹

Ленинская оценка II Интернационала выражает и характерную особенность эстетической теории, а равно и литературно-художественной критики европейской социал-демократии той поры: учение Маркса здесь, в области осмысления искусства и культуры, одерживало победу, распространяясь вширь.

Однако тридцатилетний период в развитии марксистско-ленинской эстетики (если вести счет от учредительного съезда II Интернационала в 1889 году до первого конгресса III Интернационала, состоявшегося в 1919-м) еще долгое время рассматривался чересчур фрагментарно, зачастую односторонне.

Постоянный, никогда не прекращающийся пересмотр прошлого — это непременно обновление, возрождение, а порой и открытие новых авторитетов. Исторических предпосылок для воссоздания достаточно полной картины европейской социал-демократической эстетики рубежа веков не доставало, во-первых, потому, что с начала столетия вплоть до 30-х годов держался, а кое-где и теперь держится предрассудок, будто основоположники учения в сфере эстетики не оставили ничего, кроме случайных откликов и отрывочных замечаний. Во-вторых, по той технической, но отнюдь не второстепенной причине, что выступления об искусстве, принадлежащие как Марксу и Энгельсу, так и пер-

вому поколению последователей и пропагандистов марксизма, появлялись, как правило, в труднодоступных, печатавшихся весьма скромными тиражами изданиях. Третьей, но, очевидно, самой высокой преградой на пути исследования эстетической мысли дореволюционной Европы была резко менявшаяся, однако же постоянно, в течение полувека, накаленная общественно-политическая ситуация. Поражение западноевропейских революций 1918—1919 годов, длительная разруха, господство реакционных режимов, преследование участников рабочего движения, наконец, проникновение левосектантских и правооппортунистических элементов в руководство коммунистических партий — все это крайне осложняло, а зачастую исключало возможность сосредоточить необходимое внимание на изучении истории эстетической мысли марксизма. Лишь после победы над фашизмом и образования стран социалистического содружества в распоряжении каждого, кто готов проявить интерес к эстетической мысли первых пропагандистов марксизма, имеются многотомные собрания их сочинений на разных языках, избранные труды, хрестоматии, специальные исследования.

Новаторское значение созданной библиотеки неоспоримо. Без нее трудно было бы даже представить, какой интернациональный вклад внесли в развитие эстетической мысли революционной Европы Георгий Плеханов и Франц Меринг, Поль Лафарг и Антонио Лабриола, Карл Либкнехт и Антонио Грамши, Роза Люксембург и Клара Цеткин, Анатолий Луначарский и Юлиан Мархлевский, Вацлав Воровский и Димитр Благоев, Эрвин Сабо и Адольф Варский, Георгий Вакалов и Йозеф Погань — самый подробный перечень не будет исчерпывающим.

В эпоху II Интернационала влияние марксизма выходило далеко за пределы круга последовательных революционеров.

Верность ленинского вывода о распространении марксизма «вширь» подтверждается уже тем, сколько примыкало к нему «временных» и «условных», случайных сторонников. Все чаще сталкиваясь с ними в конце жизни, Маркс однажды заметил: «Ясно одно, что я сам не марксист»².

Вряд ли следует забывать, что в России отдали дань марксизму Николай Бердяев и Петр Струве, их соавторы по сборнику «Вехи», в Италии — Бенедетто Кроче, в Англии — Уильям Моррис, во Франции — Жорж Сорель, в Бельгии — Эмиль Вандервельде. Этот перечень тоже крайне лаконичен. Распространение «вширь» включало в себя движение вспять, зигзаги, отходы от магистрали, полемику. Тема эта, однако, выходит за пределы главы, задача которой — показать именно магистраль развития, подчеркнуть, что революционная социалистическая эстетика того времени представляет собой идейно определенный и хронологически четкий отрезок векового пути.

Нет случайности в том, что книга Плеханова о Чернышевском, его экскурсии в историю зарубежной философии и эстетики публиковались начиная с 1890 года, «Легенда о Лессинге» Франца Меринга вышла одновременно с книгой о Чернышевском, статья Ф. Меринга «Об историческом материализме» — тогда же, когда работа Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» и за год до «Очерков материалистического понимания истории» Антонио Лабриолы; выступления Поля Лафарга по вопросам искусства, литературы, языка падают тоже главным образом на 90-е годы. Еще меньше случайности в том, что Поль Лафарг и Георгий Плеханов, Франц Меринг и Лабриола, Вильгельм Либкнехт и Уильям Моррис поддерживали личные контакты, вели переписку с Фридрихом Энгельсом, являвшимся внимательным читателем и самым высоким судьей своих единомышленников и союзников. Существенно также, что, принимая эстафету из рук Энгельса, продолжатели учения и одновременно зачинатели марксистской эстетики во Франции и России, Италии и Англии, как правило, наиболее яркие свои работы старались публиковать в имевшем широкий резонанс теоретическом органе немецкой социал-демократии «Нейе Цейт», который с 1883 до 1917 года редактировал Карл Каутский.

Наконец, еще рубеж, исполненный эпохальной символики.

В 1911 году обрывается жизнь Поля и Лауры Лафарг. В 1918 году, возвратившись в Россию, умирает Плеханов. 15 января 1919 года от рук карателей гибнут Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Через две недели, 30 января, умирает не перенесший их гибели Меринг. За три месяца до этого уходит из жизни Эрвин Сабо... Завершалась эпоха. 2 марта 1919 года в Москве открылся учредительный конгресс Третьего, Коммунистического Интернационала.

ПРИМЕЧАНИЯ

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 2—3.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 35, с. 324.

§ 1. П. Лафарг

«Один из моих прямых учеников»¹ (Маркс), «один из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма»² (Ленин), Поль Лафарг (1842—1911) принадлежал к числу тех последователей Маркса и Энгельса, кто общался с ними наиболее часто — лично и в переписке.

Значение Лафарга в развитии марксистской критики и эстетики по достоинству оценил Морис Торез: «Вдохновившись учением Маркса, Поль Лафарг первым во Франции попытался применить метод исторического материализма к изучению литературы»³.

Выступления Лафарга по вопросам искусства, литературы и языка охватывают вековой период развития французской культуры — с конца XVIII и до конца XIX века. Центр эстетических рассуждений Лафарга — проблема реализма. Ее трактовка намечена уже в очерке «Французский язык до и после революции». Исходной позицией Лафарг избрал здесь «теорию среды» (приоритет разработки которой в критике он отдавал мадам де Сталь, а не Ипполиту Тэну): «Язык не может быть отделен от своей социальной среды так же, как растение не может быть оторвано от свойственной ему среды климатической...»⁴. Лафарг настаивал на том, что нельзя искать причину лингвистических изменений, не вникая в явления социальные и политические.

«Монархическая централизация, начавшаяся в XIV веке, сделала диалект Иль де Франса и Парижа, ставшего столицей, главенствующим над диалектами других провинций... Буржуазия, которая со времени открытия Америки быстро богатели и становилась все более могущественной, в свою очередь, но с большим размахом, выкроила из народной речи свой романтический язык. И как только в 1789 году она добилась власти, она сделала свой язык официальным языком Франции...»⁵

1789 год потому и привлек Лафарга, что в эпохи революции яснее всего «прямое воздействие общественных событий на мысль», что именно в эту эпоху берут начало романтизм и реализм.

Работе «Происхождение романтизма» Лафарг дал показательный для направления его мысли подзаголовок: «Критический очерк о революционном периоде». Значение революции для искусства и литературы явилось основной темой исследования. Его итоговый вывод последователен: романтизм, лишь в 1870 году сформулировавший свой знаменитый девиз: «Искусство для искусства», носит четко выраженный классовый характер; «вопреки своему девизу, романтики никогда не отворачивались от политической и социальной борьбы... По словам Лафарга, эволюция философии в начале столетия шла параллельно с эволюцией литературы. «Буржуазия использовала скептицизм и материализм как оружие против духовенства, объединившегося с аристократией. Но как только она заняла господствующее положение, она пожелала подчинить себе религию и пустить ее в ход как средство для удержания в пассивной покорности трудящихся масс...»⁶

Нетрудно заметить, что эстетические позиции Лафарга стра-

дают механицизмом и вульгарным социологизмом. Однако Лафарг-мыслитель не укладывается в схемы и не исчерпывается ими. Лучшие из его литературных выступлений до сих пор живы и актуальны.

В связи с нарастающей агрессивностью буржуазной «массовой культуры» обретают особую злободневность те страницы Лафарга, в которых утверждается необходимость изучения художественной продукции, пользующейся спросом, даже если она не обладает достоинствами высокого искусства: сам факт успеха придает второсортным произведениям характер исторического материала, поскольку они позволяют понять вкусы и психологию, эстетические и общественные воззрения современников. В подходе к буржуазной «массовой культуре» Лафарг является предшественником Антонио Грамши, исследовавшего детектив и авантюрно-приключенческое чтение; в марксистской критике Лафарг едва ли не первым рассматривал эту тему.

С точки зрения эстетической наиболее существенна статья о романе Эмиля Золя «Деньги». Верное ее понимание возможно лишь в контексте публицистико-экономических выступлений Лафарга, направленных против позитивистских и реформистских теорий, а также против фальсификации учения Дарвина в духе Спенсера и Ломброзо. Написанная по настоянию Энгельса для газеты «*Нейе Цейт*», статья развивала мысли, высказанные основоположником марксизма в известном письме к Маргарет Гаркнесс: «Бальзак, которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего, в «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского «общества»⁷ Начало статьи выдержано в стиле памфлета, разоблачающего пустоту формалистическо-декадентских изысков современной литературы: «Новые поэты и романисты обращают больше внимания на слова, чем на вещи, которые этими словами обозначены... Для них слова сами по себе обладают собственной внутренней ценностью, не имеющей ничего общего с идеями, которые эти слова должны выражать»⁸

Стержнем статьи явилась антитеза Энгельса «Бальзак — Золя», вводившая в суть отличий истинного реализма от экспериментов «с натурой», за которыми Лафарг не усматривал ничего принципиально нового: «Кребийон еще в XVIII столетии формулировал теорию экспериментального и натуралистического романа, а Золя воображал, что открыл ее он»; Ретиф де ла Бретон, желая продолжить «работу Бюффона», собирался писать «естественную историю» и включал в свои романы письма и ответы на них как подлинные «человеческие документы», по выражению новой школы; Бальзак, ученик Жоффруа Сент-Илера, называвший себя «доктором социальных наук», в предисловии

к «Человеческой комедии» говорил о своем плане написать «естественную историю человека»⁹

Лафарг констатировал, что Золя, лишая своих героев свободной воли, подчинял их властным силам: внутренней зависимости — физиологической, и внешней. По убеждению Лафарга, «патологическая необходимость», сведенная к фатализму наследственность мешали Золя видеть, как развиваются события в реальности и как «даже глубоко вкоренившиеся наследственные черты» подвергаются воздействию среды. Эмиль Золя, объявивший себя учеником Клода Бернара, в своих романах, как считал Лафарг, следует вульгарно-фаталистической теории преступности Ломброзо. Восходя к превратно понятому учению Дарвина, эта теория упрощает задачу романиста как исследователя нравов и социальной среды, ведет к обеднению психологического анализа, к репортерской поверхностности в осмыслении жизни, к отказу от «философствования». Между тем «философствование — отличительное свойство человека и образа его мысли; нефилософствующий писатель — только ремесленник»¹⁰

Писатель, подчинившийся законам натурализма, становится безучастным зрителем и не выходит за пределы описания событий. Он не способен вникать в причины явлений и предсказывать их влияние. В результате художник превращается в стороннего наблюдателя, в отшельника, теряющего способность верно изображать действительность. Идеал такого художника — «быть подобным фотографической пластинке»¹¹

Такому художнику Лафарг и противопоставлял Бальзакамыслителя, который философствовал «всюду и обо всем», давая волю необузданной фантазии, создающей порой более достоверную картину жизни, чем та, что воспроизводил Золя методом «чисто механического» копирования. Солидаризируясь с Энгельсом, Лафарг подчеркивал, что Бальзак высказывает в своих романах «более глубокие мысли об обществе, нравах и политике», чем можно найти во всей нынешней прессе¹²

Статья завершалась страницами, посвященными одному из концептуально важных героев романа — социалисту Сигизмунду Бушу. Лафарг дал здесь волю иронии: «Сигизмунд Буш, ученик Маркса, очевидно так же мало читал «Капитал», как Золя его перечитывал...» Этот «воплощенный идеалист», «недалекий, путанный человек, цепляющийся за фаланстеры и икарыйские утопии 1848 года», повторяющий «заблуждения Прудона», Сигизмунд Буш не имеет и понятия о том, что Маркс считал непреложным постоянное диалектическое изучение «так называемых неизменных принципов»¹³

В статье «Дарвинизм на французской сцене», по времени написания и мыслям примыкающей к статье о «Деньгах», Лафарг восклицал: «Горе научной теории, проникающей в практическое

сознание современного беллетриста и журналиста!»¹⁴ Но из всей статьи явствовало, что Лафарг отвергал не творчество Золя, а именно «механический» метод художественного воспроизведения жизни: «И все-таки у Золя такой могучий талант, что, несмотря на несовершенство его метода наблюдения и на многочисленные документальные ошибки, его романы останутся значительнейшими произведениями нашей эпохи»¹⁵

В «Жерминале», в «Дамском счастье», так же как в «Деньгах» и других романах, написанных в пору творческой зрелости, у Золя, подчеркивал Лафарг, хватило отваги вторгнуться в мир больших социальных явлений современности, попытаться раскрыть влияние, которое оказывают экономические структуры на человека. Достаточно обоснованно наблюдение, что очерк Лафарга о Золя — это первый в литературной критике опыт применения «теории отчуждения» в ее марксистском истолковании¹⁶.

Главным критерием эстетической оценки явлений искусства Лафарг считает способность художника показать истинное соотношение характера и обстоятельств. И в трактовке этой важнейшей проблемы реализма Лафарг, несвободный, как уже говорилось, от позитивистских и механистических ошибок, полемичен по отношению к позитивистским авторитетам в философии и эстетике своего времени: Конту, Тэну, Спенсеру. Последователь Энгельса, Лафарг вносил в понятие «среды» классовый принцип, обогащал его, связывая с диалектикой общественного развития, взаимодействием экономических причин и идеологических следствий. Соотношение типического характера и типических обстоятельств он выводил из самой действительности. Его симпатии и резко высказанные пристрастия, безусловно, на стороне «бальзаковского» реализма как метода более полного и глубокого постижения жизни по сравнению с романтическим, натуралистическим, по сравнению с декадансом и формализмом.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 35, с. 127.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 269.

³ См.: Гоффеншефер В. Из истории марксистской критики. Поль Лафарг и борьба за реализм. М., 1967, с. 12. Отрывок здесь приведен в другом переводе.

⁴ Лафарг П. Литературно-критические статьи. М., 1936, с. 55.

⁵ Там же, с. 111.

⁶ Там же, с. 150.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

⁸ Лафарг П. Литературно-критические статьи, с. 201.

Там же.

¹⁰ Там же, с. 238.

Там же.

¹² См. там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, с. 249.

¹⁵ Там же, с. 221.

¹⁶ См.: Гоффеншефер В. Указ. соч., 250—270.

§ 2. А. Бебель, В. Либкнехт

Основатели и руководители немецкой социал-демократической партии Август Бебель (1840—1913) и Вильгельм Либкнехт (1826—1904) не раз касались в своих выступлениях вопросов искусства.

Особый интерес представляет статья Бебеля «Идеалистический роман» («Ein idealistischer Roman») (более верный перевод — «идеальный», даже «идейный»), посвященная «Что делать?» Чернышевского («Нейе Цейт», 1885, № 8) и примыкающая к известным отзывам Маркса и Энгельса о русском революционном демократе как «социалистическом Лессинге», великом мыслителе, ученом, критике.

Интерес Бебеля к роману «Что делать?» объясняется, очевидно, рядом причин: отзывами Маркса и Энгельса о Чернышевском, закономерным для вождя рабочей партии вниманием к революционному движению России, к русской литературе. Но в особенности — поглощенностью Бебеля, автора знаменитой книги «Женщина и социализм», проблемами женской эмансипации, нашедшими важное место в «Идейном романе».

По статье Бебеля можно судить о характерном в тот период для социал-демократических кругов Германии подходе к искусству, который был непосредственно связан с уклоном в практику. Энгельс писал Конраду Шмидту 17 октября 1889 года: «Бебелю, обладающему выдающимися теоретическими способностями, партийная работа позволяет проявлять это его лучшее качество только лишь в применении теории к практической деятельности»¹

Бебель противопоставляет — быть может, с излишней резкостью — «реалистическое» направление современной литературы, связанное с «точным мышлением» времени, «идеалистическому», идейному. Последнее не копирует действительность, но показывает путь, ведущий от действительности к идеалу, в чем, собственно, и состоит заслуга направления. Роман «Что делать?» явился, по мнению Бебеля, реакцией на тургеневских «Отцов и детей», на герценовский «Кто виноват?» — произве-

дения, в которых ставятся вопросы, но не даются ответы на них; Чернышевский же дает ответ...

По Тургеневу: «Мы ломаем, потому что мы сила».

По Чернышевскому: «Мы создаем, потому что мы сила»².

«Идеальный» не означает в статье утопический. Чернышевский, разъясняет Бебель, — это реалист в понимании организации труда, условий эмансипации женщин, формирования новой морали, вырастающей не из «метафизики», а из опыта.

Но это иной реализм, чем у Золя. Метод французского писателя обладает научной точностью, однако он «механически копирует каждую деталь». Бебель не пользуется понятиями «обобщение», «типическое», но мысль его ясна: сопоставляя творчество Золя и Тургенева, он отдает предпочтение Тургеневу, который, оставаясь реалистом, «отделяет существенное от несущественного»³

В заключение Бебель выражает надежду, что «суровая правдивость» романа, его благородная, бьющая ключом радость жизни и любовь к человеку увлекут свободного от предрассудков читателя. Книга будет способствовать тому, чтобы изображенные в ней идеалы оказались не обманчивой фата-морганой, а подлинным «предвестьем рая на земле»⁴.

Для понимания эстетических позиций Бебеля существенно его выступление на Готтском партийном съезде, где неожиданно для его участников возникла полемика о публикациях журнала «Нейе Вельт»: выработка курса в литературно-художественной области в ту пору вообще не ставилась партией на повестку дня, сил для этого не хватало.

Редактор «Нейе Вельт» Эдгар Штейгер видел в натурализме авангардное течение новейшего искусства, близкое рабочему классу. Большинство же ораторов выступило против писателей-натуралистов, осуждая их за «безнравственность». Отмежевываясь от «преувеличений» натурализма, а равно и от односторонних оценок течения, Бебель вместе с тем осудил «филистерство» в речах консервативно настроенных противников натуральной школы: «Такая партия, как наша, выступающая с преобразованиями во всех областях, не может в области искусства и литературы придерживаться устарелой точки зрения»⁵

В споре о натурализме на партийном съезде принял участие и Вильгельм Либкнехт. Один из ближайших последователей и друзей Маркса, он познакомился с Бебелем в 1865 году и с той поры стоял вместе с ним во главе партии. Филолог по образованию, владевший древними и новыми языками, Либкнехт был знатоком искусства и отстаивал идею свободной, демократической культуры.

В. Либкнехт отвергал постоянное обвинение идейных противников социалистов, что они — «варвары XIX века», мечтающие о разрушении культуры. Да, мы хотим разрушить вашу культуру, парировал Либкнехт, потому что она враждебна истинной культуре, потому что ваше искусство, вместо того чтобы просвещать народ, продается сильным мира сего и богатым, оно вынуждено побираться; но если оно продается, значит, это не истинное искусство.

С той поры, как буржуазия отреклась от своей революционной роли, настаивал Либкнехт, лишь рабочий класс остается поборником культуры; лишь в свободном государстве со свободным общественным строем может быть достигнута высшая цель культуры — гармония интересов, гармония человека с человеком и с самим собой.

Лозунг: «Через просвещение к свободе» — неверен. Правильный другой: «Через свободу к просвещению».

Речи и брошюры Вильгельма Либкнехта, статьи и книги Августа Бебеля имели важное значение для развития эстетической мысли социализма, однако ни того, ни другого нельзя считать теоретиком искусства. Партия делала лишь первые шаги к революционной эстетике.

Основная заслуга в изучении и пропаганде эстетического наследия Маркса и Энгельса, в разработке последовательного курса немецкой социал-демократии в сфере художественного творчества принадлежит Мерингу.

ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 243.

² См.: Спижарская Н. В. Неизвестная статья А. Бебеля о Чернышевском. — «Доклады и сообщения филологического института», вып. 1. ЛГУ, 1949.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ См.: Запровская А. Художественная литература германской социал-демократии. М., 1935, с. 58.

§ 3. Фр. Меринг

Автор первой фундаментальной биографии Маркса, издатель его архива, в частности докторской диссертации «Различие натурфилософии Демокрита и Эпикура», переписки Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу его трагедии «Франц фон Зик-

кинген», переписки с Фрейлигратом и других материалов, легших в основу марксистской эстетики, летописец борьбы немецкого рабочего класса, знаток всемирной истории и литературы, философии и театра, живописи и музыки, блестящий публицист и редактор, Франц Меринг (1846—1919) шаг за шагом осуществлял переоценку художественной культуры Германии с позиций революции и социализма.

Наиболее крупной работой Меринга, в которой он применил метод Маркса к исследованию эстетического сознания, была «Легенда о Лессинге. К истории и критике прусского деспотизма и классической литературы». Перу Меринга принадлежат также очерки творчества Шиллера и Гете, статьи о Винкельмане и Гердере, Клопштоке и Бюргере, о поэтах «Бури и натиска», «Молодой Германии» и революции 1848 года — Гейне и Фрейлиграте; о драматургах середины века — Отто Людвиге и Фридрихе Геббеле; о прозаиках второй его половины — Фрице Рейтере, Теодоре Фонтане, Густаве Фрейтаге; экскурсии в эстетику Канта и Гегеля, Фихте и Ницше. Нет, кажется, ни одной заметной фигуры в немецком искусстве и философии, которую бы Меринг выпустил из поля своего зрения, когда руководил обществом «Freie Volksbühne» («Свободная народная сцена»). Это касается и великих прозаиков России, драматургов Норвегии, завоевавших в конце XIX века всемирное признание, — Толстого и Горького, Гоголя и Герцена, Ибсена и Бьернсона, а также творчества Сервантеса и Кальдерона, Рабле и Мольера, Вольтера и Золя, Байрона и Диккенса...

Для понимания сущности и оттенков выработанной Мерингом позиции стоит еще раз вернуться к дискуссии, разгоревшейся 16 октября 1896 года на Готтском партийном съезде.

Вместе с Вильгельмом Либкнехтом Меринг признал натурализм последним словом в искусстве, но далеко не высшим его достижением и противопоставлял ему классическую традицию. Общая оценка соотношения натурализма и классики, данная Мерингом, сохраняет актуальность и сегодня.

Меринг высказал удовлетворение, что съезд «благоразумно воздержался от крайностей» и не отверг современного искусства огульно. За три года до съезда в статье «Натурализм наших дней» он также отдавал натурализму должное, когда тот проявлял мужество, без прикрас изображая уходящий мир. Но Меринг решительно возражал против попыток объяснять равнодушие рабочего класса к натуралистическим открытиям его мнимой отсталостью, его неспособностью постигать «священные тайны» новейшего искусства. Вопрос, считал Меринг, в другом.

Литература классического периода, на взгляд Меринга, превосходит более позднюю в первую очередь по той причине, что по социальным своим корням классика не сводилась к явлениям

уэколитературным. Она представляла собой общественную трибуну, с нее начиналась освободительная борьба немецкого бюргерства. «Не случайно, — пишет Меринг в статье «Фридрих Готлиб Клопшток» (1903), — наша классическая литература праздновала свой величайший и последний триумф во время шиллеровских торжеств в 1859 году, накануне того дня, когда сознательный пролетариат выступил на общественную арену...»¹ Деятельность Лессинга, движение «Бури и натиска», творчество Гете и Шиллера — это, по убеждению Меринга, немецкий отклик на ситуацию, связанную с приближением социального взрыва 1789 года во Франции и его яростными волнами, четверть века бушевавшими в Европе.

В работе «Эстетические разведки» (1893) Меринг сопоставлял два уровня мысли: классиков и романтиков, располагавших исторически широким кругозором, а в противовес им современных натуралистов, неспособных бросить взгляд вперед или осмотреться вокруг себя. Конечно, это похвальная осторожность, иронизировал Меринг, если натуралист не отваживается выйти на своем хрупком челноке в открытое море, но тогда не нужно относиться свысока к классикам, умевшим воспроизводить исторический характер времени...

Позиция Меринга четка: именно ограниченностью социально-художественного кругозора натуралистов объясняет он коренной порок их метода. По Мерингу, считать вершиной искусства «дотошную копию действительности» так же неверно, как отвергать «поэтический вымысел». Да, искусство корнями своими уходит в природу, однако владеет им художник, умеющий извлечь искусство из природы и, пропустив сквозь сердце, претворив в образ, создать художественное творение.

Мерингу важно подчеркнуть, что антипатия рабочих к современному искусству сплошь и рядом возникает тогда, когда они чувствуют, что его «отвага» в вопросах морали — это, по сути, робость перед лицом разгорающихся великих битв. Мерингу претит такого рода отвага. От художника он требует подлинной смелости, и прежде всего — смелости мысли.

Идеологические принципы в искусстве так же важны, как эстетические. И пусть никто не пытается, восклицает Меринг, представить эту точку зрения в смешном виде: «Ага, инсценировка партийной программы!» Рифмованные передовицы всегда неприятнее нерифмованных², но истинный поэт обязан зорко видеть окружающий мир...

Ленин считал Меринга мыслителем, «не только желающим, но и умеющим быть марксистом»³, а Плеханов — «лучшим, — едва ли, впрочем, и не единственным — знатоком философии между германскими социал-демократами»⁴. Однако нельзя не видеть и теоретические просчеты Меринга, отмечавшиеся еще

Энгельсом в письмах 1892—1893 годов к Бебелю, Каутскому и самому Мерингу по поводу «Легенды о Лессинге».

В этих письмах Энгельс обращал внимание своих корреспондентов на ложность «шаблонного, недиалектического» представления о причине и следствии «как о двух неизменно противостоящих друг другу полюсах». В «превосходной», «великолепной» книге о Лессинге, которая ярко выделяется на фоне «трескучих фраз» и во много раз лучше всего, что имеется по этому периоду немецкой истории⁵, Энгельс видел недостаток, резко сказавшийся на марксистской, в том числе и на эстетической, мысли эпохи II Интернационала: забвение того, что в сфере идеологии явление, вызванное к жизни причинами «в конечном итоге экономическими, тут же в свою очередь становится активным фактором, может оказывать обратное воздействие на окружающую среду и даже на породившие его причины»⁶

Речь у Энгельса шла о диалектике, об умении раскрывать истинную связь явлений — наиболее уязвимом пункте в трудах многих деятелей, следовавших скорее выводам Маркса, чем его методу, что вело к позитивистской вульгаризации.

Нарушение, а порой разрушение диалектического синтеза приводило к тому, что человеческая деятельность в той или иной степени отделялась от истории, субъект от объекта, свобода от необходимости. Между ними возникал разлад, появлялись противоречия. Ударение поэтому ставилось то на случайности, сводившей на нет закономерность, то на фатально-детерминистской закономерности, уничтожавшей случайность, умалявшей роль личности в социальном бытии, мировоззрения — в художественном творчестве вообще, роль идеи, активность человеческой воли.

Как раз по этой причине Меринг, будучи поборником революционного искусства, подчас настаивал на «незаинтересованности» художественного творчества, соприкасаясь с безусловно враждебной его воззрениям теорией «искусства для искусства». Характерный для Канта отрыв друг от друга познания, искусства и нравственности наложил свою печать на такую, например, значительную работу Меринга, как «Эстетические разведки». Философская непоследовательность сказывалась и на отдельных литературно-критических оценках, на разборах творчества Гете, Шиллера, Фрейлиграта.

Вдумываясь в эту особенность мысли своих предшественников, А. Грамши пронизательно писал о механистических, детерминистских формах восприятия марксизма, характерных для предвоенной социал-демократии. По словам Грамши, механистический детерминизм был могучей силой морального сопротивления, сплочения в эпоху относительной слабости или недостаточной зрелости революционной ситуации. Детерминизм не вел с фатальной предопределенностью в лагерь реформы.

Выбором Меринга в политике и эстетике являлась революция. От буржуазного демократизма к Коммунистическому Интернационалу — таков был пройденный им путь. Итог жизни Меринга поэтично и глубоко подвела Роза Люксембург в письме, посланном юбиляру ко дню семидесятилетия, в 1916 году: «Уже в течение нескольких десятилетий Вы находитесь на особом посту, занимать который не смог бы никто другой. Вы представитель подлинной духовной культуры во всем ее блеске и величии. Если, по словам Маркса и Энгельса, немецкий пролетариат является историческим наследником немецкой классической философии, то Вы явились исполнителем этого завещания. Вы спасли из лагеря буржуазии и передали нам, в лагерь социально обездоленных, все то, что еще сохранилось из золотых сокровищ прежней духовной культуры буржуазии. С помощью Ваших книг и статей Вы связали неразрывными узами немецкий рабочий класс не только с классической немецкой философией, но и с классической литературой... Каждой строкой, вышедшей из-под Вашего изумительного пера, Вы учили наших рабочих, что социализм — это не только вопрос о хлебе, но и вопрос о культуре, что он представляет собой величественное и гордое мировоззрение...»⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.— Л., 1964, с. 55.

² Там же, с. 343.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 377.

⁴ Плеханов Г. В. Избр. филос. произв. в 5-ти т., т. 3. М., 1957, с. 128.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 38, с. 415; т. 39, с. 68 и др.

⁶ Там же, т. 39, с. 89.

⁷ Люксембург Р. О литературе. М., 1961, с. 323.

§ 4. Р. Люксембург

Первая литературно-критическая статья Розы Люксембург (1871—1919), «Адам Мицкевич», была опубликована в 1898 году в газете «Лейпцигер Фольксцейтунг», где печатались ее статьи о Бернштейне, принесшие двадцатисемилетнему автору европейское признание как одному из самых ярких мыслителей-марксистов.

Подпольщица, с гимназических лет связанная с партией «Пролетариат», затем участница идейных сражений, шедших в

кругах политэмиграции Берна и Цюриха, Женевы и Парижа, позднее — один из организаторов СДКПиЛ (Социал-демократической партии Королевства Польского и Литвы), Р. Люксембург принесла с собой в ряды немецкой социал-демократии тот революционный накал, то ощущение неотвратимости, убеждение в необходимости революции, которые были утрачены многими социалистами Западной Европы, воспринявшими «мирное» тридцатилетие после Парижской коммуны как доказательство, что революционный период истории позади и наступила пора «вращения» социализма в буржуазный порядок. Во Франции лидер «Федерации независимых социалистов» Мильеран вошел в правительство, в Англии и Бельгии, Италии и России нарастала волна «поправок» к учению Маркса.

Если книга Эдуарда Бернштейна «Предпосылки социализма и задачи социал-демократии» (1898) обрела значение теоретического манифеста европейского ревизионизма, то полемические, направленные против Бернштейна статьи Розы Люксембург, объединенные в сборник «Социальная реформа или революция» (1899), стали программным выступлением революционного лагеря, тоже получившим европейский резонанс.

Бернштейн перечеркивал теорию классовой борьбы как «догматическую». По его убеждению, история не допускает альтернатив, ее девиз: «Как то, так и другое». Идея исторической необходимости, самый принцип детерминизма, писал Бернштейн, теряет почву, если не предположить такого процесса социального развития, в котором люди действуют как автоматы. Вывод Бернштейна категоричен: имманентная необходимость социализма не доказана и это доказательство столь же не нужно, сколь невозможно.

Ревизионизм не создал своей эстетики и вообще не стремился к созданию цельной системы воззрений. Он приспособлял марксистскую фразеологию к либеральным по сути своим идеям. Они сводятся к нескольким основным положениям, суть которых в отрицании возможности партийного и классового искусства. Понятия «пролетарская идеология», «пролетарские идеи» были для Бернштейна не больше, чем метафоры. Последовательно проводилась мысль: искусство беспартийно, бесклассово или внеклассово, надпартийно, смысл его и цель лишь показывать, доставляя наслаждение, и, следовательно, безразлично, чем наслаждаться — буржуазной литературой или литературой социалистической, классикой или декадансом.

На пороге революционной эпохи социал-демократия не могла оставаться без собственной позиции в вопросах литературно-художественной практики, а значит, и без концепции художественного творчества, без теории художественной культуры. На деятелей левого крыла партии, к которому примкнула Роза Люк-

сембург, легла сложнейшая и ответственная задача — отстаивать эти позиции, вырабатывать новую, социалистическую культуру.

Уже первые выступления Розы Люксембург в немецкой социал-демократической прессе по вопросам литературы свидетельствуют: в партии появился своего рода полпред польского и русского революционного движения, полпред польской и русской демократической культуры.

Упомянутая выше статья «Адам Мицкевич» писалась как полемический отклик на выступления буржуазной и социал-демократической прессы, отмечавшей столетнюю годовщину со дня рождения поэта. В тот день «с высочайшего дозволения самодержца всея Руси» в Варшаве состоялось открытие памятника Мицкевичу. Николай II тем самым внушал Европе: пламя восстаний 1831 и 1863 годов угасло, империя осенена покоем и благодатью.

Отзывам о Мицкевиче, провозглашавшим, что поэт воплотил в себе «цезарианскую беспощадность», мистическую религиозность и т. д., Роза Люксембург противопоставила разбор творчества, связанный с историей польского революционно-демократического движения.

Когда из Парижа пришла весть о смерти Петра Лаврова, выразить скорбь сочли своим долгом едва ли не каждая социалистическая организация и группа. 9 февраля 1900 года Роза Люксембург публикует в «Лейпцигер Фольксцейтунг» некролог, представляющий собой мастерский литературный портрет, окрашенный личными впечатлениями от встреч с Лавровым. Некролог об авторе «Исторических писем» и «Парижской коммуны», о редакторе журналов «Вперед!» и «Вестник» написан замечательным знатоком революционного движения России и Европы. Созвучный отзывам Энгельса о Лаврове, примыкающий к традициям Чернышевского, портрет Лаврова, исполненный Розой Люксембург, сохраняет острую злободневность: в его основе — концепция трех поколений русской революции, чрезвычайно близкая историко-культурной концепции Ленина.

Невозможно считать случайностью и переключку между статьей о Глебе Успенском, напечатанной в № 20 «Искры» (газету тогда редактировал Ленин), и откликом на смерть писателя, который Роза Люксембург поместила в «Лейпцигер Фольксцейтунг» 9 апреля 1902 года.

Три статьи о Толстом (1908, 1910, 1913), так же как и очерк «Душа русской литературы» (1918), впервые опубликованный в качестве предисловия к сделанному в тюрьме переводу «Истории моего современника» Короленко, подтверждают безоговорочно: свою миссию Роза Люксембург исполнила до конца.

Начало споров о Толстом восходит в Германии еще к 80-м годам, когда автор «Войны и мира», «Анны Карениной» воспри-

нимался как великий соратник писателей-натуралистов. Самой большой остроты споры достигли, однако, в предвоенную эпоху: Толстой оказался наиболее сложной задачей для эстетической мысли как российской, так и немецкой социал-демократии, по сути, проверкой теоретической силы и политической зоркости европейского марксизма. Чем жарче разгоралась полемика, тем отчетливей проступали границы между националистическим и либеральным, реформистским и революционным направлениями в критике творчества Толстого. Обнаружилась закономерность: левые «ортодоксы», проявляя догматическую узость, стремились Толстого, как правило, ниспровергнуть; правые же «принимали» Толстого, «братались» с ним. Чем более зыбкими были революционные убеждения критика, тем хуже проглядывалась граница, которую он проводил между Толстым и социал-демократией, тем более «революционным» становился в его изложении писатель.

Роза Люксембург четко сознавала, что ни решительное «отторжение» Толстого от социализма, ни отождествление идеалов художника и учения Маркса к решению проблемы «Толстой и революция» вести не могли. Ее статьи свидетельствуют о стремлении преодолеть как догматическую узость ортодоксов, так и равно ограниченную «широту» реформистов. Мощь и величие Толстого заключались для Розы Люксембург в критике, не знающей «никаких границ, никаких оговорок, никаких компромиссов», в разоблачении преступности государства, милитаризма, церкви. В глазах Р. Люксембург Толстой — это титан, вступивший в битву против всего социального строя, основанного на неравенстве. «Великий подвиг беззаветного служения правде» — такова была ее оценка творчества Толстого. «Неумолимая честность», «абсолютная искренность» — в ее понимании качества уже не только моральные, но одновременно социальные, ибо они переросли в «непримиримость борца». Они определили главное в творчестве художника-гражданина, возвысившего голос в тюремных условиях царской России. «Беспримерная правдивость», по мысли Розы Люксембург, и позволила Толстому стать автором эпопеи, охватившей XIX столетие, создать «энциклопедию человеческой жизни»¹

Именно в «служении правде» ключ к тому, что творчество Толстого явилось вершиной художественного развития современности, воплощением эстетического совершенства. «В эпоху упадка буржуазного искусства, которое в своем внутреннем измельчании не может подняться больше ни до великого романа, ни до великой драмы, одинокий гений Толстой сохранил художественные, полные мощи, средства эпического поэта»². При всей верности этого наблюдения оно охватывало лишь часть проблемы «Толстой и революция». Задача же заключалась в том, чтобы раскрыть проблему конкретно и всесторонне, в кон-

тексте российской истории, на фоне политико-социальных битв современности.

В первой статье, «Толстой как социальный мыслитель», появившейся одновременно с ленинской статьей «Толстой, как зеркало русской революции», прослеживались исторические корни творчества художника. Рожденный в крепостной России Николая I, писала Роза Люксембург, Толстой стал свидетелем банкротства либерализма 60-х годов, затем — движения народовольческой интеллигенции и лишь в старости увидел начало борьбы рабочего класса. «Неудивительно поэтому, что для Толстого не существует современного русского пролетариата с его идейной жизнью и стремлениями»³.

Во второй статье, «Толстой», появившейся в те же дни, что и статья Ленина «Л. Н. Толстой», Р. Люксембург вновь подчеркнула закономерность того, что воплощением «народа» для Толстого оставался только крестьянин, причем не современный, а прежний, глубоко верующий, пассивно страдающий, тоскующий по земле⁴.

В последней статье, «О посмертных произведениях Толстого», появившейся через два года после ленинской статьи «Л. Н. Толстой и его эпоха», Р. Люксембург свела анализ исторических корней художника к лаконичной оценке: «Истинный сын докапиталистической России»⁵.

Придя, следовательно, к верному выводу, что толстовское представление о народе включает в себя лишь патриархального русского крестьянина, Р. Люксембург как бы остановилась на полпути, удовлетворившись характеристикой крестьянства как силы пассивной, на революционный протест неспособной. Ограниченность этого вывода тотчас же обнаруживается при сравнении с ленинским.

Подобно Плеханову, Р. Люксембург дала оценку Толстого с точки зрения современного рабочего движения, которую Ленин считал необходимой, но недостаточной. Достоинства и просчеты такого подхода четко выявились при разборе проблемы мировоззрения и творчества Толстого.

Уже в эпоху II Интернационала эта проблема обрела острейшую злободневность: роль передовой мысли в искусстве не могла не стать коренным вопросом марксистской эстетики. Закономерно также, что этот вопрос получил совершенно особое значение, когда социал-демократической публицистике пришлось распутывать клубок противоречий художника, который был убежденным противником революции и одновременно ее союзником, проповедником христианского смирения и в то же самое время непримиримым противником социальной несправедливости. От решения именно этого вопроса зависело и решение проблемы «Толстой и революция».

Первая же строка первой статьи Р. Люксембург звучит программно: «В гениальном романисте современности неутомимый художник с самого начала жил рядом с неутомимым социальным мыслителем»⁶ В этой фразе слышна полемика с теми, кто, стремясь воздать должное художнику и осудить религиозного проповедника, отделял мысль Толстого от его творчества, так же как они отделяли Толстого от социал-демократии. Р. Люксембург понимала: рассекая сознание художника, можно добиться лишь того, что талант окажется независимым от мировоззрения. И она не хотела допустить, чтобы «великий критик социальной системы» был чем-то обязан реакционному проповеднику. Она делает поэтому оговорку, что мыслитель не ослабляет художественного гения Толстого; творческая сила его настолько могуча, что писатель не в состоянии испортить своих произведений, даже третируя их с беззаботностью творца «божьей милостью...». Итак, конфликт между мыслью и талантом все-таки сохраняется.

Во второй статье говорится: «В Толстом нельзя отделять художника от человека, а следовательно, и от борца. Оба обуславливают друг друга в своем величии»⁷ Не желая приписывать прогрессивную роль реакционному мировоззрению, Р. Люксембург за мощной фигурой борца как бы прячет мыслителя.

В третьей статье распространенный предрассудок, отделяющий в Толстом художника от моралиста, назван «буржуазным». Именно здесь отшлифована формула, которой критик выразил свою убежденность в благоволении прогрессивной мысли для истинного таланта: «Без величия личности и мировоззрения нет великого искусства»⁸. Но теперь Р. Люксембург оказывается перед дилеммой: признать величие мировоззрения Толстого или отказать в величии его творениям. И то и другое невозможно. Приходится подменять весьма обязывающий термин «мировоззрение» другими, теоретически менее ответственными понятиями «священной серьезности, честности и правдолюбия...». Итак, выбрав верное направление мысли, Р. Люксембург вновь оставалась на полпути к вершине, которой явилась ленинская трактовка сознания Толстого как сложного, но органического единства. Несмотря на все просчеты, кстати сказать, потому и обозримые сейчас так легко, что существуют статьи Ленина, Роза Люксембург подошла к ленинским позициям ближе, чем кто-либо другой из публицистов европейской социал-демократии.

Итоговый по своему характеру проникновенный очерк «*Душа русской литературы*» выходит далеко за пределы творчества Короленко. Первая, и лучшая в европейской критике начала века работа, охватившая единым взглядом период расцвета русской поэзии и прозы от эпохи Отечественной войны 1812 года до мировой войны 1914-го, вступительная статья к немецкому изданию

«Истории моего современника» по сей день остается замечательным явлением эстетической мысли марксизма. Написанная в те дни, когда угар шовинизма и национальной вражды отравлял сознание всей Европы, написанная в Германии, где всеми средствами насаждалась ненависть к России — главному военному противнику, статья «Душа русской литературы» была блистательным ответом интернационалиста на шовинистическую пропаганду. Созданная за крепостными стенами кайзеровской тюрьмы, она была ответом революционера на все репрессии и насилие.

«Оппозиция существующему режиму», «высокое чувство социальной ответственности», «борьба против мрака, невежества и гнева» раскрыты в этом гимне высокой политической поэзии как могучий источник силы и красоты творений Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Герцена, Тургенева и Некрасова, Щедрина и Достоевского, Чехова и Горького... Однако и этот очерк не свободен от ошибок, характерных для деятелей эпохи II Интернационала. Героические черты русской литературы, равно как творчество Щедрина, Достоевского, Короленко, выводились из «духа борьбы», недостаточно раскрывались конкретными историко-социальными особенностями развития России.

Роза Люксембург сознавала свой политический долг и перед культурой Германии, перед соратниками по левому крылу партии, перед своими учителями — Марксом и Энгельсом.

Когда Франц Меринг выпустил биографию Шиллера, Роза Люксембург написала для «Нейе Цейт» рецензию, стержнем которой вновь стала проблема «поэт и революция». Р. Люксембург стремилась дать ответ на вопрос не только теоретически сложный, но и практически важный в 1905 году, когда острой проблемой была уже проблема социальной революции, а не национального объединения Германии, как в предыдущий шиллеровский юбилей 1849 года. В ту пору националисты превращали поэта в поклонника политики бисмарковского толка, именно поэтому Маркс и Энгельс не участвовали в празднествах; теперь же на Шиллера возлагалась задача служить классовому примирению немцев.

В мае 1905 года Р. Люксембург дважды возвращалась к полемике о Шиллере, отстаивая воззрения, программно — с точки зрения эстетики — сформулированные в рецензиях на тома литературного наследия Маркса, Энгельса и Лассаля, выпущенные в свет Мерингом в 1902 году. Исходный мотив рецензий — целостность учения Маркса, монистичность его концепции физического и духовного, материального и морального мира. Другой мотив рецензии — антиревизионистский. Завершая отзыв на первый том, Роза Люксембург говорит, что подписывается под строками из вступительной статьи Меринга: «Исследовать исто-

рические корни марксизма — значит разоблачить отсутствие корней у тех, кто его «преодолевают»⁹

В отзыве на второй том сила мысли Маркса объясняется не одной лишь гениальностью его личности, но и методом, тем, что любые проблемы Маркс освещал в их важнейших диалектических связях, «со всеохватывающей исторической позиции». Именно эта позиция Маркса была утрачена реформистами, отказавшимися от «высокой точки зрения» ради «робкой эмпирики, продвижения на ощупь».

Идейным центром отзыва на четвертый том стал спор о «Франце фон Зиккингене». Р. Люксембург избирает далеко не традиционный ракурс, рассматривая Лассалья не «в его противоположности Марксу и Энгельсу и их окружению», а, напротив, в тех точках соприкосновения, где проявилась «политико-идейная связь Лассалья с творцами «Коммунистического манифеста». Но тем существенней, что, разделяя кое в чем ошибочную концепцию Меринга, рецензент проявляет остроту, пронизательность теоретической мысли, когда утверждает: не в спорах насчет границ по рекам По и Рейну (то есть не в отношении к австро-итало-французской войне), а прежде всего в полемике вокруг трагедии Лассалья «Франц фон Зиккинген» обнаруживаются противоречия между взглядами ее автора и воззрениями Маркса: «Под покровом дискуссии о «формально-трагической идее» драмы о Зиккингене Лассаль, по нашему мнению, формулировал и отстаивал в своих письмах от 6 марта и 27 мая 1859 года то основное, специфическое, из чего позднее и возникла противоположность между его агитацией и точкой зрения Маркса и Энгельса»¹⁰.

В чем же оно выразилось, «основное и специфическое»? Рецензент вовсе не имеет в виду «довольно плоское и дешевое наблюдение, согласно которому Лассаль якобы предсказал в «Зиккингене» свою собственную позднейшую судьбу, когда вывел на сцену карающую Немезиду «реалистически мыслящего разума», который стремится достичь революционной цели дипломатическими средствами, хитрым обманом как врага, так и друзей»¹¹. Р. Люксембург не признает существенным и другое «примечательное толкование», согласно которому трагедия доказывает приближение ее автора к позиции мелкобуржуазной вульгарной демократии 50-х годов. Второстепенным рецензент считает и то, насколько достоверно воссоздает Лассаль историческую роль Зиккингена.

Главная, даже единственная проблема, которая, по убеждению Розы Люксембург, заслуживает сейчас пристального внимания — это проблема «индивидуального решения». Лассаль защищает «индивидуальное решение», пишет Роза Люксембург, не в противовес исторической необходимости, а как выражение этой необходимости: «Люди делают свою собственную историю, но

они делают ее не по свободной воле, говорили Маркс и Энгельс, отстаивая дело их жизни, материалистическое, признающее закономерность объяснения истории. Люди делают историю не по свободной воле, но они делают ее сами, подчеркивал Лассаль, отстаивая дело своей жизни — «индивидуальное решение», «отважное деяние...»¹².

Сопоставляя «социалистическую доктрину» Маркса с «практической политикой» Лассаля, Роза Люксембург признает, что «индивидуальное решение» Лассаля не устояло перед критикой Маркса и его доктриной. И все же Розе Люксембург очень дорого «отважное деяние». Она смягчает противоположность между идеалистическим и материалистическим пониманием истории, лишь бы «индивидуальное решение» отстояло свою правоту перед «железной необходимостью», пусть на коротких отрезках исторического пути.

На взгляд рецензента «лассалевский оппортунизм находит свое оправдание в конце концов исключительно в том, что по сути своей он был всего лишь знаменосцем «доктрины». И, значит, «отважное деяние» сохраняло свою правоту перед «железной необходимостью» истории лишь потому, что в философско-историческом смысле это было революционное деяние. Вывод этот подтверждается той несравненно более значительной и никак не менее важной частью наследия Розы Люксембург, какой является ее колоссальная переписка»¹³.

Пятитомное собрание писем, подготовленное Институтом марксизма-ленинизма при ЦК СЕПГ и выпущенное берлинским издательством Дитц (т. 1—5, 1982—1984) включает 2630 эпистолярных документов. Это своего рода энциклопедия политико-социальной и культурной жизни Европы на исходе XIX и в начале XX столетия. Эпистолярное наследие Р. Люксембург примечательно редкостной широтой интересов, характерной для поколения марксистов, которое было рождено эпохой теоретической и практической подготовки революции. Но при всем обилии эстетических тем и сюжетов, затронутых Р. Люксембург, интерес к литературе преобладает. К русской, в которой на первом месте, конечно, Толстой. К немецкой... Пришедшее с годами чувство родственной близости и любви к Гете, Мерику, Гауптману, не снимает, однако, упрека в адрес немецкой музы, часто отдававшей дань филистерству. В противоположность немецкой английская литература привлекала Р. Люксембург именно свободой от филистерства, тем, что сатира — выражение свободолюбия нации — стала в Англии общественным достоянием. Эхо громовых раскатов революции слышится Розе Люксембург в политических памфлетах и парламентских речах, в произведениях Шоу, Голсуорси, Уайльда, впрочем, тоже несвободных от недостатков, присущих буржуазной литературе современности:

отрицания, за которым пустота, отрицания, не рожденного утверждением, Р. Люксембург не приемлет.

Во французской литературе прошлого века любимым писателем Р. Люксембург был Стендаль. Флобер и Мопассан, Гонкуры и Золя при всей значительности своих талантов как будто остаются для нее в пределах буржуазной прозы — на Стендале отсвет Великой революции, он знает поэзию героики. Ромен Роллан, вызывавший особую симпатию Р. Люксембург тем, что во время войны не проделал вместе со всеми «рецидив в психологию неандертальской эпохи» (из письма к Гансу Диффенбаху от 27 августа 1917 г.), все же казался ей выше как личность, чем как писатель.

По своим эстетическим вкусам Р. Люксембург была убежденным классиком. «Моей натуре совершенно чуждо все декадентское и извращенное» (из письма к Софье Либкнехт от 1 июня 1917 г.). Строгость, естественность, изящество — вот элементы, из которых складывался у Р. Люксембург идеал красоты. «Искусство без искусства» она отвергала столь же решительно, сколь «искусство для искусства». Как в статьях, так и в письмах Р. Люксембург выступает защитником реалистического искусства, совершенного по форме, глубокого по мысли и чувству, верного демократическим и революционным идеям времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

Люксембург Р. О литературе. М., 1961, с. 112. См. также с. 94—128.

² Там же, с. 111.

³ Там же, с. 98.

⁴ См. там же, с. 117.

⁵ Там же, с. 122.

⁶ Там же, с. 94.

⁷ Там же, с. 112.

⁸ Там же, с. 121.

⁹ Luxemburg R. Gesammelte Werke. Bd 1, Halbband 2. Berlin, 1972, S. 141.

¹⁰ Ibid., S. 154.

Ibid.

¹² Ibid., S. 155.

¹³ Для Розы Люксембург переписка являлась в первую очередь формой политической деятельности, художественного творчества и в последнюю очередь — занятием «бытовым». Трехтомник писем Леону Иогихесу-Тышке (Варшава, т. 1, 2—1968; т. 3 — 1971), тщательно подготовленный, прокомментированный Феликсом Тыхом, насчитывает 918 писем на польском, немецком, русском, и французском. языках.

§ 5. К. Либкнехт

Потомок Мартина Лютера, отпрыск славного рода ученых, пасторов и бунтарей, названный в честь Маркса, Карл Либкнехт (1871—1919) продолжил путь своего отца — Вильгельма. В иной исторической ситуации сын с поразительной верностью повторил путь отца.

Расплачиваясь тюрьмой за отвагу, он выступил против войны — но уже не 1870-го, а 1914 года. Принимал участие в революции — но не 1848-го, а 1918 года. Создавал партию — но уже не социал-демократическую, а КППГ — Коммунистическую партию Германии.

Эстетическое наследие Карла Либкнехта четко делится на три части. Статьи и стенограммы речей характеризуют главным образом Либкнехта — трибуна и полемиста, ведущего бой за истинное искусство, за само право его существования в милитаристско-бюрократической Германии. Трактат «Искусство», представляющий собой главу незавершенного труда «Исследования законов общественного развития», а также подготовительные работы к нему (тюремные наброски, конспекты, «эксцерпты») раскрывают облик Либкнехта-теоретика. Письма ярко освещают многогранную личность и творческий путь Либкнехта.

В качестве депутата сначала ландтага, а затем рейхстага Либкнехт отстаивал позиции социал-демократии на любом участке общественной жизни, где разгоралось сражение. Он говорил с трибуны об избирательном праве и политической свободе студентов, о полицейском произволе и классовом характере юстиции, о реакционном законе против прессы и традициях немецкой культуры. Либкнехту приходилось вникать в противоборство искусства и бюрократии, искусства и капитала, искусства и религии. Либкнехт касался проблем театра и архитектуры, скульптуры и кинематографа, музыки и поэзии...

Выступая 28 апреля 1910 года в прусском ландтаге, Либкнехт начал речь с тезиса, который можно назвать основополагающим. Верно, что искусство «есть высшее наслаждение, какое люди способны для себя создавать, что искусство — самая прекрасная из всех ценностей культуры. Возникает лишь вопрос, весь ли народ в настоящее время пользуется этим высшим благом человечества в равной мере, достаточно ли удовлетворяются его потребности в этом прекраснейшем из творений человеческого духа»¹

Для Либкнехта было аксиомой, что «народ расщеплен на классы» и что внутри различных классов в свою очередь существуют разные пласты культуры. Поэтому, считал он, невозможно говорить о едином образовательном и художественном уровне всех слоев общества. Следовательно, задача социал-демокра-

тии — способствовать повышению культуры всего населения, а не одной лишь верхушки общества. Либкнехт формулирует чеканный вывод: «Общество, неспособное сохранять чистоту искусства, деградирует вместе с ним»².

Замысел «Исследований законов общественного развития» возник у Либкнехта еще в крепости Глац, во время первого тюремного заключения 1907—1909 годов. Труд остался незавершенным. Тем не менее есть все основания рассматривать «Исследования...», в особенности главу «Искусство», как работу вполне цельную.

В предисловии к «Исследованиям законов общественного развития» К. Либкнехт излагает свое теоретическое кредо: «Не эклектизм, а универсализм является девизом и принципом интеллектуально-психической жизни автора. Вне этого принципа автор существовать не может, им он дышит, по этому принципу он действует в меру своих сил — сознательно или полусознательно — уже со времени своей юности, уже давно, еще прежде, чем над ним взошли звезды Плотина, Николая Кузанского, Бруно, Спинозы, Лейбница, Гете»³.

Принципом универсализма определялась многогранность намеченной в книге характеристики искусства. Так же как религию и науку, Либкнехт относил искусство к сфере «избытка», которая отделена — правда, не слишком резкой границей — от сферы «необходимости», включающей в себя формы человеческой деятельности, связанные с пропитанием, защитой и продолжением рода. Искусство рассматривается как часть идеологии, причем тоже не ограниченная от экономики непреходимой чертой. Отвергая вульгарно-механистическое противопоставление базиса и надстройки, Либкнехт подчеркивал их неразрывную связь. Каждая идеология, полагал он, имеет свой экономический базис, и у каждой экономической ячейки есть своя идеологическая душа; идеология и экономика в равной мере «принадлежат ко всем сферам».

Либкнехт различал «идеологии практические» (политику, право) и «чистые» (религия, искусство), идеологии агрессивные и оборонительные, эгоистические и альтруистические — в зависимости от условий возникновения, целей и средств их воздействия. Идеологии, навязанные «сверху вниз» посредством школы, церкви и т. д., являются «классово враждебными», но есть и такие, которые из «низов» проникают в «верхи» — преимущественно в революционные периоды. Как одна из форм социального проникновения рассматривалось им и влияние народного искусства. Наряду с социально-классовой и национальной дифференциацией человечества Либкнехт отмечал и противостоящую ей тенденцию к интеграции, создающую почву для «всеобщей», «абсолютной», «нормативной» этики и эсте-

тики. Всеобщий характер искусства и культуры доказывался в «Исследованиях...» самой возможностью понимания и восприятия художественных творений, стилей, направлений, возникших в разные эпохи и у разных народов.

Динамически развивающаяся современность характеризует, по мнению Либкнехта, особая чувствительность социальной нервной системы, небывалая капризность художественной моды, стремительные перемены в оценке школ и течений — барокко и классицизма, искусства примитива, натурализма, импрессионизма и т. д. Психологическими последствиями мировой войны и экономического развития Либкнехт считал все более резкие контрасты и нарастающую дисгармоничность искусства, основой которого остается, однако, гармония и коренная, исконная потребность человека в завершенности, в цельности. Делая выписки из «Учения о гармонии» Хальма и варьируя просветительские идеи, Либкнехт отмечал, например, что музыка — это искусство, посредством которого человек стремится придать гармоничность дисгармонии, существующей между внутренним и внешним миром. Используя гегелевскую триаду (тезис, антитезис, синтез) и ссылаясь на замечание Гете в «Годах странствий Вильгельма Мейстера», вложенное в уста Леонардо, что «борьба есть всеобщая форма развития», Либкнехт трактовал дисгармоничность как непрерывный путь к более высокой ступени гармонии и социальной солидарности. «Частью этой борьбы является искусство»⁴.

С каждой новой ступенью социального развития человека растет, по мнению Либкнехта, и возможность добиться социальной солидарности и стремление к ней; сфера ее расширяется, потребность в солидарности становится интенсивней. Эта интенсивность и широта на определенной ступени становятся в свою очередь важным фактором культурного и социального развития, способствуют установлению новых контактов и связей.

Особое внимание в «Исследованиях...» уделялось важнейшей для всего мировоззрения Либкнехта проблеме творчески активной личности, ее роли в общественном развитии. То, что индивидуально познано, найдено, еще нельзя считать достоянием культуры и общественного развития. Открытие должно быть усвоено, воспринято массами. Поэтому критерием величия мыслителей и творцов служит соотношенность их открытий с общественной способностью воспринимать и усваивать эти открытия.

Либкнехт подчеркивал: детерминированный в своем естественном и общественном развитии человек сам является важнейшей детерминирующей силой; существует «взаимная, двусторонняя, нет, многосторонняя, всесторонняя» связь экономических причин и идеологических следствий, их диалектическое единство. Либкнехт придавал большое значение творческим способностям

человека разрешать социальные противоречия; активность в иерархии сил ценилась им выше всех остальных. Основываясь на воле и вырастая из нее, писал он, действие увеличивает волю, оно — исходный пункт всякого развития. Видя именно в активности высшее жизненное начало, Либкнехт противопоставлял бессильному компромиссу радикализм как наиболее мощный фактор социального развития: «...это и есть диалектический принцип в энергичнейшем воплощении»⁵

Идея творческого преобразования действительности неотделима у Либкнехта от идеала свободного, гуманистического, или, иначе, «космически-универсального», будущего: не борьба и ненависть, а гармония и мир манят устремленное к ним человечество как цель тернистого, полного бурь пути. Социализм, писал он, есть форма возникновения и борьбы «нового всеохватывающего гуманизма»⁶.

Заслуга Либкнехта заключалась уже в том, что, захваченный жесточайшим водоворотом политических схваток, он сознавал необходимость построения теории искусства и в труднейших условиях сумел создать новаторский, по сути, трактат, намечающий решение коренных вопросов эстетики: сущность и задача искусства, форма и содержание, трагическое и комическое, роман и драма. В трактате рассматриваются и такие необычные для академической эстетики проблемы, как тенденциозность поэзии, народность искусства.

Исходным положением Либкнехта являлась мысль, что искусство — социальный феномен по своему происхождению, по своим целям и задачам. «Нет «искусства для искусства»: ни произведение искусства, ни художественное творчество не являются самоцелью»⁷ Верной идее творческого преобразования действительности, Либкнехт выступал за активное вторжение искусства в жизнь, и этот принцип определял его подход ко всем проблемам. Самой сложной из них была проблема реализма.

«Главная задача искусства — создание не совершенных произведений, а совершенного мира»⁸ Возможно, эта фраза была продиктована стремлением выдвинуть на первый план мысль о социальном значении искусства. Однако фраза эта емкая и допускает разные толкования. Развивая свою идею, Либкнехт писал, что задача искусства «не подражание действительному, не его отражение, а создание недействительного»⁹ Несомненно, что и эта формула достаточно многозначна. Она направлена против таких трактовок искусства, которые ограничивают его содержание копированием действительности. «Не реальность изображения предметов (тел) и не цвет, свет, пространство являются темой искусства, а реальность психологии создающего и воспринимающего»¹⁰.

«Тема искусства» истолкована здесь чересчур полемично по отношению к реальности. Так же она трактуется и дальше: «Цель искусства — влиять определенным образом на умственно-психическое состояние воспринимающего... Реальность достигнутого в этом направлении успеха и есть единственная мера реализма»¹¹

Либкнехт явно противопоставляет здесь изображение действительности (или подражание, или отражение — у него это синонимы) и реальность его воздействия на воспринимающего субъекта. Заявив, что для искусства существенна только реальность достигнутого успеха, Либкнехт тем самым признал реальность воздействия единственной мерой реализма в искусстве. Во всяком случае, из подобного определения реализма не вытекает, что верность действительности является критерием силы искусства.

Однако такой вывод был бы поспешен. Траклат в целом, содержащиеся в тюремных тетрадах и письмах отзывы о Гомере, Сервантесе, Шекспире, Гете и Шиллере, оценка экспрессионизма, характеристика басни, в которой «поэтическое», в отличие от исторического, реально существовавшего, названо «недействительным», — словом, все эстетическое наследие Либкнехта доказывает, что он вовсе не склонен был отрицать взаимозависимость отражения и воздействия и что в художественных пристрастиях, так же как в воззрениях на искусство, он являлся сторонником реализма как верного отражения действительности.

Объяснение на первый взгляд спорному определению реализма дано в параграфе «Своеобразие художественного изображения действительности». Искусство, говорится здесь, будучи проявлением потребности человека в совершенстве, в свою очередь требует от своих произведений законченности и цельности. Но любая часть действительности, которую оно избирает своей темой, ни пространственно, ни причинно не отделена от действительности, и значит, не может быть цельной. Следовательно, отторгая часть от целого, искусство вынуждено рвать многообразные связи вселенной и заменять их новыми, придающими художественному творению необходимую законченность. И следовательно, специфика художественного изображения — в переработке действительности: «Как раз отдаление от действительности, возвышение над нею, ее углубление, усиление, насыщение... короче говоря, именно ирреализация дает искусству власть переносить человека в царство возвышенных страстей, в мир самой смелой фантазии, в сферу истины, добра и красоты»¹².

Как доказывают многие страницы тюремных конспектов Либкнехта, этот отрывок непосредственно восходит к рассуждениям Лессинга в «Гамбургской драматургии». Выписывая из нее наиболее для себя существенное, Либкнехт столкнулся с теми же антиномиями, которые ставили в тупик и самого Лессинга, и всех просветителей.

«Мир сцены отражает мир действительный, но отражение это совершенно не похоже на свой образец.

Художественное обобщение исходит из множества действительных фактов и вместе с тем устраняет их.

Типический характер есть слепок с живых людей, и вместе с тем он не походит на живого человека.

Поэзия, красота не могут расходиться с правдой и в то же время они ей противоположны»¹³

Так сформулировал эти антиномии советский исследователь наследия Лессинга В. Гриб. Эстетика Дидро, писал он, колебалась между двумя одинаково односторонними тенденциями: правдоподобие или правда, точность деталей или обобщение, индивидуальное или типическое, истина или поэзия. Либкнехт, следовательно, выбрал правду и обобщение, типическое и поэзию. Его формула реализма тоже, конечно, грешит односторонностью. Однако, предъявляя Либкнехту упрек в решении этой издавна спорной проблемы, следует выявить истоки его односторонности. Лежали они в конкретно-исторической практике искусства тех лет.

Натурализм, четверть столетия господствовавший в Европе, к началу XIX века растерял былую дерзость и юношескую отвагу. Он словно успокоился в позитивистских границах. Без полемики с ним не обошлось ни одно из художественных течений, претендовавших в те годы на новаторство. Именно поэтому опровержение принципов натурализма осознавалось Либкнехтом как серьезнейшая задача революционной эстетики.

Либкнехт не ошибался. Сознвая урон, причиняемый натуралистическими издержками реализму, марксистско-ленинская эстетика всегда настаивала на том, что цель искусства не достигается буквалистским изображением предметов и явлений, зримым или словесным, что реализму вовсе не противопоказана условность.

Созвучие этих идей тому, что писал Либкнехт, очевидно: ведь требуя «ирреализации», автор трактата имел в виду обязательное для искусства выявление сущности, типизации, иными словами — «углубление, усиление, насыщение».

Нет сомнений, что под «ирреализацией» Либкнехт подразумевает реализм, как бы концентрирующий действительность. Этот вывод подтверждается и конкретными оценками: «Например, Шекспир, величайший реалист, даже натуралист, и мощь его в необычайном упрощении психических проблем, изолировании их, выделении из многообразия действительности, титанической интенсификации сил, событий, бытия»¹⁴

Значение эстетической позиции Либкнехта подчеркивалось также теми спорами, которые шли в немецком искусстве в период его работы над «Исследованиями...».

Экспрессионизм, ставший в годы войны ведущим философ-

ско-художественным течением Германии, видел панацею от всех зол в восстановлении господства духа над опустошенной действительностью. Его художественный принцип заключался не в том, чтобы «изобразить» ее, а в том, чтобы, отвергнув, создать усилием воли единственно прекрасную реальность. Объявив войну позитивизму XIX века, экспрессионисты на место его концепции человека поставили идеал свободной от власти объективных законов личности, которая силой своей творческой воли создает космос и управляет им.

В главе «Искусство» явственно слышится отзвук тогдашних споров. Но к ним ее смысл не сводится. Понимая закономерность появления новых форм в искусстве в связи с революционизированием действительности, Либкнехт, как показывает его наследие (отзывы о Фрице фон Унру, о Готфриде Бенне), следил за попытками экспрессионистов революционизировать форму. Но его собственные эстетические воззрения коренным образом отличались от экспрессионистской эстетики. В «активизме» Либкнехта заключался не абстрактный и туманный протест, не анархистский бунт, а последовательная революционность. В его «активизме» вызревала идея партийности искусства. Как раз поэтому трактат помогает понять, чем привлекал «активизм» революционных художников, начинавших как левые экспрессионисты, — Брехта и Бехера, Фридриха Вольфа и Толлера, Кэте Кольвиц и Георга Гросса. И в частности, какую метаморфозу пережили под его воздействием категории классической эстетики — трагическое и комическое; как изменилось восприятие традиционных жанров — драмы и романа.

Категории трагического и комического с давних времен привлекают к себе внимание теоретиков искусства. Понимая, что эта проблема — узловая для любой эстетической концепции, Либкнехт рассматривает ее сразу же после параграфа «Своеобразие художественного изображения действительности». В своих рассуждениях он снова отталкивается от «Гамбургской драматургии» Лессинга. Но при этом для Либкнехта оказалась наиболее важной активная способность искусства «познавать смешное и освобождаться от него, возвышаясь над ним, приобретая над ним власть и силу».

В основе концепции лежала идея активного преобразования действительности и воспитания человека. Именно здесь объяснение мотивов, по которым Либкнехт ставил трагическое выше комического: в последнем роль познавательного элемента значительней, зато сила непосредственного воздействия меньше. За лаконичными абзацами о трагическом не только стоят обширные страницы конспектов трудов мыслителей прошлого — от Аристотеля до Дидро, но и просматривается самобытный подход к теме. Сказанное относится прежде всего к категории трагико-

мического, которая стала господствующей в эпоху кризиса культуры на рубеже XIX и XX веков. После творений Еврипида, Шекспира высшим воплощением трагикомического в драме стали произведения Чехова, Ибсена, Пиранделло. Однако теория, сохраняя верность тысячелетней традиции, по-прежнему занималась главным образом трагическим и отдельно от него — комическим. Либкнехт увидел в трагикомическом единство обоих этих элементов. «Основа основ для юмора», оно родственно иронии, говорилось в трактате. Творения Сервантеса и Шекспира оценены в нем как образцы трагикомического в мировом искусстве.

Но превознесение трагикомического над его элементами — трагическим и комическим — лишило бы принцип активности его верховного положения. По всей логике революционной эстетики предпочтение должно быть отдано категории трагического, и Либкнехт ставит ее на высшую ступень иерархии, вступая в спор с классиками немецкой эстетики XVIII—XIX веков. Ближе всего концепция Либкнехта оказалась тому, что писал о трагедии в штюрмерский период Фридрих Шиллер. Вера автора «Разбойников» в то, что театр, драма, трагедия сильнее всего содействуют совершенствованию человечества, перекликалась с мыслями Либкнехта о трагическом. Но Либкнехт полемизировал со статьями Шиллера, написанными в веймарский период, после знакомства поэта с эстетикой Канта. Он спорил с Шиллером, увидевшим высокий долг искусства в примирении с действительностью, с немецким убожеством, о котором писал Энгельс. Набрасывая позитивную эстетическую программу, а не историю эстетических учений, Либкнехт, правда, нигде не упоминал имени Канта. Однако в каждом своем параграфе глава «Искусство» была полемична по отношению к кантовской эстетике. Если Кант, например, утверждал, что прекрасное независимо от доброго, то Либкнехт связывал эстетическое совершенство с этическим. Если Кант видел суть художественного творения в целесообразности формы, то Либкнехт рассматривал форму в ее неотделимости от содержания. По тем же «активистским» мотивам Либкнехт вступал в полемику и с «классической» трактовкой романа и драмы.

Трактат завершался параграфами «Апология тенденциозной поэзии», «Народ и искусство». Оба параграфа представляют собой страстную защиту тенденциозности. «Можно ли представить себе более определенную политическую тенденцию, чем «Вильгельм Телль», чем речи Брута и Антония в «Юлии Цезаре»? Эти речи считаются образцом искусства, высшего искусства»¹⁵.

Либкнехт ссылался в «Апологии...» не только на Шиллера и Шекспира, Данте и Сервантеса. По его убеждению, уже в древнем искусстве налицо связь с политикой и религией, а в более

развитом — с религиозной и государственной жизнью народов. «Принципы Аристотеля также связывают искусство с педагогической или иной тенденцией»¹⁶, требование служить общественному, народному благу рассматривается «как священный долг искусства» «в самых идеальных системах эстетики»¹⁷. Словом, с исторической и эстетической точек зрения, «бестенденциозность» искусства — миф, его независимость от практической жизни — тоже миф: «Надо только верно понимать соотношения»¹⁸. По сути, Либкнехт возвращался здесь как раз к тому тезису, который стал итоговым в параграфе о романе и драме: «...искусству доступна любая тема, только каждая тема требует различной трактовки, соответственно своим внутренним законам»¹⁹. Призыв Либкнехта разрушить «стены между тенденцией и искусством»²⁰ был продиктован, следовательно, не стремлением подчинить искусство каким-либо утилитарным и узким целям, а борьбой против сужения его горизонтов.

Либкнехт отвергал как «совершенно произвольное» разграничение искусства и тенденции и в последнем параграфе «Народ и искусство». Намеченный эскизно, этот раздел, быть может, наиболее важен. Либкнехт превосходно видел, как различно могут быть изображены в искусстве люди из народа: «как статисты, эпизодический элемент, декорация» или «как фон» и безличная, недифференцированная масса, чернь; «изнутри, с точки зрения самих масс», или «извне, свысока, с точки зрения господствующих классов»²¹.

Еще важнее для Либкнехта народ не как объект изображения, а как субъект искусства, как самостоятельный художник. Народное творчество и произведения, ставшие народными, с максимальной, на взгляд Либкнехта, полнотой обнаруживают заложенную в искусстве необходимость, названную в начале трактата «ирреализацией»: освобождать сырой материал от всего случайного, сводить его к немногим крупным штрихам, возвышая индивидуальное до типического. Народное творчество, плодами которого являются сказания и легенды, национальный и героический эпос, баллада и т. д., должно рассматриваться, настаивал Либкнехт, в живой связи с основным потоком общественного развития. Искусство народа обладает своей «вневременной» актуальностью, далекой от «злободневности» в обычном смысле слова. Оно занято тем извечным, что волнует «всех людей во все времена». И в эстетической концепции Либкнехта оно противостоит искусству анархически-индивидуалистическому, подверженному капризам моды, страсти к оригинальничанью, позе, мистификации. На этом фоне «народность» становится равнозначной глубинной сущности искусства.

Либкнехта нельзя вырывать из «контекста» времени; его эстетические взгляды во многом очерчены границами эпохи.

Механистическая упрощенность, отступления от диалектики, отделение свободы от необходимости, то есть общие черты идеологии II Интернационала, в известной мере присущи и эстетическому наследию Либкнехта. Нетрудно заметить, где, истинная в самом существенном и главном, революционная мысль Либкнехта соскальзывает на неверные позиции. В параграфах о трагическом и комическом, о трагикомическом, выступая против пассивно-созерцательных теорий, Либкнехт все-таки оставался в пределах схематичной антитезы. Он словно двигался по дороге, пройденной философами классического периода, но в обратном направлении, сохраняя отрицательную от них зависимость. Рассуждениям Либкнехта о драме и романе недостает исторической диалектики. Несмотря на важные оговорки, жанры противопоставлены друг другу и тоже образуют антитезу.

Однако же неразрывная, глубокая связь воззрений Либкнехта на искусство с эстетическими взглядами Маркса и Энгельса, близость не только их идей, но и вкусов так же бесспорны, как и разность исторических задач, стоящих перед учителями и учеником.

Исследователи истории марксистской эстетической мысли приводят обычно выдержки из работ учителей, подтверждающие, что, выступая против «немецкой идеологии», Маркс и Энгельс подчеркивали черты и свойства искусства, которые присущи в большей или меньшей степени всем формам общественного сознания; в особенности их общую историческую материальную обусловленность. Само время поставило перед Марксом и Энгельсом эту задачу — доказать, что нет явлений в области искусства и культуры, которые не зависели бы от общественной жизни, не имели бы в условиях классового общества классового характера.

На рубеже XIX—XX веков стала уже очевидной необходимость перейти от историко-материалистического генезиса творений искусства, от разгадки их классового содержания к разработке целостной эстетической системы, предполагающей исследование вопросов художественной формы и проблем социалистической культуры, поставленных на повестку дня грядущей революцией.

В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин, подчеркивая разность задач, возникавших перед марксистской мыслью XIX и XX веков, писал, что основоположники учения почти столетия последовательно развивали философию материализма, достраивая ее «доверху»; теперь же, когда буржуазная мысль стала уделять основное внимание защите или восстановлению идеализма «снизу»²², важнейшим участком борьбы оказалась гносеология — теория познания.

Исследуя гносеологические проблемы, Ленин в конспекте фейербаховских «Лекций о сущности религии» заметил: «Искус-

ство не требует признания его произведений за действительность»²³

Об этих ленинских высказываниях нельзя забывать, оценивая эстетическое наследие Карла Либкнехта, тот вклад, который он внес в марксистскую теорию искусства.

Постоянное внимание Либкнехта к специфике искусства, к особенностям поэзии, не совпадающим с натуралистически понятой достоверностью, к тому, что отличает искусство от других форм общественного сознания, объяснялось его чуткостью к современности, его способностью откликаться на требования эпохи: такого рода откликом и был трактат Либкнехта «Искусство» — плодотворный опыт создания целостной эстетической системы на новом этапе развития марксизма.

Чуткостью Либкнехта как революционного мыслителя, сознающего необходимость конкретной и философски обобщенной постановки проблем искусства, больше того, способного на эту конкретность и обобщенность, объясняются и частые пересечения его мыслей с идеями Ленина. И в речах Либкнехта и в статьях Ленина — общая страсть полемиста, общая ненависть к немецкому филистеру и русскому мещанину, к черносотенцу и прусскому шовинисту, к одинаково реакционной военщине обеих стран. Отечественная и мировая классика служит и Либкнехту и Ленину политически отточенным оружием. Помимо «параллелей» в обращении к Гете и Гейне, Некрасову и Тургеневу, к народному творчеству и произведениям Толстого у Либкнехта и у Ленина встречаются прямые совпадения в выборе тем для статей, в оценке художественных явлений.

Независимо от того, знал ли Либкнехт ленинские «Критические заметки по национальному вопросу», выработал ли собственную формулу, схожую с ленинским положением о двух культурах в каждой национальной культуре, во всех своих выступлениях он поддерживал демократические и социалистические элементы в культуре Германии. Его выступления пронизаны патриотической гордостью революционера-марксиста, которая несовместима ни с какой формой шовинизма и национального чванства. Эпиграфом к выступлениям Либкнехта могли бы стать слова его учителей: «Не может быть свободен народ, который угнетает другие народы»²⁴

Коренным убеждениям Либкнехта отвечает ленинская идея классического наследства, согласно которой культура пролетариата должна включать в себя знания, накопленные человечеством. Понятая широко, как сохранение и приумножение подлинных сокровищ, в какой бы области творческой деятельности человека они ни создавались — теоретической, художественной или нравственной, — эта идея противостоит любым попыткам обесценения культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Либкнехт К. Мысли об искусстве. Трактат. Статьи. Речи. Письма. М., 1971, с. 79.
- ² Там же, с. 82.
- ³ Там же, с. 135. См. также: L i e b k n e c h t К. Studien über die Bewegungsgesetze der gesellschaftlichen Entwicklung. Moskau, Kurt Wolff Verlag, 1922.
- ⁴ Там же, с. 136.
- ⁵ L i e b k n e c h t К. Studien..., S. 358.
- ⁶ Ibid., S. 300.
- Либкнехт К. Мысли об искусстве, с. 145.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же, с. 146.
Там же, с. 147.
- ¹² Там же, с. 150.
- ¹³ См.: Г р и б В. Р. Избранные работы. М., 1956, с. 62.
- ¹⁴ Либкнехт К. Мысли об искусстве, с. 157.
- ¹⁵ Там же, с. 158.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же, с. 159.
- ²⁰ Там же, с. 158.
- ²¹ Там же, с. 162.
- ²² Л е н и н В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 350.
- ²³ Там же, т. 29, с. 53.
- ²⁴ Либкнехт К. Мысли об искусстве, с. 49.

§ 6. Ю. Мархлевский

Уроженец Польши, еще в юности примкнувший к революционному движению и так же, как Р. Люксембург, вынужденный стать политэмигрантом, Юлиан Мархлевский (1865—1925) два десятилетия прожил в вильгельмовской Германии; после берлинской тюрьмы Моабит, военной тюрьмы Хаусфогтай, лагеря Гавельберг был в мае 1918 года доставлен в наручниках на восточную границу для обмена. Советской России и социалистической Германии он принадлежит не в меньшей степени, чем революционной Польше.

Один из основателей СДКПиЛ, а затем соратник вождей левого крыла немецкой социал-демократии, Мархлевский в 20-е годы является членом ЦК Польской Компартии, членом первого Исполкома Коминтерна и ВЦИКа, ректором Коммунистической

тического университета народов Запада, председателем МОПРа. Родословная Мархлевского столь же интернациональна. Отец его был родом из мелкопоместной шляхты, мать, урожденная Рюкерсфельдт, происходила из офицерско-чиновничьей семьи. Отец говорил с детьми по-польски, мать — по-немецки, а в гимназии, как во всех школах царства Польского, обучение велось на русском языке.

С 1897 года до первой мировой войны Мархлевский опубликовал две тысячи статей. В одной лишь «Лейпцигер Фольксцейтунг», выходившей под редакцией Франца Меринга, — 1400 статей, около 300 — на страницах «Форвертс», «Нейе Цейт», «Мюнхнер Пост», «Социал-демократише Корреспондентц». Столько же в легальных и нелегальных изданиях «Атенеум», «Голос», «Экономист», «Критика»...

По словам Клары Цеткин, не было такого вопроса в области теории и практики, на который не откликнулся бы Мархлевский. Перу Мархлевского-экономиста принадлежат статьи «Третий том «Капитала» (1895) и «Учение физиократов в Польше» (1896), перу историка религии и культуры, социолога и политика — статьи «Церковь, социал-демократия, христианство» (1897), «Международная солидарность пролетариата» (1906), «Десять лет ревизионизма» (1908), «Открытое письмо Стефану Жеромскому» (1919)...

Как литературный критик Мархлевский сформировался на творениях Гете, Мицкевича и Толстого, на статьях Белинского, Писарева и Плеханова. В качестве газетно-журнального публициста Мархлевский откликался на художественные события современности: драматургию Горького, историческую прозу Сенкевича, роман Мультиатули. В тюремной одиночке Мархлевский переводил «Дневники» польского писателя XVIII века Яна Хризостома Коссака.

В первых же эстетических выступлениях, посвященных Международной выставке искусства в Дрездене (1897), шедеврам Дрезденской галереи (1898), Международной художественной выставке в Мюнхене (1900), Мархлевский вводил читателя в центр сражения, которое на рубеже столетий разгоралось в Европе между атакующим модерном и обороняющейся традицией. Мархлевский не спешил примкнуть к лагерю «новаторов» или защищать «консерваторов». Обозреватель отстаивал истинное искусство, что подтверждали не только строки о Боттичелли, Микеланджело, Рафаэле, Корреджо, Тициане, Джорджоне, Тинторетто, но критерии оценок и самая логика эстетических рассуждений.

А. П. Ермилов, составитель и комментатор первого на русском языке сборника «Юлиан Мархлевский об искусстве» (1976) — уже факт его выхода свидетельствовал, что на эстетической карте

Европы остались незакрашенными белые пятна, — справедливо отметил во введении: Мархлевский не был эстетиком и литературно-художественным критиком в профессиональном смысле слова, да и сам никогда не претендовал на подобную роль. Нигде он не предлагает формулировок категорий эстетики и научнообразных дефиниций, что такое прекрасное. Нет у Мархлевского такой работы, как глава-трактат Карла Либкнехта «Искусство», нет такой книги, как «Легенда о Лессинге» Франца Меринга, однако же в литературном наследии Мархлевского вырисовывается четкая система художественных воззрений, неразрывно связанная с коренными положениями марксизма. Исходные положения этой системы видны едва ли не в каждой из его литературно-критических и эстетических работ.

К примеру, в очерке 1901 года, впервые опубликованном в «Нее Цейт» под псевдонимом Карский, «Новые течения в искусстве и социализм», Мархлевский писал, что искусство не представляет собой нечто такое, чему приходит черед после удовлетворения других потребностей. Оно является перво-потребностью человека, поднявшегося над чисто животным существованием. И задача его не в том, чтобы в «торжественные минуты» возносить нас над «заботами повседневности»...¹ В другой статье того же года, «Химерический взгляд на отношение общества к искусству», напечатанной в варшавском еженедельнике «Правда» (№ 19, 20) как отклик на первый номер журнала «Химера», ставшего трибуной польского декаданта, Мархлевский подчеркивает: «Искусство не роскошь, а хлеб насущный для души, не украшение жизни, а сама жизнь»². И продолжает полемику с основателем журнала, поэтом и теоретиком декадентства Зеноном Пшесмыцким: «Нет, этой истины не знали ни времена Борджиа, ни времена Людовиков...»³ Она — завоевание столетия, которое начало сражаться за воплощение в жизнь прав человека. И никакие жалобы на теперешнюю «ненависть ко всем вечным целям» этой истины не опровергнут.

Идея социального прогресса, являющаяся стержнем мировоззрения публициста, образует у Мархлевского нерасторжимое единство, сплавляется с глубокой верой его в победу прекрасного над безобразным, в способность красоты преодолеть преграды, которые ставила и ставит перед высоким искусством изуродованная социальными язвами действительность.

В появившейся на страницах «Лейпцигер Фольксцейтунг» статье «Капитализм и красота» (1908) Мархлевский скрещивает шпагу с профессором Вернером Зомбартом, чей выпад против рекламы наделал в прессе немало шума. Отчего же профессор не довел мысли до конца? — вопрошает Мархлевский. Разве неэстетична только реклама, «это мошенничество, порожденное капиталистическим механизмом и получившее чудовищное разви-

тие? Разве не является, также с точки зрения эстетики, чем-то безобразным весь этот механизм?» Итоговый вывод Мархлевского последователен: красоту убивает капитализм, «это его смертный грех против святого духа человечества»⁴

По убеждению публициста, капитализм враждебен развитию художественной культуры уже по самой сути своей, по природе. Буржуазный строй принуждает массы трудящихся жить в условиях, которые уничтожают чувство красоты, извращают их эстетический вкус, не говоря уже о других последствиях порочного социального механизма. Оттого серьезная критика его губительных проявлений должна вести «к логическому выводу об уничтожении капиталистических порядков вообще»⁵

Мархлевский не раз выражает симпатию художникам и мыслителям, принявшим идею социализма главным образом из чувства отвращения, которое в них, жаждущих красоты, вызывает капиталистический строй. В статье, оспаривающей выступление Зомбарта и других участников полемики, речь идет прежде всего об английских художниках, объединившихся вокруг Уильяма Морриса и Вальтера Кране, — о группе, которая «создала современную художественную промышленность или «прикладное искусство», как это ныне не вполне удачно определяется»⁶.

Цитированную выше статью «Новые течения в искусстве и социализм», вобравшую в себя впечатления от Всемирной парижской выставки 1900 года, Мархлевский тоже начинал полемически заостренным утверждением, что стекло Эмиля Галле, кресло Ремершилда и занавес Обриста имеют не меньше прав считаться произведениями искусства, чем картины на полотне или скульптуры в мраморе, в бронзе. Рождение современного художественного ремесла, настаивает Мархлевский, это новое овладение действительностью, завоевание нового мира, революция. Закономерно, что ее знаменосцами стали социалисты: «...буржуазное общество никогда не знало, что ему делать с искусством», «не умело ставить перед ним больших, монументальных задач...»⁷

Симпатия к «эстетическим» противникам буржуазного строя, конечно, не означает, что Мархлевский солидарен с ними по всем пунктам. Расхождение обнаруживается уже в истолковании затронутой выше проблемы соотношений машинного производства и красоты — остродискуссионной как в начале столетия, так и сегодня, на его исходе.

Из хорошо известных Мархлевскому идей Джона Рескина, из выступлений прерафаэлитов следует, что стремительные атаки техники наносят тяжкий урон красоте: машина, с точки зрения Россетти, Миллеса и других, изначально враждебна прекрасному; единственный путь сохранить его — вернуться назад к ремеслу,

спасти, восстановить средневековье. Разумеется, этот рецепт, на взгляд Мархлевского, безнадежно утопичен. Ему куда ближе позиция художника-практика и одновременно теоретика прикладного искусства Ван де Вельде, который в работах своих утверждает: достижения современной техники отнюдь не препятствуют созданию истинно прекрасных произведений. Любой предмет — велосипед, паровоз, автомобиль — может обрести художественную ценность, так же как инженер способен быть художником. Если завоевания техники, новые орудия производства и запасы сырья открыли перед ними фантастические возможности, рассуждает Мархлевский, то почему, собственно, мы не в силах, производя прекрасные вещи, умножать свои эстетические богатства? Сама по себе техника неповинна в окружающей нас безвкусице, машина сумела бы послужить красоте не хуже, чем орудия ремесленника. Но когда техника и машина все-таки не служат красоте, то причина не в них, а в условиях капиталистического производства, всепоглощающая цель которого — нажива, выгода, прибыль. Прямое следствие выжимания дохода — нищета и убожество на одном социальном полюсе и столь же безобразная, безвкусно-крикливая роскошь — на другом. Конкретней: города из арендных домов-казарм, забитых дешевыми поделками и подделками для наемных работ; а с другой стороны, уродливое богатство и самое отвратительное, что ему сопутствует, — чванство... Вывод ясен: решающей предпосылкой расцвета искусства является уничтожение эксплуатации человека человеком.

Концепция Мархлевского оптимистична. Он убеждает: сражение за красоту идет, борьба в защиту искусства разгорается с новой энергией, подавить в человеке стремление к прекрасному никогда не удавалось и не удастся. Но каждый, кто беспристрастно оценивает ход борьбы, обязан признать, вновь и вновь настаивает Мархлевский: победы не достичь, пока не будут разорваны пути капитализма⁸.

Естественно, у Мархлевского нет разногласий с теоретиками искусства из лагеря революционной социал-демократии. В опорных пунктах его эстетические позиции смыкаются с позициями Лафарга, Меринга, Клары Цеткин... с позициями блестящих пропагандистов марксизма. Неудивительно, что в работах последователей Маркса и Энгельса слышится переключка идей, встречаются схожие мотивы и темы; единство задач порой вырабатывает близость стилистики. Например, статья, приуроченная Мархлевским к столетию со дня рождения Адама Мицкевича, созвучна статье о Мицкевиче, напечатанной в те же юбилейные дни Розой Люксембург. Рассуждение Мархлевского о музеях, которые не должны быть кладбищами художественных творений, — искусству необходим контакт со средой, тесные связи с жизнью, — рас-

суждение это близко по духу речи Карла Либкнехта, произнесенной в прусском ландтаге 28 апреля 1910 года.

Ученик Маркса и Энгельса, Мархлевский великолепно знает, что никакого «искусства для искусства», парящего над полями социальных сражений, нет и быть не может. В одном ряду с единомышленниками Мархлевский отстаивает искусство, проникнутое высокими идеалами гуманизма и жизненной правды, реалистическое и народное. Упорно защищает классику.

В 1922 году, возглавив дипломатическую миссию в переговорах Советской России с Японией, Мархлевский за подписью «Старый революционер» напечатал в одной из пекинских газет заметку, отнюдь не потерявшую злободневности. Вот несколько ее положений: «Многие товарищи коммунисты, особенно молодые, относятся отрицательно к изучению древности. Они рассуждают, в общем, так: нам, людям, строящим будущее общество, нет дела до ветоши столетий. Все эти храмы, монастыри, скульптуры и картины, изображающие какие-то божества и служившие религиозным предрассудкам, не нужны пролетариату, они служат только для поддержки старины и в этом смысле скорее вредны, чем полезны. Я думаю, что эти товарищи глубоко не правы.

...Каждое произведение искусства является для нас звеном в той великой цепи, которая соединяет историю человечества в одно целое.

Вот почему были глубоко правы такие революционеры, как Август Бебель и Вильгельм Либкнехт, когда они в немецком парламенте, ведя ожесточенную борьбу с правительством, все же вотировали иногда за кредиты этому правительству на цели хранения и реставрации произведений древнего искусства. Вот почему прав народный комиссар просвещения Советской России Луначарский, когда он заботится о старинных иконах и церквях»⁹

Чтобы лучше понять наследие Мархлевского и его место в эстетике революционной социал-демократии, нужно учитывать не только общность, не только идейное его родство с соратниками, но и особенность, своеобразие его почерка как теоретика искусства. Если для эстетической части наследия Лафарга, Меринга и других марксистов первого поколения характерен «литературоцентризм», то для Мархлевского знаменательней интерес к судьбам искусства прикладного, современного. И этот интерес нельзя рассматривать как случайное вкусовое пристрастие. Он вытекал из убеждения, что широта охвата действительности, массовый спрос, условия производства расчищают простор прикладному искусству, определяют его значение и перспективы. Высокомерное отношение к нему поэтому в корне ошибочно.

Заметки о выставке в Париже начинаются метким наблюдением: «Отвратительная ярмарка и все же — великое культурное

дело, море надувательства и бесстыдного бахвальства и все-таки — серьезная великолепная демонстрация гигантского прогресса человечества...»¹⁰.

Стержнем обзора становится мысль о небывалом воздействии прикладного искусства.

«Еще совсем недавно поэты могли для контраста пользоваться противопоставлением — крупная промышленность и искусство; ныне мы находимся на заре эпохи, когда искусство начинает оказывать влияние на промышленность, становится ее союзницей, совершенствует ее, облагораживает. Следовало бы, пожалуй, сказать, что искусство обретает вновь влияние, которое в течение какого-то времени было им утрачено в различных сферах производства...»

Ныне начался новый расцвет: искусство не хочет быть только развлекательным, оно вторгается туда, где вырабатывают предметы повседневного обихода, оно хочет завоевать весь новый мир»¹¹.

Мархлевский подчеркивает, что, работая на фарфоре, «японские художники являются *rag excellence* реалистами, но не в банальном, а в художественном смысле. Заимствуя мотивы из природы, они так сжились с этой природой, так сумели подслушать нежнейшие ее шепоты, что, изображая пейзажи, растения или животных, всегда умеют придать своему произведению то, что мы называем «настроением»¹².

Сопоставляя современную японскую бронзу с древней и более совершенной, критик попутно замечает: «Ее характеризует реализм, понятый художественно»¹³. Сетует, что в Севре, Берлине, Варшаве пока не видно художественных индивидуальностей, что, несмотря на робкие попытки не отставать от времени, там господствует шаблон. Радует, когда на выставке, где преобладает рутинная, замечает брешь, пробитую в предрассудках, которые принуждают «видеть красоту лишь в изделиях минувших эпох и подражать им»¹⁴.

Сосредоточенное внимание к прикладному искусству продиктовано чуткостью Мархлевского к «практике». В его деятельности ощутимо постоянное стремление воздействовать на ход истории и на часть его — художественный процесс. Никак не случайно, а именно активностью позиции объясняется решение основать «Издательство славянских и северных литератур», просуществовавшее в Мюнхене с 1902 по 1905 год и выпустившее за короткий срок десятки произведений на немецком, польском и русском языках. Среди них «На дне» Максима Горького, «Пепел» Стефана Жеромского, произведения Короленко и Гауптмана, Глеба Успенского и Вацлава Серошевского...

Переводчик и редактор, определявший политико-эстетический курс издательства, нес на своих плечах тяжелейший груз, но

и к тем, кого переводил, редактировал, издавал, Мархлевский предъявлял высокие требования. «Не просто политическим или общественным агитатором я хотел бы видеть поэта,— писал Мархлевский Владиславу Оркану 5 октября 1902 года,— а мастером, который прививает массам убеждение в том, что только тот является человеком, кого живо затрагивают человеческие судьбы, а эти последние не ограничиваются сферой личных чувств и страданий отдельных личностей»¹⁵.

Как теоретик искусства, Мархлевский был мастером, внесшим серьезный вклад в развитие марксистской эстетической мысли Польши, Германии, Советской России.

ПРИМЕЧАНИЯ

Мархлевский Ю. Об искусстве. М., 1976, с. 160.

² Там же, с. 178.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 214.

⁵ Там же, с. 215.

⁶ Там же, с. 214.

⁷ Там же, с. 158.

⁸ Там же, с. 218.

⁹ Там же, с. 253—255.

¹⁰ Там же, с. 97.

¹¹ Там же, с. 113—114.

¹² Там же, с. 124.

¹³ Там же, с. 128.

¹⁴ Там же, с. 129.

¹⁵ Там же, с. 309.

§ 7. К. Цеткин

Участница первого и последующих конгрессов II Интернационала, партийных съездов немецкой социал-демократии, Клара Цеткин (1857—1933) на протяжении четверти века, с 1890 по 1916 год, возглавляла авторитетный в стране и широко известный за рубежом печатный орган женского рабочего движения — газету «Gleichheit» («Равенство»).

Среди статей, ставящих злободневные вопросы общественной жизни, просвещения, труда, женского равноправия, значительное место занимали и выступления редактора «Gleichheit» об искусстве. Кларе Цеткин принадлежат переводы «Рождественской сказки» и «Соседей» Салтыкова-Щедрина. На страницах газеты ею

были опубликованы произведения Герцена и Чернышевского, Достоевского и Толстого, Глеба Успенского и Чехова, Короленко и Горького...

Как рецензент, пристально следящий за немецкой рабочей поэзией, Клара Цеткин печатает отклики на сборники стихотворений Клары Мюллер и Отто Криле. Как литературно-художественный критик, убежденный в значении классики и умеющий в современном искусстве видеть все лучшее и важнейшее, она приурочивает к годовщинам и юбилеям, к литературно-общественным событиям статьи о Шиллере и Гердере, Рейтере и Фрейлиграте, Бальзаке и Альфонсе Доде, Ибсене и Бьернсоне. В январе 1911 года ею был прочитан в Штутгарте, а через десять лет повторен в Вене доклад «Искусство и пролетариат», неоднократно издававшийся позже и сохраняющий по сей день программное звучание. В 1924 году она публикует, а в 1925 и 1926 годах дополняет новыми страницами мемуарный очерк, завоевавший вскоре громадную известность, — «Воспоминания о Ленине».

Центральная проблема литературно-критического наследия Клары Цеткин — отношение искусства к революции: «Если Фрейлиграт много дал революции, то он еще больше получил от нее. В ее пламени достиг полной зрелости и расцвел его талант, закалилось его художественное мастерство... Боевая лирика Фрейлиграта родилась с приливом революции и умерла с ее отливом»¹

К. Цеткин видела свою задачу в том, чтобы отстаивать искусство, вдохновленное революцией и призывающее к бунту против существующего порядка. Шиллер, писала она, не мог указать пролетариату путь и направление борьбы, но он остается «могучим провозвестником и воспитателем тех высших гражданских доблестей и благороднейших человеческих идеалов, которые в наше время вырастают на почве социалистического мировоззрения среди бурь и пламени освободительной битвы пролетариата»². Статья Клары Цеткин о Шиллере в основных своих положениях совпадала с биографией поэта, написанной Мерингом, и рецензией на нее Розы Люксембург. В полемике о Шиллере — и за Шиллера — левые немецкие социал-демократы образовали, таким образом, единый фронт против консервативно-националистических и либеральных истолкований творчества великого поэта.

Той же цели подчинено выступление об Ибсене. В отличие от критиков из враждебного лагеря Клара Цеткин видела в Ибсене не последователя философии Шопенгауэра и Ницше, а сурового обличителя буржуазного общества. Чрезвычайно высоко оценивала она непримиримость драматурга к буржуазной морали, но, так же как Энгельс, Меринг, Плеханов, отмечала туманность проповеди Ибсена, неясность его общественного идеала, непоследовательность позиции. Клара Цеткин освещала в первую очередь те

стороны творчества Ибсена, которые были созвучны революционному движению рабочего класса и в особенности движению женщин за эмансипацию.

Значительность художественных произведений измерялась К. Цеткин прежде всего силой и глубиной выраженного в них социального протеста. Так, лучшими юношескими драмами Шиллера она считала «Разбойники» и «Коварство и любовь»: в них чувствуется «темперамент непокорного бунтовщика и страстного борца»³ Из поздних произведений Шиллера дороже других ей был «Вильгельм Телль» — драма, нравственно оправдывающая «революционную борьбу всех поработанных и каждого, кого вынудили защищаться революционными средствами»⁴

Уклонение от социальных вопросов, непонимание или сознательная враждебность революции, по убеждению Цеткин, неминуемо приводят художника к творческим срывам и кризисам. Трагизм внутреннего развития Шиллера объяснен тем, что, вдохновляясь революционными идеалами, поэт одновременно отвергал революционные методы их осуществления. Именно в этом, считала К. Цеткин, корень недостатков его драм. Слабость, например «Дон Карлоса», проистекает из того, что маркиз Поза «не политический борец, а политиканствующий мечтатель, опьяняющий себя мелодией благозвучных слов и ослепленный миражем великолепных абстракций»⁵ Подобно Шиллеру, Ибсен также обречен «вопрошатель, но не давший ответа», ведь его революционные стремления «не могли найти твердой исторической почвы, а терялись в облаках»⁶

Величие искусства, утверждала К. Цеткин, — в умении выразить социальные проблемы эпохи: однако для этого художнику недостаточно одного таланта, его творчество определяется также мировоззрением.

Проблема эта была ярко поставлена в статье К. Цеткин «Свыше наших сил», посвященной одноименной пьесе крупнейшего норвежского прозаика и драматурга, публициста и лирика Бьернстjerne Бьернсона.

В начальном периоде своего творчества Бьернсон идеализировал героическое прошлое Норвегии, воспевал народную старину. Затем диапазон его произведений стал шире. Писатель создал драму из жизни финансового мира — «Банкротство», нарисовал картину нравов норвежской печати — «Редактор», затронул проблемы семьи — «Перчатка», выступил обличителем государственной системы — «Король». Вершиной творчества Бьернсона явилась именно драма «Свыше наших сил». Ей посвятил статью Франц Меринг, писавший: «Мы не знаем даже, что можно сравнить с драмой Бьернсона в современной драматической литературе; она является крупным прогрессом даже в сравнении с «Ткачами» Гауптмана, которые показывают нам только

вые начатки того, что Бьернсон сумел изобразить уже в значительно более высокой исторической фазе развития»⁷

Достоинства пьесы побудили К. Цеткин написать о ней статью, логика которой вела читателя к выводу: «...для искусства лишь тогда может наступить эпоха более высокого постижения жизни, когда идеи социализма станут личными переживаниями художника, когда они воплотятся в «земном», материальном...»⁸

Считая передовую мысль одним из важнейших факторов творчества, К. Цеткин страстно защищала искусство «тенденциозное»: «Четкая, ясно выступающая тенденция вдохновила... наиболее убедительные и художественно зрелые из его творений», — писала она о Шиллере. «Искусство Ибсена проблемно и тенденциозно в самом высшем и всеобъемлющем смысле этих слов»⁹

Для Клары Цеткин «тенденция» и «тенденциозность» равнозначны идее и идейности произведения. Говоря, что все величественные творения страстно тенденциозны, она тем самым раскрывала «тенденцию» как полноту отражения жизни и глубину ее осмысления.

Плодотворная для искусства «тенденция» — это бесстрашие мысли художника, не останавливающегося во имя истины, во имя социального прогресса ни перед какими преградами. Цеткин не уставала подчеркивать, что Шиллер — это «страстный искатель правды и неутомимый борец за нее», что Ибсен — «неутомимый правдоискатель». Правды, только правды требовала она в литературных очерках, выражая тем самым и важнейшую заповедь искусства и свое эстетическое кредо. Настоящий художник для Цеткин — это всегда Прометей, восставший против богов, непреклонный бунтарь против социального зла. В «тенденции» для нее воплощено самое великое, что есть в жизни, — стремление к свободе.

Пролетариату незачем поэтому прислушиваться к выпадам против «тенденциозного» искусства. Они означают лишь одно: «тенденция» господствующего меньшинства противоречит «тенденции» угнетенных. За лозунгом «искусство для искусства», которое противопоставляют тенденциозной поэзии, скрывается ненависть эксплуататоров к идеологии поднявшихся на борьбу или стремление спастись от реальности жизни в иллюзорном царстве «аполитичной» поэзии. О людях, проповедующих «искусство для искусства», Цеткин отзывалась как о слабых и трусливых: нет у них смелости смотреть правде в глаза. Измена реализму, как бы она ни называлась — «неомистицизмом», «неоромантизмом» и т. д., — вызывала безоговорочное ее осуждение. Однако резкое отношение Цеткин к «туманностям» не означало отрицания фантазии и мечты в искусстве. Мечта, ко-

торая уводит от реальной жизни и ослабляет волю к ее революционному преобразованию, должна быть отвергнута; мечта, идущая навстречу жизни, достойна поддержки. Искусство такой мечты — его можно назвать «романтикой» — не следует поэтому рассматривать как нечто противоположное и враждебное искусству, на знамени которого написана верность действительности.

К. Цеткин не отрицала заслуг натурализма. На ее взгляд, в период своего возникновения он стремился приблизиться к жизни и создал «много ценного в области социальной критики»¹⁰. Однако неспособность натурализма раскрыть связи и смысл действительности лишила произведения художников этой школы глубины проникновения в жизнь. Разумеется, говорила Цеткин, рабочий класс не может быть удовлетворен ни искусством, пытающимся абстрактными «идеями» подменить действительность, ни плоским копированием действительности. Необходим синтез идеи и жизни.

Надежды на расцвет художественной культуры Цеткин связывала с развитием масс, поднявшихся на социальные баррикады. «Пролетарская мысль в отличие от буржуазной не отступает в страхе назад, когда доходит до пределов буржуазного общества. Наоборот, рабочий класс стремится выйти за эти пределы. Он знает, что должен разрушить стоящие перед ним преграды. В этом причина смелости и непредубежденности, с которыми он принимает результаты и выводы всех исследований»¹¹.

Главное отличие пролетарского искусства от буржуазного — в бесстрашии мысли, в бестрепетной смелости социального анализа. Оно будет служить не избранным и не слабым, не господствующему меньшинству, а народу. Оно станет «щедрым родником чистой радости и высоких чувств, могучей воспитательной силой, облагораживающей каждого человека и все общество»¹².

Только пролетарское искусство добьется того синтеза личного и общественного, к которому страстно стремились в своем творчестве великие художники прошлого.

Как ее соратники, Клара Цеткин была далека от нигилистического отношения к наследству: «Фридриху Энгельсу принадлежат слова, что немецкий рабочий класс является наследником классической философии. В этом смысле немецкий пролетариат будет наследником классического искусства своей страны»¹³. Но поскольку ни одна эпоха, ни один господствующий класс не передавал свою культуру другому по завещанию, пролетариат должен овладеть ею в упорной борьбе. Овладеть наследством как раз и значит осуществить идеалы великих гуманистов прошлого. «Несмотря на то, что современные течения в искусстве, — подчеркивает Клара Цеткин, — обогатили классическое наследие новыми художественными мотивами и формами их выражения,

искусство будущего обратится в поисках нормы к буржуазной классике, минуя современность. Разве не одаряет нас истиной жизни и богатством поэзии «Пасхальная прогулка» Гете, в которой жажда вырваться за пределы феодального общества нашла художественно совершенное выражение?..»¹⁴

Клара Цеткин свободна от иллюзий, будто процесс овладения классикой окажется легким и быстрым. «Именно потому, что далек путь, который пролетариат должен пройти, чтобы стать достойным наследником классического искусства, именно потому, что влияние разлагающегося буржуазного общества делает этот путь особенно трудным, необходимо эстетически вооружить пролетариат для этой исторической миссии»¹⁵

Франц Меринг считал, что немногие могли соперничать с К. Цеткин в знании марксистской теории. Идеи Маркса и Энгельса присутствовали в ее работах не «цитатно», как инородное тело, а жили в них органически, пронизывая статьи. Цеткин часто использовала отдельные фразы и отзывы из трудов учителей, но не для того чтобы укрыться за их авторитет, а затем, чтобы отстоять авторитет их мысли.

Вместе с тем последовательно революционной и стройной системе эстетических воззрений критика свойственны и недостатки, общие для социал-демократических мыслителей периода II Интернационала. Цеткин рассматривала отношения искусства к действительности строго материалистически, но его связь с общественными проблемами эпохи трактовалась зачастую упрощенно. Сложнейшие законы развития искусства подменялись законами прямой пропорциональности между уровнем революционной борьбы и уровнем художественного сознания.

Исходя из такого упрощенного представления, Цеткин не смогла, например, нарисовать верную картину идейного развития Фридриха Шиллера. Из ее разбора драматургии Шиллера вытекало, что революционные настроения поэта неуклонно возрастали, однако, рассматривая эволюцию его философско-исторических взглядов, Клара Цеткин сама же приходила к противоположным выводам. Оправданно выдвигая на первый план наиболее радикальные драмы Шиллера, она недостаточно оценивала чрезвычайно острую социальную критику современной поэту цивилизации, скажем, в «Письмах об эстетическом воспитании», — критику более многогранную, чем в «Разбойниках». Тем же недостатком диалектики страдали и другие ее статьи предреволюционного десятилетия.

Подход к проблемам «искусство и действительность», «искусство и революция» бесконечно углубился в выступлениях послеоктябрьской эпохи, например в докладе об интеллигенции, прочитанном на V конгрессе Коминтерна (1924), и прежде всего в «Воспоминаниях о Ленине».

В предисловии к «Воспоминаниям» К. Цеткин Н. К. Крупская писала, что Ленин любил поговорить с Кларой «по душам» на темы, очень его занимавшие. И поясняла, что Владимир Ильич чрезвычайно ценил ее как марксистку, глубоко понимавшую учение Маркса, как борца с оппортунизмом II Интернационала, что Ленину было интересно беседовать с ней об искусстве, культурном строительстве, международном женском и германском движении.

На сравнительно небольшом пространстве в «Воспоминаниях» создана широкая, истинно драматическая, сложная картина российской и европейской действительности, в которой проблемы культуры, а среди них классического и современного искусства, занимают соответствующее их значению место. В «Воспоминаниях», так же как во всех сочинениях Ленина, где речь идет об искусстве, и в литературно-эстетических работах Клары Цеткин утверждается просветительская миссия и авангардная роль искусства в общественных битвах — искусства «классического» по высоте идеалов и совершенству формы, чуждого элитарности, равнодушия, пассивности. Оно, это исполненное благородства и величия искусство, должно объединять чувства, волю и мысль масс. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их...

В конце «Воспоминаний», в последней заметке, добавленной к основному тексту, Клара Цеткин замечает, что для освободительного дела пролетарской революции Ленин считал недостаточным одного лишь «количества массы», он считал необходимым «качество в количестве...»¹⁶ Строки эти — стержень культурно-эстетической конструкции «Воспоминаний», хотя цитируются они гораздо реже того, например, отрывка, где говорится, что красивое нужно сохранять, что из него нужно исходить, даже если оно старое. «Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»¹⁷

Между этими ленинскими словами, как они воспроизводятся у К. Цеткин, и ставкой на «качество в количестве» есть внутренняя связь. И ответ Клары Цеткин ее подтверждает. Собеседница признается, что ей тоже не хватает органа восприятия, чтобы понять, «почему художественным выражением вдохновенной души должны служить треугольники вместо носа и почему революционное стремление к активности должно превратить тело человека, в котором органы связаны в одно сложное целое, в какой-то мягкий бесформенный мешок, поставленный на двух ходулях, с двумя вилами по пяти зубцов в каждой»¹⁸

Весьма существенно, с каких позиций выносятся приговор

«треугольникам вместо носа» и «бесформенным мешкам» на ходулях.

Клара Цеткин не отвергает новаторства. Она против вульгарного упрощения «сложного целого», каким является человек. Она против разрушения, разъятия, умертвления той органической целостности, в которой, как во всяком синтезе и тем более в живой ткани, элементы переплетаются и срастаются друг с другом. Так же как Ленин, Клара Цеткин за «качество в количестве», за высокое реалистическое искусство.

«Воспоминания» — итог деятельности Клары Цеткин как художественного критика и теоретика искусства, итог развития эстетической мысли вождей левого крыла предвоенной немецкой социал-демократии. В «Воспоминаниях» — целостная концепция искусства.

Создав «Воспоминания», Клара Цеткин исполнила интернациональный долг «наследницы марксистского духа» (Фр. Меринг) с тем высоким сознанием исторической ответственности, с каким 30 августа 1932 года она поднялась на трибуну рейхстага, чтобы, открывая его заседания по праву старейшего депутата, призвать народ Германии дать отпор рвущемуся к власти фашизму.

Речь в рейхстаге стала ее политическим завещанием.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цеткин К. О литературе и искусстве. М., 1958, с. 86.

² Там же, с. 39.

³ Там же, с. 29.

⁴ Там же, с. 33.

⁵ Там же, с. 31.

⁶ Там же, с. 45.

⁷ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. Т. 2. М.—Л., 1934, с. 285—286.

⁸ Цеткин К. О литературе и искусстве, с. 79.

⁹ Там же, с. 42

¹⁰ Там же, с. 104.

Там же, с. 103.

¹² Там же, с. 108.

¹³ Там же, с. 106.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, с. 107.

¹⁶ Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 68.

Там же, с. 13.

¹⁸ Там же.

§ 8. Г. В. Плеханов

Георгий Валентинович Плеханов (1856—1918) — выдающийся русский теоретик и пропагандист марксистской философии, социологии и эстетики. Его теоретическое наследие отличается энциклопедичностью: почти все общественные знания были доступны Плеханову и получили развитие в его трудах, составив определенную научную систему. В. И. Ленин считал работы Плеханова по философии лучшими в международной марксистской литературе и призывал их изучать.

Особой исторической заслугой Плеханова является обоснование им правомерности марксистского истолкования процессов общественной жизни в России. Его глубокая критика субъективной социологии русских народников содержала научные идеи, полно и точно объяснявшие экономические и социальные обстоятельства, которые могут привести Россию к социализму. Эти обстоятельства — развитие капитализма и революционная борьба пролетариата — рассматривались Плехановым особенно внимательно в связи с критикой им метафизической народнической концепции общинного социализма и идеалистической теории «героев» и «толпы».

В борьбе с народническими и иными идеалистическими течениями в общественной мысли Плеханов сформулировал ряд положений, важных для понимания материалистической диалектики и исторического материализма. В работах «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895), «Очерки по истории материализма» (1896) и др. Плеханов показал, что только научный материализм может определять истинный ход истории. Развивая идеи Маркса и Энгельса, он детально осветил вопрос о качественных изменениях в социальной структуре общества, возможных лишь в результате принципиальных перемен в имущественных и производственных отношениях.

Активно занимавшийся изучением истории идей, Плеханов смог глубоко охарактеризовать и объяснить принципиальную историческую новизну научных систем, различных идеологических форм, в том числе и художественных.

Явления искусства и — шире — вся сфера прекрасного в общественной жизни и природе были для Плеханова важнейшими объектами историко-материалистического анализа. Процессы, происходящие в художественной и эстетической жизни людей, служили, по концепции Плеханова, убедительным подтверждением правильности материалистического понимания истории. В прямую зависимость от такого понимания Плеханов ставил и само развитие эстетики и теории искусства.

Методологические основания эстетики, проблема прекрасного, эстетическое восприятие, происхождение искусства, содер-

жательная специфика искусства, мировоззрение и творчество художника, искусство и общественная жизнь, художественная форма, творческие методы (прежде всего реализм), «акты» художественной критики — таковы основные эстетические и искусствоведческие проблемы, детальная разработка которых свидетельствовала об энциклопедичности эстетики Плеханова.

По этим проблемам в работах Плеханова выдвинуто много теоретических рекомендаций, которые в большинстве своем были перспективными в научном отношении и оказали положительное воздействие на последующее развитие эстетической мысли.

Причину этого надо видеть в верных методологических позициях Плеханова, в частности в последовательном стремлении теоретика отгородиться от вульгаризаторов марксизма. Именно в полемике с ними Плеханов показал, что опора на исторический материализм отнюдь не предполагает игнорирование всей сложной специфики искусства. Устанавливая зависимость искусства от «механизма» жизни, который, как считал Плеханов, может быть правильно определен только научной социологией, он писал о «промежуточных инстанциях» между экономическими условиями, классовыми отношениями и искусством, выражая тем самым глубокое понимание специфики художественного отражения. Он выяснял исторические причины, по которым одни связи между социально-экономическими обстоятельствами и художественным творчеством имеют непосредственный характер, а другие чрезвычайно усложняются указанными «инстанциями».

Решив «проверить» верность и плодотворность материалистического понимания истории на материале искусства ранних периодов, Плеханов обратился с этой целью к эстетике и определил ее характерные особенности как общественной науки. Плеханов не делал различия между учением о прекрасном и учением об искусстве, поскольку считал искусство формой прекрасного. Существенным было признание им эстетики как науки. В отличие от многих философских концепций, абсолютизовавших самостоятельность эстетики в системе научных знаний, плехановские суждения выявляли диалектические связи эстетики с историческим материализмом. По словам Плеханова, «исследование частного вопроса об искусстве будет в то же время и проверкой общего взгляда на историю»¹

Однако, с точки зрения Плеханова, нельзя и растворять эстетическую науку в общей системе философских дисциплин. Ко многим специфическим проблемам и задачам эстетики Плеханов подходил исследовательски, детально анализируя их в исторической перспективе. Это относится, в частности, к вопросу об основной эстетической категории — прекрасном.

Для понимания эстетических воззрений Плеханова важным представляется его отношение к знаменитым тезисам Черны-

шевского о прекрасном: «прекрасное есть жизнь» и прекрасна «жизнь... по нашим понятиям».

Известно, что в диалектической концепции Чернышевского формула «прекрасное есть жизнь» оказывается как бы расчлененной на две составные (без взаимной подчиненности) части: прекрасна «всякая жизнь» как процесс, как проявление природных сил, противостоящих «небытию», и прекрасно то существо, в котором видна жизнь «по нашим понятиям», жизнь, отвечающая истинным потребностям человека. По сути дела, здесь идет речь лишь о разных степенях прекрасного, о его многообразии. Понятно, почему Чернышевский писал, что предлагаемое им определение объясняет «все случаи», возбуждающие в людях чувство прекрасного.

Но Плеханов не заметил диалектики у Чернышевского, ибо его не удовлетворяла его трактовка «жизни... по нашим понятиям». Он увидел в ней влияние идеалистических сторон мировоззрения просветителя; и неудивительно, Плеханов вкладывал свое содержание в словосочетание «наши понятия». Поэтому он и считал невозможным научно мотивировать связь между двумя тезисами Чернышевского о прекрасном, пока теоретик окончательно не овладеет принципами исторического материализма.

Вот почему в теоретико-эстетической системе Плеханова большой удельный вес имеет не категория прекрасного в ее объективном качестве, а проблема его восприятия. Особенности развития теоретической мысли во второй половине XIX века заставляли Плеханова наиболее интенсивно изучать не объективный характер прекрасного, а общественно-исторический детерминизм эстетических представлений.

При некоторых просчетах плехановская теория познания в итоге утверждала объективность свойств и качеств вещей. Об этом отчасти можно судить уже по известной плехановской мысли об «ассоциации идей», с помощью которой он объяснял природу эстетического восприятия. Ощущения человека (в том числе и первобытного) ассоциируются, по Плеханову, с весьма сложными идеями, но вызываются они «известными сочетаниями цветов или формой предметов»²

Значение мысли об «ассоциации идей» можно понять, учитывая следующее обстоятельство. Вопрос о красоте, внушаемой действием «ассоциаций», был поставлен идеалистической эстетикой. Броун в Англии и Фехнер в Германии предложили различать красоту «оригинальную» (или «прямую») и красоту «по ассоциации». Дифференциация эта полностью принималась и некоторыми русскими эстетиками. Как раз в 90-е годы, когда Плеханов писал «Письма без адреса», где излагал свою концепцию прекрасного, в философской литературе активно защищалась теория «более сложной» красоты, отличающейся от той, что

основывается на непосредственном действии световых, звуковых и прочих восприятий. При этом, однако, обе формы прекрасного понимались субъективно, а само содержание «ассоциации» конкретно не выявлялось. Плеханов же попытался раскрыть это содержание.

Теорию ассоциаций он обосновывает учением об общественной психологии. Вульгарная психология второй половины XIX века объявляла способность ассоциативных представлений человека, объясняющую логику всякого, в том числе и эстетического, чувства одним из законов коллективной психологии. Причем этот общий закон исторически не локализовывался, и перед Плехановым встала задача не только показать ошибочность той «изоляции» логики чувств от ассоциативных представлений, которую допускали многие европейские психологи XIX века (например, Рибо), но и распространить известное положение Дарвина об ассоциациях у цивилизованных народов на эпохи первобытной культуры.

Охарактеризовав ранние формы эстетического творчества, Плеханов смог подойти к правильному исследованию искусства позднейших эпох и пониманию его специфической природы.

Если историко-материалистические предпосылки и цели побуждали Плеханова исследовать прекрасное не с точки зрения его объективных свойств, но прежде всего со стороны субъективных моментов его познания человеком, определяющих затем характер эстетического творчества, то и в отношении искусства Плеханов обращал преимущественное внимание на его родовые свойства, на то, что объединяет художественное творчество с другими идеологическими формами. Однако, обосновывая исключительно важный для него тезис об искусстве как надстроечном, идеологическом явлении, Плеханов не придавал большого значения специфическому предмету и содержанию искусства, ограничиваясь констатацией выявленных к тому времени различий между искусством и иными видами идеологии в способах познания и отражения действительности. Он принял положения классической эстетики об образной специфике искусства.

Но Плеханов не сводил эту специфику лишь к форме. С его точки зрения эстетические взгляды, воплощаясь в искусстве, «приносят» в него заключенное в них объективное (социальное, нравственное) содержание. Оно и составляет специфику содержания в искусстве. «Красота» в произведении искусства для Плеханова всегда содержательна в идейно-нравственном смысле. Тем самым он подготавливал будущие научные определения специфики искусства во всех — не только формальных, но и содержательных — особенностях последнего.

Этому способствовало и решение Плехановым вопроса о мировоззрении в творчестве художника. Он полагал наличие у

художника теоретических взглядов, однако считал, что они еще не составляют всего его мировоззрения и, естественно, могут противоречить общей системе взглядов, которая прежде всего и находит свое выражение в его творчестве. По Плеханову, изучая мировоззрение, можно признавать ту или иную теоретическую систему, разделяемую человеком, в качестве определяющей данное мировоззрение, но при всей значительности ее «удельного веса» она никогда не может быть отождествлена с ним. Даже исторический материализм Плеханов не определял как всю систему взглядов человека — это, с его точки зрения, «только одна часть мировоззрения»³.

Отметив серьезное противоречие Глеба Успенского между реалистическим изображением жизни и народническими иллюзиями, Плеханов объяснял его противоречиями в самом мировоззрении писателя. Не сводя «мысль» Успенского к этим иллюзиям, он подчеркивал обусловленность сильных сторон художественного творчества писателя сильными сторонами его миропонимания.

По Плеханову, художественное воспроизведение жизни не пассивный акт, не простое «подражание», «копировка» жизни. Обязательной для художественного творчества является его «объясняющая» функция. И, разумеется, ее прежде всего осуществляет сознательная мысль художника. Дело, однако, в том, чтобы эта мысль была верной и не выступала в качестве внешней «добавки», а воплощалась в самом изображении, чтобы не было «неодушевленных рассуждений на данную психологическую тему», возникающих от «дурной привычки доказывать там, где надо рассказывать, рассуждать там, где надо рисовать»⁴.

Важнейшей теоретической задачей Плеханов считал определение содержания «мысли» художника, а затем — содержания всего произведения искусства. Именно эту задачу он и имел в виду, когда говорил об ошибках теоретиков «искусства для искусства», которые игнорировали то обстоятельство, что «достоинство художественного произведения определяется в конечном счете удельным весом его содержания»⁵. По логике плехановских рассуждений, апелляции к «чистому искусству» составляют внутреннюю драму художников и не имеют позитивного творческого значения. Плеханов убедительно показал это, проанализировав худосочную практику русского и европейского декаданса.

Но и эта практика, по Плеханову, доказывает непреложную истину: искусство всегда что-то выражает, и нет произведений без идейного содержания. Странники «чистого искусства» выражают идеи общественного индифферентизма. Авторы, дорожащие только формой, передают, по словам Плеханова, свое «без-

надежно отрицательное»⁶ отношение к окружающей социальной среде.

Правильно определяя «управляющую» роль «мысли» в искусстве, распространяя основные гносеологические закономерности на процесс художественного мышления, Плеханов, однако, видел специфику последнего не только в плане познавательных функций, но и в своеобразии форм воплощения.

Особую роль в этом смысле играет определение Плехановым задач литературной и художественной критики, его учение о «двух актах» критики. Первый акт, по Плеханову, состоит в том, «чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления»⁷ Вторым актом он считал «оценку эстетических достоинств разбираемого произведения»⁸

Тезис о «переводе» Плеханова вовсе не означает, что искусство является низшей формой мышления, а язык социологии — высшей логической формой. Искусство должно оставаться искусством, а критика должна быть наукой. И в качестве таковой она оперирует логическими понятиями, содержание которых может быть аналогично содержанию искусства как образного вида идеологии.

Плеханову вследствие недостаточного внимания к собственно гносеологическим проблемам не удалось выработать концепцию, близкую к ленинской теории отражения. Поэтому мы не встретим у него теоретических положений, подобных тем, что определенным типам идеологии соответствует момент объективной истины, что искусство дает объективно существующую модель действительности. Отсюда — некоторый схематизм плехановского «первого акта» критики. Тем не менее тезис об «общественном эквиваленте» имеет теоретико-литературное значение, ибо он признает познавательное значение искусства, не сводит содержание последнего к социальным пристрастиям и теоретическим «нормам» автора. Нельзя не видеть к тому же, что отдельные суждения Плеханова выходили за пределы социологического схематизма. Так, он замечал, что у художников Успенского и Горького «может многому научиться самый ученый социолог», ибо в их произведениях — «целое откровение»⁹ Чему бы мог научиться «самый ученый социолог», если бы содержание, «общественный эквивалент» произведений Глеба Успенского сводился лишь к народническим доктринам, составляющим теоретическую «норму» писателя?

Существенным моментом плехановского «первого акта» критики является выявление классовости и партийности содержания искусства. Правда, относительно второй категории взгляды Плеханова были непоследовательны. Учение Плеханова об эстети-

ческих критериях с его релятивистскими тенденциями не служило теоретико-эстетической опорой для принципа партийности искусства. А недооценкой «политического искусства» Горького, объясняемой меньшевистской позицией Плеханова в годы первой русской революции, он прямо противоречил своим декларациям о партийности.

Нельзя, однако, не подчеркнуть интересную в искусствоведческом отношении особенность работ Плеханова — то, что в них категории классовости и партийности рассматриваются не только с точки зрения их философско-социологического содержания, но и в плане их специфического выражения в искусстве. Простое указание на социально-классовый характер того или иного явления в искусстве Плеханов считал явно недостаточным: ему важна именно специфика категории классовости в искусстве. Не случайно в работе «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» он доказывает данное влияние, анализируя формальные особенности жанра — обусловленность классических трех единств в трагедии; господство этой художественной «нормы» как результат победы вкусов высшего сословия, выступившего против прежних «сценических несообразностей» и театральной «техники»; та же причина искусственности, ходульности в игре актеров.

Такой анализ разъясняет положение Плеханова о «втором акте» литературно-художественной критики, преследующем цель выявления эстетического своеобразия произведения искусства, как и вообще плехановскую концепцию художественной формы.

Вне зависимости от того, какие конкретные очертания приобретали его теоретико-познавательные схемы, проблема взаимодействия между содержанием и формой в искусстве решалась Плехановым правильно. Он объявлял закон соответствия содержания форме универсальным в искусстве. Этот закон он считал настолько всеобщим, что порой был склонен видеть элементы абсолютного в эстетическом критерии, хотя и «сопротивлялся» признанию этой абсолютности.

Плеханов осознавал всю сложность совмещения точек зрения на относительную самостоятельность содержания и формы и на их единство. Он считал возможным говорить о дифференцированном подходе к художественной форме. Плеханов не выдвинул понятий «внутренней» и «внешней» формы, но в области его гносеологии предпосылки такого различия были.

О большом внимании к художественной форме свидетельствовали многие конкретные замечания Плеханова о произведениях искусства. Анализируя картины импрессионистов, Плеханов высоко оценивает «технические вопросы», поставленные данным художественным направлением. Так, обращение Германа Англады к световым эффектам, с точки зрения Плеханова, не может

не вызывать одобрения, поскольку они во многом передают картину ночной жизни современного города. Но беда Англады, по Плеханову, в том, что световые эффекты стали «альфой и омегой его творчества», что в своем чрезмерном увлечении ими он, естественно, остановился на «поверхности явлений»¹⁰. Плеханов с большим сочувствием ссылаясь на мнение бельгийца Виктора Руссо о том, что через красивые формы в скульптуре выражается «лиризм великой души», вследствие чего художественное произведение чрезвычайно «выигрывает... в своей выразительности». Форма прекрасна своей содержательностью, эмоционально-эстетический эффект произведения усиливается под влиянием глубокого чувства художника. «Истинно прекрасное художественное произведение», — говорит Плеханов, — всегда выражает «лиризм великой души»¹¹.

По логике Плеханова, «законы красоты» в искусстве представляют внутреннее единство глубокого осознания художником действительности и совершенства образной формы, передающей это осознание.

В данном единстве русская классическая критика, а также великие художники видели подлинные законы искусства, воплотившиеся наиболее полно и законченно в реализме. Этой теоретической традиции и следовал Плеханов, существенно развивая ее. Вот почему в его наследии теория реализма выступает своеобразным завершением его литературно-эстетических исканий.

В сущности, все основные положения плехановской эстетики служили опорой его научной теории реализма: материалистическая трактовка прекрасного, тезисы о социальном детерминизме искусства, единстве мировоззрения и творчества, идея зависимости формы от содержания.

Правильность плехановских теоретических характеристик реализма определяется степенью их близости к знаменитой формуле Энгельса о типических характеристиках и типических обстоятельствах.

Будучи незаконченной и недостаточно последовательно развитой, плехановская концепция реализма, однако, в своих главных теоретико-конструктивных элементах внутренне связана с учением Энгельса. Это особенно бросается в глаза при сопоставлении суждений Плеханова с тезисами письма Энгельса к Лассалу, где говорится о героях, черпающих мотивы своих поступков не в «индивидуальных прихотях», а в «историческом потоке, который их несет»¹², то есть о характерах, чье развитие стимулируется и направляется конкретными общественными обстоятельствами.

Именно в этом видит Плеханов суть реализма, его принципиальное отличие от прочих методов, о чем говорят каждое его

сравнение реалистического метода с иными и — как доказательство от противного — характеристики любого из нереалистических принципов отражения.

В этом смысле представляется важным развернутое определение Плехановым двух главных творческих методов в искусстве XIX века — реалистического и романтического. «Каково бы ни было происхождение сочинений Бальзака, не подлежит ни малейшему сомнению то обстоятельство, что между ним и романтиками — *целая пропасть*. Перечитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам; вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти *«берутся»* им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, совершенно *утопической* обстановке... Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он *«брал»* страсти в том виде, какой давало им *современное ему буржуазное общество*; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они *растут и развиваются в данной общественной среде*. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собой незаменимый источник для изучения психологии французского общества времен Реставрации и Людовика-Филиппа»¹³.

При всей историко-литературной конкретности, «локальности» данных характеристик нельзя не видеть их глубокого теоретического значения. Суждения Плеханова о Бальзаке могут считаться общей формулой реализма потому, что последний в этих суждениях противостоит всем нереалистическим методам. Для всех них, по концепции Плеханова, характерно воспроизведение человеческих страстей в «абстрактном виде». Всем им свойственно (конечно, в разной степени) преобладание теоретической отвлеченности над тщательным и последовательным изучением того, «что есть, что дано жизнью». В этом смысле показательна плехановская характеристика натуралистического метода (в статье «Искусство и общественная жизнь»).

Отвлеченность, лежащая в основе этого метода, чаще всего приобретала форму психофизиологической трактовки личности. Ясно, что отказ от социального аспекта рассмотрения человека мог породить лишь иллюзию конкретности и определенности. На поверку оказывалось, что, «освободив» поведение человека от общественных мотивов, художник должен был апеллировать к «прирожденным» свойствам его природы, которые, как правило, поддавались не анализу, а чисто внешней, описательной констатации именно в силу своей неопределенности. И это, разумеется,

должно было препятствовать художнику исследовать человека в его существенных социальных связях.

Взамен социальной целостности и единства той или иной группы людей натурализм выдвигал индивида, внутренне изолированного от общественной практики, удовлетворяющегося обыденной сферой существования. «Этот метод (натуралистический или экспериментальный.— П. Н.),— писал Плеханов,— был теснейшим образом связан точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественнонаучным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного человека* не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обуславливаются *общественными отношениями*. Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюйсманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулочек и что ему ничего не остается, как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной молочницей»¹⁴

Защищая и обосновывая реализм как высшую форму художественного познания, Плеханов полагал, что этот творческий принцип должен претерпеть в XX веке качественные изменения. Он был убежден в неизбежности возникновения нового, социалистического искусства.

Историческая концепция этапов духовного развития человечества и исследование литературно-художественного материала привели Плеханова к мысли о преемственных связях между «новым» и «старым» искусством. В решении же вопроса о возникновении социалистического искусства на рубеже XIX—XX веков Плеханов исходил из представления о том, что надстроечные явления рождаются вовсе не только на основе определенной социально-экономической формации, но что и противоречия формации определяют противоречия надстроечных явлений.

Для обоснования этой мысли Плеханов использовал следующую аналогию. Подобно тому как в старых идеологических системах существуют предпосылки для новых, в досоциалистическом искусстве были такие тенденции и особенности, которые могли укреплять мысль о необходимости принципиальных изменений в художественном отражении действительности. Такие тенденции существовали как в искусстве, далеком от идей научного социализма, но заключавшем в себе высокую степень художественной правдивости, так и в искусстве, художественно менее глубоком, но некоторыми сторонами своего содержания (скажем, этические теории утопического социализма) приближавшегося к научно-социалистической идеологии.

Обоснование Плехановым необходимости социалистического искусства опиралось также на его анализ буржуазного искус-

ства. Плеханов создал научную концепцию буржуазной культуры. Он показал не только поразительную социальную и нравственную метаморфозу буржуазии в течение двух веков, сказавшуюся самым драматическим образом на искусстве этого сословия, но и истоки этой резкой перемены, определившиеся еще на заре буржуазной эры, когда шедшее к власти сословие противопоставляло моральной распущенности аристократии ничтожные и фальшивые идеалы нерушимости частной собственности. Плеханов объяснял, почему буржуазия, вынужденная на первых порах скрывать свое лицо, обращалась тогда к республиканским идеалам античного искусства, драпировалась в одежды древнеримских героев, а потом, придя к власти, сбросила героическую тогу как ветошь. Чем больше буржуазия обнаруживала своекорыстие и нравственное умирание, тем интенсивнее она разрушала искусство. Плехановские характеристики декаданса, сохраняющие до сих пор актуальное значение, были убедительны особенно потому, что они опирались на конкретно-исторические наблюдения над эволюцией буржуазного искусства, с роковой неизбежностью подготавливавшей антихудожественные явления конца XIX и начала XX века.

Вот почему Плеханов возлагал большие надежды на искусство, несущее в себе социалистические идеи. Когда в России возникла пролетарская литература, Плеханов активно ее приветствовал. Конечно, вследствие эволюции своих политических воззрений к меньшевизму он не смог быть до конца объективным в оценке некоторых произведений Горького. Эта эволюция помешала Плеханову понять важную историческую роль Горького, как понял ее Ленин, но она, эта эволюция, к счастью, не помешала все же Плеханову увидеть в Горьком большого художника. Лучшее всего это показывает его одобрение горьковской «Жизни Матвея Кожемякина», в которой «мастерской рукою» изображен процесс «брожения» в русском обществе¹⁵

Говоря, что историческое движение рабочего класса проникнуто стремлением к подлинно свободной жизни, к «художественной человечности», Плеханов высказывал веру в великий расцвет искусства в социалистическом обществе.

ПРИМЕЧАНИЯ

Плеханов Г. В. Соч., т. 1—24. М.—Л., 1923—1927, т. 14, с. 4—5.

² Там же, с. 9.

³ Там же, т. 17, с. 322.

⁴ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 618.

⁵ Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 137.

- ⁶ Там же, с. 138.
- ⁷ Там же, с. 183—184.
- ⁸ Там же, с. 189.
- ⁹ Там же, т. 24, с. 276.
- ¹⁰ Там же, т. 14, с. 78.
- ¹¹ Там же, с. 91.
- ¹² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 490—495.
- ¹³ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6. М.—Л., 1928, с. 344.
- ¹⁴ Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 146.
- ¹⁵ Там же, т. 24, с. 341.

БИБЛИОГРАФИЯ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ К. МАРКСА И Ф. ЭНГЕЛЬСА

- А п р е с я н З. Г. Проблема свободы творчества в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса.— В кн.: Апресян З. Г. Эстетические очерки. М., 1963.
- А п р е с я н З. Г. Вопросы эстетики в трудах Маркса и Энгельса. (Критический обзор литературы).— «Искусство», 1966, № 6.
- А п р е с я н З. Г. Разработка эстетического наследия К. Маркса и Ф. Энгельса в 30-х годах.— «Вопр. филос.», 1966, № 9.
- Б о р е в Ю. Б. Проблемы системы и метода в философско-эстетической концепции Энгельса.— В кн.: Фридрих Энгельс и вопросы литературы. М., 1973.
- В а н с л о в В. В. Карл Маркс и вопросы эстетики.— «Искусство», 1968, № 5.
- В а н с л о в В. В. Карл Маркс и музыка.— «Муз. жизнь», 1968, № 9.
- В о й т и н с к а я О. К вопросу об эстетических взглядах Энгельса.— «Октябрь», 1935, № 2.
- В о р о б ъ е в В. Ф. Об эстетическом наследии классиков марксизма-ленинизма.— «Вопр. лит.», 1965, № 5.
- Г о ф ф е н ш е ф е р В. Ц. Революционная диалектика поэтического правосудия. (Об эстетических взглядах Ф. Энгельса).— «Нов. мир», 1957, № 8.
- Д е н и с о в а Л. Ф. Историзм эстетического. (Переписка Маркса и Энгельса с Лассалем о трагедии «Франц фон Зиккинген»).— «Вопр. филос.», 1985, № 4.
- З е л ь д о в и ч М. Г. Проблемы драматургии в эстетике К. Маркса и Ф. Энгельса. Харьков, 1953.
- З и н г е р Л. С. К вопросу о борьбе за материалистическую концепцию портрета. (Эстетические взгляды Маркса и Энгельса).— «Творчество», 1958, № 5.
- З о р ь я н о в З. Г. Эстетическое наследие К. Маркса и Ф. Энгельса.— «Вопр. филос.», 1958, № 8.
- З о р ь я н о в З. Г. Основоположники марксизма о литературе.— «Вопр. лит.», 1963, № 5.
- И з е з у и т о в А. Н. Вопросы реализма в эстетике Маркса и Энгельса. Л.— М., 1963.
- К. Маркс и актуальные вопросы эстетики и литературоведения. М., 1969.
- К о х Г. Марксизм и эстетика. Об эстетической теории К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина. М., 1964.
- К у н и ц ы н Г. Ф. Энгельс и проблемы научной эстетики.— «Искусство», 1970, № 11.
- Л и ф ш и ц М и х. К вопросу о взглядах Маркса на искусство. М.— Л., 1933.
- Л и ф ш и ц М и х. Марксизм и эстетическое воспитание.— «Художник», 1968, № 5.

- Лифшиц Мих. Маркс и трагедия буржуазной культуры.— «Коммунист», 1968, № 6.
- Лифшиц М. А. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972.
- Нуралов Э. Л. К. Маркс и проблемы эстетики.— «Лит. Армения», 1968, № 5.
- Овсянников М. Ф. Маркс и основы эстетики.— «Вопр. лит.», 1958, № 5.
- Овсянников М. Ф. Маркс, Энгельс, Ленин об искусстве. М., 1965.
- Овсянников М. Ф. Эстетическая теория К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина. М., 1974.
- Овсянников М. Ф. Искусство и капитализм. М., 1979.
- Овсянников М. Ф. Фридрих Энгельс как эстетик.— «Искусство», 1980, № 1.
- Овсянников М. Ф. Классики марксизма-ленинизма об эстетике и современность. М., 1985.
- Пажитнов Л. Проблемы эстетики в «Экономическо-философских рукописях К. Маркса».— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 1. М., 1958.
- Ровда К. И. Карл Маркс и художественная литература. Л., 1961.
- Рюриков Б. С. Боевая революционная эстетика марксизма.— «Коммунист», 1958, № 13.
- Рюриков Б. С. Марксизм-ленинизм о литературе и искусстве. М., 1960.
- Соловьев Э. Ю. К. Маркс о враждебности капитализма искусству.— «Вопр. филос.», 1958, № 5.
- Трофимов П. С. Вопросы эстетики в произведениях Маркса и Энгельса.— В кн.: История философии. Т. 3. М., 1959.
- Фридлиндер Г. М. Проблема реализма в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса.— «Вопр. филос.», 1958, № 3.
- Фридлиндер Г. М. К. Маркс и проблема художественной ценности.— «Вопр. филос.», 1968, № 6.
- Фридлиндер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1968.
- Фридрих Энгельс и вопросы литературы. М., 1973.
- Щербина В. Р. Реализм и идейность. (Взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса и некоторые литературные споры наших дней).— «Иностр. лит.», 1963, № 8.
- Щукин Ю. М. К. Маркс и Ф. Энгельс о формировании эстетически прекрасной личности.— В кн.: Всестороннее развитие личности. Тула, 1972.
- Юровский С. В. Карл Маркс об искусстве.— «Дальний Восток», 1968, № 2.
- Паси И. Искусство и человек в эстетиката на Карл Маркс.— В кн.: Паси И. Эстетически студии. София, 1970.
- Славов И. Карл Маркс и генезисът на естетическото.— «Проблеми на искусството». София, 1968, № 2.
- Славов И. Марксовото естетическо наследство. София, 1972.
- Славов И. Маркс и конкретен анализ на искусството.— «Септември». София, 1973, № 4.
- Ценков Б. Въпроси на естетиката в труда на К. Маркс «Икономиско-философски ръкописи».— «Философска мисъл», 1970, № 12.

- A p t h e k e r H. Marxism and Alienation. A Symposium. New York, 1965.
- A c h i t e i G. Marx esthéticien.— *Analele Univ. Estetica*. București, 1971, an. 20.
- H e r m a n n I. Marx és Engels az esztetikai egységről. Bp., 1969.
- K o c h H. Marxismus und Ästhetik. Berlin, 1961.
- L i f s h i t s M. The Philosophy of Art of Karl Marx. Trans. by R. B. Winn. New York, 1938; reprinted: London, 1973.
- L i f s h i t s M. Karl und die Ästhetik. Dresden, 1967.
- M e h r i n g F. Aus dem literarischen Nachlass von K. Marx, F. Engels und F. Lassalle. Stuttgart, 1902.
- P a z u r a S. Marks a klasyczna estetyka niemiecka. Warszawa, 1967.
- P r a w e r S. S. Karl Marx and World Literature. Oxford, 1976.
- R a d e r M. Marx's Interpretation of Art and Aesthetic Value.— *«British Journal of Aesthetics»*. London, 1967, vol. 7, July, N 3.
- S o c i a l i s t i c k á k u l t u r a a e s t e t i k a. K výzoci Karla Marxe (1818—1883). Praha, 1983.
- V á z q u e z A. S. Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics. London, 1974.
- V á z q u e z A. S. Ideas estéticas en los «Manuscritos económico-filosóficos» de Marx.— *«Realidad»*. Roma, 1963, nov.— dic., N 2.
- V á z q u e z A. S. Las ideas estéticas de Marx. (En sayos de estética marxista). Habana, 1966.
- W e s s e l l L. P. The Aesthetics of Living Form in Schiller and Marx.— *«Journal of Aesthetics and Art Criticism»*. Baltimore, 1978, vol. 37, N 2.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Глава I

ФРАНЦИЯ

§ 1. О. Конт

- К о н т О. Дух позитивной философии. Спб., 1910.
- К о н т О. Курс позитивной философии.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 4. Спб., 1912.
- К о н т О. Общий обзор позитивизма.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 5. Спб., 1913.
- С o m t e A. Cours de philosophie positive. Vol. 6. Paris, 1894.
- А с м у с В. Ф. Огюст Конт.— *«Вестн. Академии наук СССР»*, 1957, № 9.
- Б а с к и н М. О. Конт и его место в истории мировой культуры.— *«Вестн. истории мировой культуры»*, 1957, № 6.
- Г у л ы г а А. В. Возникновение позитивизма.— *«Вопр. филос.»*, 1955, № 6.
- Н а р с к и й И. С. Очерки по истории позитивизма. М., 1960.
- Н о в и к о в А. В. От позитивизма к интуитивизму. Критические очерки буржуазной эстетики. М., 1976.

- Субботин А. Л. Философские идеи Огюста Конта.— «Вопр. филос.», 1957, № 6.
- Трошкина В. П. Социологическая концепция О. Конта. М., 1984.
- Arbousse—Bastide P. Auguste Comte. Paris, 1968.
- Badareu D. Un système matérialiste métaphysique au XIX^e siècle. Paris, 1924.
- Negri A. Augusto Comte e l'umanesimo positivico. Roma, 1971.
- Skarga B. Estetyka i historiozofia uwagi o poglądach Augusta Gomte'a. Warszawa, 1965.

§ 2. И. Тэн

- Тэн И. Новейшая английская литература в современных ее проявлениях. Спб., 1876.
- Тэн И. О методе критики и об истории литературы. Спб., 1896.
- Тэн И. Путешествие по Италии. Т. 1—2. М., 1913—1916.
- Тэн И. Философия искусства. М., 1933.
- Taine H. Sa vie et sa correspondance. Vol. 1—4. Paris, 1902—1907.
- Taine H. Histoire de la littérature anglaise. Vol. 1—5. Paris, 1911—1916.
- Taine H. Introduction à l'histoire de la littérature anglaise. Princeton, 1944.
- Taine H. Philosophie de l'art. Vol. 1—2. Paris, 1948.
- Барбюс А. Тэн и литература XIX века.— «Интерн. лит.», 1949, № 9, 10.
- Моравский С. Концепция искусства Тэна и буржуазная эстетика.— В кн.: О современной буржуазной эстетике. Вып. 2. М., 1965.
- Barrès M. Taine et Renan, pages perdues. Paris, 1922.
- Chevriillon A. Portrait de Taine. Paris, 1958.
- Cresson A. Hippolyte Taine. Sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie. Paris, 1951.
- Engell O. Der Einfluss Hegels auf die Bildung der Gedankenwelt Hippolyte Taines. Stuttgart, 1920.
- Giraud V. Essai sur Taine. 5 éd. Paris, 1912.
- Morawski S. Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku. Warszawa, 1961.
- Rosca D. L'influence de Hegel sur Taine. Paris, 1928.

§ 3. Натурализм

- Мопассан Г д е. Полн. собр. соч. и письма, т. 1—15. Спб., 1908—1911.
- Мопассан Г д е. Полн. собр. соч., т. 1—12. М., 1958.
- Maupassant G. d e. Oeuvres complètes, [t. 1—15]. Paris, 1934—1938.
- Данилин Ю. Мопассан.— В кн.: История французской литературы. Т. 3. М., 1959.
- Раскин Б. Ги де Мопассан.— В кн.: Писатели Франции. М., 1964.

- Demesil R. Guy de Maupassant. Paris, 1947.
Maunial E. La vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant. Paris, 1907.
Vial A. Guy de Maupassant et l'art du roman. Paris, 1954.
- Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т. М., 1960—1967.
Zola E. Oeuvres complètes, t. 1—42. Paris, 1966—1969.
Анисимов И. М. Золя.— В кн.: Классическое наследство и современность. М., 1960.
Барбюс А. Золя. М.—Л., 1933.
Клеман М., Рейзов Б. Золя. Л., 1940.
Эйхенгольц М. Творческая лаборатория Золя. М., 1940.
Якимович Т. Молодой Золя. Эстетика и творчество. Киев, 1971.

§ 4. Символизм

- Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970.
Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986.
Baudlaire Ch. Curiosités esthétiques. Paris, 1962.
Rimbaud A. Oeuvres complètes. Paris, 1951.
Michaud G. La doctrine symboliste. (Documents). Paris, 1947.
- Горький М. Поль Верлен и декаденты.— Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953.
Жирмунский В. М. Литературное течение как явление международное. Л., 1967.
История французской литературы. Т. 3. М., 1959.
Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1, 4—6. М., 1964—1965.
Плеханов Г. В. Евангелие от декаданса.— В кн.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 2. М., 1958.
Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 11. М., 1939.

Глава II

ГЕРМАНИЯ

§ 1. Р. Вагнер

- Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906.
Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Т. 1—4. М., 1911—1912.
Вагнер Р. Вивелунги. Всемирная история на основании сказания. М., 1913.
Вагнер Р. Избранные статьи. Под ред. Р. И. Губера. М., 1935.
Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974.
Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
Музыкальная эстетика Германии XIX века в 2-х т., т. 2. М., 1982.

- Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe, Bd 1—14. Leipzig, 1914.
 Richard Wagners Briefe in Originalausgaben in 17 Bd. Leipzig, 1887—1912.
 Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Bd 1—16. Leipzig, 1912—1914.

- Лихтенберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. Пер. с франц. М., 1905.
 Лосев А. Ф. Проблема Вагнера в прошлом и настоящем.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 8. М., 1968.
 Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировидения Рихарда Вагнера.— В кн.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
 Маркус С. А. Музыкально-эстетические воззрения Вагнера и этапы их становления.— В кн.: Маркус С. А. История музыкальной эстетики. Т. 2. М., 1968. Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg. 1965.
 Fremden L. Wagner heute. Wesen. Werk. Verwirklichung. Heusenstamm, 1977.
 Fries O. Richard Wagner und die deutsche Romantik. Zürich, 1952.
 Mann Th. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd 2. Frankfurt a. M. 1968.
 Moos P. Richard Wagner als Ästhetiker. Berlin, 1906.
 Richard Wagner. Werk und Wirkung, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1971.
 Sans E. Richard Wagner et la pensée schopenhaurienne. Paris, 1969.

§ 2. Фр. Ницше

- Ницше Ф. Полн. собр. соч. в 9-ти т. М., 1909—1912.
 Nietzsche F. Werke. Bd 1—19. Leipzig, 1903—1912; Bd 20 (Register), 1912.
 Nietzsche F. Werke, hrsg. von K. Schlechta. Bd 1—3. München, 1960.
 Браудо Е. М. Ницше философ-музыкант. Пб., 1902.
 Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта.— Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1961.
 Одуев С. Ф. Тропами Заратустры. (Влияние ницшеанства на немецкую буржуазную философию). М., 1971.
 Риль А. Фридрих Ницше как художник и мыслитель. Спб., 1909.
 Banfi A. Introduzione a Nietzsche. Milano, 1974.
 Berg L. Neine — Nietzsche — Ibsen. Berlin, 1908.
 Bertram E. Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin, 1965.
 Brinton C. Nietzsche. New York, 1965.
 Cohn P. Um Nietzsches Untergang. Beiträge zum Verständnis des Genius. Hanno-1931.
 Davis H. E. Tolstoy and Nietzsche. New York, 1929
 Fink E. Nietzsches Philosophie. Stuttgart, 1960.
 Heidegger M. Nietzsche. Bd 1—2. Pfullingen, 1969.

- Jaspers K. Nietzsche. München, 1936.
- Landsberg H. Friedrich Nietzsche und die deutsche Literatur. Leipzig, 1902.
- Lasserre P. Les idées de Nietzsche sur la musique. Paris, 1905.
- Lukács G. Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik.— In: Lukács G. Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin, 1954.
- Mehring F. Gesammelte Schriften. Bd 13. Berlin, 1961.
- Nietzsche. 1844—1900. Études et témoignages du cinquantième. Paris, 1950.
- Odujew S. F. Auf den Spuren Zarathustras. Der Einfluss Nietzsches auf die bürgerliche deutsche Philosophie. Berlin, 1977.
- Riehl A. Friedrich Nietzsche, der Künstler und der Denker. Stuttgart, 1901.
- Salter W. M. Nietzsche, the Thinker. A Study. New York, 1968.
- Schlechta K. Der Fall Nietzsche. München, 1959.
- Schröder H. E. Schiller — Nietzsche — Klages. Bonn, 1974.
- Tantzsch G. Friedrich Nietzsche und die Neuromantik. Juriew, 1900.
- Zeitler G. Nietzsches Ästhetik. Leipzig, 1950.

§ 3. Теория бессознательного

(Э. Гартман)

- Гартман Э. Сущность мирового процесса, или Философия Бессознательного. Вып. 1—2. М., 1873—1875.
- Гартман Э. К понятию бессознательного.— В кн.: Новые идеи в философии. Сб. 14. Спб., 1914.
- Hartmann E. von. System der Philosophie im Grundriss. Bd 1—8. [Leipzig], 1907—1909.
- Дебольсин Н. Г. Трансцендентальный реализм Гартмана.— В кн.: Новые идеи в философии. Сб. 14. Спб., 1914.
- Соловьев В. С. Кризис западной философии. М., 1874.
- Цертелев Д. Современный пессимизм в Германии. М., 1885.
- D'Avanzo L. Il problema estetico nella filosofia dell'inconscio di E. di Hartmann. Avella, 1959.
- Braun O. Eduard von Hartmann. Stuttgart, 1909.
- Caro E. Le pessimisme au XIX^e siècle. Paris, 1880.
- Drews A. Eduard von Hartmanns philosophisches System im Grundriss. Heidelberg, 1902.
- Huber M. Eduard von Hartmanns Metaphysik und Religionsphilosophie. Wintertur, 1954.
- Kappstein Th. Eduard von Hartmann. Einführung in seine Gedankenwelt. Gotha, 1907.
- Petraschek K. O. Die Logik des Unbewussten. Bd 2. München, 1926.
- Rauschenberger W. Eduard von Hartmann. Heidelberg, 1942.
- Whyte L. Unconscious before Freud. New York, 1960.
- Ziegler L. Das Weltbild Hartmanns. Leipzig, 1910.

§ 4. Философия жизни

(В. Дильтей, Г. Зиммель)

- Дильтей В. Сущность философии.— В кн.: Философия в систематическом изложении. Спб., 1909.
- Дильтей В. Типы мировоззрения и обнаружение их в метафизических системах.— В кн.: Новые идеи в философии. Сб. 1. Спб., 1912.
- Дильтей В. Описательная психология. М., 1924.
- Зиммель Г. Кант и современная эстетика. Спб., 1904.
- Зиммель Г. Микель Анжело. К метафизике культуры.— В кн.: Логос, кн. 1. М., 1911.
- Зиммель Г. Понятие и трагедия культуры.— Там же, кн. 2—3. М., 1911—1912.
- Зиммель Г. Конфликт современной культуры. Пг., 1923.
- Зиммель Г. Гете. М., 1928.
- Dilthey W. Die Philosophie des Lebens. Eine Auswahl aus seinem Schriften. 1867—1910. Frankfurt a. M., 1946.
- Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd 1—18. Göttingen, 1950—1977.
- Simmel G. Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig, 1911.
- Simmel G. Rembrandt. Ein kulturphilosophischer Versuch. Leipzig, 1919.
- Simmel G. Zur Philosophie der Kultur. Philosophische Aufsätze. Potsdam, 1922.
- Богомолов А. С. Немецкая буржуазная философия после 1865 г. М., 1969.
- Ионин Л. Г. Георг Зиммель-социолог. Критический очерк. М., 1981.
- Современная буржуазная философия. М., 1978.
- Bollnow O. F. Dilthey. 2. Aufl. Stuttgart, 1955.
- Ermarth M. W. Dilthey: the Critique of Historical Reason. Chicago — London, 1978.
- G. Simmel. 1858—1918. Columbus (Ohio), 1959.
- G. Simmel, ed. by L. A. Coser. Englewood Cliffs (N. J.), 1965.
- Hodges H. A. The Philosophie of W. Dilthey. London, 1952.
- Landmann M. Buch des Dankens an G. Simmel. Berlin, 1958.
- Spranger E. W. Dilthey. Leipzig, 1912.

§ 5. Психологическая эстетика

- Бэн А. Психология. Изд. 2-е. Спб., 1887.
- Вопросы теории и психологии творчества. Т. 6, вып. 1. Харьков, 1915.
- Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. Спб., 1900.
- Bain A. The Senses and the Intellect. London, 1868.
- Dessoir M. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906.
- Fechner G. T. Vorlesung über Aesthetik. Bd 1—2. 2. Aufl. Leipzig, 1925.
- Балталон Ц. Опыты по эстетике цветовых и музыкальных восприятий.— Вопросы философии и психологии, кн. 52, 1900.

- Выготский Л. С. Психология творчества. М., 1965.
- Нуйкин А. А. О количественных критериях в искусствознании.— В кн.: Искусство и точные науки. М., 1979.
- Плеханов Г. В. Избранные философские произведения в 5-ти т., т. 5. М., 1958.
- Раппопорт С. Х. Исствознание и точные науки.— В кн.: Искусство и точные науки. М., 1979.
- Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. М., 1979.
- Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. М., 1966.
- Ярошевский М. Г. История психологии. М., 1966.

- Липпс Т. Самосознание. Спб., 1903.
- Липпс Т. Основные вопросы этики. Спб., 1905.
- Липпс Т. Руководство к психологии. Спб., 1907.

- Lipps T. Grundlagen des Seelenlebens. Bonn, 1883.
- Lipps T. Ästhetische Einfühlung.— «Zeitschrift für Psychologie», 1889—1890, Bd 32.
- Lipps T. Von der Form der ästhetischer Apperception. Halle, 1902.
- Lipps T. Von Fühlen, Wollen und Denken. Leipzig, 1902.
- Lipps T. Philosophie und Wirklichkeit. Hamburg, 1908.
- Lipps T. Psychologische Untersuchungen. Bd 1—2. Leipzig, 1907—1912.
- Lipps T. Zur Einfühlung. Leipzig, 1913.
- Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. 10. Aufl. München, 1921.
- Ziehen T. Vorlesungen über Ästhetik. Bd 1—2. Halle, 1925.

Глава III

АНГЛИЯ

§ 1. Спенсер

- Спенсер Г. Основания науки о нравственности. Спб., 1880.
- Спенсер Г. Начало социологии. Киев, 1880.
- Спенсер Г. Собр. соч., т. 1—8. Спб., 1893—1900.
- Спенсер Г. Воспитание умственное, нравственное и физическое. Спб., 1894.

Богомолов А. С. Идея развития в буржуазной философии XIX и XX вв. М., 1962.

- Гаупп О. Герберт Спенсер. М., 1898.
- Коллинз Г. Философия Герберта Спенсера. Спб., 1897.

Трахтенберг О. В. Очерки по истории философии и социологии Англии XIX века. М., 1959.

§ 2. Дж. Рескин

- Рескин Дж. Лекции об искусстве. М., 1900.
 Рескин Дж. Искусство и действительность. Избранные страницы. М., 1900.
 Рескин Дж. Современные художники. М., 1901.
 Ruskin G. The Works. Vol. 1—39. London. 1903—1912.
 Ruskin as a Literary Critic. Ed. by A. Ball. Cambridge, 1928.
 The Literary Criticism of John Ruskin. Gloucester, 1969.
- Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986.
 Богданович Л. А. Джон Рескин. «Апостол религии красоты». М., 1900.
 Катарский И. М. Рескин.— В кн.: История английской литературы. Т. 3. М., 1958.
 Нарский И. С. Эстетика Д. Рескина и ее антибуржуазная направленность.— «Филос. науки», 1984, № 2.
 Никифоров Л. П. Джон Рескин. Его жизнь, идеи и деятельность. Биографический очерк. М., 1896.
 Сизеран Р. Рескин и религия красоты. М., 1900.
 Collingwood W. The Life and Work of John Ruskin. Vol. 1—2. Cambridge, 1893.
 Ladd H. The Victorian Morality of Art. An Analysis of Ruskin's Aesthetics. New York, 1968.
 Landow G. P. The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin. Princeton, 1971.
 Nilsand J. L'esthétique anglaise. Étude sur John Ruskin. 2 éd. Lausanne, 1906.
 Quennell P. John Ruskin. London, 1956.
 Roe F. W. The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin. New York, 1936.
 Rosenberg J. The Darkening Glass. A Portrait of Ruskin's Genius. London, 1961.
 Rosenberg J. The Geopoetry of John Ruskin.— «Etudes anglaise». Paris, 1969, N 1.
 Ruskin Today. Ed. by Kenneth Clark. New York, 1964.
 Scalinger G. M. L'estetica di Ruskin. Napoli, 1900.
 Stein R. L. The Ritual of Interpretation of Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti and Pater. Cambridge, 1975.
 Whitehouse T. H. Ruskin's Influence Today. Oxford, 1946.

§ 3. У. Моррис

- Моррис У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия. М., 1962.
 Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1973.

Morris W The Collected Works. Vol. 1—24. London, 1910—1915.

Morris W Political Writings. New York, 1973.

Аникин Г. В. Уильям Моррис.— В кн.: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. М., 1975.

Аникст А. А. У. Моррис и проблемы художественной культуры.— В кн.: Моррис У Искусство и жизнь. М., 1973.

Аничков Е. Вильям Моррис и его утопический роман.— В кн.: Аничков Е. Предтечи и современники. Спб., 1910.

Венгерова Э. Вильям Моррис.— В кн.: Венгерова Э. Литературные характеристики, кн. 1. Спб., 1898.

Елистратова А. А. Моррис и литература социалистического движения конца XIX — начала XX века.— В кн.: История английской литературы. Т. 3. М., 1958.

Елистратова А. А. Вильям Моррис и Роберт Трассел. К вопросу о роли революционного романтизма и критического реализма в подготовке искусства социалистического реализма в английской литературе.— В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962.

Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975.

Greppan M. R. William Morris, Medievalist and Revolutionary. New York, 1945.

Lindsay J. William Morris. His Life and Work. London, 1975.

Mackail J. W Life of William Morris. London, 1950.

Meier P. La pensée utopique de William Morris. Paris, 1972.

Thompson E. P. The Work of William Morris. London, 1967.

§ 4. Эстетизм

Бердслей О. Избранные рисунки. Венера и Тангайзер. Застольная болтовня. Письма. М., 1912.

Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. М., 1908.

Уальд О. Полн. собр. соч. Т. 3—4. Спб., 1912.

Уистлер Д. ж.-М.-Н. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970.

The Aesthetes. A Sourcebook. London, 1979.

The Works of Oscar Wilde. London, 1963.

Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. Иваново-Вознесенск, 1923.

Cook R. Crofte. Feasting with Panthers. New York, 1968.

Gaunt W. The Aesthetic Adventure. London, 1975.

Hough G. The Last Romantics. London, 1948.

Johnson R. V. Walter Pater. A Study of his Critical Outlook and Achivement. Melbourne, 1961.

Johnson R. V. Aestheticism. London, 1969.

Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki, 1954.

Spenser R. The Aesthetic Movement. G. B., 1972.

West A. Walter Pater and Oscar Wilde. The Mountain in Sunlight. London, 1958.

Глава IV

ИТАЛИЯ

De Sanctis F. История итальянской литературы. Т. 1—2. М., 1963—1964.

Caruana L. Studi sulla letteratura contemporanea. Ser. 1—2. Milano — Catania, 1880—1882.

Caruana L. La scienza della letteratura. Catania, 1902.

De Meis A. C. Dopo la laurea. Parte 1—2. Bologna, 1868—1869.

De Sanctis Fr. Saggi critici.—De Sanctis Fr. Opere. 2 ed. Т. 5, vol. 3. Bari, 1954.

De Sanctis Fr. Storia della letteratura italiana. A cura di N. Gallo. Vol. 1—2. Torino, 1975.

Володина И. П. Луиджи Капуана и литературная теория веризма (1860—1880). Л., 1975.

Гольятти П. Развитие и кризис итальянской мысли в XIX веке.—«Вопр. филос.», 1955, № 5.

Antonelli P. Francesco De Sanctis (1817—1883). Son évolution intellectuelle, son esthétique et sa critique. Paris, 1963.

Del Vecchio-Veneziani A. La vita e l'opera di A. C. De Meis. Bologna, 1921.

Garin E. Storia della filosofia italiana. Torino, 1966.

Landucci S. L'hegelismo in Italia nell'età del Risorgimento.—«Studi storici», 1965, 6.

Mastellone S. Victor Cousin e il Risorgimento italiano. (Dalle carte dell'archivio Cousin). Firenze, 1955.

Muscetta C. Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica. Roma, 1980.

Simonini A. Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana. Firenze, 1968.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ РОССИИ

Глава I

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННО-КРИТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ

§ 1. Почвенничество

Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.

Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980.

Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980.

- Григорьев А. Искусство и нравственность. М., 1986.
- Страхов Н. Мир как целое. Спб., 1892.
- Страхов Н. Философские очерки. Спб., 1895.
- Страхов Н. Литературная критика. М., 1984.
- Блок А. Судьба Григорьева.— В кн.: Григорьев А. Стихотворения. М., 1925.
- Гроссман Л. Три современника. М., 1922.
- Грот Н. Памяти Н. Н. Страхова. К характеристике его философского миро-
созерцания. М., 1896.
- Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — литературный критик. [Вступит.
статья].— В кн.: Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986.
- Журавлева А. И. «Органическая критика» Аполлона Григорьева [Вступит.
статья].— В кн.: Григорьев А. Эстетика и критика. М., 1980.
- Радлов Э. Несколько замечаний по философии Н. Н. Страхова. Спб., 1900.
- Скатов Н. Н. Н. Страхов (1828—1896) [Вступит. статья].— В кн.: Стра-
хов Н. Н. Литературная критика. М., 1984.

§ 2. Народничество

- Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 1—8, 10. Спб., 1906—1914.
- Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.
- Бялый Г. А. Н. К. Михайловский.— В кн.: История русской критики. Т. 2.
М.—Л., 1958.
- Виленская Э. С. Н. К. Михайловский и его идейная роль в народническом
движении 70-х — начала 80-х годов XIX века. М., 1979.
- Лукин В. Н. Эстетические взгляды Н. К. Михайловского. Куйбышев, 1972.
- Слинко А. А. Из истории русской демократической критики. Литератур-
но-критическое наследие Н. К. Михайловского. Воронеж, 1977.
- Billington J. H. Mikhailovsky and Russian Populism. Oxford, 1958.
- Лавров П. Л. Собр. соч., т. 1, 3—6. Пг., 1917—1920 (не закончено).
- Лавров П. Л. Этюды о западной литературе. Пг., 1923.
- Лавров П. Л. Философия и социология. Избранные произведения. Т. 1—2.
М., 1965.
- Богаатов В. В. Философия П. Л. Лаврова. М., 1972.
- Книжник-Ветров И. П. Л. Лавров. М., 1930.
- Лукин В. Н. П. Л. Лавров как эстетик и литературный критик. Саратов, 1979.
- Плеханов Г. В. Письмо к П. Л. Лаврову.— Плеханов Г. В. Соч. Т. 2. М.,
1925.

- Плеханов Г. В. Конспект речи в день похорон П. А. Лаврова.— В кн.: Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 1. М., 1934.
- Шарапов Г. Н. Лавров о возникновении эстетической деятельности человека, ее первоначальных форм, их эволюции и отношении к прогрессу общества. М., 1978.
- Meijer J. M. Lavrov and Russian Literature.— In: *Analecta slavica; a Slavica Miscellany*. Amsterdam, 1955.
- Ткачев П. Н. Избранные литературно-критические статьи. М.— Л., 1928.
- Ткачев П. Н. Избранные сочинения на социально-политические темы. Т 1—6. М., 1932—1937.
- Ткачев П. Н. Соч. в 2-х т. М., 1975.
- Пронько Т. И. Социально-эстетические взгляды П. Н. Ткачева. Л., 1983.
- Сенкевич В. М. Литературно-эстетические взгляды П. Н. Ткачева. М., 1963.
- Шахматов Б. Н. П. Н. Ткачев. Этюды к творческому портрету. М., 1981.
- Скабичевский А. М. Соч. Т 1—2. Спб., 1903.

- Плеханов Г. В. История новейшей русской литературы 1848—1892 гг.— В кн.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 1. М., 1958.

§ 3. Филологическо-лингвистические концепции в русской эстетике

(А. А. Потебня, А. Н. Веселовский)

- Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Вопросы теории и психологии творчества. Изд. 2-е. Т. 1. Харьков, 1911.
- Потебня А. А. Малорусская народная песня по списку XVI века. Воронеж, 1877.
- Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1. Варшава, 1883.
- Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
- Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Иваньо И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981.
- Пресняков О. П. Поэтика познания и творчества. М., 1981.
- Редин К. К. Памяти проф. А. А. Потебни. Харьков, 1901.
- Спадщина О. О. Потебні і проблеми сучасної філологічної науки.— «Весник Харківського університету», 1985, № 272.
- Творча спадщина О. О. Потебні і сучасні філологічної науки. Харків, 1985.

- Трофимова Р. П. К характеристике философского наследия А. А. Потебни.— «Филос. науки», 1985, № 6.
- Тынянко Ю. П. Познавательная функция и структура художественного образа в эстетической концепции А. А. Потебни.— «Вопр. филос.», 1985, № 8.
- Франчук В. Ю. А. А. Потебня. М., 1986.

§ 4. В. В. Стасов

- Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т. М., 1952.
- Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка. Т. 1—3. М.—Л., 1948—1950.
- Лебедев А. К. Стасов и русские художники. М., 1961.
- Лебедев А. К., Солодовников А. В. Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество. М., 1976.
- Ливанова Т. Н. Стасов и русская классическая опера. М., 1957.
- Луначарский А. В. В. В. Стасов и его значение для нас.— В кн.: В мире музыки. М., 1923.
- Оголёвец А. С. В. В. Стасов. М., 1956.
- Образцов Г. А. Эстетика В. В. Стасова и развитие русского национально-реалистического искусства. Л., 1975.

§ 5. Русская религиозно-идеалистическая эстетическая мысль

- Соловьев В. С. Собр. соч., т. 1—8. Спб., [1901—1907].
- Соловьев В. С. Собр. соч., т. 1—10. Под ред. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. Изд. 2-е. Спб., 1911—1914.
- Булгаков С. Н. Параллели (Васнецов, Достоевский, Соловьев, Толстой).— В кн.: Литературное дело. М., 1902.
- Зеньковский В. С. История русской философии. Т. 2. Париж, 1956.
- Кормин Н. А. Элементы социального подхода к проблеме взаимосвязи философского и эстетического творчества у Вл. Соловьева (критический анализ).— В кн.: Проблема социальной природы искусства в истории русской эстетики. М., 1982.
- Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983.
- Милиц З. Г. Из истории полемики вокруг Льва Толстого (Л. Толстой и Вл. Соловьев).— Труды по русской и славянской филологии. Вып. 184. Тарту, 1966.
- О Владимире Соловьеве. Сб. 1. М., 1911.
- Радлов Э. Эстетика Вл. Соловьева.— «Вестн. Европы», 1907, т. 1.
- Трубецкой Е. Мирозерцание Вл. С. Соловьева. Т. 1—2. М., 1913.

- Леонтьев К. Н. Наши новые христиане Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой. М., 1882.
- Леонтьев К. Н. Восток, Россия и славянство. Т. 1—2. М., 1885—1886.
- Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. М., 1911.
- Леонтьев К. Н. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни. М., 1912.
- Леонтьев К. Н. Собр. соч., т. 1—9. М., 1912—1913.
- Леонтьев К. Н. Моя литературная судьба.— В кн.: Литературное наследство. Т. 22—24. М., 1935.
- Александров А. Памяти К. Н. Леонтьева. Серг. Посад, 1915.
- Бердяев Н. А. Очерк из истории русской религиозной мысли. Париж, 1926.
- Бочаров С. Г. «Эстетическое охранение» в литературной критике. (К. Леонтьев о русской литературе).— В кн.: Контекст 1977. М., 1978.
- Гайденко П. П. Наперекор историческому процессу. (К. Леонтьев — литературный критик).— «Вопр. лит.», 1974, № 5.
- Из истории русской интеллигенции. Спб., 1903.
- Михайловский А. Собр. соч. Т. 5. М., 1908.
- Памяти К. Леонтьева. Спб., 1911.
- Трубецкой С. Разочарованный славянофил.— «Вестн. Европы», 1912, № 10.
- Мережковский Д. С. Христос и Антихрист. Ч. 1—3. М., 1895—1905.
- Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. в 24-х т. М., 1914.
- Мережковский Д. С. Тайна трех. Прага, 1925.
- Мережковский Д. С. Тайна Запада. Европа — Атлантида. Белград, 1930.
- Волков А. Очерки русской литературы конца XIX — начала XX в. М., 1955.
- Гиппиус Э. Д. Мережковский. Париж, 1951.
- Кувакин В. А. Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1980.
- Старикова Е. В. Субъективистские историко-литературные концепции.— В кн.: Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в. М., 1982.

Глава II

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

§ 1. Ф. М. Достоевский

- Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1—4. М.—Л., 1928—1959.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1972—1986.
- Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973.
- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979.

- Белик А. П. Художественные образы Достоевского. Эстетические очерки. М., 1974.
- Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. [6. м.], 1923.
- Бурсов Б. Личность Достоевского. Л., 1974.
- Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963.
- Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. М., 1972.
- Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского. М., 1975.
- Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. Статьи. Исследования. М., 1983.
- Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. М., 1980.
- Лапшин И. И. Эстетика Достоевского. Берлин, 1923.
- Мейлах Б. С. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969.
- Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
- Фридендер Г. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964.
- Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985.
- Шестов Л. Достоевский и Ницше. (Философия трагедии). Спб., 1903.
- Jackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form. A Study of his Philosophy of Art. New Haven and London, 1966.
- Linner S. Dostoevskij on Realism. Stockholm, 1967.

§ 2. М. Е. Салтыков-Щедрин

- Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. в 20-ти т. М., 1933—1941.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 1—20. М., 1965—1977.
- Барыкин В. Е. Из редакторского опыта М. Е. Салтыкова-Щедрина.— В кн.: Книга. Исследования и материалы. Сб. 26. М., 1973.
- Бушмин А. Проблемы общественного романа в эстетике Салтыкова-Щедрина.— «Рус. лит.», 1958, № 2.
- Горячкина М. С. Салтыков-Щедрин-критик.— В кн.: История русской критики. Т. 2. М.—Л., 1958.
- Елизарова Л. В. К вопросу о трагическом в сатире М. Е. Салтыкова-Щедрина.— В кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1966.
- Кирпотин В. Я. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. М., 1957.
- М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959.
- Покусеев Е. И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963.
- Прозоров В. О художественном мышлении писателя-сатирика. Саратов, 1965.
- Юков К. К вопросу о творческом методе Щедрина.— В кн.: Литературное наследство. Т. 11—12. М., 1933.
- Kupersmidt H. G. Saltykow-Stscedrin. Philosophisches Wollen und schriftstellerische Tat. Halle, 1958.
- Ruika V. Saltykow-Scedrin und die deutsche Sozialdemokratie in den 80 und 90. Jahren des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1964.
- Sanine K. Saltykov-Chtchédrine, sa vie et ses oeuvres. Paris, 1956.

§ 3. Л. Н. Толстой

- Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т. (Юбилейное издание), т. 30. М., 1951.
- Лев Толстой об искусстве и литературе. Т. 1—2. М., 1958.
- Л. Н. Толстой в русской критике. М., 1952.
- Лев Толстой и музыка. М., 1977.
- Л. Н. Толстой и художники. М., 1978.
- Эстетика Льва Толстого. Сб. статей под ред. П. Н. Сакулина. М., 1929.
- Асмус В. Ф. Мироззрение Толстого. Гл. 6. Эстетические взгляды.— В кн.: Литературное наследство. Т. 69. Л. Н. Толстой, кн. 1. М., 1961.
- Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого. М., 1981.
- Куприянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966.
- Лев Толстой в современном мире. М., 1975.
- Леонов Л. Слово о Толстом.— В кн.: Литературное наследство. Т. 69. Л. Н. Толстой, кн. 1.
- Ломунов К. Эстетика Льва Толстого. М., 1972.
- Манн Т. Толстой и Гете.— В кн.: Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960.
- Михайловский Н. К. «Что такое искусство?» Статьи гр. Л. Н. Толстого.— В кн.: Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. Т. 8. Пб., 1914.
- Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. М., 1963.
- Шоу Д. Б. «Что такое искусство?» Толстого.— В кн.: Литературное наследство. Т. 75. Толстой и зарубежный мир, кн. 1. М., 1965.

§ 4. А. П. Чехов

- Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т. М., 1974—1983.
- Чехов А. П. О литературе. М., 1955.
- Чехов А. П. О литературе и искусстве. Минск, 1957.
- Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961.
- Келдыш В. А. Новое в критическом реализме и его эстетике.— В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975.
- Мейлах Б. С. Талант писателя и процессы творчества. М., 1969.
- Паперный Э. Записные книжки Чехова. М., 1976.
- Полоцкая Э. А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М., 1979.
- Полоцкая Э. А. [Чехов]. Раздел: Вклад русских писателей второй половины XIX — начала XX века в науку о литературе.— В кн.: Русская наука о литературе конца XIX — начала XX века. М., 1982.

§ 5. Русский символизм

- Белый А. Символизм. М., 1910.
- Белый А. Поэзия слова. Пушкин, Тютчев, Баратынский, Вяч. Иванов, А. Блок. Пг., 1922.
- Блок А. О литературе. М., 1931.
- Блок А. О современном состоянии русского символизма. По поводу доклада В. И. Иванова.— Блок А. Собр. соч. Т. 5. М., 1971.
- Брюсов В. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Статьи. М., 1907.
- Иванов В. По звездам. Спб., 1909.
- Иванов В. И. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.
- Айхенвальд Ю. И. Валерий Брюсов. М., 1910.
- Иванов-Разумник Р. В. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923.
- Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975.
- Садовский Б. А. Ознь. Статьи о русской поэзии. Пг., 1915.

Глава III

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ
НАРОДОВ РОССИИ

§ 1. Украина

- Грабовский П. А. Избранное. М., 1952.
- Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці у 2-х т. Київ, 1970.
- Костомаров М. І. Твори в 2-х т. Київ, 1967.
- Коцюбинський М. Твори в 7-ми т. Київ, 1973—1975.
- Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. в 9-ти т. Спб., 1914.
- Потебня А. А. Эстетика и критика. М., 1976.
- Украинка Леся. Собр. соч. в 4-х т. М., 1957.
- Українка Леся. Про мистецтво. Київ, 1967.
- Франко И. Соч. в 10-ти т. М., 1959.
- Шевченко Т. Г. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1955—1956.
- Шевченко Т. Г. Об искусстве. М., 1964.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4, второй полутом. М., 1968.

- Білецький О. Зібрання праць у 5-ти т. Київ, 1965—1966.
- Гончаренко Н. В. Эстетика украинских революционеров-демократов конца XIX и начала XX столетия.— «Вопр. филос.», 1954, № 3.

- Дей О. І. Українська революційно-демократична журналістика. Київ, 1969.
 Иваньо И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины. М., 1981.
 Історія української літератури в 8-ми т. Київ, 1967—1971.
 Пархоменко М. Н. Эстетические взгляды И. Франко. М., 1965.
 Шаблювский Е. С. Т. Г Шевченко и русские революционные демократы.
 Киев, 1975.

ЭСТЕТИКА СТРАН ВОСТОКА

Глава I

КИТАЙ

- Ван Говэй. Хайнин Ван Цзинъань ивэнь. [Б. м.], 1936.
 Лю Дакуй. Луньвэнь оуцзи. (Случайные заметки о литературе). Пекин, 1959.
 Лю Сицзай. Игай. (Об искусствах). Шанхай, [Б. г.].
 Лю Сюнь. Цюань цзи. (Полное собрание сочинений Лу Синя). Пекин, 1956.
 Фан Бао. Ванси цюань цзи. (Собрание сочинений Ванси).— Сыку бэйяо, т. 1.
 Яо Най. Си Баосюань ши вэнь цзи. (Собрание стихов и прозы Си Баосюаня).
 Шанхай, 1935.
 Аоки Масару. История литературной критики эпохи Цин. Токио, 1950.
 Голыгина К. И. Теория изящной словесности в Китае XIX — начала XX в.
 М., 1971.
 Го Шао-юй. Чжунго вэньсюэ пипин ши. (История литературной критики в
 Китае). Пекин, 1955.

Глава II

ИНДИЯ

- Тагор Р. Собр. соч. Т. 11. М., 1965.
 Бедекар Д. К. Мысли о литературе. Пуна, 1964 (на языке маратхи).
 Хали А. Х. Введение в поэтику. Аллахабад, [б. г.] (на языке урду).
 Шептунова И. И. Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и
 новейшее время. М., 1984.
 Patankar R. B. Aesthetics: Some Important Problems.— «Journal of Arts and
 Ideas». New Delhi, 1984, N 6.

Глава III

ЯПОНИЯ

- Иосида Сэйити. О натурализме. (Сидзэнсюги кэнкю). Т. 1. Токио, 1955.
 Кокин-вакасю, Госэн-вакасю. Токио, 1925.

- Куникида Доппо. Записки больного. (Бёдзёроку). Токио, 1925.
- Куникида Доппо с ю. Полн. собр. соч. современной японской литературы. (Гэндай нихон бунгаку дзэнсю). Т. 15. Токио, 1927.
- Куникида Доппо с ю. Отшельник Коё.— Там же.
- Мацую Басё с ю. Полн. собр. японской классической литературы. (Нихон котэн бунгаку дзэнсю). Т. 41. Токио, 1972.
- Собрание китайской классики. (Тюоку котэнсэн). Т. 6. Токио, 1968.
- Хисамацу Сэнъити. Собр. соч. в 12-ти т., т. 1. Национальная литература — метод и объект. Токио, 1968.
- Цубоути Сёё. О сущности прозы. (Сёсэцу синдзуй).— Полн. собр. соч. современной японской литературы. (Гэндай нихон бунгаку дзэнсю). Т. 1. Токио, 1956.
- Воронова Б. Г. Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975.
- Гундзи М. Японский театр кабуки. М., 1969.
- Кавабата Ясунари. Существование и открытие красоты. (Би-но сондай то хаккэн). Токио, 1960.
- Коломиец А. С. «Манга». М., 1967.
- Сюндзо Кобата. Биисики-но Гесёгаку. (Феноменология эстетического сознания). Токио, 1984.
- Leutner R. W. Shikitei sanba and the Comic Tradition in Edo Fiction. Cambridge, 1985.

Глава IV

АРАБО-МУСУЛЬМАНСКИЕ СТРАНЫ

§ 1. Турция

- Aki Nijazi. Yakup Kadri Karaosmanoglu. Istanbul, (s. a.).
- Akyuz Kenan. Bati tesirinde türk siiri antolojisi. Ankara, 1958.
- Baydar M. Ahmet Mithat Efendi. Hayati, sanati, eserleri. Istanbul, 1954.
- Canip Ali. Türk edebiyati antolojisi. Istanbul, 1934.
- Hizaci Suat. Tanzimat edebiyati antolojisi. Istanbul, (s. a.).
- Mutluay Rauf. 100 soruda XIX asir türk edebiyati. Istanbul, 1969.
- Sami Nihat. Banarli, Metnlerle türk ve Bati edebiyati. Istanbul, 1956.
- Sertel S. Tefvik Fikret. Ilericilik gericilik kavgasinda. Sofya, 1965.
- Servet-i-Fünün, cilt. 19, N 776, 1889.
- «Türk dili». Istanbul, 1966, N 178.

- Айзенштейн Н. А. Из истории турецкого романа. М., 1968.
- Алькаева Л. О. Герои и сюжеты в турецком романе. М., 1966.
- Гордлевский В. Очерки по новой османской литературе. М., 1912.
- Гордлевский В. А. Избр. соч. Т. 2. М., 1961.

§ 2. Иран

- Дж а м и Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960.
- К е р м а н и Назем оль-Ислам. Таарихе бидарийе иранян. (История пробуждения иранцев). Тегеран, 1953.
- К е р м а н и Мирза Ага-хан. Сад хетабе. (Сто обращений). Рукопись хранится в республиканском фонде г. Баку (№ 2926).
- К е р м а н и Мирза Ага-хан. Се тогра мактуб. (Три письма). Рукопись. [Б. м.], [б. г.]
- К е р м а н и Мирза Ага-хан. Рейхан. (Базилик). Тегеран, [б. г.]. Фотокопия рукописи.
- Р а з а н и Абу-Тараб. Ше'р ве мусики. Саз-о аваз дар адабияте фарси. (Поэзия и музыка, музыка и пение в персидской литературе). Тегеран, 1961.
- А д а м и я т Ф е р и д у н. Андишехайе Мирза Ага-хан Кермани. (Мысли Мирзы Ага-хана Кермани). Тегеран, 1967.
- А ш р а ф и М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV—XVII вв. Предисловие. Душанбе, 1974.
- К а м а л оль-Мольк. Сборник репродукций и вступительная статья. Тегеран, 1983.

§ 3. Ирак

- Диван аль-Кязыми, ша'ир аль-араб. (Диван аль-Кязыми, поэта арабов). Дамаск, 1940.
- Диван Ибрахим ат-Табатабаи. Сайда, 1332 г. хиджры (1911).
- Диван ар-Русафи. Бейрут, 1910.
- Макамат аль-Алуси. (Макамы аль-Алуси). Кербела, 1857.
- аль-Хилли Джаафар. Сихру бабил ва-садж' аль-балабил. (Чары Вавилона и рифмующиеся трели соловьев). Сайда, 1331 г. хиджры (1910).
- Б е р т е л ь с Е. Э. Избр. труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
- Г о р д л е в с к и й В. Очерки по новой османской литературе. М., 1912.
- Г р ю н е б а у м Г. Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. Статьи разных лет. Пер. с нем. М., 1981.
- Н а к к а ш Х. И. Иракская поэзия XIX в. Канд. дисс. Институт народов Азии. М., 1966.
- Х а л и д о в А. Б. Книжная культура.— В кн.: Очерк истории арабской культуры V—XV вв. М., 1982.
- Ш и д ф а р Б. Я. Образная система арабской классической литературы VI—XII вв. и ее эволюция. Автореф. докт. дисс. Моск. гос. инст. международных отношений, 1972.
- аль-Басыр Мухаммед Мехди. Нахдату ль-ырак аль-адабиййа фи-ль-карни т-тасиа ашар. (Литературный подъем в Ираке в XIX в.). Багдад, 1946.

- аль-Ваили Ибрахим. Аш-Ши'ру с-сийаси аль-Ыраки фи-ль-карни т-тыси ашар. (Иракская политическая поэзия в XIX в.). Багдад, 1961.
- Ыз ад-Дин Йусеф. Аш-Ши'ру ль-Ыраки ахдафуху ва-хасаисуху фи-ль-карни т-таси' ашар. (Иракская поэзия, ее задачи и особенности в XIX в.). Багдад, 1958.

РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ К. МАРКСА И Ф. ЭНГЕЛЬСА ИХ УЧЕНИКАМИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛЯМИ

Глава I

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ МАРКСИЗМА И РЕВОЛЮЦИОННАЯ СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТИЯ

- Лафарг П. Литературно-критические статьи. М., 1936.
- Бибель А. Шарль Фурье, его жизнь и ученик. М., 1923.
- Бибель А. Женщина и социализм. М., 1959.
- Бибель А. Из моей жизни. М., 1963.
- Либкнехт В. Социализм и культура. М.—Л., 1926.
- Либкнехт В. Никаких компромиссов! М., 1958.
- Меринг Ф. Карл Маркс. История его жизни. М., 1957.
- Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1964.
- Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. Т. 1—2. М., 1985.
- Люксембург Р. Статьи о литературе. М.—Л., 1934.
- Люксембург Р. О литературе. М., 1961.
- Либкнехт К. Избранные речи, письма и статьи. М., 1961.
- Либкнехт К. Мысли об искусстве. Трактат, статья, речи, письма. М., 1971.
- Мархлевский Ю. Об искусстве. Литература, искусство, классовая борьба. Из литературного наследия. М., 1976.
- Цеткин К. О литературе и искусстве. М., 1958.
- Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1976.
- Цеткин К. Искусство — идеология — эстетика. М., 1982.
- Bebel A. Ein idealistischer Roman.— «Die Neue Zeit», Stuttgart, 1885, N 8.
- Bebel A. Briefwechsel mit Friedrich Engels. The Hague, 1965.
- Bebel A. Ausgewählte Reden und Schriften. Bd 1—6. Berlin, 1970—1983.
- Lafargue P. Critiques littéraires. Paris, 1936.
- Engels F. et Lafargue P. et L. Correspondance. T. 1—3. Paris, 1956.
- Lieb knecht W. Kleine politische Schriften. Leipzig, 1976; Frankfurt a. M., 1976.
- Mehring F. Gesammelte Schriften. Mit einem Vorwort von W. Pieck. Bd 1—15. Berlin, 1960—1977.

- Luxemburg R. Politische Schriften. Bd 1—3. Frankfurt a. M.—Wien, 1968.
- Luksemburg R. Listy do Leona Jogichesa-Tuszki. T. 1—3. Warszawa, 1968—1971.
- Luxemburg R. Politische Schriften. Leipzig, 1969.
- Luxemburg R. Gesammelte Werke. Bd 1—5. Berlin, 1970—1975.
- Luxemburg R. Schriften über Kunst und Literatur. Dresden, 1972.
- Luxemburg R. u. a. Briefe an Mathilde Jakob (1913—1918). Hrsg. und einem Vorwort von Narihiko Ito. Tokio, 1972.
- Luxemburg R. Gesammelte Briefe. [1893—1919]. Bd 1—5. Berlin, 1982—1984.
- Liebknecht K. Studien über die Bewegungsgesetze der gesellschaftlichen Entwicklung. München, 1922; Neu hrsg. und mit einem Vorwort von Ossip K. Flechtheim. Hamburg, 1974.
- Liebknecht K. Gesammelte Reden und Schriften. Mit einem Vorwort von W. Pieck. Bd 1—9. Berlin, 1958—1971.
- Marchlewski J. B. O sztuce. Artykulu polemiki oraz listy. Warszawa, 1957.
- Marchlewski J. Sezession und Jugendstil. Dresden, 1974.
- Zetkin C. Über Literatur Kunst. Berlin, 1955.
- Zetkin C. Ausgewählte Reden und Schriften. Mit einem Vorwort von W. Pieck. Bd 1—3. Berlin, 1957—1960.
- Zetkin C. Kunst und Proletariat. Berlin, 1977.
- Воспоминания о В. И. Ленине. Т. 5. М., 1969.
- Гоффеншфер В. Ц. Из истории марксистской критики. Поль Лафарг и борьба за реализм. М., 1967.
- Грамши А. Избранные произведения. Т. 1—3. М., 1957—1959.
- Грамши А. О литературе и искусстве. М., 1967.
- Драбкин Я. С. Четверо стойких: Карл Либкнехт, Роза Люксембург, Франц Меринг, Клара Цеткин. М., 1985.
- Коллонтай А. М. Из моей жизни и работы. М., 1974.
- Коллонтай А. М. Избранные статьи и речи. М., 1975.
- Лабриола А. Очерки материалистического понимания истории. М., 1960.
- Лифшиц М. А. К. Маркс. Искусство и общественный идеал. Изд. 2-е. М., 1979.
- Лифшиц М. А. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1984; т. 2, 1986.
- Луначарский А. В. Собр. соч., т. 1—8. М., 1963—1967.
- Марксистско-ленинская эстетика. Под ред. М. Ф. Овсянникова. Изд. 2-е. М., 1983.
- Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. Изд. 2-е. М., 1984.
- Овчаренко Н. Е. В борьбе за революционный марксизм. Проблемы теории, тактики и организации германской социал-демократии в конце XIX в. М., 1967.
- Овчаренко Н. Е. Германская социал-демократия на рубеже двух веков. М., 1975.
- Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 1—2. М., 1958.

- Basso L. Introduzione.— In: Scritti politici di Rosa Luxemburg. Roma, 1967.
- Geschichte der deutsche Arbeiterbewegung. Bd 1—8. Berlin, 1966.
- Höhle Th. Franz Mehring. Sein Weg zum Marxismus. 1869—1891. 2. Aufl. Berlin, 1958.
- Laschitzka A., Radczun G. Rosa Luxemburg. Ihr Wirken in der deutschen Arbeiterbewegung. Berlin, 1971.
- Laschitzka A. Karl Liebknecht. Eine Biographie in Dokumenten. Berlin, 1982.
- Nettl P. Rosa Luxemburg. Aus dem Englischen von Karl Römer. Köln — (W.)-Berlin, 1967.
- Schleifstein J. Franz Mehring. Sein marxistisches Schaffen. 1891—1919. Berlin, 1959.

Плеханов Г. В. Соч. Т. 1—24. М.—Пг., 1923—1926.

Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 1—2. М., 1958.

Плеханов Г. В. Философско-литературное наследие Г. В. Плеханова. Л.—М., 1973.

Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Т. 1—2. М., 1978.

Астахов В. Г. Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова в советской критике. Душанбе, 1973.

Курсов Е. И. Литературно-эстетические взгляды Г. В. Плеханова. М., 1958.

Николаев П. А. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., 1968.

Розенталь М. М. Вопросы эстетики Плеханова. М., 1939.

Трофимов П. С. Эстетические взгляды Г. В. Плеханова. М., 1956.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Апте Хари Нараян (1864—1919) — 377, 378
- Бальзак Оноре де (1799—1850) — 47, 58, 61, 62, 71, 72, 78, 79, 108, 113, 211, 436, 437, 474, 489
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942) — 326, 329
- Бебель Август (1840—1913) — 439, 440, 443, 471
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) — 228, 239, 245, 246, 250, 251, 259, 264, 285, 290, 296, 297, 303, 320, 396, 467
- Белый Андрей (наст. имя и фамилия Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934) — 222, 326, 327
- Бердсли Обри Винцент (1872—1898) — 203, 204, 208, 210, 211
- Бердяев Николай Александрович (1874—1948) — 273, 433
- Блок Александр Александрович (1880—1921) — 122, 222, 326, 328, 330
- Бодлер Шарль (1821—1867) — 117—119, 327
- Брессов Вал Яковлевич (1873—1924) — 222, 326, 327, 329, 331, 332
- Бэн Александр (1818—1903) — 159—164
- Ван Говэй (1877—1927) — 363—366
- Верлен Поль (1844—1896) — 117, 120
- Веселовский Александр Николаевич (1838—1906) — 225, 248—250, 252, 255, 256, 259, 262
- Вундт Вильгельм (1832—1920) — 169, 170
- Гартман Эдуард (1842—1906) — 8, 83, 146—151, 396
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — 12, 19, 20, 26, 29, 40, 43—45, 55, 56, 62, 63, 67, 85, 87, 125, 145, 165, 177, 213, 214, 217, 228, 234, 245, 276, 309, 334, 442
- Герцен Александр Иванович (1812—1870) — 40, 235, 264, 320, 442, 451, 473, 474
- Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — 12, 19, 55, 56, 60, 62, 72, 73, 128, 146, 218, 225, 228, 270, 282, 442—444, 453, 456, 457, 459, 465, 467, 478
- Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — 279, 280, 282, 283, 285, 293, 296, 297, 301, 314, 320, 442, 451
- Горький Максим (наст. имя и фамилия Алексей Максимович Пешков; 1868—1936) — 241, 262, 272, 320, 442, 467, 472, 473, 486, 487, 491
- Грабовский Павел Арсеньевич (1864—1902) — 334, 341, 344
- Вагнер Рихард (1813—1883) — 73, 116, 121, 141—143

- Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) — 227—234, 237
- Грот Николай Яковлевич (1852—1899) — 334, 335
- Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882) — 96, 182, 272, 372, 436, 437, 484
- Дзиппанся Икку (1765—1831) — 390, 392
- Дильтей Вильгельм (1833—1911) — 8, 82, 83, 152—155, 172
- Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) — 72, 239, 241, 245, 246, 250, 266, 286, 288—290, 294, 296, 299, 303
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 58, 210, 211, 222, 224, 227, 237, 257, 268, 273, 275, 279, 281—295, 299, 302, 400, 451, 473
- Драгоманов Михаил Петрович (1841—1895) — 334, 337, 338
- аз-Захави Джамиль Сыдки (1863—1936) — 427, 428
- Зиммель Георг (1858—1918) — 82, 155—159
- Золя Эмиль (1840—1902) — 7, 47, 78, 95, 109—115, 211, 216, 219, 241, 324, 345, 399, 400, 410, 436—438, 440, 442
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949) — 222, 225, 271, 326, 327, 329
- Кант Иммануил (1724—1804) — 12, 18, 19, 40, 43, 44, 118, 146, 154, 165, 181, 183, 206, 309, 328, 334, 340, 363—365, 396, 442, 444
- Капуана Луиджи (1839—1915) — 217—219
- Кемаль Намик (1840—1887) — 408, 409, 411
- Кермани Мирза Ага-хан (1854—1896) — 418—420
- Конт Огюст (1798—1857) — 6, 82, 85—93, 103, 160, 184, 186, 314, 372, 438
- Коцюбинский Михаил Михайлович (1864—1913) — 334, 338, 339, 346
- Куан Чжоуи (1859—1926) — 358, 359, 366
- Куникада Доппо (наст. имя Тэцуо; 1871—1908) — 396, 399, 400, 402
- Лавров Петр Лаврович (1823—1900) — 235, 242—244, 447
- Лафарг Поль (1842—1911) — 52, 71, 72, 85, 433—438, 470
- Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 15, 65, 69, 78, 114, 224, 335, 337, 343, 432, 434, 443, 449, 464, 465, 474, 478—481, 491
- Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891) — 224, 276—280
- Либкнехт Вильгельм (1826—1900) — 434, 439—442, 455, 471
- Либкнехт Карл (1871—1919) — 433, 455—465, 468, 470
- Линь Шу (1852—1924) — 359, 360
- Липпс Теодор (1851—1914) — 32, 159, 169—177
- Лу Синь (наст. имя Чжоу Шужень; 1881—1936) — 357, 363

- Лю Дакуй (1698—1779) — 352—354
- Лю Сицзай (1813—1881) — 356, 357
- Люксембург Роза (1871—1919) — 433, 445—454, 470, 474
- Лян Цичао (1874—1928) — 362, 363
- Маркс Карл (1818—1883) — 5, 11—18, 20—38, 40, 77, 79, 80, 87, 88, 181, 198, 287, 327, 341, 343, 381, 432, 434, 435, 437, 439, 441, 444—446, 448, 451—453, 464, 470, 478, 481
- Мархлевский Юлиан (1865—1925) — 466—470, 473—480
- Меи Анджело Камилло де (1817—1891) — 216—218
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — 222, 223, 247, 281—284, 330, 331
- Меринг Франц (1846—1919) — 433, 434, 441—445, 451, 452, 468, 470, 474, 475, 478, 480
- Митхат Ахмет (1844—1912) — 408—410, 412
- Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — 240—242, 246
- Мопассан Ги (полное имя Анри Рене Альбер Ги) де (1850—1893) — 106—110, 113, 115, 314, 315, 317, 454
- Моррис Уильям (1834—1896) — 8, 195—202, 434, 469
- ан-Наджарфи Аббас (1828—1859) — 424
- Ницше Фридрих (1844—1900) — 7, 8, 116, 121, 130—144, 278, 283, 314, 364, 365, 442, 474
- Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853—1920) — 249, 261, 262, 334—336
- Пейтер Уолтер (1839—1894) — 203, 207, 209, 211
- Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918) — 169, 203, 433, 434, 443, 474, 481—491
- Потебня Александр Афанасьевич (1835—1891) — 225, 248—262, 334—336
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 222, 224, 228, 235, 236, 251, 257, 264, 268, 275, 283, 285, 293—295, 297, 314, 320, 451
- Реджаизаде Экрем (1847—1914) — 408, 410, 411
- Рембо Артюр (1854—1891) — 120, 121
- Рескин Джон (1819—1900) — 8, 187—203, 206, 469
- ар-Русафи Мааруф (1876—1946) — 427, 428
- Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (наст. фамилия Салтыков, псевдоним Н. Щедрин; 1826—1889) — 223, 293, 296—305, 320, 451, 473
- Санктис Франческо де (1817—1883) — 213—219
- Сикитэй Самба (наст. имя Кикуту Тасукэ; 1776—1822) — 390, 392
- Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910/11) — 245, 246

- Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900) — 222, 223, 225, 236, 247, 267—275, 330, 331
- Спенсер Герберт (1820—1903) — 93, 159, 181—187, 242, 276, 372, 436, 438
- Стасов Владимир Васильевич (1824—1906) — 225, 264—267
- Страхов Николай Николаевич (1828—1896) — 227, 228, 234—237, 292
- ат-Табатабаи Ибрахим (1832—1901) — 425, 426
- Тагор Рабиндранат (1861—1941) — 371, 377, 384
- Таяма Катай (наст. имя Рокуя; 1871—1930) — 396, 399, 400—402
- Ткачев Петр Никитич (1844—1885/86) — 244—246
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 78, 194, 222, 234, 236, 237, 241, 245, 246, 257, 279—281, 283, 285, 291, 298, 299, 301, 302, 306—318, 320—322, 398, 400, 447—450, 453, 465, 467, 473
- Тэн Ипполит Адольф (1828—1893) — 6, 93—105, 217, 435
- Уайльд Оскар (1856—1900) — 203, 204, 206—212, 453
- Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нейл (1834—1903) — 203, 204, 206, 209, 211, 212
- Украинка Леся (наст. имя и фамилия Лариса Петровна Косач-Квитка; 1871—1913) — 334, 338, 341—346
- Успенский Глеб Иванович (1843—1902) — 247, 291, 472, 473, 485, 486
- Фан Бао (1668—1749) — 352—354
- Фан Дуншу (1772—1851) — 352, 353, 356, 358
- Фехнер Густав Теодор (1801—1887) — 159, 164—169, 178, 242, 483
- Фикрет Тевфик (1867—1915) — 413—415
- Франко Иван Яковлевич (1856—1916) — 334, 336—346
- Фтабатэй Симэй (наст. имя Хасэгава Тацуносукэ; 1868—1908) — 362, 390, 396—398
- Хэ Шаоцзы (1799—1873) — 358
- Цеткин Клара (1857—1933) — 470, 473—480
- Цзэн Гофань (1811—1872) — 352, 353, 356
- Цубоути Сёё (1859—1935) — 362, 386, 390, 393—399, 401, 402
- Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889) — 40, 72, 121, 221, 223, 224, 235, 239, 240, 242, 245, 246, 250, 251, 264, 266, 274, 286, 289, 290, 296, 303, 334, 433, 435, 439, 440, 447, 473, 482, 483
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 241, 317, 319—325, 462, 473
- Чоттопадхай Бонкимчондро (Чаттерджи Банкимчандра; 1817—1894) — 377, 380
- Чэнь Тинчжо (1853—1892) — 357, 358
- Шевченко Тарас Григорьевич (1814—1861) — 338—340, 344, 347

- Шекспир Уильям (1564—1616) — 48, 53, 57, 67, 69—71, 78, 127, 128, 158, 214, 215, 219, 315—317, 378, 393, 459, 460, 462
- Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854) — 12, 19, 43, 128, 145, 164, 165, 168, 228, 229, 245, 270, 282, 283, 309, 334
- Шехабеттин Дженаб (1870—1934) — 413, 414
- Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих (1759—1805) — 12, 19, 20, 22, 40, 48, 49, 55, 63, 66, 69, 78, 128, 146, 178, 228, 240, 242, 363, 365, 442—444, 451, 459, 462, 474—476, 478
- Шопенгауэр Артур (1788—1860) — 6, 8, 83, 120, 129, 130, 132, 136, 138, 145—147, 150, 155, 309, 314, 363—365, 397, 474
- Энгельс Фридрих (1820—1895) — 5, 11—18, 20, 26, 31, 34, 38, 40—51, 53—70, 72, 73, 75—80, 85, 87, 112, 202, 341, 343, 432, 434, 436, 437, 439, 441, 444, 445, 447, 451—453, 462, 464, 470, 474, 477, 478, 481, 488
- Яо Най (1731—1815) — 352, 354, 355

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>М. Ф. Овсянников,</i>	Введение	5
<i>Т. Б. Любимова</i>		
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ К. МАРКСА И Ф. ЭНГЕЛЬСА		9
<i>М. Ф. Овсянников</i>	Введение	11
<i>М. А. Лифшиц</i>	Глава I. Теоретические истоки эстетических воззрений К. Маркса и Ф. Энгельса	15
	Глава II. Конкретно-чувственное освоение мира	26
<i>М. Ф. Овсянников</i>	Глава III. Природа эстетического сознания	40
	Глава IV. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве как познании мира и проблемах реализма	46
	Глава V. Искусство как социальное явление	50
	Глава VI. Судьба искусства в буржуазном обществе	55
	Глава VII. Тенденциозность и классовость искусства	59
<i>М. А. Лифшиц</i>	Глава VIII. Вопросы художественного творчества	65
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ		81
<i>Т. Б. Любимова</i>	Введение	82
	Глава I. Франция	85
<i>А. В. Новиков</i>	§ 1. О. Конт	85
	§ 2. И. Тэн	93
<i>А. Г. Владимирова</i>	§ 3. Натурализм	106
<i>Э. И. Чистякова</i>	§ 4. Символизм	116
	Глава II. Германия	122
<i>М. Л. Лобанова</i>	§ 1. Р. Вагнер	122
<i>С. Ф. Одуев</i>	§ 2. Фр. Ницше	131
<i>Т. Б. Любимова</i>	§ 3. Теория бессознательного (Э. Гартман)	145
<i>И. А. Науменко</i>	§ 4. Философия жизни (В. Дильтей, Г. Зиммель)	152

<i>И. Л. Савранский, М. С. Роговин</i>	§ 5. Психологическая эстетика	159
	Глава III. Англия	181
<i>Н. Н. Козюра</i>	§ 1. Г. Спенсер	181
<i>Г. В. Аникин</i>	§ 2. Дж. Рескин	187
	§ 3. У. Моррис	196
<i>Д. Е. Яковлев</i>	§ 4. Эстетизм	203
<i>И. П. Володина</i>	Глава IV. Италия	213
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ РОССИИ		220
<i>Т. Б. Любимова</i>	Введение	221
	Глава I. Философско-эстетическая и художественно-критическая мысль	227
<i>А. И. Абрамов</i>	§ 1. Почвенничество	227
<i>В. Е. Барькин</i>	§ 2. Народничество	239
<i>Р. П. Трофимова</i>	§ 3. Филологическо-лингвистические концепции в русской эстетике (А. А. Потебня, А. Н. Веселовский)	248
<i>В. В. Ванслов</i>	§ 4. В. В. Стасов	264
<i>Н. А. Кормин, А. И. Абрамов, Т. Б. Любимова</i>	§ 5. Русская религиозно-идеалистическая эстетическая мысль	267
	Глава II. Эстетические взгляды русских писателей	285
<i>В. М. Хоминская</i>	§ 1. Ф. М. Достоевский	285
<i>В. Е. Барькин</i>	§ 2. М. Е. Салтыков-Щедрин	296
<i>К. Н. Ломунов</i>	§ 3. Л. Н. Толстой	306
<i>Э. А. Полоцкая</i>	§ 4. А. П. Чехов	319
<i>И. А. Исаев, Э. И. Чистякова</i>	§ 5. Русский символизм	326
	Глава III. Эстетическая мысль народов России	333
<i>Н. В. Гончаренко</i>	§ 1. Украина	333
ЭСТЕТИКА СТРАН ВОСТОКА		349
<i>К. И. Гольгина</i>	Глава I. Китай	350
<i>В. К. Ламшуков</i>	Глава II. Индия	369
<i>Т. П. Григорьева</i>	Глава III. Япония	384
	Глава IV. Арабо-мусульманские страны	407
<i>Э. Э. Заманова</i>	§ 1. Турция	407
<i>Д. С. Комиссаров</i>	§ 2. Иран	416
<i>Б. В. Чуков</i>	§ 3. Ирак	421

	Глава I. Эстетические идеи марксизма и революционная социал-демократия	432
<i>М. М. Кораллов</i>	§ 1. П. Лафарг	434
	§ 2. А. Бебель, В. Либкнехт	439
	§ 3. Фр. Меринг	441
	§ 4. Р. Люксембург	445
	§ 5. К. Либкнехт	455
	§ 6. Ю. Мархлевский	466
	§ 7. К. Цеткин	473
<i>П. А. Николаев</i>	§ 8. Г. В. Плеханов	481
	Библиография	493
	Указатель имен	518

История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. 4. Вторая
И 90 **половина XIX века /Ин-т философии АН СССР;**
Редкол.: Овсянников М. Ф. (пред.) и др.— М.: Ис-
кусство, 1987.—525 с.

Четвертый том посвящен важнейшему периоду в истории эстетики — второй половине XIX века. Эволюция европейской эстетической мысли представлена теоретическими концепциями ведущих философов и деятелей искусства. Подробно излагается развитие эстетической мысли в странах Востока. Большое внимание уделяется философско-эстетической мысли в России, а также взглядам на искусство русских писателей. Центральное место в томе занимает анализ возникновения и развития в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса диалектико-материалистической эстетики — главного завоевания и вершины эстетической мысли XIX в.

И 0302060000-171 подписное
025(01)-87

ББК 87.8

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том 4

Редактор *В. С. Походаев*. Художник *И. А. Гусева*. Художественный редактор *И. В. Балашов*. Технический редактор *Н. С. Еремина*. Корректоры *Н. Н. Прокофьева*, *Н. Г. Рязанова*

ИБ № 2680

Сдано в набор 26.11.86. Подп. в печать 18.11.87. А 13978. Формат издания 60×90/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура академическая. Усл. печ. л. 33. Усл. кр.-отт. 36,13. Уч.-изд. л. 33,594. Изд. № 17619. Тираж 20 000. Заказ № 395. Цена 2 р. 70 к. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3.

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052 Ленинград, Измайловский пр., 29.

Отпечатано с диапозитивов в Ленинградской тип. № 6 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 193144 Ленинград, ул. Монсеенко, 10.

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«ИСКУССТВО»
ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ:**

Либкнехт К., Люксембург Р. ИЗБРАННОЕ: Пер. с нем. (История эстетики в памятниках и документах).

Объем 30 л. Цена 2 р. 70 к.

В книгу включены литературно-критические статьи, а также тексты речей и письма, освещающие вклад в марксистскую эстетику основателей Коммунистической партии Германии, единомышленников В. И. Ленина по вопросам строительства социалистической культуры К. Либкнехта и Р. Люксембург.

Публикуемые материалы (часть из них издается в русском переводе впервые) помогают лучшему пониманию эстетического наследия выдающихся деятелей немецкого и международного рабочего движения, дополняют общую картину развития европейской эстетической мысли предоктябрьской эпохи.

Объем и цена издания указаны ориентировочно.