

Ю.Н. ДАВЫДОВ

ИСКУССТВО
И
ЭЛИТА

Ю. Н. ДАВЫДОВ

**ИСКУССТВО
И
ЭЛИТА**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва, 1966**

1-5-6
12-66

Ю. Н. Давыдов

ИСКУССТВО И ЭЛИТА

М., «Искусство», 1966, стр. 344

Редактор А. Михайлов. Оформление художника Б. Александрова. Художественный редактор В. Карандашов. Технический редактор Л. Штамм. Корректоры Б. Северина и Г. Элькина.

Подписано к печати 28/VI — 1966 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Печ. л. 10,75. Уч.-изд. л. 19,06 (Условных л. 18,06). Изд. № 17124. А14989 Тираж 7000. Цена 1 р. 32 к. Заказ 161. «Искусство, Москва, И-51, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.

ВВЕДЕНИЕ

В отличие от *науки*, для которой разложение чувственно данного, разъятие целостности явления — условия проникновения в сущность вещи, постижения ее закона, ее внутренней структуры, *искусство* ни на мгновение не может отвлечься от самой чувственной формы явления, от его непосредственной данности, от его являемости, так как именно с ними связана специфика искусства. Чем глубже погружается ученый в тайны «сущности вещей», тем меньше обращает он внимания на то, соответствует ли теоретически воссозданный им «образ» вещи обычным представлениям о ней, гармонирует ли он с традициями и стереотипами привычного восприятия, не противоречит ли он очевидности и достоверности повседневных наблюдений. Но искусство, если оно не хочет утратить своей изначальной специфики, должно реализовывать свое стремление к обнажению «сущности вещей», не ослабляя своего непрерывного контакта с являемостью, чувственностью, непосредственностью внешнего облика вещи, оставаясь на уровне наглядности, достоверности и «самоочевидности» восприятий и представлений. Художник может изменять облик явления, деформировать его, воссоздавать в новых ракурсах и измерениях, но при всем этом явление должно оставаться явлением во всей непосредственности и чувственной наглядности своих специфических характеристик. Если научное мышление раскалывает чувственный образ восприятия, расщепляет наглядный контур представления, преобразуя целостность того и другого во множественность логически расчлененных, дискурсивных понятий о вещи, то художественное сознание не может воспользоваться этим способом углубления в ее существенное содержание: логическое «опосредствование непосредственного» — не его стихия, растворение яркости и красочности явления в однотонном сером фоне абстракции — не его задача, живописание «серым по серому» — не его призвание. Эта гносеологическая особенность и обеспечивает эстетическому освоению действительности такое качество, которое в сопоставлении с логически понятийным мышлением характеризуется как непосредственность постижения (не опосредствованного разрушением чувственной данности и наглядности явления).

Тогда оказывается, что искусство имеет общую почву с обыденным сознанием, наивно, без предварительной научной критики (и тем более без теоретико-познавательного скепсиса) принимаю-

щим вещи именно такими, какими они предстают перед человеком в «домашнем обиходе», с сознанием глубоко *справедливым* — как раз постольку, поскольку подход этот не мешает правильно ориентироваться в сфере «повседневной жизни». С этим обстоятельством связана и другая характерная особенность искусства — его стремление говорить на всеобщем и универсальном языке простых человеческих чувств¹, доступном всем людям, обладающим нормально развитой чувственностью², и *вытекающая* отсюда вера в принципиальную общезначимость и общедоступность подлинно художественных произведений. И если ученому, в общем-то, довольно безразлично, в каком отношении находится теоретически реконструированная им «истинная картина» вещи к обычным, обиходным представлениям о последней, «похожа» ли эта картина на них или нет³, то художник, как правило, стремится опереться на твердую почву обыденного («наивного», «непосредственного») способа восприятия вещей и действовать в соответствии с ним, в рамках предписываемых им общих требований даже в тех случаях, когда придется полемизировать с традиционными представлениями о вещах или отвергать их, заменяя новыми (соответствующими новому этапу материально-практического освоения чувственного мира).

В этом смысле можно сказать, что в шедеврах искусства сублимируется то общечеловеческое, универсальное, что характеризует тип эстетически-чувственного восприятия народа (нации), к которому принадлежит художник — их создатель. В них запечатлеваются, находят свое высшее воплощение всеобщие формы человечески-чувственного отношения к миру, то есть всеобщие формы чувственности, взятые не в форме объекта, а *в форме субъекта*, не в форме предмета, а *в форме деятельной способности* — способности видеть его, слышать, осязать, радоваться ему, скорбеть по поводу него и т. д. К этому — общечеловеческому, универсальному — способу эстетически-чувственного отношения к действительности (в широком смысле слова: включающей и действительность «внешней природы» и действительность «общественного бытия») и апеллирует искусство как к своему высшему судье, в закономерностях его необходимой исторической эволюции находит оно свой объективный критерий. Здесь таится действительный источник общечеловеческой общезначимости и общедоступности подлинных произведений искусства.

Но это означает, что если наука получает свою всеобщность и универсальность от всеобщности и универсальности осознаваемых в ней закономерностей ее предмета (природы и общества), то искус-

¹ Они и в самом деле обладают достоинством всеобщности и универсальности — прежде всего как единственный источник наших знаний о мире; с них начинается всякое, в том числе научное постижение действительности, происходит ли это в форме их уточнения, их критики или даже мнимого разрыва с ними.

² Эта «нормальность» всегда определяется конкретно-исторически, ее мера — в материально-практическом освоении мира.

³ Этот вопрос встает перед ученым лишь в том случае, когда он выступает в ином качестве — в качестве педагога, которому предстоит возвысить «донаучное сознание» до научной точки зрения на вещи; и здесь, следовательно, проблема формулируется как пропедевтическая и феноменологическая (в гегелевском смысле).

ство получает это значение от аналогичных характеристик *чувственных форм* действительности, форм, которые выражают этот же предмет со стороны его *являемости, непосредственности, наглядности*, словом — чувственной данности человеческому сознанию⁴.

И здесь особенность отношения искусства к действительности выражается в том, что оно воплощает эти *объективные* формы чувственности в виде *субъективных* форм — форм человечески-чувственного «освоения» мира, форм восприятия и представления, способности видеть, слышать, осязать и т. д., слившейся со способностью радоваться и негодовать, печалиться и восторгаться. Поэтому если наука утверждает себя в жизни общества опосредствованно — через применение ее результатов в материально-предметной деятельности (в промышленности, в практике в широком смысле слова), то искусство должно утвердить себя непосредственно — через прямое «укоренение» произведений художественного творчества в живой человеческой чувственности, через прямое «откровение» людям общезначимости и общечеловечности воплотившихся в них эмоций, настроений и ассоциаций.

Произведения искусства не могут существовать вне атмосферы непосредственной жизни человеческой чувственности: стоит только тем или иным сферам эстетического сознания обособиться, оторваться от нее, как продукты художественной деятельности превращаются в окаменелости, в неразгаданные шифры: статуя — в простой кусок мрамора, симфония — в набор звуков, картина — в грязную тряпку. Сегодняшние печали и радости людей, их страдания и наслаждения — вот реальный «эфир», в котором живет искусство в целом и каждое художественное произведение в отдельности. В этом смысле искусство навсегда «обречено» быть современным. И великие произведения прошлого переживают свое время лишь постольку, поскольку им удается стать (или остаться) современниками более поздних эпох. В этой вновь и вновь обретаемой, «длящейся» современности — источник истинного величия шедевров мирового искусства. Прямой и непосредственный контакт искусства с непосредственной народной жизнью — изначальное условие существования искусства; в универсальности и всесторонности этого контакта — тайна универсальности искусства, его общечеловечности и общезначимости. Социальные формы этого контакта — реальные формы существования искусства.

Таковы некоторые столь же элементарные, сколь и всеобщие эстетико-социологические характеристики искусства, как они фиксируются уже на ранних ступенях художественного развития. Они и обусловили превращение искусства в ту общечеловеческую сферу, к которой обращались различные общественные группы, классы, сословия, прослойки, стремясь утвердить свои привычки, вкусы и эмоции в качестве общезначимых и общечеловеческих, свои способы восприятия действительности — в качестве универсальных и единственно истинных. По этой причине определенные (исторически меняющиеся) отрасли искусства входили непременно составными частями в структуру любой системы идеологии, с помощью которой

⁴ Это, по сути дела, те самые формы, которые получили у Канта идеалистическое истолкование в качестве «трансцендентальных форм чувственности», которые он свел к пространству и времени.

те или иные общественные классы оформляли свои интересы, утверждая их в качестве господствующих идей и представлений.

Так, пропущенные сквозь «магический кристалл» творческого воображения художника (иконописца, зодчего — строителя храма или создателя церковной музыки), сложные и отвлеченные представления феодально-христианской идеологии получали наглядную форму живых образов, непосредственно открывавших душе каждого прихожанина и всей пастве идеологическую «суть дела», ее основную тенденцию, ее общую «интенцию» (если воспользоваться здесь термином феноменологии Э. Гуссерля). И подчас эти образы нашептывали душе каждого верующего нечто гораздо большее, чем могли сообщить ей самые вразумительные воскресные проповеди сами по себе. «Невыразимое» (с помощью утонченных логических средств схоластической риторики), а точнее, просто-напросто недоступное массе прихожан в силу их интеллектуальной неразвитости становилось «непосредственно открываемым» каждому благодаря магии искусства, его гипнотической силе внушения.

Так, с помощью искусства восходящая буржуазия придавала характер общезначимости и общедоступности, сообщала черты теплоты и величия, интимности и возвышенности своей сухой, рассудочной и формальной — «юридической» — системе идеологии. А те строгие одежды, в которых разыгрывали свою всемирно-историческую драму французские революционеры 1789—1793 годов, были скроены не столько по моде прославляемого ими республиканского Рима, сколько по образцам тех одеяний, в которые костюмеры парижского театра наряжали героев Расина и Корнеля.

Эта функция искусства получила свое отвлеченно-философское осознание в знаменитой формуле Фихте: искусство «делает трансцендентальную точку зрения обычной»: точку зрения идеологов (в данном случае философов-идеалистов) — точкой зрения «обыденного сознания», точку зрения «немногих» — точкой зрения «всех».

Однако чем дальше эволюционировало развитие классового общества, чем более углублялась социальная дифференциация, чем шире становилась пропасть между «обыденным сознанием» народа, массы и «культурным сознанием» образованных классов, тем меньше традиционное представление об универсальности искусства соответствовало реальным формам, в которых последнее выступало на поверхности общественной жизни, в которых организовывалось его социальное «бытование», в которых осуществлялся его контакт с народными массами, с различными категориями публики.

В обществе, расколотом на антагонистические классы, раздробленном на множество социальных подразделений, обособленных друг от друга профессиональными, политическими, культурными, идеологическими, образовательными перегородками, отношение людей к искусству — также выделившемуся в качестве особого социального организма, особого звена в системе духовного производства и узкоспециализированной отрасли деятельности — не могло оставаться отношением одного и того же типа и порядка. Совсем напротив: для представителей одних общественных групп (слоев, прослоек и пр.) оно должно было получить одни характеристики, для представителей других — иные, существенно отличные от первых. Одни оказывались в более близком социальном отношении к искусству (и видели его как бы «из-за кулис»), другие — в более отдаленном (и созерцали его, сидя «в партере»), третьи — в сов-

сем уже далеко (они пытались рассмотреть его с последнего ряда «галерки»). Сообразно с этим, одним искусство представлялось непосредственно доступным, тогда как для других «доступ» к искусству, к его специфическому содержанию, к его «стихии» был «опосредствован» весьма и весьма многочисленными промежуточными звеньями, — путь к нему оказывался весьма сложным и извилистым. Для одних искусство «раскрывалось» прямо и «сразу»; уже первое впечатление от встречи с художественным произведением открывало («внушало») им то главное и основное, что хотел выразить автор — его основную установку, его эстетическую интенцию. Для других понимание произведения искусства предполагало многочисленные пояснения (начиная от тематического содержания и кончая техникой дела), помогавшие им вжиться в эту, в общем-то, не очень органичную для них художественную позицию, в ракурсе которой оно только и могло быть адекватно воспринято. Для третьих эта установка, эта интенция оказывалась настолько чуждой и враждебной их собственной жизненной позиции, что они вообще отказывались понимать произведения определенного типа.

Все это делало внутренне антиномичным и само искусство; оно впадало в неразрешимые противоречия с самим собой. Реально это выражалось в том, что во всеобщей сфере искусства — сперва в виде едва-едва намечавшихся «полюсов», а затем в виде более или менее самостоятельных образований — выделялись различные «отрасли»: искусство для народа и искусство для господ, искусство непрофессиональное и профессиональное, искусство для массы и искусство для элиты, искусство для публики и для художников и т. д.

Искусству стала угрожать либо утрата конкретности, либо потеря универсальности; либо утрата глубины, либо потеря общезначимости; либо утрата «личностного» смысла, либо потеря общечеловеческого значения. Либо искусство практически утрачивало свою былую общедоступность и общепонятность, становясь — в своих «привилегированных» сферах — непосредственно доступным и понятным без дополнительных разъяснений лишь более или менее узкому кругу «посвященных» (будь это образованный класс, различные элиты, замкнувшаяся в себе группа художников-профессионалов или другие мелкие социальные подразделения). Либо искусство, по сути дела, теряло свое качество непосредственности, достигая общедоступности и общепонятности косвенными, опосредствованными путями; не через свою эстетически-чувственную, образно-художественную структуру, а через включенное в него внешним образом понятное содержание, заимствованное из политической, правовой или моральной областей общественного сознания (так называемое иллюстративное искусство).

Таким образом, фактическая история развития искусства в условиях классово-антагонистического общества открывала картину все более и более углубляющегося разрыва между искусством и непосредственной народной жизнью, *утраты им прямого контакта с массовым эстетическим сознанием* и, соответственно, превращения универсальности, общезначимости и общедоступности — этих *изначальных определений, этих существенных характеристик* искусства — в сложнейшую *проблему* художественной практики и эстетической теории. Ибо, с одной стороны, эмпирически, на поверхности общественной жизни, в «явлении» буржуазной действительности складывалась ситуация, внутри которой все эти характеристики

искусства превращались в пустое общее место, в простое воспоминание о той исторической форме, в какой искусство выступало на ранних ступенях своего развития. С другой же стороны, сохранялось прочное теоретическое осознание того, что даже внутри этой ситуации искусство должно удерживать за собой эти существенные характеристики, должно реально осуществлять свою общечеловечность и универсальность, свою общезначимость и общедоступность, так как в противном случае оно перестало бы быть искусством, утратило бы свою изначальную природу и свою общественную функцию.

Эта *глубокая историческая антиномия* между общечеловеческой сущностью и основной социальной функцией искусства, с одной стороны, и его явлением, его существованием на поверхности общественной жизни, с другой,— стала той важнейшей теоретической трудностью, о которую нередко разбивались самые изящные эстетические концепции. И чем более обострялась эта антиномия, чем меньше соответствовали друг другу «сущность» искусства и его «явление», тем более противоречивыми становились эстетические представления о «природе» искусства, тем меньше отвечали они действительному положению дел.

Эта же антиномия явилась «тайным» источником теоретической путаницы и по вопросу о доступности искусства, выдвинутому на передний план художественной эволюцией XIX — XX веков. Эта путаница затемняет и искажает многие аспекты проблемы, мистифицирует ее научное содержание, препятствует выявлению ее практического политического смысла и значения. По этой причине уже на первых подступах к рассмотрению вопроса о доступности искусства возникает потребность к своеобразной «расчистке» теоретической почвы, дабы отчетливее представить наиболее важные и существенные детали его содержания, равно как и его внутренние связи со всем комплексом «сопутствующих» эстетических проблем.

Критика элитарных концепций искусства и должна стать одним из важнейших этапов такой расчистки теоретической почвы, поскольку эти концепции не только препятствуют решению проблемы доступности искусства народу, но и мешают правильно поставить ее, осознав ее содержательный смысл и конкретно-историческое значение.

* * *

По своему объективному содержанию элитарные тенденции в истолковании смысла и функции искусства представляют собой отражение описанного нами факта прогрессирующего обособления искусства от общества, художника от народа, к которому с неизбежностью ведет антагонистически-эксплуататорская форма разделения труда (и которое с максимальной остротой разворачивает все свои антиномии в условиях государственно-монополистического капитализма). Элитарные тенденции не могли не возникать на всем протяжении истории эстетической мысли, поскольку искусство пребывало в процессе выделения в особую — привилегированную — сферу духовной деятельности, в условиях отделения «умственного» труда от «физического», в той или иной степени свойственного всем классово-антагонистическим формациям.

Правда, до тех пор пока сохранялось классовое (или сословное) деление общества, элитарные тенденции не выступали в чистом

виде и не оформлялись в целостные теории. Они растворялись в мировоззренческих структурах с более отчетливо выраженным социальным содержанием, оперировавших либо сословными, либо классовыми категориями. Когда же развитие противоречий буржуазного общества, прорывающихся в массовых революционных выступлениях, поставило под вопрос возможность и целесообразность классового (или сословного) деления общества вообще, на смену таким социально определенным категориям, как «класс», «сословие» и т. д., пришли иные понятия: «элита», «масса» и пр., характеризовавшиеся уже значительно меньшей строгостью и определенностью.

Сам факт выдвижения этих понятий на первый план — в буржуазных философско-исторических и социологических построениях — имел двойственный смысл. С одной стороны, он свидетельствовал о том, что прежний способ социального деления уже начал исчерпывать себя и, следовательно, нуждался в его революционном преобразовании. Но, с другой стороны, он же свидетельствовал о стремлении буржуазных идеологов подменить реальное общественное преобразование словесным: заменой более точных и конкретных общественных понятий другими, значительно менее точными и конкретными. С одной стороны, этот факт свидетельствовал о том, что классовое (или сословное) деление общества уже исторически изжило себя и что возникает необходимость принципиально нового, бесклассового, то есть коммунистического, общества. Но, с другой стороны, он же свидетельствовал о стремлении буржуазных идеологов обосновать неизбежность сохранения социального неравенства — в форме «извечного» деления общества на «элиту» и «массу».

Этой двойственностью были отмечены и элитарные концепции искусства, возникновение которых (как и возникновение соответствующих концепций в философии истории и социологии) можно датировать второй половиной XIX столетия — временем, когда, с одной стороны, стал совершенно очевидным безвыходный кризис буржуазной демократии и, с другой стороны, заявила о себе новая, пролетарская демократия; когда, с одной стороны, начался переход так называемого свободного капитализма в свою высшую стадию — империализм и, с другой стороны, стала все более отчетливо прорисовываться принципиально иная, коммунистическая, перспектива переустройства общества.

Вот почему, несмотря на то, что элитарные *тенденции* в истолковании искусства мы можем зафиксировать на протяжении всей истории развития эстетической мысли, а в эстетике немецких романтиков, и особенно Шопенгауэра, можем отметить процесс складывания этих тенденций в *систему* элитарных идей, об элитарных *концепциях* в строгом и точном смысле слова мы должны говорить, лишь начиная с Ницше.

Поскольку же нас интересует не только результат, в который вылились элитарные тенденции эстетической и философской мысли XIX века⁵, но и *процесс* их складывания в систему элитарных идей, постольку представляется целесообразным критический анализ элитарных концепций искусства начать с рассмотрения их генезиса в эстетическом мирозерцании немецких романтиков.

⁵ Голый результат, согласно меткому замечанию Гегеля, есть «труп, оставивший позади себя тенденцию» (Гегель, Сочинения, т. IV. М., 1959, стр. 2).

ФОРМИРОВАНИЕ ЭЛИТАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЭСТЕТИКЕ XIX СТОЛЕТИЯ

1. НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ И ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЭЛИТАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА

Хотя немецкие романтики не очень часто и не очень охотно поминали Канта среди своих идейных предшественников, их теоретическое развитие реально протекало в жестких границах, очерченных антиномиями кантовской «Критики способности суждения». Да и Шиллер, на которого они предпочитали ссылаться как на своего предтечу, фигурировал в их эстетико-философских исканиях прежде всего той стороной своего мировоззрения, которая сложилась под самым непосредственным влиянием кенигсбергского мыслителя.

В учении Канта, оказавшем решающее влияние на философско-эстетическую мысль XIX—XX веков, заключались две противоположные возможности истолкования искусства и вообще сферы эстетической способности суждения:

1. Поскольку эта сфера была призвана — по замыслу философа — соединить, примирить две человеческие способности — теоретическую и практическую, постольку ее можно было рассматривать как выражение целостности человека, гармоничности его способностей. Искусство при таком толковании оказывалось предметным воплощением *единства* двух разошедшихся областей человеческого бытия, *цельности* общества, человеческой солидарности и равенства всех людей друг другу. Именно в этом духе пытался истолковать Канта автор «Писем об эстетическом воспитании» с помощью своей концепции эстетического государства.

2. Поскольку в кантовской «Критике способности суждения» одновременно отведено много места выделению

специфических характеристик этой сферы и эстетическая способность суждения отлична и от «теоретического разума» и от «практического разума», постольку возникала возможность рассматривать эту сферу как выражение одной отдельно взятой способности, изолированной от всех остальных, — как выражение человеческой односторонности и дисгармонии его способностей, разошедшихся и обособившихся друг от друга. Искусство в этом случае выступает как предметное воплощение *непримиримости* разошедшихся областей человеческого бытия, раскола общественного целого, *разобщенности* людей и их неравенства друг другу. Ведь при таком понимании искусство уже не соединяет человека с другими сферами его бытия, а отделяет его от них; не связывает его с общественным целым, а противопоставляет его «само-разорванности» этого целого; следовательно, не приобщает его к человечеству, к человеческому роду, а обособляет от этого последнего, ставя его в «неравное» положение по отношению к другим людям (ибо каждый из них — так же односторонен в эстетической сфере, как и во всех остальных).

Этого — второго — вывода из кантовского эстетического учения Шиллер стремился избежать, «изъяв» искусство и вообще эстетическую сферу из действительной жизни, из реального взаимоотношения с другими областями общественного бытия, объявив «эстетическое государство» царством прекрасной видимости. Таким образом, искусство оказывалось — в одно и то же время! — и воплощением *единства* всех жизненных сфер (и всех человеческих способностей) и выражением их *непримиримости*: ибо само это «единство» объявлялось «видимостью» и «изымалось» из действительной жизни. Да, целостность человека и гармония человеческих способностей возможны, утверждал Шиллер, и порука этому — подлинное искусство, воплощающее эту целостность и эту гармонию. Однако, тут же добавляет он, это лишь иллюзорная целостность, воображаемая гармония: иного и не может дать мир «прекрасной видимости». Да, единство общественного целого, солидарность и равенство людей возможны, продолжает Шиллер, и порука этому «эстетическое государство», где «общение в прекрасном соединяет людей», где все равны, ибо свобода одного не исключает свободы другого, а предполагает ее: «свобо-

дою давать свободу — вот основной закон этого государства»¹. Однако, снова оговаривается он, это лишь идеальное единство, иллюзорная солидарность, воображаемое равенство: иными они и не могут быть в «веселом царстве игры и видимости».

Но весь парадокс как раз в том и состоял, что «изъятие» эстетической сферы из прочих жизненных сфер было убедительнейшим свидетельством их фактического антагонизма, их непримиренности и непримиримости. А это с неизбежностью должно было раздваивать шиллеровское представление об эстетической сфере. Эстетическая сфера сама свидетельствовала против себя, способ ее общественного «бытования» противоречил ее внутренней сути, утверждаемому ею принципу, провозглашаемому ею идеалу. И чем больше настаивал Шиллер на том, что «эстетическое государство» — это «царство видимости», тем больше противоречил он своему собственному пониманию «эстетического государства» как сферы человеческой цельности и гармоничности, общественной солидарности и равенства. Иллюзорность «эстетического государства» оборачивалась иллюзорностью его принципов и идеалов.

Эта объективная логика и приводила поклонников Шиллера к мысли о необходимости истолковать кантовское эстетическое учение в направлении, противоположном шиллеровскому, хотя и связанном органически как с учением автора «Критики способности суждения», так и с концепцией автора «Писем об эстетическом воспитании». Причем толчок в этом направлении дал опять-таки не кто иной, как сам Шиллер, показавший в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» невозможность возврата к античности, недостижимость античного идеала. Ведь этим он открывал возможность истолкования содержания «эстетического государства» уже не в духе античной цельности и гармоничности, а как-то иначе. Как именно — это и предстояло выяснить его последователям из числа немецких романтиков.

«Греческий идеал человечности, — писал Август Шлегель в своих «Чтениях о драматической литературе и искусстве», — состоял в гармоническом равновесии всех

¹ И.-Х.-Ф. Шиллер, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. VI, М.—Л., 1950, стр. 385.

сил. Это была естественная гармония. Новейшие народности пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения, которое делает такой идеал недостижимым. Отсюда стремление их поэзии примирить, слить воедино два мира — духовный и чувственный, между которыми мы колеблемся...

В греческом искусстве и в поэзии существует первоначальное неосознанное единство формы и содержания. Новейшая поэзия, поскольку она остается верна своему своеобразному духу, стремится к более тесному взаимопроникновению обоих как двух противоположностей.

Первая разрешила свою задачу в совершенстве. Вторая может удовлетворять своему стремлению к бесконечности только путем приближения к идеалу и таким образом, благодаря неизбежной печати несовершенства, скорее подвергается опасности быть непризнанной»².

Итак. 1. То, что у Канта было неотъемлемой характеристикой сферы эстетической способности суждения, а у Шиллера атрибутом «эстетического государства», здесь выступает как особенность «греческого идеала человечности», и только его.

2. Поскольку этот идеал недостижим, то новейшее искусство может лишь стремиться к нему, но никогда не сможет ни преодолеть своего «внутреннего раздвоения» (между «духовным и чувственным»), ни достичь «гармонического равновесия сил».

3. Новейшее искусство, таким образом, уже не является воплощением человеческой цельности и гармоничности (а тем более солидарности и равенства людей), — оно лишь бесконечное стремление к тому и другому.

4. И это накладывает на произведения новейшего искусства «неизбежную печать несовершенства», ставя перед ними проблему «признания» их публикой, то есть проблему доступности искусства: вместе с принципом гармонии искусство утрачивает и былую общезначимость.

Но искусство не может ориентироваться вечно на недостижимый идеал. Ведь оно — сфера реализации идеалов, страна воплощенных идеалов и может жить, ориентируясь лишь на те идеалы, которые достижимы — хотя

² «Литературная теория немецкого романтизма (документы)», Л., 1934, стр. 219.

бы и только в его художественной стихии. *Осознав недостижимость идеала, искусство превращает в идеал саму эту недостижимость.* Осознав непреодолимость внутреннего раздвоения, оно превращает в идеал саму эту непреодолимость. Осознав неосуществимость совершенства, оно превращает в идеал саму эту неосуществимость.

Так из самого «томления» по античному идеалу возникает иной идеал, радикально отличный от античного.

«...Древняя поэзия и искусство в целом,— пишет Август Шлегель,— суть как бы ритмический номос, гармоническое откровение навеки установленных законов мира, прекрасно устроенного и отражающего в себе вечные прообразы вещей. Романтическое, напротив, выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения,— к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах... Античная поэзия проще, прозрачнее и более сходна с природой в законченном совершенстве отдельных созданий; хотя романтизм и кажется фрагментарным, но он ближе к тайнам мирового целого. Ибо понятие способно описывать только каждую вещь в отдельности, в то время как поистине обособленных вещей не существует; чувство же охватывает все в целом»³. Как видим, «тайное тяготение к хаосу» оказывается гораздо истиннее, чем «ритмический номос» и «гармоническое откровение» идеальной античности. Ибо оно «ближе к тайнам мирового целого», так как хаос «кроется в каждом организованном творении, в его недрах», составляя его истину.

Так романтически истолкованный хаос выдвигается в качестве идеала на место античного «ритмического номоса» и «гармонического откровения».

Причем — и это весьма симптоматично — такая переоценка идеальных «ценностей» сопровождается противопоставлением романтически понятого чувства, которое «охватывает все в целом», античному разуму (понятию), способному постичь и освоить «только каждую вещь в отдельности». При таком истолковании античная — рационализированная и обусловленная понятием, гармонизирующая откровенное и ритмизирующая «номос» — эстетическая чувственность оказывается истинной только по

³ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 256.

отношению к «каждой вещи в отдельности», что и находит предметное воплощение в «законченном совершенстве отдельных созданий», которым отмечены «древняя поэзия и искусство в целом». В целом — в качестве инструмента воссоздания «мирового целого» — эстетическая чувственность не может претендовать на истинность. Здесь истинна эстетическая чувственность новейшей эпохи, получившая воплощение в романтическом искусстве, противопоставляющем хаос — гармонии, тайное — откровенному, чувство — понятию, аритмию мирового целого — ритмическому номосу и отдающем предпочтение первому перед вторым.

Такая смена идеала должна была с логической неизбежностью повлечь за собой принципиальные изменения в истолковании и кантовской сферы эстетической способности суждения и шиллеровского «эстетического государства». Понятое как страна дисгармонии, как царство хаоса, романтическое искусство должно было все более и более обособляться от действительности, от всех прочих жизненных сфер — теперь уже в качестве осознанного выражения «саморазорванности» этого мира, предметного воплощения антагонизма и несовместимости его разошедшихся и взаимно отчужденных областей.

Искусство интерпретировалось романтиками как сфера, противостоящая обыденной жизни и по форме социального бытования — в качестве совершенно обособленной области, отторгнутой от всех жизненных областей, — и по содержанию утверждаемых им принципов и идеалов — в качестве «мира наизнанку», в котором сознательно перевернуты все отношения обыденной жизни. Здесь уже не ставится задача соединить разошедшиеся сферы социальной действительности, как в шиллеровском «эстетическом государстве», гармонизовать человеческие способности, как в кантовском учении об эстетической способности суждения. Наоборот: романтическое искусство активно противопоставляет себя всем этим сферам, третируя их в качестве «неистинных» и разлагая их; романтически истолкованный «эстетический класс» решительно противопоставляет себя как всей публике, так и составляющим ее «классам», иронизируя над их «обыденностью» и пошлой «рассудочностью»; романтически понятая эстетическая способность изолируется от всех остальных и противостоит им в виде некото-

рой' аристократической способности, свидетельствующей об избранности обладающих ею индивидов.

Логика этого обособления искусства от обыденной жизни и противопоставления его ей в качестве своеобразного «мира наизнанку» хорошо иллюстрируется высказываниями самих романтиков. Вот, например, как выглядит ход рассуждений Новалиса по этому поводу:

а) «Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уходит в мир книг и искусства, в мир природы [то есть ее эстетического созерцания.— Ю. Д.]»⁴.

б) «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными — в этом и состоит романтическая поэтика»⁵.

в) «Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным». «Сказка подобна сновидению, она бессвязна. Ансамбль чудесных вещей и событий»⁶. «В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживленным, каждый раз по-иному. Вся природа должна чудесным образом смешиваться с целым миром духов; время всеобщей анархии, беззакония, природное состояние самой природы, время до сотворения мира... Мир сказки есть мир, целиком противоположный миру действительности, и именно потому точно так же напоминает его, как хаос — совершенное творение»⁷.

Этот ход рассуждений можно замкнуть утверждением Вакенродера: «Художественные творения столь же мало по своему роду входят в обычное течение жизни, как помыслы о божестве...»⁸.

Основная тенденция этого рассуждения — ориентация на полное изъятие искусства из действительности и противопоставление его этой последней в качестве совершенно уникальной сферы — сферы всеобщей анархии и беззакония, сферы таинственности и бессвязности, сферы чистой фантазии и произвола.

⁴ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 127.

⁵ Там же, стр. 126.

⁶ Там же, стр. 133.

⁷ Там же.

⁸ Там же, стр. 154.

Так немецкие романтики пришли к окончательному разрыву с кантовски-шиллеровским принципом общезначимости искусства, приведя содержание этого последнего, его принципы и идеалы в соответствие с исключительностью и уникальностью способа его социального бытования в условиях буржуазного общества. Содержание искусства становилось столь же «странным» и парадоксальным, сколь «странным» и парадоксальным был сам факт и сам способ существования искусства в буржуазном мире, точнее — в «междумирьях» буржуазного общества, — подобно богам Эпикура.

Однако — и здесь вновь парадокс — именно это обстоятельство делало романтическое искусство гораздо более адекватной копией капиталистического бытия, чем искусство, ориентирующееся на идеал античной гармонии. Утверждение принципа «всеобщей анархии» и субъективного произвола, «беззакония» и индивидуализма в искусстве означало подчинение этой сферы условиям всеобщей конкуренции и анархии производства, социальной атомизации и неограниченного своекорыстия, которые воспроизводит развитие капиталистического общества. Иначе говоря, «странный мир» романтического искусства — вопреки воле и желаниям самих романтиков, пытавшихся уйти от действительности «в мир книг и искусства», — оказывался воссозданием «странностей» капиталистического бытия. И весь трагикомизм создавшейся ситуации проистекал здесь из того, что эстетическая копия не желала признавать свой оригинал, так же как и последний не хотел признавать себя в копии: ведь каждый из этих «двойников» выбалтывал тайну другого.

Словом, именно в романтическом искусстве впервые возводится в степень «всеобщего» буржуазный принцип индивидуалистического своекорыстия и субъективистского произвола. Реализму оставалось лишь расшифровать романтическую символику, осознав земное содержание «странного мира» и «мира наизнанку», поняв и то и другое как фактические характеристики самого бытия — капиталистического бытия.

Основным героем «странного мира», возникающего в произведениях романтиков, оказывается сам художник — творец искусства, зодчий этого «мира наизнанку», рассматривающий каждое свое произведение как способ

реализации своей — уникальной! — индивидуальности, распадающейся на бесконечный ряд столь же мгновенных, сколь и неповторимых состояний. Рассматривающий искусство в целом как безграничное пространство для осуществления своей абсолютной свободы, столь же субъективной, сколь и бессодержательной, столь же произвольной, сколь и негативной. Рассматривающий самое действительность как совершенно пластичный материал искусства, который представляет в этой своей пластичности нечто гораздо более иллюзорное, чем видимость искусства и тем более чем творческая субъективность художника.

Излагая эту точку зрения, Гегель писал: «Все в себе и для себя сущее есть лишь *видимость*, не существует ради самого себя, не существует подлинно и действительно, а есть лишь голая *видимость*, существующая благодаря «я», которое властно свободно и произвольно распоряжаться ею... «Я» ...представляет собою *живой* деятельный индивидуум, и его жизнь состоит в созидании своей индивидуальности как для себя, так и для других, в том, чтобы выражать и проявлять себя... Человек стремится жить как художник и *художественно* лепить свою жизнь. Но согласно этому принципу я живу как художник тогда, когда все мои действия и вообще проявления... остаются для меня некоей *видимостью* и принимают форму, всецело находящуюся в моей власти. Тогда я не отношусь подлинно *серьезно* ни к этому содержанию, ни вообще к его проявлению и осуществлению»⁹.

Как видим, здесь выдвигается на первый план второй момент кантовской антиномии вкуса — принцип субъективности, свободы и произвола. Причем этот принцип не только становится доминирующим, но и перерастает самого себя, гипертрофируется. Он становится полновластным и самозаконным не только в эстетической сфере, но и в самой действительности, которая по аналогии с художественной сферой истолковывается романтиками как голая видимость, существующая лишь для того, чтобы субъект мог и в ней «художественно лепить свою жизнь», подобно тому как он делает это в стихии искусства.

⁹ Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 69.

Перед лицом этой замкнувшейся в самой себе субъективности, для которой свобода тождественна ее собственному произволу, ибо она принципиально исключает какую бы то ни было определенность и законосообразность, проблема общезначимости снимается: и в художественном творчестве и в созидании своей индивидуальности субъект видит свою единственную задачу в том, чтобы «выражать и проявлять себя» как нечто неповторимое и уникальное. И как раз для того чтобы во что бы то ни стало спасти свою уникальность и свою неповторимость, субъект должен встать в оппозицию по отношению ко всему общезначимому и вне его — будь это сфера искусства или область самой действительности, и в нем самом — будь это его фантазии или его поступки.

«Эстетический» субъект, «эстетическое» «я» противопоставляет себя действительности, миру своих поступков и своих произведений как носитель истинно художественного (подлинно творческого) начала. Он враждебно противостоит даже своим интимнейшим созданиям, которые превращаются в нечто неистинное, омертвевшее, как только они отделяются от творящего субъекта, объективируются, то есть «отчуждаются» от него.

Этот совершенно неизбежный раскол между художником и его творениями превращает последние в нечто принципиально непостижимое. Ведь они имеют смысл и значение лишь как выражение его творческой субъективности, но между этой последней, с одной стороны, и ими, с другой, возникла непроходимая пропасть. Причем возникла в тот самый момент, когда они «объективировались», выпав из субъективного процесса творчества, который только и мог бы стать разгадкой их «тайны».

Таким образом, произведения художественного творчества превращаются, согласно концепции романтиков, в нечто принципиально непостижимое; разрыв между искусством и публикой выступает как непреодолимый; проблема доступности искусства представляется абсолютно неразрешимой, более того — и не нуждающейся в каком бы то ни было решении. Ибо искусство, эстетическое вообще, не способ связи между людьми, не средство общения, а форма самовыражения индивидов, изо-

лированных не только от им подобных, но и от своих собственных творений.

Этот способ понимания взаимоотношений между искусством и действительностью, художником и его собственными произведениями, художником и публикой нашел свое наиболее точное и последовательное выражение в романтической концепции иронии.

* * *

«В иронии,— пишет Ф. Шлегель,— все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы и законченная философия искусства. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест не начнется головокружение у них, шутку принимают всерьез, серьезное принимают за шутку»¹⁰.

В этом фрагменте намечены два одинаково важных и внутренне связанных друг с другом аспекта романтической концепции иронии. Во-первых, принцип иронии выступает как способ истолкования понятия свободы, его содержания, его роли и значения для понимания «эстетического» субъекта — художника, — все равно, идет ли речь о свободе «художника жизни» (творца своих «эстетических отношений» к другим людям) или о свободе «художника искусства» (создателя художественных произведений). Во-вторых, принцип иронии выступает как характеристика отношения свободного «эстетического» субъекта — художника — к несвободной и

¹⁰ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 176.

зависимой толпе потребителей продуктов его творчества, с одной стороны, и как характеристика взаимоотношений между искусством и публикой, искусством и народом, искусством и обществом¹¹, с другой. Внутренняя взаимозависимость этих аспектов романтической концепции иронии выражается в том, что «ироническое» истолкование свободы, предполагающее «неразрешимое противоречие между безусловным и обусловленным», — возводит китайскую стену между безусловностью творческой свободы «эстетического» субъекта — художника — и обусловленностью художественных вкусов, способов восприятия, симпатий и антипатий публики, толпы.

Романтически понятый принцип свободы требует, чтобы «человек... возвысился над самим собой» и тем доказал, что он свободен. Но романтики, идущие вослед Шиллеру от кантовской «Критики способности суждения», хорошо помнили, что свобода — это абсолютная независимость от всего внешнего по отношению к субъекту, от всего обуславливающего его, от всего детерминирующего — словом, «свобода от». Столь же хорошо они помнили, что Шиллер считал именно искусство, сферу эстетического вообще той единственной обетованной землей, где только и возможна реализация этого принципа свободы.

Правда, для Канта эстетическая свобода не была подлинной свободой — «свободой для»: таковой для него была лишь этическая свобода, от которой и эстетическая свобода получала свое значение — в качестве ступеньки к более высокой свободе. Однако чем менее доступной становилась эта высшая ступень свободы — «свобода для», свобода этического поступка в обществе, построенном на началах кантовского «категорического императива» (поступай так, чтобы твой поступок был общезначимым и мог бы стать всеобщей нормой

¹¹ Дело не меняется оттого, что в данном случае «публику» (толпу) олицетворяют «гармонические пошляки», то есть «поэты и критики, которые так неутомимо стараются все божественное и человеческое распустить в сиропе гуманности» («Литературная теория немецкого романтизма», стр. 329). По сути дела, здесь речь идет о некоторой типичной структуре художественного сознания, позволяющей Ф. Шлегелю рассматривать вкусы названных «поэтов и критиков» как своеобразную модель «пошлых» вкусов публики («толпы»).

поведения), тем больше внимания обращалось на эстетическую свободу, тем больше понятие о свободе стало с представлением о *«свободе от»*.

Уже у Шиллера эстетическая свобода обнаруживала тенденцию превратиться из средства для достижения более высокой этической свободы в самоцель. У романтиков это превращение состоялось: эстетическая свобода превратилась у них в самоцель, а этическая — в одно из препятствий на пути к этой свободе, причем именно потому, что последняя предъявляла слишком большие требования к свободе. В самом деле, требовать *«свободы для»*, свободы позитивного действия в обществе, где нет условий для активной (конструктивной) деятельности, — разве не значит требовать от него «слишком» много; и разве не может это требование показаться кое-кому ограничением его «свободы» — в особенности если ему не совсем уж плохо живется в этом презируемом им мире; и разве не предпочтет он свободу своего презрения к миру — *«свободу от»* — свободе борьбы с этим миром в условиях, которые не сулят близкой победы, не обещают радостных перспектив, *«свободе для»*; и разве не попытается он спрятаться в субъективной скорлупе своей «свободы от» — «на дне своей души тюрьмы» — от этого презируемого мира, до тех пор пока сам этот мир не заставит его покинуть эту скорлупу и перейти к активным действиям в мире, то есть к позитивной *«свободе для»*?!

Поскольку самоцелью становилась именно эстетическая свобода, постольку основным ее содержанием становилось освобождение субъекта от всего «внешнего», не являющегося продуктом его спонтанной самодеятельности. Но если позитивная свобода — «свобода для» — свобода деятельности «для мира» предполагает взаимодействие данного субъекта с другими (или по меньшей мере учет этих «других»), то негативная свобода — «свобода от» — свобода убегания от мира, свобода внутренней эмиграции не предполагает этих внешних факторов. Ведь субъект может осуществить акт самоуглубления, интроспекции, оставаясь, подобно Марку Аврелию, «наедине с самим собой» или наедине со своими фантазиями, со своей способностью творить фантазии и разрушать их, как это представлялось немецким романтикам. А «так как «освобождение» находится в

руках одинокой, абсолютно самостоятельной личности, то нормою освобождения становится «произвол»¹².

Но свобода, истолкованная как произвол, представляет собой антипод всякой общезначимости и общеобязательности. И произведения искусства, являющиеся результатом абсолютно произвольных творческих актов, должны представлять собой нечто, самым решительным образом противостоящее этой общезначимости и общеобязательности, находящееся в непрерывной полемике, непрерывной борьбе с ними. Все общезначимое и общеобязательное, все внешнее и объективное представляется, с точки зрения романтиков, враждебным творческой свободе «эстетического» субъекта. И его свобода может быть доказана лишь разрушением этой противостоящей ему сферы, обнаружением ее мнимости и иллюзорности, демонстрацией ее самораспадения, саморазложения и пр.

«Ироническое как гениальная индивидуальность,— пишет Гегель,— заключается в самоуничтожении и исчезновении великолепного, великого, превосходного, и, таким образом, объективные лики искусства должны изображать только принцип абсолютной для себя субъективности, показывая, что то, что обладает для человека ценностью и достоинством, ничтожно в процессе своего самоуничтожения»¹³. Романтическое искусство оказывается, таким образом, сферой деспотического произвола, абсолютного произвола художника — носителя «субъективного юмора», — фермента, превращающего общезначимое в уникальное, общеобязательное в экстравагантное, необходимое в случайное, объективное в субъективное.

«Так как юмор,— говорит Гегель о «субъективном юморе», воплощающемся в искусстве иронической субъективности,— не ставит своей задачей дать некоторому содержанию объективно раскрыться и сформироваться соответственно его существенной природе, чтобы затем художественно расчленить и отшлифовать его в этом развитии, а сам художник врывается в материал, то главная его деятельность состоит в том, чтобы силой

¹² Н. Я. Берковский, Эстетические позиции немецкого романтизма. — В кн.: «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 33.

¹³ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 71.

субъективных капризов, молний мысли, поразительных способов конципирования привести к тому, чтобы внутри себя распалось и разложилось все, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный облик действительности или только обладать видимостью его во внешнем мире. Этим внутренне уничтожается всякая самостоятельность объективного содержания и в себе прочная, данная самой природой вещей связь облика. Изображение является лишь игрой с предметами, смещением и извращением материала, блужданием в разные стороны, плаванием без парусов и ветрил; оно выступает в виде субъективных высказываний, взглядов и приемов, из-за которых, автор жертвует как собой, так и своими предметами»¹⁴.

Как видим, романтическая «свобода от», действительно, раскрывает себя в качестве чистого отрицания, не несущего в себе никакого положительного содержания: все внешнее и объективное, все общезначимое и общеобязательное низвергает романтический художник в абсолютную пустоту своей субъективности, значение которой состоит только в том, чтобы быть ферментом универсального отрицания.

Романтический художник выступает как источник этого бесконечного отрицания, его произведения — как продукты, единичные акты этого отрицания, обломки великого побоища, романтическое искусство в целом — как непрерывный ряд отрицаний, проникающих все глубже и глубже во «внешний мир»: «Иронический произвол не позволяет творчеству принять какую-нибудь определенную форму, каждая попытка к этому вновь уничтожается, и сам по себе бесконечный процесс этого самоиронизирования в конце концов обрывается совершенно произвольно»¹⁵.

Вряд ли стоит специально напоминать о том, что этот бесконечный ряд «эстетических» набегов на внешний мир, «эстетических» отрицаний действительности представлял собой последовательный ряд фактических убеганий от внешнего мира, фактических примирений с действительностью — на основе отделения художника от

¹⁴ Гегель, Сочинения, т. XIII, М., 1940, стр. 161.

¹⁵ В. Виндельбанд, История новой философии, т. II, Спб., 1905, стр. 219.

продуктов его собственного творчества, художественных произведений от публики, искусства от обыденной жизни, эстетического от реального, действительного.

Вряд ли стоит напоминать и о том, что в этом романтическом бегстве в сферу субъективности и свободы отрицаемая и низвергаемая действительность играла ту же самую роль, какую в фихтеанском философском построении играл «бесконечный толчок»: за первым эстетическим актом отрицания внешнего мира следовал акт отрицания этого отрицания, за ним — новый акт отрицания и т. д., но в этом бесконечном потоке следующих друг за другом (и отрицающих друг друга) отрицаний внешний мир играл роль исходного материала и движущей пружины. Сколь бы причудливо ни сочетал романтический художник формы реальности, он не мог обойтись без самих этих форм, и именно смутное ощущение зависимости от этих форм и побуждало художника переходить от одного из отрицания к другому, от другого — к третьему и т. д. до бесконечности.

Нам важно лишь подчеркнуть, что это смутное ощущение и было одним из основных источников разлада романтического художника с самим собой, тайным и, конечно же, неведомым ему самому подтекстом его иронии. Ведь она выражала не только «ироническое» отношение художника к публике, не только «ироническое» отношение к произведениям своего творчества, но и иронию по отношению к самому себе как творцу искусства, творческому субъекту.

Ироническая рефлексия не могла не разъесть самое себя: в «чистом отрицании» неизбежно должна была проснуться тоска по какому-нибудь содержанию, по чему-то устойчивому, даже объективному, — тоска, в которой романтик не всегда признавался самому себе: «...Субъект хочет войти в царство истины, носит в себе стремление к объективности, но, с другой стороны, он не может вырваться из этого одиночества, этого уединения в себе, этой неудовлетворенной, абстрактной внутренней жизни, и им овладевает страстное томление...»¹⁶.

И поскольку это «страстное томление», это неосознанное стремление к объективности остаются неутоленными, они принимают извращенную форму: форму «бо-

¹⁶ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 71.

жественной иронии» по поводу этой объективности, форму ироники по поводу иронического отношения к ней и т. д. и т. п. Ирония, таким образом, получает значение некоей трансцендентальной, божественной силы, по отношению к которой иронизирующий субъект оказывается лишь ее органом, инструментом. Так компенсирует она отсутствующую объективность, так — в иллюзорной форме — утоляется в ней тоска по содержанию, стремление выйти за ее субъективные пределы.

«Существуют древние и новые произведения поэзии, во всем существе своем проникнутые духом иронии,— писал Фр. Шлегель, имея в виду именно такую форму иронии.— В них живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри них царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность. По своей форме, по исполнению — это мимическая манера хорошего обыкновенного итальянского буффа»¹⁷.

Словом, кантовское трансцендентальное (то есть общечеловеческое, родовое) «я» превращается — у романтиков — в трансцендентального художника, трансцендентального артиста, одушевленного только одной страстью иронизировать надо всем и вся — страстью, являющейся, между прочим, проявлением его профессиональной односторонности, его профессионального кретинизма, мешающего ему занять обычную человеческую позицию даже там, где он хотел бы это сделать. Так романтический художник, попавший в заколдованный круг своей субъективной свободы, своего бессодержательного отрицания, своей иронической субъективности, начинает обожествлять эту свою зависимость, придавая ей вид трансцендентальной, божественной иронии.

Вполне естественно, что такая пан-ироническая эстетическая позиция должна была с необходимостью вызывать глубокое противоречие, острую коллизию между художником-романтиком, романтическим искусством в целом, с одной стороны, и публикой (которая чаще всего фигурировала у немецких романтиков под названием «толпы»), — с другой. Эта коллизия крайне обострялась еще и тем обстоятельством, что романтики зани-

¹⁷ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 177.

мали в ней наступательную позицию: усматривая в толпе носителя инертного антиэстетического начала (обусловленности и зависимости, рассудочности и моральности — словом, несвободы), они вели свою борьбу за «абсолютную свободу», за право на творческий произвол прежде всего и главным образом — в форме эстетической полемики против художественных вкусов и привычек, традиций и симпатий этой толпы, стремясь во что бы то ни стало эпатировать ее. В качестве носителя определенных эстетических представлений и традиций, предъявляющих художнику известную, причем заранее данную (что особенно оскорбительно) сумму требований, толпа представлялась романтикам главным врагом творческой свободы. И в конечном счете все то, что представлялось романтикам препятствием на пути реализации творческой свободы субъекта, препятствием на пути утверждения романтических идеалов, олицетворилось в образе толпы, в представлении о ее эстетических вкусах и симпатиях, о ее склонности к общезначимому и общеобязательному. Битва художника-романтика с внешним миром, с объективностью, с обыденностью, оказалась на поверку его эстетической полемикой с публикой, толпой — носительницей определенной суммы художественных традиций и стереотипов восприятия.

Поскольку же эта борьба осмыслялась в кантовских эстетических категориях, она приняла идеологически зашифрованную форму борьбы между гением — носителем творческого начала в искусстве, каждым своим произведением дающим новое «правило» искусству, с одной стороны, и вкусом, воплощающим «общественное чувство», «общее чувство всех людей», общую точку зрения», «всеобщую сообщаемость» эстетического переживания; «вкусом», выражающим воспринимающее начало в искусстве, следование уже данным его правилам и традициям; вкусом, олицетворяющим «общезначимость» и «общеобязательность», «необходимость» и «законосообразность» в искусстве, с другой стороны.

* * *

Уже у Канта гений выступал как носитель содержательной тенденции в искусстве: «Гений — это талант (природное дарование), который дает правило искус-

ству»¹⁸, «Гений — это прирожденное свойство души, через которое природа дает искусству правила»¹⁹. «Гений — это талант создавать то, для чего не может быть никаких правил ...следовательно, оригинальность должна быть его первым свойством»²⁰. «...Его продукты в то же время должны быть и образцами, то есть образцовыми, значит... должны давать пример для подражания другим»²¹. «Можно... гений объяснить как способность эстетических идей; а этим будет указано и основание, почему в продуктах гения природа (субъекта) не дает правила обдуманной цели искусства (созданию прекрасного)»²².

Вкус же в кантовском эстетическом построении противостоял гению как некоторое «формальное» начало: «Для того, чтобы придать эту форму продуктам художественного искусства,— пишет Кант (имея в виду «ту форму изображения понятия, в которой только это понятие и приобретает возможность быть сообщаемым всем»²³),— нужен только вкус... эта форма не есть дело вдохновения или свободного порыва духовных сил, но дело медленных и даже мучительных поправок и изменений в усилии соразмерить ее с мыслью и в то же время не повредить ее свободной игре»²⁴. «Но вкус есть способность только оценки, а не продуктивная способность; то, что ему соответствует, не есть еще поэтому дело художественного искусства; это, может быть, продукт, относящийся к полезному или механическому искусству или даже к науке, сделанный по тем правилам, которые можно изучить и которым можно точно следовать. Та приятная форма, которую ему дают, есть только средство его сообщаемости и как бы манеры изложения, по отношению к которой до известной степени мы остаемся свободными, хотя сам он и связан с определенной целью»²⁵. «Вкус, как и способность суждения

¹⁸ И. Кант, Критика способности суждения, Спб., 1898, стр. 178.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, стр. 178—179.

²¹ Там же, стр. 179.

²² Там же, стр. 223.

²³ Там же, стр. 184—185.

²⁴ Там же, стр. 185.

²⁵ Там же.

вообще, есть дисциплина (или школа) гения, которая очень подрезывает ему крылья и делает его благовоспитанным и шлифованным; в то же время вкус дает гению руководящее начало, показывая, в каком направлении и как далеко он может идти, оставаясь при этом все-таки целесообразным; и так как он вносит ясность и порядок в полноту его мышления, то он делает его способным к устойчивости в идеях, к прочному и всегда прогрессирующему развитию, возбуждающему всеобщее одобрение и побуждающему к работе других»²⁶.

При всем этом в ситуации конфликта между «гением» и «вкусом» Кант считает нужным принимать сторону «вкуса». «Если, следовательно, при столкновении этих двух свойств в одном и том же продукте надо чем-либо пожертвовать, то жертва должна быть принесена со стороны гения; и способность суждения, которая в делах изящного искусства говорит от своих собственных принципов, скорее должна поставить границы свободе и богатству воображения, чем рассудку»²⁷. Ибо «по отношению к красоте не так еще необходимо быть богатым и оригинальным в идеях, как нужна соразмерность воображения в его свободе с закономерностью рассудка. Все богатство воображения в его беззаконной свободе не производит ничего, кроме нелепости; а способность суждения, напротив, есть способность при-норавливать воображение к рассудку»²⁸. Итак: «Гений может дать только богатый материал для продуктов изящного искусства; обработка его и форма требуют таланта, развитого школою, чтобы сделать из этого материала такое употребление, которое может устоять перед способностью суждения»²⁹.

Как видим, хотя и не без некоторых колебаний и противоречий в оценке роли вкуса в искусстве вообще, Кант в конце концов отдает прочное предпочтение вкусу перед гением, рассудку перед воображением, форме перед содержанием (материалом), дисциплине (или школе) перед вдохновением, соразмерности перед свободным порывом духовных сил, благовоспитанности и

²⁶ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 193.

²⁷ Там же, стр. 193—194.

²⁸ Там же, стр. 194.

²⁹ Там же, стр. 182.

шлифованности перед оригинальностью, всеобщей сообщаемости перед богатством эстетических идей.

Словом, *здесь еще господствует принцип общезначимости и общеобязательности*, уравнивающий всех людей перед лицом искусства,— и на страже этого эстетического равенства стоит вкус, полагающий границы «беззаконной свободе» именно для того, чтобы не допустить нарушения принципа равенства. Причем эти границы не представляются еще слишком жесткими: в их пределах кажется возможным осуществить гармонию между индивидуальной свободой и всеобщим равенством.

Совсем не то у романтиков. У них уже нет надежды на достижение гармонии между индивидуальной свободой и всеобщим равенством. Принцип всеобщего равенства достаточно проявил пустоту своего формализма в условиях послереволюционного буржуазного развития в Европе, и романтики отдают предпочтение содержательному принципу — принципу индивидуальной свободы, который в романтической концепции гения расшифровывается как принцип «неравенства». Фихтеанское «я=я» истолковывается романтиками уже не как формула равенства, не как перевод на немецкий философский язык политического принципа революционной французской буржуазии, а как постулат *абсолютного неравенства* — «я≠я», доведенный (с помощью «иронического» понимания гения) до утверждения о неравенстве гениального субъекта самому себе.

В качестве высшего и универсального философского принципа на место кантовского «категорического императива» — этического требования, в котором, как в последней инстанции, кенигсбергский мыслитель пытался объединить индивидуальную свободу со всеобщим равенством,— выдвигается эстетически истолкованный «категорический императив гениальности»: «Хотя гениальность и не является актом произвола, но все же она есть акт свободы, подобно остроумию, любви и религии, которые однажды превратятся в искусство и науку. От всякого следует требовать гениальности, без того, чтобы мы рассчитывали при этом на успех. Кант назвал бы это категорическим императивом гениальности»³⁰, — писал Ф. Шлегель.

³⁰ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 177.

Желание сформулировать «категорический императив гениальности» как всеобщий принцип, обращенный ко «всякому», имеет здесь чисто словесный характер — значение доброго пожелания, сопровождаемого необходимой оговоркой, подчеркивающей его утопичность: «без того, чтобы мы рассчитывали на успех». Это требование совершенно аналогично требованию, чтобы «всякий» стал миллионером: здесь фиксируется та же абстрактная, формальная возможность. Но как только обнаруживается практическая нереализуемость «категорического императива гениальности» в качестве всеобщего требования, как только обнаруживается, что в действительности оно выполняется лишь немногими людьми (отвечающими романтическим представлениям о гениальности), этот «императив» обнаруживает свою новую, неожиданную сторону. С его помощью утверждается достоинство этих «немногих людей» в качестве «избранных». Ибо только они удовлетворили требованию, предъявленному «всем» людям без исключения. Ибо только они оказались на уровне задачи, поставленной перед всем человечеством. Ибо только они несут бремя гениальности, которое должен был бы нести весь человеческий род. Так «категорический императив гениальности» обнаруживает свое подспудное элитарное содержание.

Формы, в которых реализовался этот «императив» в условиях тогдашней Германии, показали, что именно второй его смысл был основным и, главное, реальным, содержательным, конкретным.

Представление об избранности художника, об его необычности, противопоставляющей художника «всем остальным», поднимающей его над ними, было исходным в романтизме и составляло едва ли не основной мотив романтической эстетической концепции. Оно было естественным и логичным выводом из понимания искусства, эстетической сферы вообще как некоего «странного мира», противостоящего миру обычному: художник — творец и представитель этого «странного мира» — не может не быть «странен» в мире обыденности, не может не видеть окружающее совсем иначе, нежели все остальные.

«Подобно тому как художник созерцает видимые предметы совсем иными глазами, нежели человек обыденный, так и поэт постигает происшествия внешнего

и внутреннего мира иным образом, чем остальные люди»³¹, — говорит Новалис. Причем путь от констатации различия обыденной и эстетической точек зрения через утверждение их противоположности до обоснования их несовместимости и извечной антагонистичности оказался довольно кратким. Художнику же, познавшему эту несовместимость, остается лишь осознать, что его борьба против обыденной точки зрения должна вестись с сохранением дистанции между ним и этой последней, с учетом (и демонстрацией!) того обстоятельства, что обыденная точка зрения является бесконечно более низкой, чем его собственная, — обусловленной и неистинной в этой своей обусловленности, ограниченно мелкой и пошлой в этой своей мелочности и ограниченности; и что единственным способом борьбы с ней, который позволил бы сохранить дистанцию, является ирония.

«Жалкие, ограниченные субъекты, не обладающие надлежащим органом для восприятия моей высокой точки зрения и не могущие поэтому возвыситься до нее, лишь обмануты этой творимой мною [с помощью «иронического» выворачивания наизнанку реальных отношений. — Ю. Д.] видимостью. Благодаря этому я обнаруживал, что не каждый так свободен (то есть формально свободен), как я, что не каждый способен во всем, что для других людей обладает ценностью, достойно и свято, видеть лишь продукт своего капризного могущества, которое дает ему возможность признавать или не признавать это содержание, допускать или не допускать, чтобы оно определяло и направляло его собою. И вот эта виртуозность иронически артистической жизни постигает себя как некую божественную гениальность, для которой все и вся является лишь бессущностной тварью, которой не связывает себя знающий себя свободным от всего свободный творец, так как он может ее и творить и уничтожать. Кто стоит на этой точке зрения божественной гениальности, тот смотрит с презрением, сверху вниз на всех других людей, которые объявляются им плоскими и ограниченными, поскольку для них право, нравственность и т. п. являются неизменными, обязательными и существенными»³². Так ха-

³¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 127.

³² Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 70.

рактеризует Гегель артистическую позицию романтиков, которая уже в описании немецкого философа-идеалиста начинает выявлять свой социальный подтекст.

Вполне естественно, что художественное произведение, воплощающее «точку зрения божественной гениальности», может быть постигнуто лишь немногими избранными людьми, способными занять аналогичную эстетическую позицию, причем для этого они должны обладать «надлежащим органом» — конгениальной способностью художественного восприятия,— в противном случае «точка зрения божественной гениальности» останется чуждой для них и эстетическое переживание не состоится. Да и как же иначе: если законы и правила искусства, согласно утверждениям самих романтиков, суть своего рода капризы великих художников, исключющие всякую общезначимость, враждебно противостоящие вкусу — «общему чувству всех людей», то постичь произведения этого искусства, испытать эстетическое наслаждение от них можно лишь в акте переживания, конгениального гению их создателей, родственного этому гению, аналогичного ему. Иного способа проникнуть в произведение гениального творчества нет. Оно абсолютно автономно, замкнуто в себе в силу исключительности породившего его творческого акта и потому может быть «разомкнуто» лишь с помощью воспринимающей способности, соответствующей творческой способности создателя этого произведения. Отношение же к нему обычной воспринимающей способности не будет истинным эстетическим отношением.

Словом, «уникальность» творческой способности на одном полюсе предполагает «исключительность» воспринимающей способности на другом полюсе. Избранность гениальной художественной натуры на одной стороне предполагает «избранный круг» его почитателей с другой стороны, образует некоторое замкнутое «эстетическое государство» (если использовать здесь выражение Шиллера в несколько ином смысле) — художественную элиту.

«Постоянно жалуются,— рассуждал Ф. Шлегель,— что немецкие писатели пишут для очень маленького круга, часто пишут попросту для самих себя. Но ведь это прекрасно. Таким образом немецкая литература приобретает все больше содержания и характера. А между

тем, быть может, возникнет для нее и публика»³³. «Говорят,— варьирует он ту же мысль,— что немцы в рассуждении высокого понимания искусства и научного духа являются первым народом в мире. Конечно, это так. Только тогда очень немногих можно назвать немцами»³⁴.

Сами теоретики немецкого романтизма считают непонятность художественных произведений, их недоступность обыденному пониманию, широкой публике, «толпе» одним из важнейших их достоинств. В своем художественном творчестве они сознательно стремятся сделать свои произведения непонятными, пользуясь принципом иронии и сохраняя «дистанцию» между своим творческим «я», с одной стороны, и продуктами собственного творчества — с другой. «Авторское «я» содержательнее той особой редакции, в которой оно предъявляет себя в данном произведении. Данный смысл данной вещи еще не последний, всегда остается смысловой резерв, запас новых и неожиданных точек зрения у автора. Поэтому Шлегель говорит о «непонятности» как о свойстве великих произведений. «Непонятность» создается тем, что «понятие» в этих произведениях неисчерпаемо, никакая форма, никакая граница не окончательна для их действительного смысла»³⁵.

Интересно, что Гегель совсем по-иному истолковывал причины непонятности романтических экспериментов, отсутствия интереса к ним со стороны широкой публики. «...Если делают основным тоном художественного изображения иронию, то этим принимают наименее художественное за истинный принцип художественного произведения. Ибо тогда начинают изображать фигуры частью плоские и частью бессодержательные и лишенные точки опоры, так как субстанциальное оказывается в них чем-то ничтожным, частью, наконец... томления и неразрешенные противоречия души... Такие изображения не могут вызывать никакого истинного интереса. Отсюда постоянные жалобы со стороны иронии на отсутствие глубокого критического чутья, понимания искусства гения у публики, которая поэтому не понимает

³³ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 169.

³⁴ Там же.

³⁵ Н. Я. Берковский, Эстетические позиции немецкого романтизма. — В кн.: «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 37.

высоты иронии, то есть публике не нравится эта пошлость, не нравится это частью нелепое, частью бесхарактерное. И хорошо, что эти бессодержательные, томлящиеся натуры не нравятся публике: утешительно, что эта бесчестность, это лицемерие не привлекают к себе и что люди требуют полных и подлинных интересов, равно как и характеров, остающихся верными значительному содержанию»³⁶.

Но как бы ни объясняли непонятность своих произведений сами романтики, что бы ни говорили об этой непонятности их противники, в частности Гегель, сам факт утраты романтическим искусством его важнейшего эстетического качества — общезначимости — был налицо. Более того, теоретики романтизма пытались возвести этот факт в норму с помощью своей элитарной концепции искусства.

И задача состояла не только в том, чтобы объяснить, почему публика на этом этапе развития немецкого романтизма не принимала произведения романтических «гениев», а если и принимала, то не обнаруживала при этом понимания их «сокровенного», то есть иронического, смысла. (Отчасти такое объяснение и дал Гегель, связав «непонятность» романтиков с отсутствием в их произведениях «значительного содержания», которое могло бы взволновать широкий круг людей.) Необходимо было также понять, почему среди художников возникло стремление создавать произведения, в которых отсутствовало это «значительное содержание», точнее, почему эти художники предлагали публике в качестве «значительного содержания» нечто такое, что последняя не могла принять ни как значительное, ни как содержательное. Еще более важно было понять, *почему художников переставал смущать трагический разрыв с публикой*, почему то, что раньше называлось этим словом, отождествилось в их представлении с толпой; почему эта последняя стала представляться им не просто некоторой нейтральной величиной, безразличной к «ученому» искусству, но активной враждебной силой, с которой нужно бороться, — хотя бы и аристократическими средствами иронии. Наконец, нужно было понять, почему эта элитарная тенденция искусства обнаруживала

³⁶ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 72.

серьезную тенденцию к дальнейшему развитию и углублению, получая теоретическое осознание и обоснование в соответствующих философско-эстетических концепциях. Иначе говоря, требовалось осмыслить перспективу развития искусства, учитывая, что эта тенденция совсем не случайна и возможности ее внезапного исчезновения не предвидятся.

Первые попытки ответить на эти «почему» содержались уже в той критике, которой подверг романтиков Гегель.

2. ГЕГЕЛЕВСКАЯ КРИТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА

С возникновением немецкого романтизма Гегель связывает «конец романтической формы искусства» вообще¹. Поскольку структура художественного сознания, получившая воплощение в романтическом принципе *иронии*, представлялась философу наиболее чистым феноменом этого разложения, постольку, анализируя распад «романтической формы искусства» в широком смысле слова, он, как правило, имел перед своим мысленным взором именно «*иронический*» тип эстетического отношения. Утверждение в искусстве, художественном сознании в целом эстетического отношения подобного типа — это, по мнению Гегеля, симптом того, что в данной сфере «совершенно изменилось» традиционное «отношение»² и вся рассматриваемая сфера приобрела новую структуру. Причем, как подчеркивает Гегель, «этот результат мы должны, однако, рассматривать не как чисто случайное несчастье, постигшее искусство лишь благодаря трудному времени, прозаичности, недостатку интереса и т. д.», ибо «это есть действие и поступательное движение самого искусства»³.

В чем же суть того радикального переворота в структуре художественного сознания, выразителями которого оказались, согласно Гегелю, немецкие романтики? В чем суть коренного отличия «иронического» типа эстетиче-

¹ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 163.

² Там же, стр. 164.

³ Там же.

ского отношения от того, который представлялся философу традиционным? Наконец, что же делало столь необходимым переход от одной структуры художественного сознания к другой, принципиально отличной от первой? Именно стремление дать всесторонне обоснованные ответы на эти вопросы и делает гегелевскую критику романтической концепции искусства особенно ценной.

Взятая под углом зрения всех этих проблем, романтическая концепция предстает у Гегеля не как случайное явление истории эстетической мысли, не как продукт мимолетных умонастроений художественной интеллигенции, не как результат праздной игры ума, склонного к парадоксам и теоретическим экстравагантностям, а как фиксация важных сторон закономерной эволюции искусства и художественного сознания вообще, как объективно обусловленный способ «самоосознания» определенного этапа этой эволюции, как выражение ведущей тенденции этого этапа.

В гегелевском освещении склонность романтиков к элитарному истолкованию искусства и его отношения к публике, к обществу в целом объясняется не только известными общественно-политическими настроениями немецкой художественной интеллигенции, не только определенной социальной формой существования искусства, но главным образом *изменившейся структурой эстетического сознания, новым типом эстетического отношения к действительности*, то есть в первую очередь внутренними процессами самого искусства.

Все остальные связи искусства в этом истолковании выступают лишь преломленными в специфике, в особой стихии этих имманентных процессов. Сами же процессы рассматриваются как следствия гораздо более глубоких и общих причин, чем те, с которыми связаны изменения в настроениях немецкой художественной интеллигенции на рубеже XVIII—XIX веков и изменения в формах общественного бытования искусства в Германии этого периода.

Гегелевская критика эстетической концепции немецких романтиков с необходимостью возвышается до философского *анализа структуры художественного сознания*, воплотившегося в «романтической форме искусства» в широком смысле слова, а этот анализ в свою

очередь доводится до социально-философского исследования закономерностей эволюции искусства и художественного сознания вообще. Таким образом, немецкий романтизм (и его эстетическая теория), несмотря на свойственные ему черты ограниченности, затрудняющие понимание его подлинного смысла, был рассмотрен в его действительном значении — в качестве необходимого звена в общей цепи развития мировой художественной культуры.

Главное, что имел в виду Гегель при характеристике отличия «романтической формы искусства» (в широком смысле слова) от предшествующих ей художественных форм, это способ взаимоотношения *«значения и облика»* и, соответственно, «субъективности художника с его содержанием и произведением»⁴. По мнению Гегеля, вплоть до возникновения «романтической формы искусства» этот способ взаимоотношения характеризовался истинным *единством соотносящихся моментов*: «Субстанциальная, проникающая все образования норма давалась содержанию и соответствующему его воплощению определенным видом этого единства»⁵. Ибо художник еще не «распался» с этим «субстанциальным содержанием», то есть с мирозерцанием своего народа, с его религией, «нравами», традициями и пр., и потому всерьез относился к своему творчеству, к созиданию прекрасных форм, видя в творчестве общественно признанный способ воплощения этого высокого содержания.

Гегель пишет: «...Пока художник в непосредственном единстве и твердой вере сливается с определенным содержанием такого мировоззрения и религии, он также сохраняет истинно *серьезное* отношение к этому содержанию и его воплощению. Это содержание остается для него тем, что есть бесконечного и истинного в его собственном сознании, содержанием, с которым он по самой своей внутренней субъективности живет в изначальном единстве, между тем как форма, в которой он его выявляет, представляется для него как художника окончательным, необходимым, высшим способом сделать для себя наглядным абсолютное и вообще душу предметов. Имманентная ему самому субстанция его мате-

⁴ См.: Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 163.

⁵ Там же.

риала связывает его с определенным способом экспозиции. Ибо материал и тем самым также надлежащую для последнего форму художник носит тогда непосредственно внутри себя как собственную сущность своего существования, которую он не выдумывает, а которая есть он же сам... Вымыслы его оказываются не продуктом произвола, а возникают в нем, исходят из него, из этой субстанциальной почвы, из того фонда, содержание которого полно беспокойства, пока не достигнет с помощью художника соответственного своему понятию индивидуального облика»⁶.

В данном случае интересна не только ярко выраженная тенденциозность Гегеля, побуждающая его проецировать свое отношение к немецким романтикам на прошлое, на историю развития искусства (видя в прошлом антитезу «романтической форме искусства», он углубляет ее в интересах полемики с эстетическими концепциями немецких романтиков, в частности противопоставляя всемирно-исторический опыт развития искусства романтической концепции иронии и романтическому субъективизму вообще). Здесь особенно интересно стремление Гегеля дать типологию форм художественного сознания на основе исследования различий в способах отношения создателей искусства к их материалу, причем эти способы расшифровываются как выражение отношения художника к «субстанциальному содержанию» своей эпохи, а затем и как воплощение определенного типа взаимоотношения личности и общества, а точнее — взаимоотношения «личностей» между собой.

Когда художник, выступающий как эстетический представитель определенного исторического типа личности, «в непосредственном единстве и твердой вере» сливается с «субстанциальным содержанием» — таким, которое выработано народом или нацией, обществом или эпохой в целом, — тогда он «в его собственном сознании», в «своей внутренней субъективности» не находит ничего, кроме этого же содержания. И воплощение этого содержания будет для него свободным проявлением его интимнейшей субъективности, поскольку эта последняя — «субстанциальна». Уже в самой «субстанциальности» содержания заключена норма — этой нор-

⁶ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 163—164.

ме подчинены все воплощения содержания, на ее основе материал связывается со строго определенной — «надлежащей для последнего» — формой, а художник — с «определенным способом экспозиции» по отношению к формируемому материалу. Поскольку же «субстанциальность» дана художнику внутренне, субъективно, постольку и материал, и форму, и способ обработки материала, и норму его возможных воплощений художник находит «непосредственно внутри себя как собственную сущность», как свою «самость». И «беспокойство», побуждающее его к творчеству, толкающее его к созданию новых и новых произведений, есть не что иное, как «беспокойство» его «субстанциального содержания», рвущегося к «объективации», к действительной жизни.

Поскольку же художник не обособился еще от этого непосредственно данного ему «субстанциального содержания», не осознал его окончательно, не противостоял этому содержанию в виде обособленного от него субъекта, постольку в его творчестве сохраняются элементы бессознательного, природного начала. Он действительно творит как гений, хотя этот гений не противостоит вкусу, как полагали романтики, ибо его субъективность «целиком находится в объекте».

«...Художник,— настаивает Гегель,— в своей продукции принадлежит природе, его мастерство есть вместе с тем *природный* талант, его деяние — не чистая деятельность постижения в понятиях, которое всецело противостоит своему материалу и объединяется с последним в свободной мысли, в чистом мышлении. Творчество художника находится перед своим материалом, еще не отрешившись от природного аспекта; оно непосредственно соединено с предметом, верит в него и по своей подлиннейшей самости с ним тождественно. В этом случае субъективность целиком находится в объекте, художественное произведение столь же всецело проистекает из нераздельной внутренней жизни и силы гения, созидание крепко, устойчиво, лишено колебаний и концентрирует в себе полную интенсивность»⁷.

Как видим, в противоположность романтической концепции гения, последний в изображении Гегеля не противостоит ни объективности, ни общезначимости, ни ма-

⁷ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 164.

териалу, ни предмету, ни своему произведению, ни собственному процессу творчества. Гений здесь совсем не «ироничен», совсем напротив — он предельно серьезен. Поскольку же в гении говорит природное («субстанциальное») начало, постольку он непосредственно доступен всем тем, кто еще не вышел из «субстанциальности», не преодолел еще в себе элементы «природности», не «снял» их в более высокой — чисто духовной, научно-философской — точке зрения.

Потому между гением — выразителем субстанциального начала народной жизни, с одной стороны, и народом — непосредственным носителем этого субстанциального начала, с другой стороны, не стоит проблема взаимопонимания: доступность гениальных произведений народу сама собой разумеется.

«Это, — резюмирует свое рассуждение Гегель, — основное условие существования искусства в его целостности»⁸. И пока оно выполняется, сохраняется целостность искусства со всеми вытекающими отсюда благотворными с точки зрения доступности искусства, его связи с народом последствиями и результатами.

Однако в том-то и дело, что «романтическая форма искусства» возникла на основе принципов, в корне исключающих эту целостность искусства. И прогресс этой формы искусства выражал собой прогрессирующий распад его целостности, пока наконец это разложение не достигло своего предела в искусстве немецких романтиков.

Романтическое искусство в широком смысле слова характеризуется, по убеждению Гегеля, именно *разрывом* между творческим субъектом, художником, с одной стороны, и «субстанциальным содержанием» народной жизни — с другой. Художник как свободный и самостоятельный субъект противостоит этому содержанию как чему-то не только внешнему, не только чуждому, но и враждебному ему — как *границе его свободы и самостоятельности*. И если в лучшем случае художник просто не может всерьез принять это содержание, то в худшем случае он воюет с ним не на жизнь, а на смерть (хотя и пытается сохранить при этом «ироническую» «дистанцию» по отношению к нему).

⁸ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 165.

«Субстанциальное содержание» народной жизни распалось, выделив на одном полюсе субъект, а на другом — объект, на одном полюсе художника, а на другом — предмет, на одном полюсе форму, а на другом — материал, на одном полюсе значение, а на другом — облик. Эти взаимно предполагающие друг друга моменты выступили теперь как противостоящие друг другу отчуждения, которые не подозревают о своем внутреннем родстве, так как «не узнают» и самих себя. Былая строгость, определенность и, главное, однозначность их взаимосвязи полностью утрачивается, эта связь становится многозначной, приобретает противоречивый, двусмысленный характер.

«Поэтому,— пишет Гегель,— художник относится к своему содержанию в целом словно драматург, который создает и раскрывает другие, чужие лица. Он, правда, и теперь еще вкладывает в него свой гений, вплетает в него часть собственного материала, но материал этот является лишь общим или совершенно случайным. Более строгая индивидуализация, напротив, не принадлежит ему самому, а художник пользуется тут своим запасом образов, способов оформления, формами прежних форм искусства; последние, сами по себе взятые, ему безразличны и приобретают важность лишь постольку, поскольку они ему представляются как раз наиболее подходящими для того или другого материала. В большинстве искусств, в особенности изобразительных, предмет задается художнику извне; он работает по заказу и должен лишь придумать, что может быть сделано из библейских или светских рассказов, сцен, портретов, церковных зданий и т. д. Ибо сколько бы он ни вкладывал свою душу в данное ему содержание, оно все же всегда остается материалом, который для него самого не является непосредственным субстанциальным элементом его сознания»⁹.

Итак, все те предпосылки художественного творчества, которые раньше были непосредственно, внутренне, интимно даны художнику вместе с его «субстанциальным содержанием», теперь внешне противостоят его творческой субъективности. И он утрачивает былую строгость и серьезность в отношении к ним.

⁹ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 166.

Теперь художник может «играть» материалом, предметом, образом — будь то греческий бог или дева Мария, библейская притча или храм, — ибо содержание всего этого перестало быть для него субстанциальным и уже не имеет значения «сокровеннейшей истины его создания». Содержание уже «положено», «готово», и художнику нет необходимости творить его вместе со своим народом, рождая из глубин своей субъективности, своего духа.

Теперь он может «играть» и формой, способом оформления материала, «формами прежних форм искусства» вообще — будь это формы, заимствованные из античности или средневековья, из древнекитайской или древнеегипетской художественных культур. Ибо «в распоряжении художника, талант и гений которого сами по себе освободились от прежнего ограничения одной определенной художественной формой, находятся отныне всякая форма, равно как и всякий материал»¹⁰.

Словом, теперь художник может вкусить все радости своей негативной свободы, «свободы от»: от материала, от формы, от строгости и однозначности их взаимосвязи и т. д. Отныне его субъективность «чиста». Ее содержанием становится «чистое отношение» ко всем этим чуждым ей элементам, чистая способность сочетать их в любом порядке, в любой последовательности, в любой конфигурации.

Эстетическое отношение действительно становится чисто формальным. Его принципом оказывается чисто внешнее соответствие друг другу всех этих разрозненных моментов — соответствие, определяемое на основе чувства удовольствия от гармонии субъективных способностей художника, наступающей в том случае, когда это соответствие достигается.

Иначе говоря, в этом чисто субъективном эстетическом отношении действительно реализуются наконец эстетические требования, развернутые в кантовском анализе «чистого суждения вкуса». А это в свою очередь свидетельствует о том, что подобный анализ справедлив лишь для периода распада целостности искусства, то есть для эпохи господства «романтической формы искусства».

¹⁰ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 166—167.

«В наши дни, — пишет Гегель, — отточенность рефлексии, критика затронула почти у всех народов также и художников, а у нас, немцев, к этому прибавилась также и свобода мысли. Это сделало художников, так сказать, «*tabula rasa*» («чистой доской») в отношении материала и формы их продукции, после того как были пройдены также и необходимые особенные стадии романтической формы искусства. Связанность особым материалом и только для этого материала подходящим способом воплощения для современного художника отошла в прошлое: искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может пользоваться одинаково касательно всякого содержания, какого бы рода оно ни было. Тем самым художник стоит над определенными священными формами и образованиями; он движется свободно, самостоятельно, независимо от характера и созерцания, в которое прежде облекалось для сознания святое и вечное. Никакое содержание, никакая форма уже больше непосредственно не тождественны с интимным переживанием, с *природой*, бессознательной субстанциальной сущностью художника. Для него безразличным может быть всякий материал, если только он не противоречит формальному закону, требующему, чтобы материал этот был вообще прекрасным и был способен сделаться предметом художественной трактовки»¹¹.

* * *

В гегелевском описании процесса распада целостности искусства, освобождения творческой субъективности художника от «субстанциального содержания», превращения внутренних, субъективных условий и предпосылок художественного творчества во внешние и объективные нельзя не увидеть отражения значительно более глубоких и фундаментальных процессов, связанных с освобождением индивида от естественных связей и «естественных коллективностей», которым сопровождается разложение феодального и становление буржуазного общества.

¹¹ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 165—166.

«В ... обществе свободной конкуренции, — пишет Маркс, имея в виду буржуазное общество, — отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата... Чем больше мы углубляемся в историю, тем в большей степени индивидуум, а следовательно и производящий индивидуум, выступает несамостоятельным, принадлежащим к более обширному целому: сначала еще совершенно естественным образом он связан в семье и с семьей, развившейся в род; позднее — с общиной в различных ее формах, возникшей из столкновения и слияния родов. Лишь в XVIII веке, в «гражданском обществе», различные формы общественной связи выступают по отношению к отдельной личности просто как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость»¹².

«Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод *одну* бессовестную свободу торговли. Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой.

Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до сих пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки превратила она в своих платных наемных работников.

¹² К. Маркс, Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов).— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 709—710.

Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»¹³.

Так выглядела общественная ситуация, отражением которой было возникновение фигуры художника, стоящего «над определенными священными формами и образованиями», для которого искусство сделалось «свободным инструментом», применяемым в меру его «субъективного мастерства» к любому материалу, если только последний удовлетворяет некоторой сумме формально эстетических требований. И вполне закономерно, что отношение этого художника к традиционным «священным формам и образованиям» — будь это христианство, вызывавшее «священный трепет религиозного экстаза»; семейные отношения, задрапированные «трогательно-сентиментальным покровом» различных иллюзий; социально-экономические зависимости, выступавшие в форме «патриархальных, идиллических отношений» между трудящимся человеком и его «естественными повелителями» и т. д., — *должно было принять форму иронии*, коль скоро сама жизнь лишала их «священного ореола» (точно так же как она лишала этого ореола и его собственное творчество, к которому художник по этой причине тоже не мог отнести иначе как иронически).

Вот почему Гегель был очень близок к постижению социально-экономических предпосылок и условий существования романтической структуры художественного сознания, когда объяснял «общий смысл... гениальной, божественной иронии» немецких романтиков «концентрацией «я» в себе», для которого «распались все узы» и которое именно поэтому «может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою»¹⁴. В романтической иронии действительно получила яркое воплощение позиция индивида в условиях распада традиционных субстанциальных (природных, естественных) связей и замены их товарно-денежными отношениями, то есть отношениями «вещей» — товаров.

Оказавшись в этой ситуации, индивид начинает достаточно ясно ощущать непрочность, изменчивость, а

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 426—427.

¹⁴ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 70.

порой даже иллюзорность всего того, что по традиции принималось еще за «великолепное, великое, превосходное», если воспользоваться гегелевскими эпитетами, и продолжало вызывать что-то вроде «священного трепета». Если этот индивид еще не окончательно освободился от подобного чувства по отношению ко всем этим традиционным ценностям, но в то же самое время уже осознает их хрупкость и эфемерность (а именно так относились к уходящим традиционным ценностям в отсталой Германии), то его эстетическое отношение к ним получит форму иронии — иронии над ними, над остатками его вчерашнего чувства по отношению к ним, над своей собственной иронией: ведь последняя сама еще не очень устойчива в себе.

В этом смысле романтическую иронию можно рассматривать и как форму разложения традиционных духовных ценностей — художественных, религиозных, этических и пр., сопровождающего распадение «естественных связей» и «естественных коллективностей» феодального общества; и как форму «иронизирования» уходящих в прошлое феодальных отношений и ценностей над собой, над своей собственной временностью, конечностью, преходящностью.

В условиях распада феодальных связей и несколько позже — с утратой «субстанциального содержания» традиционными духовными ценностями не могла не встать проблема *общезначимости* искусства. Ведь, как мы видели, материал искусства и способы его оформления, его формы и его образы получали свое значение лишь в общем контексте духовной культуры — от ее системы ценностей, от ее «субстанциального содержания». Фактически вопрос об общезначимости искусства вставал теперь как вопрос о возвращении искусству «субстанциального содержания», как вопрос о включении его в некоторую целостную систему ценностей, внутри которой материал, формы и образы искусства обрели бы былую полноту, а их связь друг с другом — утраченную строгость и устойчивость. Поскольку же налицо не было ни того ни другого — ни «субстанциального содержания», ни целостной системы ценностей, — постольку проблема общезначимости искусства упиралась в проблему создания (или отыскания) такого содержания и такой системы.

Однако решение этой второй проблемы затруднялось тем обстоятельством, что буржуазная действительность, разрушавшая все естественные связи, все естественные формы коллективности — то есть, говоря спекулятивно-философским языком, все субстанциальное, все природное, все объективно содержательное, — не создавала, казалось, никакого нового «субстанциального содержания», никакой новой целостной системы ценностей, никакой новой эстетической целостности. Для идеологии радикальной английской и французской буржуазии была характерна «эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад»¹⁵, согласно которой общество состоит из массы изолированных индивидов, вышедших из «естественного состояния» полной взаимной обособленности и независимости друг от друга в результате «общественного договора», заключая который они согласились поступиться частью своей свободы в интересах обеспечения безопасности и благосостояния. Эта эстетическая иллюзия была принята и романтиками с той, однако, оговоркой, что состояние взаимной обособленности индивидов в их представлении относится не к прошлому, а к настоящему и, быть, может, к будущему. По этой причине романтики не могли не попытаться найти «субстанциальное содержание», исходя из обособленного индивида — в его метафизических глубинах, в «чистом» «я», в «абсолютной субъективности».

Здесь немецкие романтики пошли по пути, намеченному Кантом и Фихте. Однако их воззрения отличались от кантовских и фихтевских в одном важном пункте. Кант пытался сочетать принцип индивидуальной свободы (истолкованной в духе «абсолютной субъективности») с принципом всеобщего равенства, что у его последователя Фихте получило вид формулы: «я=я», представлявшей перевод на язык немецкой философии лозунга революционной французской буржуазии, выдвигавшей требование правового равенства. Романтики отбросили принцип равенства, во-первых, потому, что их воззрения формировались в обстановке реакции, возникшей в немецких интеллигентских кругах в связи с «крайностями» якобинского периода французской буржуазной революции; во-вторых, потому, что именно в

¹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 709.

этой связи обнаружилась противоречивость учения Канта — Фихте, невозможность соединить, синтезировать постулат всеобщего равенства, с одной стороны, и постулат индивидуальной свободы («абсолютной субъективности») — с другой. Эстетическая концепция романтиков, ориентированная исключительно на принцип «абсолютной субъективности» (концепция «гения» и «гениальной иронии»), благодаря этому приобрела форму «элитарной» концепции, основанной на противопоставлении художника (или небольшого кружка избранных, конгениальных «художественных натур») толпе.

Это поразительно быстрое превращение одной социально-политической тенденции эстетической мысли — буржуазно-демократической — в диаметрально противоположную — элитарно-аристократическую (превращение, потребовавшее в большинстве случаев лишь незначительного изменения акцента) — было весьма и весьма многозначительно. Во-первых, оно со всей очевидностью свидетельствовало о непрочности и внутренней противоречивости буржуазно-демократической тенденции в эстетических теориях Канта и Шиллера: в этих теориях содержались некоторые моменты, которые давали основания для недемократических толкований искусства и его отношения к обществу, к народу. Во-вторых, эта метаморфоза свидетельствовала также и о том, что в Германии конца XVIII — начала XIX века существовали общественные условия, вызывавшие к жизни потребность в таких толкованиях искусства, причем эта последняя была не меньшей, чем потребность в демократическом понимании искусства и его общественной функции.

«Одна из особенностей умственного движения восемнадцатого столетия состоит в том, что оно ограничивалось тесно замкнутыми общественными слоями, и это обстоятельство послужило для романтиков поводом к сознательному противоположению собственной гениальной свободы свободе громадной массы будничных людей»¹⁶, — писал впоследствии В. Виндельбанд, пытаясь объяснить социальные условия возникновения аристократического «культа гениальности» у немецких роман-

¹⁶ В. Виндельбанд, История новой философии, т. 2, стр. 218.

тиков. В этом объяснении содержится изрядная доля истины: существование «тесно замкнутых общественных слоев» — причем не только в культурной, но и в политической и в экономической сферах, — отражавшее неразвитость общественных отношений в отсталой полуфеодальной Германии, действительно, служило благоприятной питательной средой для возникновения аристократических представлений и предрассудков. Эти последние были настолько сильны, что подчас именно здесь идеологи немецкого бюргерства искали и находили формы для выражения своих уже буржуазных по объективному содержанию идей и концепций. Так обстояло дело и с романтической концепцией гения, в которой буржуазный индивидуализм облекся в формы феодального аристократизма, а буржуазный принцип «абсолютной свободы» неожиданно сочетался с сословно-феодальным принципом — принципом касты, возвышающейся над чернью, над толпой.

В самом деле, несмотря на бунт против традиции, каковая в условиях тогдашней Германии могла иметь лишь феодальное содержание, романтики обнаруживали глубокую зависимость от традиционного феодального способа социального мышления. Выдвигая на место феодальной наследственной аристократии (так сказать, «аристократии крови») «аристократию духа» (точнее: аристократию художественного чувства), романтики сохраняли тем самым прежний принцип деления — на аристократов, с одной стороны, и чернь, «быдло», — с другой. Более того, они генерализовали этот тип отношений, придав ему поистине универсальное значение. Если раньше основанием для деления на аристократию и чернь были кровно-родственные (наследственные) признаки, то теперь таким основанием стали духовно-эстетические особенности личности — ее художественный талант, ее творческий гений, которые, как утверждали романтики, ни в коей мере не зависят от социальной принадлежности человека и общественных условий его развития. Право же этих «избранных натур» на особое положение в обществе ни на минуту не подвергается сомнению. Оно молчаливо подразумевается как естественная предпосылка. Причем совершенно некритическое отношение к этой — основной! — предпосылке и выдает с головой романтиков, обнажая их зависимость от феодально-ари-

стократического типа социального мышления. Все это позволяет, следуя здесь примеру Маркса, назвавшему «грубый, уравнилельный коммунизм» «взбесившейся» частной собственностью, охарактеризовать романтический аристократизм как взбесившийся сословный принцип.

В шиллеровском «эстетическом государстве», в котором романтики совершили своего рода монархический переворот, интеллигенты — сыновья бюргеров компенсировали столь же давнее, сколь и робкое, столь же тайное, сколь и неопределенное желание своих отцов встать «на равную ногу» с господами-аристократами. Они дерзко объявили себя «тоже аристократией», но... только «аристократией духа». Так же как и само шиллеровское «эстетическое царство» («царство видимости»), эта «аристократия духа» была иллюзорной аристократией — «видимостью аристократии», которая могла существовать лишь в «междумирьях» наполовину разложившегося феодального общества. Право на существование этим «аристократам» давали их отцы — бюргеры, обладавшие достаточными средствами, чтобы обеспечить своим детям положение «небожителей», но не располагавшие ни экономической, ни политической силой для того, чтобы превратить «эстетическое государство» в политическое. Поскольку же это «государство» было построено на аристократических принципах, постольку оно оказывалось государством негласного компромисса между всеми, признающими правомерность аристократического принципа вообще — как бы он ни истолковывался, необходимость существования аристократии — какова бы она ни была.

И совсем не случайно идейной основой этого компромисса стал христианский средневековый идеал романтиков, полемически противопоставленный античному демократическому идеалу радикальной буржуазии конца XVIII века.

Однако здесь нельзя не обратить внимания на тот факт, что апелляция к полуфеодальному характеру общественных отношений (проливающая некоторый свет на *форму*, в каковую отлилась эстетическая теория немецких романтиков) сама по себе все-таки недостаточна для понимания конкретных причин укоренения этой элитарно-аристократической теории в немецкой эстетико-философской традиции и ее последующей эволюции.

Ведь в течение десяти-пятнадцати лет, потребовавшихся для того, чтобы немецкая эстетическая мысль эволюционировала от Канта к Шиллеру, от последнего к романтикам и затем к Шеллингу и Гегелю, эти отношения оставались более или менее постоянной величиной. Между тем ни кантовско-шиллеровские, ни гегелевские воззрения на общественную миссию искусства не отличались в форму элитарно-аристократической концепции. Наоборот, в обоих случаях явно доминирует, а у Гегеля еще и активно противостоит этой последней демократическая тенденция понимания взаимоотношения искусства и народа, продолжающая линию французских просветителей. Очевидно, должны были существовать более конкретные, более близкие причины, вызвавшие — на рубеже XVIII—XIX столетий — раскол немецкой эстетической мысли на два потока, которые в ходе XIX века все больше удалялись друг от друга, соприкасаясь временами лишь для полемики, для борьбы, для решительной сшибки. И в ряду этих причин решающим оказалось то впечатление, какое оказали на немецкую интеллигенцию ход и исход французской буржуазной революции, прежде всего — робеспьеровский и наполеоновский периоды последней.

Дело в том, что господствующее в те времена идеалистическое понимание истории не позволяло свидетелям «великого события французской революции» понимать ее иначе, чем в аспекте реализации непосредственно предшествовавших ей идей, то есть идей французских просветителей. Потому отношение к этому «великому событию» в кругах немецкой интеллигенции должно было определить и отношение к просветительским воззрениям, вообще к принципу «просвещения народа» (в частности и средствами искусства). А это отношение не оставалось неизменным: период революционного якобинского террора, вызвавший смятение в филистерских головах немецких идеологов, сомнение относительно благотворности и целесообразности революции вообще, с неизбежностью должен был привести их к пересмотру своего отношения к французскому Просвещению, к переоценке просветительских ценностей и прежде всего идеи «просвещения народа» вообще. И это тем более, что народ все чаще предстал в воображении перепуганных интеллигентных филистеров в виде толпы, «чер-

ни», жадно внимающей «кровожадным» призывам своих вождей — сперва Марата, затем Робеспьера и Сен-Жюста.

«Ничего не может быть опаснее для государства, чем охлократия; духовная охлократия ведет за собою гражданскую, а куда же отнести, как не к сфере духовной охлократии, то господство обыденного, лишенного идеи рассудка, которое достигнуто Просвещением, происшедшим из Франции?» Так говорил в своих лекциях о методе университетских занятий в 1803 году Шеллинг, выступая против тех противников «истинной науки», «которые руководят толпою и под именем просвещения завладели тронem философии»¹⁷. И это было простым переводом на философский язык того, что романтики говорили применительно к эстетике о противниках «истинного искусства» — «гармонических пошляках», представлявших художественный вкус толпы.

Все это и позволяет нам рассматривать элитарную эстетическую концепцию немецких романтиков как форму аристократической реакции на французскую революцию и французское просвещение, однако реакции очень своеобразной. *Аристократическая по форме, она оставалась буржуазной по своему субъективистскому и индивидуалистическому содержанию.* Впрочем, это вполне понятно: ведь не существует «чистых» реакций, любая реакция оказывается вынужденной выполнять завещание революции, хотя бы и в своих формах, радикально замедляющих общественный прогресс и очень дорого стоящих человечеству (разумеется, в тех случаях, когда реакция побеждает на какое-то время).

С этим обстоятельством связаны как сильные, так и слабые стороны отношения немецких романтиков к французской революции и французскому просвещению. Немецкий романтизм был настолько же глубок в своем негативном критическом пафосе, насколько и мелок, близорук и подчас даже пошел в своей положительной программе. Романтические построения были отмечены настолько же острым ощущением тех проблем, которые *не удалось* разрешить «по ту сторону Рейна», насколько и примитивным пониманием всего того, что *удалось* решить революционной Францией.

¹⁷ Цит. по кн.: Куно Фишер, Шеллинг, Спб., 1905, стр. 613.

Однако именно это должно было сделать романтизм особенно привлекательным и особенно популярным в интеллигентских кругах в тот период, когда, с одной стороны, буржуазное развитие начало все более и более глубоко обнаруживать свою внутреннюю антиномичность, а с другой стороны, оставалась весьма сомнительной и неопределенной перспектива иного — небуржуазного — развития. Когда, с одной стороны, буржуазия начала мало-помалу обнаруживать свою историческую несостоятельность, свою неспособность разрешить важнейшие социальные проблемы, а с другой стороны, еще не оформились и не заявили о себе те социальные силы, которые были бы способны снова (и на совершенно новом историческом уровне) приступить к решению этих «вековых» проблем. Когда, с одной стороны, потерпел поражение буржуазно-просветительский способ социального мышления, обнажив свою узость и ограниченность, упрощенность и потому склонность к апологетике существующего, а с другой стороны, еще не был выработан более глубокий и более всеобъемлющий способ мышления, который возродил бы революционную тенденцию Просвещения, освободив ее от буржуазных границ, замыкавших горизонт просветителей-теоретиков и просветителей-революционеров.

* * *

Гегелевская критика элитарной эстетической концепции романтиков отражала общее стремление великого немецкого диалектика найти третью линию в отношении к французской революции и французскому Просвещению, которая была бы свободна и от романтически аристократического негативизма и от прозаически либерального «позитивизма»; и от полного неприятия результатов французской революции и от некритического преклонения перед ними; и от категорического отрицания просветительской традиции и от столь же категорического утверждения просветительского способа мышления в качестве единственно возможного.

Французская революция представлялась Гегелю закономерным этапом поступательного развития «мирового духа»; этот этап был неизбежен, его невозможно было ни обойти, ни перескочить, ни отменить. Вместе с фран-

цузской революцией мировая история вошла в новую фазу, и задача состоит лишь в том, чтобы осознать ее — «постичь в мыслях» ту ступень развития «мирового духа», каковую эта фаза воплощает и олицетворяет. Выскочить за пределы этой исторической эпохи, встать в позицию блестящей изоляции по отношению к ней невозможно. Ведь человек всегда «сын своего времени», и критиковать это время он может, только оставаясь на почве этого последнего, в его исторических рамках, исходя из него как из предпосылки. Поэтому «выйти за пределы» эпохи можно только вместе с ней самой, отправляясь от тех ее внутренних противоречий, которые в такой же мере определяют содержание этой эпохи, в какой и ее движение навстречу собственной гибели. И романтики, желающие убежать от своего времени, так сказать, «в одиночку» — либо путем «углубления в себя» (внутренней эмиграции), либо путем «вживания» в прошлые культуры, — просто не ведают, что творят. Ибо само это стремление — глубочайшее выражение духа их эпохи, ее крайнего субъективизма и индивидуализма. Причем — и в этом состоит ирония истории — романтическая борьба против духа французской революции оказывается выражением того же самого абстрактного, а потому неистинного принципа, который, по мнению Гегеля, воплотился и в самой французской революции, в особенности в якобинском терроре, — именно принципа «абсолютной свободы», то есть свободы, оторванной от всего законосообразного и общезначимого, от всего необходимого и нормативного.

Развивая эту мысль применительно непосредственно к искусству, Гегель пишет: «Тут бесполезно усваивать себе снова, так сказать, субстанциально, прошлые мировоззрения, то есть сживаться с одним из этих видов воззрений, стать, например, католиком, как это в новейшее время сделали многие ради искусства, желая укрепить свое душевное настроение (*Gemüth*) и превратить для самих себя определенную ограниченность своего изображения в нечто в себе и для себя сущее. Художнику не следует сначала приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении своей собственной души; его великая свободная душа должна с самого начала, еще до того, как он приступает к творчеству, знать и ощущать, в чем ее опора, быть уверенной в себе и не

бояться за себя. В особенности современный великий художник нуждается в свободном развитии духа, приводящем к тому, что всякое суеверие и вера, ограниченные определенными формами созерцания и воплощения, низводятся на степень аспектов и моментов, над которыми свободный дух сделался властелином. Он не видит в них самих по себе освященных условий своей экспозиции и способа оформления, а придает им ценность только благодаря тому высшему содержанию, которое он, воссоздавая, вкладывает в них как им адекватное»¹⁸.

Как видим, Гегель гораздо последовательнее в проведении романтического принципа субъективности и «свободы духа», чем сами романтики. Смутное ощущение пустоты, тоска по содержанию побуждали их обращать свои взоры к субстанциальности минувших исторических эпох и изжитых мировоззрений и искусственно «оконечивать» бесконечность своей субъективности, «ограничивать» безграничность своей свободы. Гегель же считал все эти попытки бесполезными, противоречащими основной тенденции эпохи, которая должна была обрести свое позитивное содержание не на путях возвращения к прошлому, а только через доведение до конца, до предела, до крайности романтического субъективизма и индивидуализма.

В искусстве, полагает Гегель, романтизм (со свойственным ему «субъективным юмором»), уже «сумел расшатать и разложить всякую определенность и в силу этого вывел искусство за его собственные пределы»¹⁹. Но это не означает ни гибели искусства, ни того, что его перспективу следует искать на путях возвращения вспять — к расшатанной и разложенной «определенности», к «специфической ограниченности содержания». Перспектива искусства, так же как и всего общества, может быть обретаема только впереди — в будущем, хотя бы оно и сулило существенные метаморфозы самому искусству.

«...В этом выходе искусства за свои границы, — констатирует Гегель, — оно представляет собою также и возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство от-

¹⁸ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 166.

¹⁹ Там же, стр. 167.

брасывает от себя всякое прочное зграницение определенным кругом содержания и постижения и делает своим новым святым Человеком (Humanus) глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе; он действительно является человеческим духом, самого себя определяющим, рассматривающим, придумывающим и выражающим бесконечность своих чувств и ситуаций; ему уже больше ничто не чуждо из того, что может получить жизнь в сердце человека. Это — предметное содержание (Gehalt), которое само по себе не определено художественно, а представляет произвольному вымыслу дать определенность содержанию (Inhalt) и оформлению; тут, однако, никакой интерес не исключен, так как искусство больше уже не должно изображать лишь то, что на одной из определенных ступеней является ему вполне родным, а может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя как на родной почве»²⁰.

Итак:

1. Результатом разложения всякого ограниченного «субстанциального содержания», равно как и ограниченных способов его «оформления» в «романтической форме искусства» оказывается в конечном итоге отнюдь не утрата искусством всякого содержания вообще, а обретение им нового — универсального, всеобщего — содержания. Этого результата не заметили немецкие романтики — носители указанной тенденции разложения, ее активные представители, — иначе бы они не обратились к изжитым духовным образованиям в поисках утраченной содержательности, целостности и непосредственности искусства.

2. Таким новым содержанием искусства — его «новым святым» — становится человек, взятый не в каком-то ограниченном аспекте, не в связи с какой-то исторической или национальной формой его существования, но «человек, как таковой», то есть «общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах». Иначе говоря, «субстанциальным содержанием» искусства становится субъект как таковой. Ибо все

²⁰ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 167—168.

природное, естественное, то есть непосредственно данное человеку и еще не осознанное им содержание теперь преодолено им, пропущено через формы его сознания и формы практической деятельности и выступило как «чисто духовное», «идеализированное» содержание. «Субстанция» раскрыла себя как субъект, или, говоря языком исторического материализма, все формы связи между людьми выступают уже не как естественные, а как общественные, созданные развитием человечества.

3. Но человек вообще, общечеловеческое в человеке — это такое содержание, которое уже не противостоит человеку в виде «отчуждения», а непосредственно дано каждому как его интимнейшая суть, как глубочайшее содержание его души; это значит, что «тем самым художник получает свое содержание в самом себе» и «ему уже больше ничто не чуждо из того, что может получить жизнь в сердце человека». Одним словом, именно доведение до конца романтической — субъективистской — тенденции приводит к тому, что преодолевается раскол между художником и его содержанием, равно как и все остальные антиномии искусства, проистекающие из этого раскола.

4. Но коль скоро преодолены внутренние антиномии искусства, с такой остротой и глубиной выявленные романтизмом, искусство обретает свою утраченную общезначимость. И в самом деле: основой этой общезначимости искусства оказывается его общечеловеческое содержание, которое каждый индивидуум непосредственно находит в самом себе: ведь он — человек, и ничто общечеловеческое не должно быть ему чуждо.

Таков был общий ход мысли Гегеля, который привел его к убеждению, что: «Проявление и деяние непреходяще-человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечных преобразованиях — вот что в этом сосуде человеческих ситуаций и эмоций может составлять теперь абсолютное содержание нашего искусства»²¹. Причем решение всех остальных проблем искусства — как внутренних, так и внешних, как относящихся к специфическому содержанию искусства, так и касающихся его отношения к публике — представлялось Гегелю автоматическим следствием этого обретения искусством своего

²¹ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 168.

«абсолютного содержания». Да и как же иначе: ведь «абсолютное содержание» не может не найти отзвука в душе всякого, кто причастен к нему, а причастен к нему каждый нормальный человек — на то оно и абсолютное содержание.

Тем самым мы снова вернулись к кантовской постановке проблемы доступности искусства, а точнее, к кантовскому «снятию» этой проблемы. Ведь и Кант исходил из той предпосылки, что каждый нормальный человек способен наслаждаться искусством и потому оно в принципе доступно любому нормальному представителю человеческого рода.

Правда, к этому общему выводу Кант и Гегель пришли различными путями, отправляясь от противоположных философских и эстетических посылок. Первый связывал общедоступность искусства с общезначимостью его формы, которая должна вызывать эстетическое наслаждение у каждого нормального человека, обладающего точно такими же, как и у всех других людей, познавательными способностями — рассудком и чувственностью. Второй же связывает общедоступность искусства с общезначимостью («абсолютностью») его содержания, которое должно вызывать эстетическое наслаждение у каждого нормального человека, так как это общечеловеческое содержание и каждый непосредственно находит его в самом себе, в своей собственной душе как единственно истинное («абсолютное»!) содержание. Поскольку первый связывает общезначимость искусства со способностью каждого нормального человека наслаждаться «чистой формой» художественного произведения, взятой обособленно от воплощаемого ею содержания и потому не предполагающей познание последнего, постольку у него проблема доступности искусства решается в положительном смысле безотносительно к решению вопроса о его понятности: последний просто-напросто исключается из кантовского рассмотрения. Поскольку же второй связывает общезначимость искусства со способностью каждого нормального человека переживать истинность содержания художественного произведения — а подлинной стихией истины является, по Гегелю, только понятие, — постольку у него обнаруживается тенденция положительное решение проблемы доступности искусства выводить в конечном счете, отправляясь исключительно

от понятности его логического содержания: общедоступность искусства оказывается тождественной общепонятности его содержания ²².

²² Интересно, что сам Гегель стремится истолковать кантовские эстетические воззрения так, чтобы «подтянуть» их к своей последовательно интеллектуалистской позиции. В основном он делает это за счет некоторого смещения акцентов при изложении точки зрения Канта: «Прекрасное есть то, что мы без помощи понятия, то есть без помощи категорий рассудка, представляем себе как предмет всеобщего любования. Для правильной оценки прекрасного требуется развитый ум; человек, не обладающий никакой подготовкой, не может судить о прекрасном, так как это суждение претендует на всеобщую значимость. Всеобщее как таковое есть, правда, ближайшим образом нечто абстрактное, однако само по себе истинное таит в себе определение и требование, чтобы его признали общезначимым. В этом смысле прекрасное и пользуется, согласно Канту, всеобщим признанием, хотя голым понятиям рассудка не предоставлено право произносить приговор, прекрасен ли данный предмет или нет. Это только означает, что мы при рассмотрении прекрасного не сознаем понятия и подведения этого прекрасного под последнее, так что не допускаем того отделения единичного предмета от всеобщего понятия, которое имеется в другого рода суждениях» (Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 63). «Таким образом, Кант рассматривает прекрасное в искусстве как некую согласованность, в которой само особенное адекватно понятию» (там же, стр. 64). Нетрудно заметить, что смещение акцентов достигается здесь за счет замены кантовского агностического (с некоторой иррационалистической окраской) «X» — на гегелевский рационалистический (с оттенком «панлогизма») восклицательный знак. В субъективистски истолкованную Кантом эстетическую сферу, то есть сферу, имеющую, по его мнению, значение лишь соотносительно с познавательной способностью субъекта, Гегель вводит «само по себе истинное», нечто, имеющее значение и за пределами этой сферы, причем автору «Критики способности суждения» приписывается выведение «общезначимости» суждения о прекрасном именно из его отношения к этому «само по себе истинному». Эту реконструкцию кантовского эстетического учения Гегель совершил, приписывая «трансцендентальному понятию», которое, по Канту, во-первых, чисто субъективно, а во-вторых, непознаваемо (не резюмируемо логически), объективность и познаваемость (в смысле рациональной постижимости). Поэтому то, что было для Канта просто общезначимым, для Гегеля становится одновременно и истинным и логически резюмируемым и т. д. Гегель устраняет здесь непоследовательность Канта, который, с одной стороны, постулирует абсолютную свободу и независимость эстетического суждения (и художественного творчества) каждого индивида, а с другой стороны, тут же ограничивает ее, обуславливая ее зависимостью от «трансцендентального понятия», непостижимого рационально; в результате в первом случае свобода толкуется как «абсолютный произвол» субъекта, а во втором как следствие неопределенности и многозначности «трансцендентального понятия», открывающих уже не абсолютный, а лишь относительный простор для индивида.

Однако дело не только в том, что общедоступность (общепонятность) искусства для Гегеля есть нечто само собой разумеющееся, не требующее специального обоснования (доказательству подлежит иное — право на существование «непонятных» произведений искусства). Гораздо существеннее здесь то, что «непосредственная понятность» искусства самому широкому кругу публики — народу, эпохе или человечеству в целом — представляет, согласно гегелевской эстетической концепции, основную и главную предпосылку существования искусства вообще:

«...Художественные произведения должны создаваться не для изучения и не для цеховых ученых, а они без этого кружного пути обширных и не всем доступных сведений должны быть понятны и служить предметом наслаждения непосредственно, сами по себе. Ибо искусство существует не для небольшого замкнутого круга, не для немногочисленных очень образованных людей, а в целом для всего народа». «...Поэт творит для публики и, в первую очередь, для своего народа и своей эпохи, которые имеют право требовать, чтобы художественное произведение было народу понятно и близко»²³.

И, следовательно, только те художественные произведения, которые удовлетворяют этому императивному требованию, этой фундаментальной предпосылке, могут, по Гегелю, считаться произведениями искусства, причисляться к истинно эстетической сфере. Остальные просто-напросто лишаются права считаться таковыми и исключаются из подлинно эстетической сферы. Ведь понятным произведение искусства делает его «субстанциальное содержание»; оно же гарантирует и истинность художественного произведения. И если это последнее непонятно, то, следовательно, оно лишено «субстанциального содержания», не истинно и, стало быть, уже в силу одного этого не может быть отнесено к числу подлинных произведений искусства.

Этот же критерий действителен и в отношении к произведениям прошлых исторических эпох. Ибо «...субстанциальное в эпохе и народе, если оно только подлинно, остается ясным для всех времен»²⁴, и «подлинные

²³ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 280.

²⁴ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 286.

бессмертные произведения искусства остаются... доступными и доставляют наслаждение всем временам и народам»²⁵.

Не так уж трудно заметить, что весь этот способ рассуждения заострен против элитарной тенденции немецких романтиков. И если для последних признаком истинной поэтичности художественных произведений была именно их непонятность, то для Гегеля она свидетельствует как раз об обратном — об их неподлинности. Если для немецких романтиков основной характеристикой истинной эстетической чувственности, в противоположность неистинной, была ее исключительность, уникальность и т. д., то для Гегеля все это может свидетельствовать только против истинности данного типа эстетической чувственности, так как истинность последней представляется ему тождественной ее общезначимости и непосредственной доступности. «...Обратим внимание на ту черту,— пишет Гегель,— которая обща подлинным национальным поэтическим произведениям во все времена и у всех народов: во всех этих произведениях их внешняя сторона уже сама по себе, без помощи какой бы то ни было учености, принадлежала нации, и в ней не оставалось ничего чуждого для народа, к которому она адресовалась»²⁶. Ибо, разъясняет он далее, все народы «хотели видеть в них [этих произведениях.— Ю. Д.] свое живое воплощение и чувствовать в них родную атмосферу»²⁷.

* * *

Единственный случай, когда Гегель рассматривает доступность (понятность) искусства не как необходимую и само собой разумеющуюся предпосылку, а как проблему, это случай «коллизии между различными эпохами»²⁸, затрудняющей понимание людьми одной эпохи художественных произведений других эпох. Признавая необходимость серьезного отношения к такой коллизии, Гегель полемизирует против «просветительского высокомерия»,

²⁵ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 271.

²⁶ Там же, стр. 280.

²⁷ Там же, стр. 281.

²⁸ Там же, стр. 271.

которое «рассматривает свои собственные современные воззрения, права, общественные условности как единственно правильные, единственно приемлемые и поэтому не в состоянии наслаждаться каким бы то ни было содержанием, если оно не приняло формы того же просвещения»²⁹.

Однако именно потому, что возникающая здесь проблема представлялась Гегелю исключительно проблемой понимания, он считал, что для ее решения вполне достаточно поднять образовательный уровень публики, сообщив ей недостающие сведения о тех эпохах, к которым принадлежат рассматриваемые произведения искусства. По его мнению, «историческое содержание мифологии прошлых времен, все чуждое нам в государственных условиях и нравах прошлого может сделаться нам знакомым и усваиваться нами благодаря тому, что современное общее образование снабжает нас также и многообразными сведениями о прошлом. Так, например, знакомство с искусством и филологией, с литературой, культом, обычаями античности составляет исходный пункт нашего современного образования; каждый мальчик уже из школы знает греческих богов, героев и исторические фигуры. Мы можем поэтому также и на почве представления наслаждаться образами и интересами греческого мира, поскольку они сделались составной частью наших представлений, и нет никаких причин, почему мы не могли бы так же хорошо усвоить себе индусскую, египетскую или скандинавскую мифологию»³⁰.

Эта последняя фраза Гегеля непосредственно обращена уже против немецких романтиков, которые были склонны считать «коллизия между различными эпохами» гораздо более глубокой и драматичной, полагая, что каждая из эпох обладает совершенно особым типом художественного сознания и потому ни один из них не может быть усвоен путем простого ознакомления с соответствующими историческими фактами, а требует интимного вживания в неповторимо своеобразную эстетическую структуру рассматриваемой эпохи — акт, доступный лишь немногим художественным натурам, «конгенитальным» этой эпохе.

²⁹ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 273.

³⁰ Там же, стр. 278—279.

У Гегеля вызывает сомнение уже сама возможность (да и необходимость) такого интимного вживания в историческое своеобразие минувших эпох. «Но, — рассуждает он, — если даже сам поэт может полностью вработаться и вчувствоваться в такие чужеродные нравы и воззрения, то для публики, которая, как предполагается, должна наслаждаться поэтическим произведением, они всегда останутся лишь чем-то внешним»³¹. Ибо задача состоит в другом — в том, чтобы «дать истинное, непреходящее содержание, отвечающее также и запросам современной культуры»³². Истинное же и непреходящее содержание исчезнувших художественных структур общезначимо и общедоступно. Оно не связано с их историческим своеобразием так, чтобы нельзя было абстрагироваться от некоторых исторических деталей. Более того, это историческое своеобразие выражало лишь ограниченность формы, в которой жило истинное и непреходящее содержание в прошлом.

Основная тенденция истории, по Гегелю, в том и состояла, чтобы освободить это содержание от исторически условного способа существования и представить его в своей общечеловеческой чистоте, в своей безусловной истинности. А это значит, что людям более поздних исторических эпох истинное и непреходящее в изжитых культурах всегда гораздо ближе и понятнее, чем современникам этих культур. Поэтому люди, которым посчастливилось родиться и жить в более позднее время, имеют полное право считать неистинным все то в исчезнувших исторических образованиях, что им непонятно или недоступно.

Так полемика Гегеля против романтиков приводит его к выводам, поразительно созвучным тому «просветительскому высокомерию», которым, как он говорил, был отмечен «так называемый классический хороший вкус французов»³³.

В самом деле, современность оказывается у Гегеля высшим критерием истинности художественного воспроизведения: «Лишь настоящее свежо, все остальное блекло и бледно. Хотя мы и должны упрекнуть французов касательно исторической верности и подвергнуть их кри-

³¹ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 278—279.

³² Там же, стр. 277.

³³ Там же, стр. 273.

тике в отношении красоты за то, что они изображали греческих и римских героев, китайцев и перуанцев как французских принцев и принцесс и приписывали им мотивы и взгляды эпохи Людовиков XIV и XV, однако если бы только мотивы эти и взгляды были сами по себе глубже и прекраснее, то в этом перенесении в область современности вовсе не было бы ничего плохого для искусства. Напротив, все материалы, из жизни какого бы народа и какой бы эпохи их ни черпали, обретают свою художественную правду только как носители живой современности, что наполняет сердце человека, в нем отражаясь, и заставляет нас чувствовать и представлять себе истину»³⁴.

Иначе говоря, если бы французские писатели и драматурги приписывали своим «греческим или римским героям», своим «китайцам и перуанцам» не «мотивы и взгляды эпохи Людовиков XIV и XV», а философские представления немецких идеологов начала XIX века, то — согласно логике гегелевского рассуждения — в подобной модернизации «вовсе не было бы ничего плохого для искусства». Но, таким образом, вся проблема решается за счет того, что одной эпохе приписывается преимущество по сравнению со всеми другими. Она оказывается в совершенно исключительном, привилегированном положении, ибо она добралась наконец-то до универсального, общечеловеческого постижения «субстанциального содержания», которое все предшествующие эпохи постигали только исторически условно, ограниченно и узко. Потому-то этой эпохе и нет необходимости специально вживаться в содержание прошлых эпох. Потому-то и могут художники этой эпохи приписывать свои мотивы и взгляды героям минувших времен, зная, что не ошибутся: ведь они несут в себе истину всех изжитых исторических форм.

Словом, если французские просветители противопоставляли современный им тип сознания (в том числе и художественного) в качестве «единственно истинного» сознанию всех других исторических эпох, то Гегель противопоставляет современный ему тип сознания (в том числе и художественного) в качестве «абсолютно истинного» сознанию всех других исторических эпох, которое

³⁴ Гегель, Сочинения, т. XIII, стр. 168.

рассматривается им уже не как неистинное или ложное (что было бы простым повторением просветительской точки зрения), а как *относительно* истинное и, стало быть, *относительно* ложное.

Однако это последнее различие имеет десятистепенное значение, свидетельствующее о стремлении Гегеля сохранить «хорошие отношения» с историей. Суть же дела состоит в том, что немецкий мыслитель абсолютизировал собственную эпоху (точнее, свое понимание этой эпохи) и потому отказывался от историзма, оказываясь в положении, близком позиции французских просветителей. И это привело его к утрате той проблематики, которую он почувствовал, когда полемизировал с «просветительским высокомерием». «Коллизия между различными эпохами» оказалась «снятой», так как одна из эпох была провозглашена абсолютной, в общем-то и не нуждающейся в установлении каких бы то ни было отношений к другим эпохам и понимающей их исходя из самой себя, из своей собственной истинности и абсолютности.

Абсолютизируя свою собственную историческую эпоху (и ее эстетическое сознание), Гегель с неизбежностью впадал в своеобразный нарциссизм. Любая из исторически исчерпанных форм (социальных, философских или художественных — все равно) интересовала его лишь под углом зрения того, что роднило ее с его собственной *абсолютно истинной* эпохой, что подготавливало, вело к ней, вливалось в нее, формировало элементы ее будущей целостности («тотальности»). Все остальное в прошлом просто не интересовало его. И отсутствие интереса к тому, что не умещалось в рамки его «современных» представлений, Гегель «сваливал» на самое историю, объявляя все это не имеющим отношения к «истине». Так «неинтересное» в истории для людей позднего времени объявлялось неистинным.

Особенно отчетливо это выразилось именно в эстетических представлениях Гегеля, где его историзм оказался целиком снятым в своеобразном «презентизме». «...Это историческое содержание, — писал он, имея в виду «принадлежащие прошлому нравы, законы и т. д.», — также *существует*, но существует в *прошлом*, и если оно даже потеряло всякую связь с настоящим, с нашей жизнью, то, как бы мы его хорошо и точно ни знали, оно не наше. Но мы не интересуемся давно прошедшим толь-

ко потому, что оно некогда существовало. Историческое содержание является нашим лишь в том случае, если оно принадлежит тому народу, к которому мы сами принадлежим, или если мы вообще можем рассматривать настоящее как следствие тех событий, в цепи которых изображаемые характеры или деяния составляют существенное звено. Ибо в конце концов, для того чтобы прошлое сделалось нам близким, недостаточно даже того, что и это прошлое и настоящее принадлежат одной и той же стране и одному и тому же народу, а нужно, чтобы само прошлое нашего собственного народа находилось в более близкой связи с современными условиями и жизнью»³⁵.

Разумеется, считать такой узкий и такой тенденциозный взгляд на прошлое не искажающим исторической перспективы можно только в одном случае. А именно — предполагая, что точка зрения «современных условий в жизни», к которой апеллирует Гегель, это точка зрения «абсолютной истины» в конечной инстанции. При любой другой предпосылке такую точку зрения пришлось бы считать модернизацией истории (сознательной или бессознательной — это другой вопрос). Поскольку же точка зрения «современных условий и жизни» народа рассматривается как истинная в том смысле, что она уже вобрала в себя все плодотворное из предшествующей истории, постольку сказать по поводу того или иного исторического содержания, что «оно не наше», что «мы не интересуемся им», что оно «потеряло всякую связь с настоящим, с нашей жизнью», значит подписать ему смертный приговор, объявив неистинным раз и навсегда.

Если же мы вспомним, что сокровищница мирового искусства изобилует такими произведениями, к которым те или иные эпохи (в том числе и гегелевская эпоха) не питали никакого интереса, ибо представители этих эпох не видели их «более близкой связи с современными условиями и жизнью», то станет совершенно очевидным, какую важную проблему «снял» здесь Гегель³⁶. Ведь там, где прошлое представляется лишь как

³⁵ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 279.

³⁶ Упрощенное представление об отношении современной художественной культуры к художественной культуре прошлого, стрем-

неразвитое настоящее и его смысл, его истина усматриваются только в том, чтобы развиться до этого (настоящего, подлинного) образа,—там, по сути дела, отсутствует «коллизия между различными эпохами». Очевидно, истинная коллизия между ними может возникнуть лишь там и тогда, где и когда каждая обладает равной мерой истинности. Говорил же Гегель, что истинная трагедия возникает только там, где каждая из борющихся сторон одинаково «права» и, следовательно, в такой же мере и «неправа». Причем только при таком подходе отношение более поздней эпохи к предшествующей будет не только отношением критики, но и отношением самокритики. И проблема взаимопонимания между различными эпохами будет не только проблемой перевода содержания

ление утвердить принцип «непосредственной доступности» подлинного искусства минувших эпох приводит Гегеля порой к прямому оправданию модернизации: «...когда ставятся на сцене иностранные драматические произведения, каждый народ имеет право требовать известной переработки. Даже самые превосходные произведения *нуждаются* в этом отношении в переработке... Ибо прекрасное выступает для других, и те, перед которыми его заставляют выступать, должны чувствовать себя как дома в этой внешней стороне явленного прекрасного» (Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 284). При этом в качестве примера он приводит англичан, которые «дают теперь из шекспировских пьес лишь те сцены, которые превосходны и понятны сами по себе, безотносительно к изображенным в них историческим событиям...» (там же), «...потому что англичане не такие педанты, как наши эстетики, настаивающие на том, чтобы народу непременно показывали все те ставшие нам чуждыми обстоятельства, которыми он больше уже не может интересоваться»,—добавляет Гегель по адресу главным образом романтиков (там же). «...Мы должны требовать,—пишет Гегель,—чтобы внешняя историческая сторона отодвигалась поэтом на задний план, чтобы она сделалась незначительным второстепенным аксессуаром для человеческого всеобщего» (там же, стр. 281). И здесь становится совершенно очевидным следующее обстоятельство: гегелевская эстетическая модернизация заключается не в том, что утверждается необходимость определенной переработки «внешней исторической стороны», чтобы она не заслоняла «человеческого всеобщего», а совсем в ином. Модернизация проистекает из гегелевского непоколебимого убеждения, что именно его эпоха совершенно точно знает «человеческое всеобщее», то есть «истинно человеческое» содержание, и потому совершенно права, объявляя те или иные неинтересные ей стороны прошлого внешними. Суть дела, следовательно, в «некритическом позитивизме» Гегеля по отношению к его собственной эпохе — к буржуазной «современности», которая представлялась ему заключительной ступенью исторического развития.

ранних эпох на язык более поздних, но и проблемой обогащения языка более поздних эпох за счет как раз того, что в содержании ранних эпох кажется порой неперево-димым (а иногда просто неинтересным и недостойным такого перевода).

Это единственное отношение, при котором современность не только учит историю, но и учится у нее, и потому жизненно заинтересована в том, чтобы понять прошлую эпоху в своей собственной истинности. Современность должна научиться делать это хотя бы из чувства юмора — понимая, что завтра она сама обратится в прошлое и новая современность будет поступать с ней сообразно тому, как она сама обращалась со своим прошлым...

То же самое представление, которое тяготело над гегелевским пониманием отношения современной художественной культуры к художественной культуре прошлого, выявляется и в гегелевском рассмотрении различных элементов современной структуры эстетического сознания.

В этом случае Гегель также фиксирует, с одной стороны, истинный тип эстетического сознания, а с другой, — различные ступени приближения к нему. И, разумеется, коллизия между первым и вторыми опять-таки оказывается в достаточной мере облегченной — скорее «идиллической», чем «драматической» или «трагической». Она разрешается простым — «образовательным» — развитием относительно истинных художественных структур до уровня абсолютно истинной структуры художественного сознания.

Проблема доступности (понимания) искусства раскрывается, таким образом, по Гегелю, как проблема взаимоотношения различных уровней художественного сознания, различных последовательных этапов развития художественной культуры, которое характеризуется тем, что низшая ступень не только не противостоит «высшей», а включает в себе внутреннее стремление к ней. И если «для нас» эти ступени представляются как нечто отличное друг от друга, то «в себе» поистине они тождественны, ибо представляют один и тот же «дух» в его поступательном развитии.

Поэтому нет никаких органических препятствий для поднятия одного уровня художественной культуры до другого — более высокого. Ведь последний — не что

иное, как истина первого, реализация его тайного желания, его беспокойного стремления³⁷.

Проблема, в глазах Гегеля, облегчается еще и тем, что она в конечном итоге сводится к вопросу о понимании «субстанциального содержания», получившего выражение в произведениях искусства, причем последнее раскрывается в его «истинности» как логическое, понятийное содержание. А понятийное содержание обладает достоинством всеобщности и общезначимости уже по самой своей сущности. Потому-то это содержание и гарантирует общепонятность воплощающего его произведения искусства. Задача поэтому состоит только в том, чтобы образовать публику — поднять ее до этого всеобщего содержания, показав каждому человеку, что это всеобщее, то есть общечеловеческое, содержание заключено в нем самом и он должен только осознать его, превратив его из «в-себе-бытия» во «в-себе-и-для-себя-бытие».

Проблема, таким образом, решается исключительно средствами просвещения — «пропедевтическим» способом.

В этом выводе выступает на поверхность «некритический позитивизм» гегелевского понимания взаимоотноше-

³⁷ Интересно, что требование «понятности» приводит Гегеля в конфликт с винкельмановским «аллегоризмом» в живописи, причем в этой полемике Гегель движется навстречу реализму: «С точки зрения понятности историческим сюжетам во многом уступают так называемые аллегорические картины, которые одно время пользовались большим успехом; кроме того, поскольку им недостает внутренней живости и индивидуальности образов, они становятся неопределенными, бесчувственными, холодными. Что же касается естественных сцен, пейзажей и разных положений повседневной действительности человека, то они вполне понятны по тому, что они должны обозначать, доставляя в то же время с точки зрения индивидуальности драматического многообразия, движения и полноты бытия широкое поле для замыслов и выполнения» (Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 69). Именно «повседневная действительность», воспроизведенная с наибольшей точностью, и в самом деле могла представлять собой тот искомый материал, который, в отличие, скажем, от мифологических образов, библейских сюжетов, былинных персонажей и пр., был наиболее благоприятен с точки зрения общезначимости. И так должно было продолжаться до тех пор, пока в связи с крайней социальной дифференциацией, развитием техники и науки, преобразующих «естественный» облик вещей, этот материал не начал утрачивать свою былую прочность, устойчивость и общезначимость.

ния искусства и народа в условиях буржуазного общества. Гегель не видит, что современное ему общество неспособно решить проблему доступности искусства, что эта проблема вообще *не решается просветительскими средствами*, так же как и многие другие социальные проблемы буржуазной действительности.

Вера немецкого диалектика-идеалиста в возможность решить все эти проблемы на путях просвещения — правда, опирающегося не на «абстрактный рассудок» французских просветителей, а на конкретный диалектический «разум» — отражала его веру в безграничность и беспрепятственность буржуазного развития, то есть веру в «абсолютность» утверждающейся капиталистической формации.

В этом пункте романтики неожиданно оказались гораздо более критичными, чем Гегель. В их изображении конфликт между искусством и народом был гораздо более драматичным, и проблема доступности искусства для народа казалась им совершенно неразрешимой. Это побуждало как самих романтиков, так и теоретиков, следовавших за ними, искать решения трагической антиномии вне буржуазного общества, за его пределами, а здесь заключалась возможность не только реакционного возврата вспять — к изжитым общественным формам, но и революционного порыва в будущее — к тому, что должно последовать «за» капиталистическим обществом.

**ШЕЛЛИНГ И ТРАНСФОРМАЦИЯ
РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ИСКУССТВА**

**1. КРИЗИС РАННЕРОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ
И РАЗВИТИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА**

Гегель был тем более прав в своих оценках немецких романтиков, что общее направление его критики совпало с основной тенденцией их самокритики, отражением которой явилась эволюция романтической концепции искусства. Главным стимулом этой эволюции было как раз стремление романтиков избавиться от противоречий, вновь и вновь порождаемых субъективизмом и индивидуализмом их исходной теоретической позиции, что в свою очередь должно было вовлекать их в конфликт с исходной позицией. Однако это же самое обстоятельство одновременно было и причиной неправоты Гегеля: акцентируя внимание только на том, что отличало романтическую концепцию искусства от его собственной, — на ее субъективизме, индивидуализме и аристократизме, он не мог или не хотел видеть того, что свидетельствовало о развитии этой концепции, о ее выходе за свои собственные первоначальные границы, о ее конфликте со своими отправными посылами.

Эволюция романтической концепции искусства получила свое наиболее выпуклое, наиболее острое и наиболее конфликтное выражение у Фридриха Шлегеля. Философские предпосылки этой эволюции были определены у Шлегеля переходом от фихтеанства к идеалистически истолкованному спинозизму, от рационализма, хотя и непоследовательного, — к религиозному мистицизму, от культа гениального «я» — к культу божественного «универсума». В шлегелевских эстетических воззрениях это отразилось в переходе от негативного, разрушитель-

ного принципа иронии к позитивному, утвердительному, «*дидактическому*» принципу аллегории, а точнее (и шире) — принципу мифа. В этом эстетическом принципе сублимировалось новое представление романтиков о миссии искусства, согласно которому смысл последнего — в утверждении божественного содержания универсума¹. Конечно, для Ф. Шлегеля, чьи философско-эстетические воззрения были отмечены крайней непоследовательностью, «примирением» непримиримого и «совмещением» несовместимого, этот переход отнюдь не означал полного отказа от прежних теоретических посылок. Наоборот, чаще всего они представлялись ему вполне согласуемыми с новыми постулатами. В какой-то мере он был и в самом деле прав: эти постулаты «присутствовали» в составе раннеромантической концепции искусства², однако не в своей действительной форме, а лишь в виде противоречий этой концепции, в виде ощущения ее «недостаточности», смутного «томления» — тоски по более цельному и, главное, устойчивому мировоззрению, тайного желания как-то «укоренить» в этом мире и свое собственное искусство (следовательно, и самих себя как его служителей). Заслуга Ф. Шлегеля перед немецким романтизмом заключалась именно в том, что он прямо и непосредственно включал в состав своей непрерывно эволюционирующей эстетико-философской концепции (если

¹ «Все священные игривые проявления искусства, — писал Ф. Шлегель в своем «Разговоре о поэзии» (1800), — суть не что иное, как далекие подражания беспредельным игривым проявлениям мировой силы, вечно совершенствующемуся собою художественному произведению. Другими словами: все прекрасное есть аллегория. Оттого, что высшее невыразимо, оно может быть высказано только аллегорически» (цит. по кн.: Р. Гайм, Романтическая школа, М., 1891, стр. 586). «Всякое стихотворение должно быть дидактическим в том широком смысле этого слова, который обозначает тенденцию к глубокому, беспредельному смыслу (там же). Развивая эти воззрения дальше в статье «Литература», напечатанной в журнале «Европа», Ф. Шлегель «прикладную, то есть драматическую, поэзию... под названием «экзотерической» противопоставлял поэзии дидактической, аллегорико-мифологической, которую называл «эзотерической» (Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 591).

² Раннеромантический период Ф. Шлегеля мы отличаем от «предромантического», для которого было характерно увлечение кантовско-шиллеровской эстетикой и преклонение перед античностью и который не нес в себе ничего специфически романтического.

можно говорить об эволюции там, где происходит только своеобразное накопление идей) теоретические принципы и постулаты, отражавшие неясные томления его друзей-романтиков, его интеллектуальной среды и всей Германии, пробуждавшейся к интенсивной духовной жизни; при этом Шлегель не заботился о стройности и систематичности своих эстетико-философских концепций (которые день ото дня все больше напоминали Вавилонскую башню), предоставляя задачу сводить их в единое построение более строгим умам, мыслителям, которые относились к логике с гораздо большим пиететом, чем гениальный фантазер Ф. Шлегель.

По этой причине у Ф. Шлегеля почти всегда можно обнаружить *социально-психологические мотивы* идейной эволюции немецкого романтизма и крайне редко его философские, его логико-теоретические мотивы. Поворот Ф. Шлегеля к религиозному мистицизму и возникновение новой версии, новой «редакции» романтического учения об искусстве можно с достаточной мерой приближения датировать периодом, когда Шлейермахер писал свои знаменитые «Речи о религии», а против Фихте, преподававшего в Иенском университете, было выдвинуто обвинение в атеизме.

Р. Гайм, один из наиболее осведомленных исследователей немецкого романтизма, считал «странным совпадением», «что именно в то время, когда Шлейермахер писал свои «Речи», религиозный вопрос сделался вопросом дня вследствие обвинения Фихте в атеизме»³. Но это совпадение не так уж и странно: оба эти события вызваны к жизни одной и той же общей причиной — одним и тем же «духом»: духом активизировавшейся христианской ортодоксии, духом усилившейся религиозной реакции на французскую революцию и французское Просвещение. Причем в этой интеллектуальной атмосфере тот факт, что «новые пути» немецкому романтизму открыл не кто иной, как Шлейермахер, и именно своими «Речами о религии», был столь же закономерен, сколь закономерно было обвинение в атеизме автора «Наукоучения», сыгравшего по отношению к романтическому учению роль «бесконечного толчка». Закономерно было и то, что Ф. Шлегель, стремясь защитить Фихте от упре-

³ Р. Г а й м, Романтическая школа, стр. 418.

ков, пошел по пути превращения этого философского яacobинца в «открывателя» религии и положил начало религиозному истолкованию фихтеанства⁴, то есть превратил тактическую и временную задачу — сохранить официальные позиции Фихте в Иене, этой цитадели романтизма, — в задачу стратегическую и постоянную — задачу *трансформации романтизма на основе религиозного мировоззрения*:

«К религии,— писал он брату Вильгельму в мае 1799 года, — мы должны относиться не слегка, а как можно серьезнее, так как уже пора основать новую религию. Это есть цель всех целей и их средоточие. Я даже вижу, как выступает на свет это величайшее произведение нового времени; оно выступает на свет так же скромно, как первобытное христианство, от которого никак не ожидали, чтоб оно могло скоро поглотить римскую империю точно так же, как эта великая катастрофа поглотит в своих дальнейших кризисах французскую революцию. Споры, которые возбудил Фихте, очень кстати совпадают с этим моментом»⁵.

Как видим, социальный подтекст поворота Ф. Шлегеля (да и всего романтизма) в сторону религиозного мировоззрения — в направлении к «новой религии», с помощью которой романтическое учение могло бы «сменить кожу», не оставляет никаких сомнений.

Разумеется, подобная мировоззренческая трансформация не могла не отразиться на романтическом представлении о миссии искусства, о взаимоотношении искусства и общества, художника и «публики». И действительно, тот же самый Ф. Шлегель, который совсем недавно настаивал на принципе «гениальной иронии», истолкован-

⁴ «Фридрих Шлегель увлекся воинственным настроением своего брата [Августа Вильгельма.— Ю. Д.]; он выразил намерение написать брошюру, в которой доказал бы, что заслуга Фихте именно в том и заключается, что «он открыл религию»... После личных объяснений с Фихте он задумал написать вместо брошюры более обширное сочинение... До нас дошли некоторые приговорительные заметки и написанное вчерне начало сочинения. Здесь нам... встречается выражение «gebundene Religion»; Шлегель говорит, что этой религии у Фихте бесконечная масса, что именно благодаря ей мышление Фихте стремится к бесконечному. Фихте открыл религию в глубине духа, — открыл именно тем, что признал ее свободу» (Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 419).

⁵ Цит. по кн.: Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 420.

ной в духе фихтеанского субъективизма, уже через год-два — в «Разговоре о поэзии» (фрагмент: «Речь о мифологии») — выражает известную озабоченность по поводу того, что «теперешнему поэту недостает твердой опоры для его деятельности»⁶, что «поэт должен теперь рассчитывать на самого себя»⁷, что «он теперь стоит одиноким и, чтобы достигать высшего, должен полагаться только на свои силы, вместо того чтоб примыкать к какому-нибудь однородному целому»⁸.

Причину этого состояния, которое представляется ему столь же ненормальным и неестественным, сколь нормальным и естественным оно казалось ему всего год или два назад, — Ф. Шлегель видит в отсутствии мифологии, которой обладали все древние народы, и, соответственно, выход из этого состояния он видит на путях создания новой мифологии, считая, что «уже приближается то время, когда мы будем иметь ее или, по меньшей мере, будем усердно содействовать ее возникновению»⁹. «...Новая мифология, — пророчит Ф. Шлегель, — должна быть выработана из самой глубины нашего духа: она должна быть самым художественным из всех художественных произведений, потому что должна обнимать все другие художественные произведения, должна быть руслом и сосудом для старого, вечного, первобытного источника поэзии и сама должна быть бесконечным поэтическим произведением, заключающим в себе зародыши всех других поэтических произведений»¹⁰.

Как видим, здесь не только описание положения художника, но и оценка этого положения совпадает с гегелевской. Однако перспектива выхода из этой ситуации намечена здесь совершенно иная. Ведь, согласно Гегелю, «из самой глубины нашего духа» должна быть выработана не *мифологическая*, а *логическая* форма связи между людьми; она-то и должна обусловить содержание нового искусства и обеспечить его «общезначимость». Что же касается рудиментов «естественной», природно-мифологической формы связи между людьми, то они, по

⁶ Цит. по кн.: Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 587.

⁷ Там же.

⁸ Там же, стр. 587.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

мнению того же Гегеля, подлежат лишь полному и окончательному разложению. Между тем Ф. Шлегель придерживался диаметрально противоположного убеждения. Он ставил перед своими современниками задачу «расчистить хаос уже существующих религий», «вызвать из их могил все религии, а в те из них, которые бессмертны, вдохнуть новую жизнь и развить их посредством всемогущества искусства и науки»¹¹.

По мысли Ф. Шлегеля, та же задача стоит перед его временем и по отношению к мифам — источникам этих религий, которые также должны получить новую жизнь в составе новейшей — универсальной — мифологии. При этом объединяющим принципом такой мифологии должен стать принцип «чистого «я» трансцендентального идеализма (Фихте), развитый до своей высшей формы — «абсолютного «я» — и порождающий из себя «новый реализм» (спинозизм) — столь же безграничный, как и идеализм, то есть истолкованный в духе фихтеанства.

Признаком философского движения в этом направлении Ф. Шлегелю представлялось появление «Натурфилософии» Шеллинга и натурфилософских «эссе» (если воспользоваться современным словоупотреблением) Гарденберга. В них идеологу немецкого романтизма уже чудились зародыши новой мифологии, поэтически одушевляющей силы природы (открытые в результате применения методов новейшего естествознания)¹² на традиционно мифологический манер — средствами олицетворения и символизации, — словом, все то, что Гегель позже презрительно назвал «аналогетическим рефлексированием».

Здесь Ф. Шлегелю уже виделись ростки новой *теогонии* и *космогонии*, которым предстоит составить основное содержание грядущей мифологии. Ее предтечами он считал в философии «великого Якова Беме» (чей философский реализм, в сущности, уже тождествен поэзии) и Спинозу, постигшего философски отражение божества в человеке; в поэзии — во-первых, Данте (давшего «иероглифическое изображение окружающей природы в ее

¹¹ Цит. по кн.: Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 588.

¹² К сожалению, влияние ведущих естественно-научных идей XIX века на эволюцию немецкого романтизма еще не стало предметом углубленного исследования. Между тем именно здесь ключ к пониманию многих мировоззренческих проблем немецкого романтизма, в частности к пониманию своеобразия их мифологизма.

просветлении фантазией и любовью»¹³), а затем — Шекспира и Сервантеса, у которых вечная смесь энтузиазма и иронии есть уже «косвенная мифология»¹⁴.

Стремление создать новую мифологию, которая «должна быть руслом и сосудом для старого, вечного, первобытного источника поэзии», которая «сама должна быть бесконечным поэтическим произведением, заключающим в себе зародыши всех других поэтических произведений», — это стремление само по себе свидетельствовало, во-первых, о растущем ощущении «беспочвенности» искусства в условиях буржуазного общества; во-вторых, о кризисе субъективистских и индивидуалистических посылок раннеромантической эстетики; наконец, в-третьих, о непрочности и неустойчивости элитарных представлений об искусстве и его общественной миссии.

Романтики уже и на первом этапе развития романтического движения неоднократно высказывались по поводу того, что «дух» Просвещения, утвердившийся в Европе после французской революции, враждебен подлинному искусству; ибо руководящий принцип Просвещения — узкокорыстная полезность, враждебная всему возвышенному, бескорыстному — словом, идеальному, — и его главное орудие — «пошлый рассудок», чурающийся всего таинственного, непонятного, иррационального, мистического, всего того, что связывалось с романтическим представлением об истинной поэзии. Постепенно рассудок становится едва ли не самым главным врагом немецких романтиков. Он разрастается в их глазах, приобретает чудовищные размеры. В нем начинают видеть главный источник всех бед, и прежде всего виновника того, что из жизни исчезло эстетическое начало; виновника вытеснения поэтического духа «экономическим духом». А это приводит к такому логическому умозаключению: «Уж лучше нетерпимость чувства, нежели нетерпимость рассудка; предрассудок лучше поклонения рассудку, суеверие лучше системоверия»¹⁵.

Таким образом, борьба с *рассудком* уже включает в себе возможность возврата к религиозному способу мышления — при условии, если не видят иной альтерна-

¹³ Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 589.

¹⁴ Там же.

¹⁵ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 156.

тивы рассудку, кроме «*предрассудка*». Борьба против рассудочной системы уже включает в себе возможность возврата к мифологическому способу построения мировоззрения, — при условии, если не видят иной альтернативы «системотверию», кроме суеверия. И между принципом гениальной иронии, третирующей «пошлый рассудок», с одной стороны, и принципом веры (суеверия), полностью отдающей себя во власть *предрассудку*, — с другой, расстояние оказывается поразительно коротким. Для того чтобы преодолеть его, романтикам потребовалось до смешного мало времени.

Но именно поэтому в период столь решительного поворота перед немецкими романтиками не могли не встать с особой остротой уже чисто философские проблемы: как же совместить исходное романтическое требование свободы и самозаконности гениального субъекта (художника) с принципом веры, доверия (суеверия), без которого невозможны никакая религия и никакой миф? Как примирить ироническое самопародирование возведенное в абсолют, со строгостью и серьезностью религиозного и мифологического сознания, как примирить «трансцендентальную буффонаду» и божественную мистику? Как сочетать анархический индивидуализм с церковной дисциплиной, интеллигентский аристократизм с первобытной патриархальностью, уникальность с общезначимостью. Как, наконец, связать элитарную концепцию искусства с мифологической, дидактически-аллегорической?

Последовательно продуманной и систематически развернутой попыткой решить эти проблемы была философия искусства 25-летнего Шеллинга, которая одновременно и дала решительный толчок романтизму, открыв перед ним новые горизонты, и вывела за его пределы.

* * *

Шеллинга можно было бы — разумеется, несколько условно — назвать представителем «экстенсивной» тенденции позднего романтизма в противоположность «интенсивной» тенденции, которой был отмечен ранний романтизм. Если для последнего было характерно настаивание на автономии и самозаконности гениального субъекта (художника), на обособлении искусства от мира,

художника от публики и даже от его же собственных творений (то есть на самоуглублении, на сосредоточении эстетического субъекта в самом себе), то первому, напротив, свойственно стремление выработать «из самой глубины нашего духа» новую действительность (миф), распространить характеристики эстетического субъекта на мир в целом, провозгласить художника демиургом подлинной реальности — в отличие от неподлинной, обыденной (то есть экстраполировать на весь универсум все то, что сконцентрировалось в «бесконечной субъективности» гениального художника).

Эта тенденция уже наметилась в раннеромантический период в творчестве Новалиса (Гарденберга), хотя она и не была проведена сколько-нибудь последовательно вследствие неспособности его преодолеть субъективизм своих исходных посылок, воспринятых от Канта и Фихте. Новалис стремится преодолеть субъективизм и дуализм кантовски-фихтевского критицизма на путях *подмены гносеологических понятий своеобразными эстетическими созерцаниями*, возникающими на почве проецирования на объект (мир) эстетических переживаний субъекта (художника). «Это учение, — пишет он, — заставляет нас относиться к природе или внешнему миру, как к человеческому существу; оно убеждает нас, что мы можем и должны все понимать только так, как мы понимаем самих себя и любимые нами существа, — как мы понимаем самих себя и вас. Теперь мы находим настоящую внутреннюю связь между субъектом и объектом, — теперь мы убеждаемся, что и в нас есть внешний мир, находящийся в такой же связи с нашим внутренним миром, в какой внешний мир, находящийся вне нас, находится с нашим внешним миром, — что душу природы мы можем познавать только мыслями, подобно тому как внешнюю сторону и тело природы мы можем познавать только ощущениями»¹⁶.

Здесь идет речь не только об утверждении полной аналогии между субъектом («индивидуальностью») и объектом («природой или внешним миром»), но и о том, что внутренние отношения субъекта, так сказать, «к самому себе» (его понятия и ощущения, эмоции и переживания) представляют собой истину, откровение внешних

¹⁶ Цит. по кн.: Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 323.

отношений объекта, равно как и взаимоотношений между субъектом и объектом.

«Индивидуальность, — пишет Новалис, — есть совершенное явление, есть абсолютная система...»¹⁷. Он рассматривает ее как некую идеальную модель внешнего мира, природы универсума, а человеческие способности — и, разумеется, в первую очередь способность воображения, фантазию — как непосредственно данное человеку откровение природных сил, космических стихий (точнее, как единственно истинную форму существования этих последних). Потому-то он и называет природу «фантазией, превратившейся в машину», физику — «учением о фантазии», а человеческое сердце — «ключом к познанию мира».

Одним словом, если Кант рассматривал природу как своего рода проекцию теоретических (познавательных) способностей человека, превращая ее в некое олицетворение фигуры философа-гносеолога, получившей поистине космическое значение; если Фихте расценивал природу как своеобразную проекцию практических (морально-этических) способностей человека, превращая ее в некое олицетворение фигуры этика — носителя морального сознания, также получившей универсальный смысл, — то Новалис *созерцает природу как определенную проекцию эстетических способностей* (эстетических переживаний) человека, превращая ее в некое олицетворение фигуры художника — эстетического субъекта в его романтическом истолковании, а именно в качестве носителя специфической способности воображения, фантазии, противостоящей и логической способности — «пошлomu рассудку», и этической способности — обыденной морали.

Фигура романтического художника приобретает у Новалиса универсальные размеры: «гениальный субъект» становится «абсолютным субъектом» — богом, а сама гениальность — «божественным даром» («искрой божьей»), выражением непосредственной причастности высшей творческой силе. Гений художника — это, согласно Новалису, высшая способность, по отношению к которой разум, фантазия, рассудок, ум — лишь частные функции: «...человеку кажется, что он с кем-то разговаривает и что какое-то неизвестное духовное существо вызывает

¹⁷ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 138.

его на развитие самых ясных идей. Следует полагать, что это существо принадлежит к разряду высших существ, потому что оно вступает с ним в сношения таким способом, который невозможен ни для какого существа, зависящего от явлений внешнего мира. Следует полагать, что это однородное с ним существо, потому что оно относится к нему как к духовному существу и вызывает его на самую странную самодеятельность. Это «я» высшего разряда относится к человеку так же, как человек относится к природе или мудрец относится к ребенку. Человек желает сравняться с ним»¹⁸.

Итак, здесь в общем и целом уже нащупывается «твердая опора» для деятельности «теперешнего поэта», о которой тосковал Ф. Шлегель. Причем нащупывается таким образом, что укоренение поэта в мире не лишает его «избранности», а ликвидация его одиночества отнюдь не означает его единения с пошлой «публикой». И то и другое достигается через личный контакт с «высшим существом», с «высшим «я», которое гарантирует своему избраннику, с одной стороны, прочность жизненной позиции, несмотря на разлад с внешним миром (в конечном счете, опять-таки, с той же самой публикой), а с другой стороны, определенную форму общения («...человеку кажется, что он с кем-то разговаривает...»), несмотря на непонятность его произведений, на отсутствие общего языка с публикой.

В общем, как правильно резюмирует Р. Гайм, «с учением Фихте о созидающем мире и господствующем над мирами «я» Новалис соединяет уверенность поэта в могуществе гения и уверенность благочестивого человека, что вера способна сдвинуть с места гору»¹⁹; «он сам называет «магическим идеализмом» этот поэтический и мистический идеализм, разом превращающий в действительность то, что духовно, и, наоборот, разом одухотворяющий то, что действительно»²⁰. Однако истинным магом в построении Новалиса остается все-таки субъект, обладающий гениальной способностью верить в чудо, в реальность любой фикции, любого продукта своей фантазии; ибо «бог существует в тот момент, когда я верую в него»²¹.

¹⁸ Цит. по кн.: Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 319—320.

¹⁹ Р. Гайм, Романтическая школа, стр. 321.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

Иначе говоря, фихтеанские предпосылки остаются по-прежнему непреодоленными. Сам бог оказывается некоторой объективацией веры гениального художника в реальность своих созданий, в реальность чуда, а для самих романтиков — объективацией их томления по чему-то прочному и устойчивому, томления, возникающего именно из смутного ощущения непрочности и неустойчивости субъективизма и индивидуализма.

В натурфилософских экскурсах Новалиса действительно много общего с «Натурфилософией» юного Шеллинга, написанной несколько позже, и Ф. Шлегель был не так уж далек от истины, когда сближал Новалиса и Шеллинга, видя в их построениях зародыши новой мифологии. Но эта общность воззрений была лишь временной. Она отражала только один момент в развитии мировоззрения автора «Натурфилософии», который был гораздо последовательнее Новалиса в своем увлечении Спинозой и в стремлении преодолеть субъективизм собственных исходных посылок, заимствованных из философии Фихте.

Шеллинг принимает представление Новалиса об универсуме как о божественном художественном произведении. Но если последний рассматривал красоту природы, вообще внешнего мира как чистую проекцию эстетических переживаний субъекта — боговдохновенного гения, то Шеллинг настаивает на объективности природной красоты, на ее независимости от субъективных переживаний, хотя и признает, с одной стороны, известный «параллелизм» между красотой в природе и красотой в искусстве, а с другой, — «случайный» характер природной красоты, поскольку «органическое произведение природы... не обязательно должно быть прекрасным»²².

Объективной основой красоты в природе и красоты в искусстве является, согласно Шеллингу, изначальное тождество субъекта и объекта, «сознательной» и «бессознательной» деятельности, воплощающее суть божественного универсума и обеспечивающее его целостность и красоту. Выражением этого изначального тождества является, по Шеллингу, и развитие внешней природы, в котором объективное («бессознательное») перевешивает

²² Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, М., 1936, стр. 386.

над субъективным («сознательным»), и развитие духа («интеллигенции»), в котором, наоборот, второе перевешивает первое. Взятые в тождестве, «природа» и «интеллигенция» и образуют универсум как единое художественное произведение. Это тождество может обнаружить себя и в отдельных явлениях: в тех случаях, когда это обнаружение является результатом «бессознательной» деятельности, результатом случайного совпадения «сознательного» и «бессознательного», мы имеем природную красоту; но когда такое обнаружение является результатом «сознательной» деятельности, результатом осознанного стремления художника, перед нами — красота искусства.

Итак, красота — это уже не просто характеристика обособленного от реальной жизни «странного мира» искусства, как это первоначально представлялось романтикам, и не характеристика спроецированных на окружающую действительность субъективных переживаний гениальной художественной натуры, как это получалось у Новалиса. Красота — это и основа универсума и выражение его целостности; это подлинная реальность, истинная действительность. Так немецкий романтизм в лице автора «Системы трансцендентального идеализма» *выдвигает свою эстетическую точку зрения в качестве основы общего мировоззрения*. Шеллинг пытается всерьез реализовать ту программу, которую набросал в своих «Разговорах о поэзии» Ф. Шлегель с легкостью и беззаботностью гениального импровизатора.

В качестве единого художественного произведения универсум должен был получить те же самые характеристики, с которыми романтики связывали свое представление об искусстве. Что же касается искусства, то оно было у романтиков (как и у молодого Шеллинга) некоторой объективацией кантовских характеристик эстетической способности суждения, то есть характеристик восприятия произведения искусства, характеристик определенного типа отношения к нему.

«Чем именно удовлетворяющее эстетическим требованиям произведение искусства отличается от произведения ремесленного, нетрудно выяснить, раз всякое художественное творчество в принципе должно быть абсолютно свободным, — пишет Шеллинг. — ...Этой независимостью от внешних целей объясняются также святость

и чистота искусства, которые простираются до таких пределов, что здесь исключается какая-либо соприкосновенность не только с тем, что дарует одно чувственное наслаждение (требования подобного рода, предъявляемые к искусству, характеризуют лишь пору варварства), но также и с пользой. О последней может взывать лишь та эпоха, которая величайшие усилия человеческого духа обращает лишь на экономически выгодные изобретения. Мы идем здесь гораздо дальше, порывая со всем, что носит морализующий характер, отвергаем, наконец, связь с наукой, которая в силу своей бескорыстности ближе всего стоит к искусству. Руководствуемся мы при этом только тем, что наука направлена на внешнюю себе цель и в конце концов сама служит средством для высшего (для искусства)»²³.

Здесь не вызывает удивления забота Шеллинга о «святости и чистоте искусства», доведенная до обособления искусства от морали, что совсем не характерно для кантовского понимания искусства. Тенденция Шеллинга связана и с романтическим стремлением полностью обособить искусство от прочих жизненных сфер и одновременно с прямым и непосредственным возведением выделенных Кантом абстрактных характеристик эстетического суждения вкуса в ранг характеристик самого произведения искусства и вообще искусства — операция, которой не допускал автор «Критики способности суждения». Здесь интереснее другое: во-первых, способ обоснования этих эстетических характеристик, существенно отличный от кантовского, и, во-вторых, заостренность этого обоснования против утилитаристского мировоззрения с его принципом *пользы* — обстоятельство, которое сближает шеллинговское истолкование искусства с платоновским пониманием идей.

Шеллинг выводит независимость искусства «от внешних целей», равно как и проистекающую отсюда «святость и чистоту искусства» из того, что оно представляет собой «высшее» и потому имеет цель в самом себе. Поскольку же все остальные сферы действительности не обладают таким характером «самоцельности» и имеют цель вне себя, постольку они должны быть отделены от

²³ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 386—387.

истинно эстетической сферы. Эстетическая сфера отделяется от всех остальных как единственно истинная, «довлеющая себе», причем не просто обособленная от других, но определяющая их, дающая им высшую цель. Иначе говоря, эстетическое получает привилегированное положение в качестве истинного и абсолютного в противоположность всему неистинному и относительному. И проблема, следовательно, формулируется не в плоскости отношения истинно эстетического к неистинно эстетическому, а как проблема отношения эстетического, то есть истинного, к неэстетическому, то есть неистинному. Это уже не специфически эстетическая, а *космическая, универсальная* проблема.

Гипертрофия красоты, возведение принципа красоты в ранг высшего — универсального, космического — принципа отражали стремление Шеллинга построить единое мировоззрение на фундаменте, который бы радикально и, так сказать, изначально исключал утилитаристский принцип пользы, с которым автор «Системы трансцендентального идеализма», подобно всем романтикам, связывал все грехи буржуазного общества, — в эпоху, «которая величайшие усилия человеческого духа обращает лишь на экономически выгодные изобретения».

* * *

Утилитаризм выступал перед романтиками и Шеллингом в двух его ипостасях — в виде *буржуазной практики*, с одной стороны, и в форме *теории полезности* Гельвеция и Гольбаха, — с другой. Причем, будучи идеалистом, Шеллинг считал теорию причиной практики и воевал прежде всего с теорией полезности как логически неизбежным результатом Просвещения.

Утилитаристская теория даже в том виде, какой придали ей далекие от буржуазной ограниченности французские просветители, имела противоречивый, двойственный характер, и потому борьба с ней также не могла быть однозначной по своему содержанию и общественному смыслу.

«Уже у Гельвеция и Гольбаха, — пишет Маркс в «Немецкой идеологии», — мы находим идеализацию этого учения, вполне соответствующую оппозиционной роли французской буржуазии перед революцией. У Гольбаха

вся деятельность индивидов в их взаимном общении, например речь, любовь и т. д., изображается в виде отношений полезности и использования. Таким образом, действительные отношения, из которых он исходит,— это речь, любовь, определенные действительные проявления определенных свойств индивидов. Но эти отношения не обладают здесь свойственным им *специфическим* значением, а служат выражением и проявлением некоего третьего, представленного вместо них, отношения, именно отношения полезности или использования. Эта перефразировка перестает быть бессмысленной и произвольной только тогда, когда для индивида его отношения имеют значение не сами по себе, не как самостоятельное проявление, а как маски,— однако как маски не категории использования, а некоей действительной третьей цели и отношения, называемого отношением полезности»²⁴.

Согласно Марксу, утилитаризм, следовательно, выступает как мировоззрение того общества, для которого специфичны: во-первых, утрата непосредственными человеческими отношениями (человеческими способностями, «сущностными силами», как выражался иногда молодой Маркс) их самоценности, их собственного смысла, их «специфического значения», во-вторых (что является причиной первого), сведение всех этих «действенных проявлений определенных свойств индивидов», «всех многообразных человеческих взаимоотношений» «к единственному отношению полезности», которое оказывается настолько решающим, настолько доминирующим, что все другие отношения допускаются к жизни, сохраняют смысл и значение лишь как носители отношения полезности — его маски.

Стало быть, утилитаризм оказывается адекватным мировоззрением того общества, где человеческие отношения, «действенные проявления» свойств индивидов утрачивают свой непосредственно личностный характер, опосредствуются, приобретают отчужденную форму — форму различных «масок» отношения полезности. Даже любовь оказывается способом «взаимного использования» двух любящих индивидов,— не целью в себе, не формой развертывания их индивидуального богатства, а только средством для чего-то другого, что характери-

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 409—410.

зуется как «взаимная полезность» и в этом способе осознания предполагает какую-то внешнюю по отношению к самой любви и чаще всего количественную мерку.

Лишая «определенные действенные проявления определенных свойств индивидов» их «специфического значения» и рассматривая их в качестве средства для реализации всеобщего отношения полезности, утилитаризм открывает путь для прикладывания к ним внешнего мерила. Однако сам утилитаризм именно в силу своей крайней абстрактности не в состоянии предложить такого критерия. Этот критерий он может заимствовать также только извне — из тех отношений, абстрактным выражением которых сам он и является, а именно товарно-денежных отношений: «Эта по видимости метафизическая абстракция проистекает из того, что в современном буржуазном обществе все отношения практически подчинены только одному абстрактному денежно-торгашескому отношению»²⁵.

В свете этого реального содержания «принципа полезности» обнаруживается смысл того маскарада, который возникает в результате превращения всех человеческих отношений в маски единого отношения полезности. «Словесный маскарад,— пишет Маркс,— имеет смысл лишь тогда, когда он является бессознательным или сознательным выражением действительного маскарада. В данном случае отношение полезности имеет вполне определенный смысл, именно тот, что я извлекаю пользу для себя, причиняя ущерб другому (*exploitation de l'homme par l'homme*); далее в этом случае польза, извлекаемая мною из какого-нибудь отношения, чужда вообще данному отношению... это — отношение, определяемое общественными отношениями,— а оно-то как раз и есть отношение полезности. Все это действительно имеет место у буржуа. Для него только одно отношение имеет самодовлеющее значение — отношение эксплуатации; все прочие отношения существуют для него лишь постольку, поскольку он может подвести их под это единственное отношение, и даже там, где он встречает такие отношения, которые нельзя прямо подчинить отношению эксплуатации, он подчиняет их данному отношению, по крайней мере в воображении. Материальным выражени-

²⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 409.

ем этой пользы являются деньги — представитель стоимости всех вещей, людей и общественных отношений»²⁶.

Таков реальный смысл утилитаристского мировоззрения, и потому борьба с ним даже в той абстрактно-теоретической форме, в какой она велась романтиками и Шеллингом, не могла не перерасти в критику самих буржуазных отношений, не могла не затрагивать каких-то важных сторон капиталистического общественного бытия, не могла не ставить проблем, выводящих теоретически за рамки капитализма хотя бы в форме вопроса.

Правда, этот *реальный* смысл утилитаристского мировоззрения далеко не всегда оказывается в поле зрения романтиков и Шеллинга. Торжество утилитаризма в практике буржуазного общества волновало их прежде всего как признак исчезновения из жизни эстетического начала, как симптом угрозы искусству. Но эти их опасения были достаточно основательны; ибо, как отмечал Маркс, «...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»²⁷.

Дело в том, что условия капиталистического производства, навязывающие своим агентам утилитаристский взгляд на мир, препятствуют его эстетическому освоению: ведь эстетическое отношение к предмету предполагает гораздо более широкую точку зрения, чем узкокорыстная точка зрения полезности: «...торговец минералами видит только меркантильную стоимость, а не красоту и не своеобразную природу минерала; у него нет минералогического чувства»²⁸.

Но мало этого: узкоутилитаристски ориентированная практика не только препятствует формированию эстетической чувственности, но, в противовес этой последней, культивирует свой особый тип социальной чувственности. Это выражается, во-первых, в том, что обычные человеческие чувства искажаются, отчуждаются от самих себя, надевают маску, которая до неузнаваемости извращает их: «...чувство, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь ограни-

²⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 410.

²⁷ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 192.

²⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 594.

ченным смыслом»²⁹ — смыслом, целиком и полностью замкнутым в узкие рамки этой потребности; во-вторых, в том, что эти чувства превращаются в модификацию некоего отчуждения человеческих чувств — чувства обладания: «Частная собственность,— пишет Маркс,— сделала нас столь глупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является нашим лишь тогда, когда мы им обладаем, то есть когда он существует для нас как капитал или когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на своем теле, живем в нем и т. д.,— одним словом, когда мы его потребляем... Потому на место всех физических и духовных чувств стало простое отчуждение всех чувств — чувство обладания»³⁰. Как видим, этот тип социальной чувственности целиком и полностью соответствует утилитаристскому мировоззрению. Это своего рода «утилитаристское мироощущение», «утилитаристское мироучувствование».

Совершенно очевидно, что такой тип социальной чувственности не может быть почвой для эстетического отношения к предметам, ибо в эстетическом отношении чувства «непосредственно в своей практике» становятся «теоретиками»³¹: здесь они «имеют отношение к вещи ради вещи»³², тем более что «сама эта вещь есть предметное человеческое отношение к самой себе и к человеку, и наоборот»³³. Для эстетического отношения к вещи характерна «открытость» вещи человеку, так как через нее он видит человеческий смысл своего социального бытия. Вещи оказываются непосредственными носителями этого смысла, он «светится» в них, он непосредственно раскрывается человеку в эстетическом отношении: «...все предметы становятся для него опредмечиванием самого себя, утверждением и осуществлением его индивидуальности, его предметами, а это значит, что предмет становится им самим»³⁴.

Что же касается утилитаристского отношения к вещам, для которого характерно сведение всего многооб-

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 594.

³⁰ Там же, стр. 592.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же, стр. 593.

разия человеческих чувств к чувству *обладания*, то в нем, в этом отношении, предметы закрываются, надевают маски, вуалируют свою истинную сущность, отчуждают ее. Здесь истинная суть вещи *зашифровывается*: она становится знаком не самой себя, а закодированного в ней товаро-денежного отношения. Вещь получает двойную жизнь — свою собственную и чуждую ей, привитую «грубо практическим отношением» к ней, узкоутилитаристской потребностью в ней. Эта вторая жизнь выступает как официальная и потому чаще всего воспринимается как подлинная, единственно истинная.

Таким образом, стремление Шеллинга утвердить «святость и чистоту искусства», его «независимость от внешних целей» выступает как реакция на узкопрагматический, убого утилитаристский тип человеческой чувственности, формируемый практикой буржуазного общества и ориентируемый теорией полезности. При этом Шеллинг обнаруживает отчетливо выраженную тенденцию абсолютизировать противоположную крайность: не просто обосновать незаинтересованность (самоцельность) эстетического созерцания, но и превратить эту последнюю в абсолютную цель универсума. *Сам божественный универсум превращается в носителя антиутилитаристской тенденции, сам бог-художник выступает против «экономического духа» буржуазного общества.*

Однако в результате того, что шеллингианское эстетическое мировоззрение было реакцией на буржуазный утилитаризм, и потому, что оно было *только эстетической реакцией*, осознание и усвоение прогрессивного, революционизирующего значения этой «теории полезности и эксплуатации» было вне его возможностей. «Теория Гольбаха, — пишет Маркс, — есть исторически правомерная философская иллюзия насчет поднимавшейся тогда во Франции буржуазии, чью жажду эксплуатации еще можно было изображать как жажду полного развития индивидов в условиях общения, освобожденного от старых феодальных пут. Впрочем, освобождение, как его понимает буржуазия, — то есть конкуренция, явилось для XVIII века единственно возможным способом открыть перед индивидами новое поприще более свободного развития. Теоретическое провозглашение сознания, соответствующего этой буржуазной практике, — сознания взаимной эксплуатации — всеобщим взаимоотношением

между всеми индивидами, было также смелым и открытым шагом вперед, было просвещением, раскрывающим земной смысл политического, патриархального, религиозного и идиллического облачения эксплуатации при феодализме, облачения, которое соответствовало тогдашней форме эксплуатации и было систематизировано в особенности теоретиками абсолютной монархии»³⁵.

Стремление утилитаристов придать своей идеологии характер всеобщего, *универсального* мировоззрения соответствует той широте и тому размаху, с которыми капитализм осуществляет свою просветительскую, цивилизаторскую, революционизирующую роль во всем мире. «...Если производство, основанное на капитале, с одной стороны, создает универсальную индустрию, то есть прибавочный труд, создающий стоимость,— то, с другой стороны, она создает систему всеобщей эксплуатации природных и человеческих свойств, систему всеобщей полезности, носителем которой наука выступает точно так же, как и все физические и духовные свойства, между тем как помимо этой сферы общественного производства и обмена ничто не представляется *высшим в себе* и самооправданным. Таким образом, лишь капитал создает буржуазное общество, или универсальное присвоение как природы, так и самой общественной связи членами общества. Отсюда великое цивилизаторское влияние капитала; его производство — такая общественная ступень, по сравнению с которой все прежние выступают лишь как локальное развитие человечества и *обоожествление природы*. Лишь теперь природа становится для человека только предметом, только полезной вещью, ее перестают признавать самодовлеющей силой, а теоретическое познание ее самостоятельных законов само выступает лишь как хитрость с целью подчинения ее человеческим потребностям, будь то в качестве предмета потребления, будь то в качестве средства производства»³⁶.

Ни романтики, ни Шеллинг не осознавали того, что предпосылки их мировоззрения порождены той же самой исторической ситуацией, которая вызвала к жизни буржуазный утилитаризм, что их собственный антиутилитаризм является негативным результатом того же Про-

³⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 410—411.

³⁶ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 218.

свещения, если рассматривать теорию полезности как необходимый результат Просвещения: не было бы утилитаристского мировоззрения — не возникла бы и его противоположность.

Тоска по «высшему в себе» и «самооправданному» приводит сначала к эстетизации всего самоценного и самодостаточного (а порой просто бесполезного, и как раз потому только, что оно «не» полезно, исключает полезность, противостоит полезности), затем к радикальному противопоставлению этого самоценного и самодостаточного всему «миру полезности» в качестве особого царства и, наконец, к утверждению этого самоценного и самодостаточного в качестве единственно истинной основы универсума. Такое более или менее устойчивое настроение, захватывающее значительную группу выдающихся интеллектуалов, возможно лишь в ситуации, описанной Марксом: в системе «всеобщей эксплуатации природы и человеческих свойств», в системе «всеобщей полезности», носителями которой выступают «все физические и духовные свойства».

В этих условиях в качестве основного критерия прекрасного начинает выступать именно «самоценность» и «самодостаточность». Достаточно воспринять вещь или предмет в качестве самоценного и самодостаточного, чтобы он представился прекрасным предметом, — такая логика эмоционально-эстетической оценки, специфичная для антиутилитаристского мироощущения, и побудила Шеллинга рассматривать универсум как единое художественное произведение: ведь он есть «высшее в себе» и не служит никаким утилитарным целям. Эта же логика привела Шеллинга к противопоставлению художественной целостности универсума его частям (фрагментам): поскольку каждая из частей служит целому, ни одна из них не может быть прекрасной. Наконец, так как возможность прекрасного в конечных явлениях природы (и «интеллигенции») утверждается им через сопричастность этих явлений универсуму, последняя исключает их из общей связи природы (и «интеллигенции») и делает самоценными и самодостаточными. Эту характеристику они получают непосредственно от универсума — от «абсолютного тождества» субъекта и объекта, составляющего его основу и гарантирующего его целостность.

В условиях превращения природы в «только предмет» («только полезную вещь»), а ее познания — в «только хитрость», имеющую целью подчинение природы человеческим потребностям, вполне естественна эстетизация всех тех форм познания, всех тех духовных образований — прежде всего мифологических, — в которых природа выступала как самодовлеющая сила, как нечто, живущее своей собственной жизнью, словом — как «высшее в себе».

Всякое обожествление природы, представляющее, по Марксу, продукт «локального развития человечества», выступает как эстетический феномен. Природа представляется здесь как нечто самоценное и самодостаточное.

Так архаичные религиозно-мифологические формы (в составе которых эстетическое имело лишь значение одного из моментов) в условиях реакции на утилитаристское мировоззрение воспринимаются в виде собственно эстетических образований. И вполне естественно, что стремление немецких романтиков и Шеллинга противостоять утилитаристскому «штурм-унд-дрангу» на природу и «спасти» ее самоценность и самостоятельность должно было в конце концов вылиться в форму своеобразной мифологизации природы. Причем в качестве совершенно искусственного образования такая мифологизация могла быть только *эстетической стилизацией под миф*, который сам выступал как некое единое и всеобщее художественное произведение.

В качестве способа такой мифологизации Шеллинг предлагал «возвращение науки к поэзии»³⁷ посредством раскрытия *сокровенных эстетических истоков, истинного эстетического содержания всякого научного знания*, через осознание того, что «искусству надлежит быть прообразом науки»³⁸. «...Можно надеяться, — писал Шеллинг, — что... ныне все... науки совместно с философией, после своего завершения, множеством отдельных струй вольются обратно в тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда первоначально изошли. И вообще нетрудно сказать, что явится посредствующим звеном для этого воз-

³⁷ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 395.

³⁸ Там же, стр. 387.

вращения науки к поэзии, ибо подобное звено существовало в форме мифологии еще до того, как произошел нервосоединимый, как нам ныне кажется, разрыв»³⁹.

* * *

Может создаться впечатление, что ориентация романтиков и Шеллинга на создание новой мифологии означает разрыв с элитарной концепцией искусства. В пользу этого вывода свидетельствует и тот факт, что следствием интереса к мифологическому прошлому искусства у романтиков было повышение интереса к народным истокам «ученого» искусства, к народному искусству вообще (с романтиками совсем не случайно связывают один из этапов развития теории народности искусства). По-видимому, об этом же свидетельствует утверждение Шеллинга, что новая мифология сможет возникнуть не в качестве измышления какого-нибудь отдельного поэта, но в результате работы «целого поколения, которое представит как бы единую творческую личность»⁴⁰. Однако более детальное рассмотрение эстетико-философского построения Шеллинга — единственного мыслителя, который всерьез попытался привести в систему романтические порывы, искания и томления, убеждает в том, что это впечатление в значительной степени обманчиво.

Элитарная тенденция шеллинговского эстетико-философского построения вырисовывается уже в его начальном пункте — там, где автор «Системы трансцендентального идеализма» более конкретно разъясняет, чьими руками будут закладываться основы новой мифологии. В этой связи он говорит главным образом о философах и поэтах, подчеркивая, что «нет никаких оснований думать, что способность к философии должна быть чем-то более распространенным, нежели способность к поэзии, в особенности среди такого сорта людей, которые потеряли всякое эстетическое чувство по причине ли постоянной загруженности памяти (ничто не действует более убийственно на творческую способность) или вследствие умозрительности, подрывающей в корне всякую деятельность воображения»⁴¹. Что же касается художников, то

³⁹ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 394—395.

⁴⁰ Там же, стр. 395.

⁴¹ Там же, стр. 26.

они, согласно Шеллингу, принадлежат к тем «редким натурам», у которых «неизменная тождественность, лежащая в основе всего существующего, совлекает с себя все покровы, под которыми она скрывается от других людей, и с такой же непосредственностью, с какой она аффицируется вещами, начинает в свою очередь воздействовать на все»⁴². На художника, по его утверждению, «действует сила, которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей, не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной»⁴³.

Сближение, а в определенном аспекте и отождествление философской и поэтической способностей у Шеллинга совсем не случайно: и ту и другую он считает различными формами одной и той же эстетической способности. «...То специфическое чувство, при помощи которого осуществляется этот род философии,— пишет Шеллинг, имея в виду трансцендентальную философию,— должно быть эстетическим, и по той же самой причине искусство оказывается органом философии»⁴⁴. Поскольку же эстетическая способность в обеих ее формах — и в форме поэтического и в форме философского дарования — представляет исключительно редкую способность, отмечающую печать избранности людей, ею обладающих, постольку философское творчество оказывается столь же аристократической формой деятельности, как и поэтическое творчество.

Так вслед за поэзией, «ученым» искусством вообще, философия также начинает рассматриваться как элитарная сфера — сфера деятельности людей, одаренных совершенно особым, совершенно специфическим талантом. Антиутилитаристская эстетическая форма мировоззрения возникает и выкристаллизовывается как элитарно-аристократическое духовное образование: у истоков новой мифологии стоят «аристократы духа». Новое мировоззрение надевает на себя эстетическое одеяние, для того чтобы обеспечить свою эзотеричность, свою недоступность толпе, свою «особливость».

⁴² Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 379.

⁴³ Там же, стр. 380.

⁴⁴ Там же, стр. 25—26.

Шеллинг совершенно отчетливо осознает это обстоятельство: философия, понятая таким образом, должна, согласно его убеждению, остановить тот «прорвавшийся поток», который по вине просвещения «смешал ясную высоту и низменность», так что «чернь начала писать» и каждый плебей стал претендовать на роль «судьи» в делах философии (и не только философии). Это, по Шеллингу, тем более опасно, что вторжение «охлократии в царство науки» с неизбежностью ведет «рано или поздно ко всеобщему возвышению черни» — перспектива, совершенно неприемлемая для автора «Системы трансцендентального идеализма».

В свете отмеченной тенденции совершенно отчетливо фиксируется социальный смысл шеллинговского заявления о том, что «только наука должна царить в университете, в нем нет иных различий, кроме различий таланта и образования, нет иного строя, кроме господства лучших, аристократии в самом благородном смысле»⁴⁵. Университет выступает как модель, по типу которой Шеллингу виделись идеальные общественные отношения, где «лучшие» — это одаренные эстетической способностью к поэтическому творчеству (или к трансцендентальному философствованию).

Итак, эстетическая способность имеет две формы: *поэтического* (собственно эстетического) и *интеллектуального* созерцания. И та и другая формы представляют собой разновидности способности созерцания. Каждая из них делает возможным постижение абсолютной красоты универсума — «абсолютного тождества» субъекта и объекта, не постижимого средствами логического мышления (и потому недоступного для тех, кто не одарен способностью созерцания). Дело в том, что созерцание — это не пассивная, воспринимающая, а активная, деятельная способность. Она предполагает, что творческий субъект, будь это поэт или философ, в самом себе и только в самом себе находит исходный материал и форму этого созерцания — некоторую изначальную интуицию, в которой «отождествлены» субъект и объект, сознательная и бессознательная духовная деятельность. Отправляясь от этого, он производит образы созерцания — поэтические или интеллектуальные образы.

⁴⁵ Цит. по кн.: К у н о Ф и ш е р, Шеллинг, стр. 607.

«Философия, значит, в такой же мере, как и искусство, опирается на способность созидания, и все отличие здесь в разной направленности созидательной силы. Ибо тогда как в искусстве созидание направлено вовне, стремясь к рефлексии над неосознанным, осуществляемой в творении, то созидательная сила философии обращена непосредственно вовнутрь, добываясь рефлексии путем интеллектуального созерцания»⁴⁶.

Из этого последнего различия между двумя формами эстетического созерцания Шеллинг выводит и различие того, в каком виде выступают перед публикой результаты деятельного проявления этой способности — результаты поэтического творчества, с одной стороны, и философского — с другой. Если поэт и философ выступают в одной и той же позиции по отношению к публике, от которой они отделены непреходимой гранью своего таланта, своей непосредственной причастностью к абсолютной красоте универсума, — то *результаты* их творчества оказываются в различном отношении к публике. Произведение искусства воспринимается как нечто непосредственно доступное для публики, тогда как подлинно философские произведения по-прежнему остаются недоступными. Причина этого заключена в том, что если органом для восприятия произведения искусства обладает почти каждый человек («не легко найти человека, от природы лишенного чувства поэзии»), то способностью восприятия произведений философского творчества обладает далеко не каждый. Произведения искусства суть нечто «объективированное», запечатленное в некотором объекте, предмете, имеющем чувственно-наглядный облик. Что же касается философских произведений, то они не есть «объективация» той изначальной интуиции, которую трансцендентальный философ стремится сообщить своим читателям. Последняя никогда не может получить чувственно-наглядного облика, который можно было бы отделить от субъекта и предложить на рассмотрение «всех». Человек должен найти — точнее, создать — эту интуицию в самом себе, в интимных глубинах своей души средствами интеллектуального самосозерцания.

Но способностью такого самосозерцания обладает

⁴⁶ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 25.

далеко не каждый. Ведь она требует самоуглубления индивида вплоть до столь же изначального, сколь и «необъективируемого» акта абсолютной свободы, а для того чтобы осуществить его, уже нужно быть свободным. Поэтому-то Шеллинг и заключает, что «созерцание первого рода [интеллектуальное созерцание.— Ю. Д.], поскольку оно необходимо исключительно в целях направленности духа, которая выступает лишь при философствовании, остается вообще вне круга обыденного сознания; созерцание же второго типа [эстетическое созерцание в узком смысле слова.— Ю. Д.], будучи не чем иным, как созерцанием интеллектуальным, приобретшим объективность и общезначимость, по крайней мере может возникать в любом сознании»⁴⁷.

Таким образом, раскол между личностью художника (творческим «я») и произведениями его творчества, утверждаемый романтическим принципом иронии, теперь предстает в виде расщепления эстетической способности на две ее разновидности — философскую и поэтическую. Первая олицетворяет «необъективируемость» творческой свободы художника, вторая — объективный характер результатов его деятельности. Первая раскрывает его в отношении к самому себе и к «абсолютному тождеству», непосредственно данному ему, вторая — в отношении к публике. Первая характеризует его связь с узким кругом избранных и конгениальных ему художественных натур, отмеченных способностью непосредственного усмотрения «абсолютного тождества», непосредственной причастности к нему, вторая — связь его с широким кругом потребителей искусства, неспособных к самостоятельному усмотрению «абсолютного тождества» и, следовательно, к самостоятельному творчеству.

В этом отношении раскол эстетической способности на две разновидности — философскую и поэтическую — в системе Шеллинга соответствует двум сферам религиозного сознания — эзотерической мистериальной и экзотерической сфере мифа. Поскольку философия и искусство, согласно шеллинговскому прогнозу, должны были составить содержание новой мифологии, это соответствие приобретало еще большее значение.

⁴⁷ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 395.

Куно Фишер, излагая воззрения Шеллинга, воплотившиеся в его знаменитом диалоге «Бруно», совершенно справедливо писал: «Философия превращает в идею то, что воплощается искусством, поэтому философия и искусство относятся друг к другу, как идея к природе, как первообраз к отражению, как эзотерическое изображение к экзотерическому, как мистерия к мифологии. Философия, по существу, эзотерична, она не нуждается в том, чтобы ее держали в тайне, так как она сама по себе имеет необходимо таинственный характер, подобно тому как мистерии никоим образом не могут быть разоблачены. Содержание философии и мистерий одно и то же» ⁴⁸.

Такая постановка вопроса привела Шеллинга к такому решению проблемы доступности искусства, которое было близко платоновскому. Как и Платон, Шеллинг *отделяет вопрос о доступности искусства от вопроса о его понятности*. Утверждая общедоступность искусства, он подчеркивает, что сопричастное абсолютной красоте универсума истинное содержание искусства остается непонятным «обыденному сознанию»; оно постигается адекватно лишь в трансцендентально-философской мистерии, которая остается тайной для всех, кроме избранных философских натур, способных к непосредственному постижению «абсолютного тождества» субъекта и объекта. «...В произведении искусства,— пишет Шеллинг,— полностью освобождается от субъективности, объективируется до конца та первоначальная основа всякой гармонии субъективного и объективного, которая в своей изначальной тождественности может быть дана лишь в интеллектуальном созерцании» ⁴⁹.

Перспектива формирования новой мифологии, вырастающей из трансцендентально-философской мистерии и с помощью искусства превращаемой в нечто объективное, общезначимое и общедоступное, представлялась Шеллингу по аналогии с тем, как он понимал возникновение христианства: «Если бы понятие язычества не складывалось всегда только из признаков общенародной языческой религии, то давно уже было бы замечено всеми,

⁴⁸ Куно Фишер, Шеллинг, стр. 641.

⁴⁹ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 394.

что язычество и христианство всегда существовали вместе и что христианство возникло из язычества только потому, что оно сделало содержание мистерий общенародным»⁵⁰.

Таков был путь, по которому Шеллинг собирался разрешить противоречие между элитарным (эзотерическим) характером трансцендентально-философской мистерии, с одной стороны, и общенародным (экзотерическим) характером новой мифологии,— с другой. Искусству, как особой форме эстетической деятельности, отличной от эстетико-философской деятельности (интеллектуального созерцания), предстояло выполнить в этой эволюции особую роль именно в силу его таинственной способности придавать объективность субъективному, общезначимость — уникальному, общедоступность — таинственному, открытость — сокровенному.

2. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ШЕЛЛИНГИАНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА И КРИТИКА ИХ ГЕГЕЛЕМ

Философско-эстетическому обоснованию в системе Шеллинга подлежала в первую очередь таинственная способность искусства к открытию сокровенного, поскольку именно эта способность рассматривалась как панацея от всех бед. Эту задачу Шеллинг пытался решить на путях «дедукции произведения искусства вообще», полагая, что «если нам известно создаваемое этим [эстетическим.— Ю. Д.] созерцанием, то и само созерцание становится известным, и, следовательно, дедуцирование этого произведения будет достаточно для дедуцирования самого созерцания»¹.

Главное, что стремился вывести Шеллинг с помощью этой дедукции, это «всеобщую, всеми общепризнанную объективность»² — свойство, которое, по его убеждению, отличало эстетическое созерцание от интеллектуального, искусство — от спекулятивной философии.

⁵⁰ Цит. по кн.: Куно Фишер, Шеллинг, стр. 670.

¹ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 393.

² Там же, стр. 390.

Шеллинг был убежден, что «эта всеми признанная и не допускающая никакого отвержения объективность интеллектуального созерцания и является самым искусством. Ибо эстетическое созерцание не что иное, как созерцание интеллектуальное, приобретшее объективность»³; и «одному лишь искусству даровано превращать в объективно-общезначимое то, что философ в состоянии излагать исключительно в форме субъективности»⁴. И дедукция «произведения искусства вообще» должна была подтвердить это его убеждение.

Таким образом, Шеллинг прямо ставил проблему общезначимости искусства (эстетической чувственности вообще) и при этом связывал ее с вопросом об объективности эстетического созерцания, произведения искусства, искусства в целом, более того, в ряде случаев просто отождествлял общепризнанность (общезначимость) и объективность явления искусства.

Для Шеллинга проблема общезначимости искусства осложнялась тем, что он должен был согласовать свое убеждение о «всеобщей, всеми общепризнанной объективности», «объективности и общезначимости» эстетического созерцания (искусства) с романтическими представлениями об абсолютной свободе, абсолютной субъективности, абсолютной произвольности творческого акта, об избранности художника. Из этих представлений ему предстояло дедуцировать с помощью спекулятивно-философского метода «художественное произведение вообще», характеризующееся такими общими чертами и особенностями, которые если и не исключали, то ставили под сомнение эти представления. Иначе говоря, из субъективистских и индивидуалистических *воззрений* немецких романтиков на природу и процесс художественного творчества Шеллинг должен был вывести то, что представлялось ему эмпирическим *фактом*: объективность, общепризнанность и общезначимость *результата* художественного творчества — произведения искусства.

За исходный момент художественного творчества Шеллинг принимает акт «абсолютной свободы» в ее романтическом понимании. «...Всякое художественное

³ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 390.

⁴ Там же, стр. 394.

творчество,— пишет он,— в принципе своем должно быть абсолютно свободным. Ведь хотя художник и нуждается к нему вследствие возникающего противоречия, но противоречие это коренится в глубочайших тайниках нашего естества...»⁵.

Этим противоречием автор «Системы трансцендентального идеализма» считает «*бесконечное противоположение*» сознательного и бессознательного, сознательной и бессознательной деятельности⁶: «Всякое эстетическое произведение исходит из бесконечного разрыва между двумя родами деятельности, обособляющимися при свободном творчестве»⁷; «...лишь обнаруживающееся в свободном действовании противоречие между сознательным и бессознательным может возбуждать порыв к художественному творчеству...»⁸.

С противоположением сознательного и бессознательного, с противоречием сознательной и бессознательной деятельности Шеллинг связывает содержательное истолкование человеческой свободы, ее механизм. Свобода заключается в разрыве между этими деятельностями, является и условием и обнаружением этого разрыва, этого обособления сознательного от бессознательного. В бесконечности этого обособления состоит, по Шеллингу, абсолютность человеческой свободы.

Но чем более свободен художник, чем более глубоко осознает он свою деятельность, чем более решительно и последовательно он противопоставляет свое сознание (свое «я») всему бессознательному («не-я»), тем более остро и драматично он ощущает обособление, противоположение, разрыв сознательной и бессознательной деятельности, раскалывающие его существо: «Противоречие же это, приводящее в движение всего человека со всеми его устремлениями, без всякого сомнения может быть лишь таким, которое затрагивает в человеке самое крайнее, самое последнее, затрагивает самый корень его существа»⁹. Чувство этого «внутреннего противоре-

⁵ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 386.

⁶ Там же, стр. 377.

⁷ Там же, стр. 384.

⁸ Там же, стр. 379.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

чия»¹⁰ и есть то, что непосредственно побуждает художника к творчеству. Чем более глубоко это чувство, чем более отчетливо осознание бесконечности, даже неразрешимости лежащего в его основе противоречия, тем сильнее, тем непреодолимее творческий порыв к его преодолению — к созданию произведения искусства, в котором это противоречие было бы устранено: «... художественное произведение исходит из чувства на первый взгляд неразрешимого противоречия...»¹¹.

Однако очевидно, что противоположение, обособление и разрыв сознательной и бессознательной деятельности выступают как противоречие, как конфликт и драматически переживаются художническим чувством, — потому что они представляют собой некоторое неистинное положение вещей, некое отклонение от нормы. Иначе не было бы никаких оснований драматизировать ситуацию, и художники со всеми своими переживаниями коллизии сознательного и бессознательного были бы просто-напросто смешны. И действительно: отношение сознательной и бессознательной деятельности выступает как противоречивое, антиномичное — согласно Шеллингу, именно потому, что «по истине», в сути своей, в субстанциальной основе универсума они изначально тождественны. А это означает, что художники как раз потому так трагично переживают разрыв сознательного и бессознательного, что они гораздо ближе и непосредственнее, чем обыкновенные смертные, причастны к этому изначальному тождеству: «Похоже на то, что у тех редких натур, какими преимущественно перед другими являются художники в высшем смысле этого слова, неизменная тождественность, лежащая в основе всего существующего, срывает с себя все покровы, под которыми она скрывается от других людей...»¹².

Непосредственная причастность художника к изначальному тождеству сознательного и бессознательного (иначе говоря, субъекта и объекта) и является, по Шеллингу, источником того, что со времен кантовской «Критики способности суждения» называлось гениальностью. «...Гениальность, — утверждал Шеллинг, — нельзя ви-

¹¹ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 379.

¹² Там же.

деть ни в одной из этих сил, ни в другой (то есть ни в сознательной, ни в бессознательной деятельности.— Ю. Д.), но в том, что стоит над ними»¹³.

Поскольку источником гениальности является не опосредствованная сознанием причастность художника к изначальному тождеству сознательного и бессознательного, она проявляется в художественно-творческом акте независимо от воли и желания — от свободы — создателя произведения искусства, даже вопреки всему этому. Гениальность фиксируется не столько в самом акте художественного творчества, сколько в его результате. Гений художника сообщает ему объективность и общезначимость — черты, возникающие как следствие проявления тождества сознательной и бессознательной деятельности в произведении искусства: «Это неизменно тождественное, что никак не может быть осознано и лишь выступает из самого произведения, творящему представляется чем-то аналогичным тому, чем является судьба для действующего, то есть темной неведомой силой, которая вносит законченность или объективность в отрывочную работу свободного действия. И наподобие того, как роком именуется та сила, которая осуществляет цели, нами не выставлявшиеся в нашем свободном поведении, вызывая действия без нашего ведома и даже наперекор нашему желанию, так гениальностью зовем мы то непостижимое, что придает объективность осознанному, без всякого содействия свободы и даже вопреки последней, поскольку приобретает вечную текучесть, придающую единство произведению»¹⁴.

Итак, именно гениальность художника сообщает объективность продуктам его созерцания, превращает их в нечто «объективно-общезначимое», «всеми общепризнанное». Сама эта объективность проистекает из способности художественного гения «сочетать воедино противоречивое»¹⁵, и прежде всего из его способности сочетать воедино такие бесконечные противоположности, как сознательное и бессознательное. «Гениальный» способ преодоления любого противоречия состоит в прео-

¹³ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 380—381.

¹⁴ Там же, стр. 378.

¹⁵ Там же, стр. 391.

долении его «путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности»¹⁶, причем так, что «идея целого явным образом предшествует частям»¹⁷. Иначе говоря, гений решает противоречие, опираясь на непосредственно данное ему тождество всех противоположностей — тождество сознательного и бессознательного, тождество субъекта и объекта, — что и сообщает его решениям характер «объективно-общезначимых». В силу этого гению удастся разрешать и противоречие, «абсолютно непреодолимое никаким другим путем»¹⁸, — бесконечное противоположение сознательного и бессознательного, лежащее в фундаменте всех и всяких противоречий, разрешать так, что в результате получается совершенное произведение, объективность которого признается всеми. «...Совершенство, — писал Шеллинг, — требует гениальности, каковая именно ввиду этого в эстетике играет такую же роль, как «я» в философии, то есть представляется здесь высшей объективной реальностью, которая сама никогда не объективируется, но служит причиной всякой объективности»¹⁹.

Объективность и общезначимость входит («привходит», — как писал Шеллинг) в субъективный (и индивидуально осуществляемый) процесс творчества вместе с создаваемым художественным произведением в момент его кристаллизации, в момент его выпадения из творческого процесса. Условием возникновения в творческом акте таких черт создаваемого произведения искусства, как объективность и общезначимость, является подключение к сознательной и целенаправленной деятельности художника деятельности бессознательной, привносящей в произведение нечто, что не было заранее предусмотрено его творцом и, быть может, прямо противоречило творческому замыслу: «В самом деле, если художник произвольно и даже вопреки своему внутреннему желанию вовлекается в процесс творчества... то и объективное в его произведении возникает как бы без всякого содействия со стороны творца, то есть само привходит

¹⁶ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 388.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, стр. 388—389.

¹⁹ Там же, стр. 382.

вполне объективно»²⁰. «Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинаясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка»²¹. «Любое из них (подлинных произведений искусства. — Ю. Д.), словно бы автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковая»²².

Этим последним обстоятельством и объясняется как объективность, так и общезначимость подлинного произведения искусства. Поскольку оно «допускает бесконечное количество толкований», каждый человек, каков бы он ни был, сможет найти в нем нечто близкое и созвучное его душе вне зависимости от того, сознательно ли вложил в свое произведение художник данное содержание или оно возникло помимо его воли и желания и открылось не самому творцу, а лишь зрителю.

Однако это объяснение не проливает света на основной вопрос: какие причины приводят к возникновению в подлинно художественном произведении бесконечности содержания, обуславливающей его «всеми общепризнанную объективность» и его общезначимость.

Единственное, что говорит по этому поводу Шеллинг, — это то, что подобное содержание возникает бессознательно, благодаря причастности гения к абсолюту, которая не опосредствуется сознательной деятельностью интеллекта, это и порождает бесконечность содержания художественного произведения.

Автор «Системы трансцендентального идеализма» настаивает на бессознательном порождении объективно-общезначимого — бесконечного — содержания в художественном процессе, так как полагает, что в противном случае ему придется высказать внутренне противоречивое суждение: *признать сознательное порождение чего-то «более-чем-сознательного», — «сверхсознательного», где сознательное — один из моментов.* «Совершенно

²⁰ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 380.

²¹ Там же, стр. 383.

²² Там же.

невозможно представить сознательное порождение объективного, что как раз требуется,— признается Шеллинг. И делает вывод: — Объективно только то, что возникает бессознательно...»²³. «Я, осуществляя ту деятельность, о которой здесь идет речь, должно приступить к ней с сознанием (субъективно) и заканчивать бессознательным, то есть приходиться к объективному. Это «я» сознает свою созидательную деятельность, но бессознательно в отношении созданного произведения»²⁴.

Как видим, фактически «дедукция произведения искусства вообще» и особенно таких его свойств, как объективность и общезначимость, осуществляется у Шеллинга с помощью введения все новых и новых неизвестных: гений, бессознательная деятельность, «совпадение сознательной и бессознательной деятельности».

Впрочем, и сам Шеллинг неоднократно говорил, что явление произведения искусства, в котором объективируется для всеобщего созерцания «абсолютно тождественное» (раздельное «даже в самом «я»), — это явление чуда: «Так как упоминавшееся нами... абсолютное совпадение двух столь трудно уловимых деятельностей ни в коем случае не подлежит дальнейшему объяснению, но представляет явление хотя и непостижимое, но не подлежащее отрицанию, то искусство нужно считать единственным и от века существующим откровением, какое может быть; искусство есть чудо, которое, даже однажды свершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия»²⁵.

Но если в шеллингианском построении остается нерешенной проблемой самый *механизм* возникновения объективно-общезначимого бесконечного содержания произведения искусства, то *признаки* этой «всеми общепризнанной объективности» формулируются Шеллингом в достаточной мере определено. Все эти признаки выводятся им из постулата о тождестве сознательной и бессознательной деятельности, из представления о некоей коренящейся в изначальном тождестве субъекта и объекта целостности человеческих способностей, вопло-

²³ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 374.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, стр. 380.

щаемой в художественном произведении. «Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству», — писал Шеллинг, противопоставляя искусство философии, и разъяснял далее: «...нет спора — философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основывается извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование»²⁶. Здесь видит Шеллинг ответ на вопрос, «как и почему философия в качестве таковой никогда не может стать общезначимой»²⁷, и объяснение условий, при которых интеллектуальное созерцание может приобрести «объективность и общезначимость», то есть стать эстетическим созерцанием в полном смысле слова»²⁸.

Итак, в конечном итоге спор между *интеллектуальным* и *художественным* созерцанием, наметившийся внутри эстетико-философского построения Шеллинга, определенно решается в пользу последнего: «Если эстетическое созерцание не что иное, как обьективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный органон, беспрестанно и неуклонно все наново свидетельствующие о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светоче изначального вечного единения представлено то, что истории в природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и мышлении»²⁹.

По этой причине эстетическое созерцание выступает в качестве абсолютной модели истинного познания и для философии и для науки («...искусству надлежит быть прообразом науки, и наука лишь поспешает за

²⁶ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 396.

²⁷ Там же, стр. 395.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, стр. 393.

тем, что уже оказалось доступным искусству»³⁰), а эстетико-мифологическое мировоззрение — в качестве высшей цели научно-философского развития: «...если одному лишь искусству даровано превращать в объективно-общезначимое то, что философ в состоянии излагать исключительно в форме субъективности, то отсюда можно сделать еще один вывод. А именно... что и ныне все... науки совместно с философией, после своего завершения, множеством отдельных струй вольются обратно в тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда первоначально изошли. И вообще нетрудно сказать, что явится посредствующим звеном для этого возвращения науки к поэзии, ибо подобное звено уже существовало в форме мифологии еще до того, как произошел невоссоединимый, как нам ныне кажется, разрыв»³¹.

Здесь крайне симптоматично это «если». Оказывается, главный вопрос для Шеллинга — это вопрос о том, с помощью чего можно объективировать, превратить в нечто объективно-общезначимое изначальную целостность (и, следовательно, изначальную красоту) бытия, «являющуюся» в человеческом обществе в виде разрыва человеческих способностей (деятельностей) и разобщения самих людей, иначе говоря — в виде «отчуждения». «Если» это можно сделать только с помощью искусства, «если одному лишь искусству даровано превращать в объективно-общезначимое» то, что составляет изначальную основу универсума, его «святая святых», — следовательно, именно с искусством надлежит связывать надежду на благоприятные перспективы общественного развития. Надежду на то, что и в обществе восторжествует принцип тождества (художественной целостности), принцип красоты и гармонии, господствующий в универсуме. Надежду на то, что в конце концов будет преодолен «невоссоединимый, как нам ныне кажется, разрыв». Надежду на то, что красота, гармоничность и целостность универсума, открываемая немногочисленными философами и являемая «городу и миру» гениальными художниками-одиночками, утвердит себя и в мире человеческих отношений, в реальности общественного бытия.

³⁰ Ф.-В.-И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, стр. 387.

³¹ Там же, стр. 394—395.

Таким образом, логика рассуждения Шеллинга выводит философа за *пределы романтических предпосылок*, побуждая его *акцентировать внимание на объективно-общезначимом* в противоположность субъективному и уникальному.

Эти устремления Шеллинга целиком разделяет и Гегель, для которого универсум (абсолют) также выступает своего рода гарантом его философского стремления к объективности и общезначимости, вытекающего из оппозиции к романтическому субъективизму и партикуляризму. Однако будущий автор «Большой логики» по-иному представляет себе и целостность универсума («абсолютное тождество субъекта и объекта»), и «объективно-общезначимое». Отсюда и проистекает коренное расхождение между Шеллингом и Гегелем.



Шеллингу — провозвестнику эстетического мировоззрения — Гегель противостоит как представитель принципа науки в самом широком смысле этого слова. Согласно Гегелю, истинным мировоззрением может быть только научно-философское мировоззрение, апеллирующее к *понятию* как к своему последнему фундаменту.

В противоположность Шеллингу, который истинным способом постижения универсума («абсолютного тождества субъекта и объекта») считал эстетическое созерцание, а искусство в целом — подлинным откровением истины абсолютного тождества, Гегель решительно настаивает на том, что «истинная форма истины... в научности, или — что то же самое — ...только в понятии истина обладает стихией своего существования»³². Сообразно с этим не наглядность (образность) эстетического созерцания, а понятийность логического мышления придает, согласно Гегелю, и объективность и общезначимость человеческому постижению универсума (абсолюта). Только в спекулятивно-философском понятии абсолютное содержание является людям в своей подлинной истинности и всеобщности, объективности и общезначимости: «Истинные мысли и научное проникновение можно приобрести только в работе понятия. Оно может

³² Гегель, Сочинения, т. IV, стр. 3.

породить ту всеобщность знания... которая способна быть достоянием всякого разума, обладающего самосознанием»³³.

Но коли это так, то, следовательно, не с искусством, а именно с наукой следует связывать перспективу утверждения принципа «абсолютного тождества» в человеческом обществе, преодоления разрыва человека на совокупность разобщенных «способностей», восстановления его целостности и гармоничности. Наука (то есть спекулятивная философия), являющая в системе своих понятий объективный и общезначимый образ высшей целостности, целостности абсолюта, должна собрать воедино человечество, обеспечить «снятие» человеческого «отчуждения». И, стало быть, в пределах самой спекулятивной философии основной акцент следует делать не на том, что роднит философское постижение с эстетическим созерцанием, а на том, что их отличает.

Гегель как бы переворачивает эстетическое мировоззрение Шеллинга. Не эстетическое созерцание гарантирует у него объективность и общезначимость научно-философского (то есть спекулятивно-философского) постижения, а именно последнее — причем как раз потому, что оно резюмируется в логических понятиях, может гарантировать (и объяснить и обосновать) данные характеристики эстетического созерцания. Ибо как своей объективностью, так и своей общезначимостью продукты эстетического созерцания — произведения искусства — обязаны исключительно тому, что в основе этого созерцания пульсирует, обеспечивая и его жизнь и направление его движения, логическое понятие.

Однако именно потому, что логическое понятие руководит эстетическим созерцанием тайно, то есть так, что в этом созерцании присутствует нечто неосознанное, бессознательное, которое только постфактум — в логике — раскрывает себя как понятие, эстетическое созерцание оказывается неадекватной, условной, ограниченной формой самопознания истины («абсолютной идеи»). Оно лишь живо созерцающая (а в поэзии — представляющая) самое себя истина, абсолютной формой самоосознания которой является только спекулятивно-философская логика, наука о самодвижении чистых понятий.

³³ Гегель, Сочинения, т. IV, стр. 38.

Поэтому в пределах философии эстетическая форма постижения в лучшем случае представляет собой как бы предчувствие более высокой (и более адекватной) формы познания истины, намек на необходимость возникновения этой формы познания.

Так расценивал Гегель эстетико-философское мировоззрение Шеллинга (равно как и эстетико-философские тенденции романтиков). Разговоры о том, что «абсолютное полагается-де не постигать в понятии, а чувствовать или созерцать», что «не понятие его, а чувство его и интуиция должны-де взять слово и высказаться»³⁴, свидетельствуют, по его мнению, о «предчувствии чего-то неведомого», чего-то нового — «рождения и перехода к новому периоду»³⁵. Речь идет о явлении еще не осознавшей себя науки — спекулятивной философии, основанной на принципе абсолютного тождества субъекта и объекта. Поскольку эта наука представляет собой «первое явление нового мира», она представляет собой нечто «непосредственное» — «лишь свернувшееся в свою *простоту целое*»³⁶, в котором нельзя найти ни «раскрытия и различения содержания», ни «развития формы»³⁷. А «без этого развития наука лишена *общепонятности* и кажется находящейся в эзотерическом владении нескольких отдельных лиц; — в эзотерическом владении: ибо она имеется налицо всего лишь в своем понятии или налицо имеется лишь ее «внутреннее»; — нескольких отдельных лиц: ибо ее неразработанность делает ее наличное бытие единственным»³⁸.

Иначе говоря, апелляция к эстетическому созерцанию, к интуиции в области философии свидетельствовала, по Гегелю, о диаметрально противоположном тому, что полагал Шеллинг. А именно о том, что философия еще недостаточно освоила, недостаточно разработала свое собственное содержание и потому не нашла еще адекватной формы для него.

Что же касается эзотеричности этой новой философии, равно как и того, что она оказалась достоянием «нескольких отдельных лиц», то и это, согласно Гегелю,

³⁴ Гегель, Сочинения, т. IV, стр. 5.

³⁵ Там же, стр. 6.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же, стр. 6—7.

не достоинство новой философии, а ее коренной недостаток. Пока эта наука не создала еще «всем предоставленный и для всех одинаково проложенный путь к ней»³⁹, она, по гегелевскому выражению, еще «носит форму недействительности», это еще только возможность науки, ее «в-себе-бытие», *цель*, которая есть пока лишь нечто *внутреннее*»⁴⁰.

Одним словом, Гегель оценивал духовную ситуацию Германии начала XIX века совсем иначе, чем Шеллинг (и романтики). Эстетизм шеллингианского (и романтического) мировоззрения представлялся ему выражением его неразработанности, свидетельством того, что оно не нашло еще соответствующей себе научно-философской формы. И там, где Шеллинг (и романтики) видели эзотерическую мистерию, предвещающую возникновение новой мифологии, Гегель усматривал только симптом плохого состояния вновь возникающей науки, своего рода детскую болезнь новой философии. И перспективу этой философии будущий автор «Науки логики» видел не в ее развитии навстречу поэтическому мифологизированию, а в движении по пути логически понятийной разработки ее научной формы. Ибо только последняя, по Гегелю, должна обеспечить этой философии объективность и общезначимость — словом, действительность.

Это был приговор и эстетическому мировоззрению и романтическому культу гениальности, который с легкой руки Шеллинга начал «свиристствовать» в философии, так же как он «свиристствовал» в поэзии⁴¹.

Научная философия как подлинная стихия истины не нуждается, по Гегелю, ни в каком посредничестве для того, чтобы обеспечить свой доступ к широкой публике. Не нуждается она и в эстетическом посредничестве, в посреднической роли искусства. Философия должна создать лестницу, ведущую к ее вершинам от ненаучного уровня «обыденного сознания», исключительно из своего собственного логически-понятийного материала. Такой лестницей Гегель и считал свою «Феноменологию духа», которая должна была выполнить ту самую миссию, каковую Шеллинг отводил искусству, и только искусству.

³⁹ Гегель, Сочинения, т. IV, стр. 7.

⁴⁰ Там же, стр. 14.

⁴¹ Там же, стр. 37.

«...Я могу... надеяться, — писал Гегель, заключая предисловие к своей «Феноменологии духа», — что эта попытка отстоять для науки понятие и изложить ее в этой свойственной ей стихии сумеет найти себе признание в силу внутренней истины самой сути дела. Мы должны проникнуться убеждением, что истинное по природе своей пробивает себе дорогу, когда пришло его время, и что оно появляется лишь тогда, когда это время пришло, а потому оно никогда не находит публики незрелой. Точно так же мы должны проникнуться убеждением, что индивиду нужен этот эффект, дабы проверить для себя на нем то, что еще остается его уединенным делом, и дабы убеждение, которое носит еще лишь частный характер, испытать как нечто всеобщее» ⁴².

Таковы самые общие философско-социологические предпосылки решения проблемы доступности, причем не только философии, о которой идет речь в этом случае, но и искусства, отправляясь от которых Гегель выступал и против романтиков и против Шеллинга. Истинное содержание с необходимостью пробивает себе дорогу к широкой публике, коль скоро пришло время для его истины. И способность превратиться в достояние широкой публики — доказательство его истинности. Если же данное содержание не нашло себе путей к широкой публике, то либо оно вообще не истинно, либо еще не пришло его время, то есть оно еще не стало истинным в полном смысле этого слова. Это, по Гегелю, касается одинаково и философии и искусства, поскольку содержание здесь и там одно и то же: истина.

Итак, проблема доступности (произведения искусства или философского произведения — все равно) вроде бы снимается в проблеме истинности: если данное содержание истинно, то оно неизбежно пробьет себе дорогу к публике; как это произойдет — вопрос техники. Однако именно в этом пункте возникает опасность логического круга: решение проблемы истинности оказывается в определенной зависимости от решения проблемы доступности, поскольку действительная истинность данного содержания проверяется, между прочим, и тем, насколько оно способно пробить себе дорогу к широкой публике, овладеть массами, воплотиться в исторической акции.

⁴² Гегель, Сочинения, т. IV, стр. 39.

ЭВОЛЮЦИЯ ЭЛИТАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА НА ПОЧВЕ ШОПЕНГАУЭРОВСКОГО ПЕССИМИЗМА

1. Р. ВАГНЕР И ЕГО ПУТЬ ОТ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЦИАЛИЗМА» К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ АРИСТОКРАТИЗМУ

Скепсис Гегеля по отношению к возможностям создания эстетико-мифологического мировоззрения, его сомнение насчет плодотворности художественных способов постижения истины в научно-философской сфере, его сарказм по поводу перенесения романтического культа гениальности в философию имели под собой достаточно веские основания и были связаны с гегелевским пониманием судеб искусства вообще.

Подобно романтикам и Шеллингу, автор «Феноменологии духа» отчетливо представлял себе всю глубину противоречий между классическими формами искусства и развитием современной ему действительности. Однако в отличие от них он считал, что это обстоятельство свидетельствует не против буржуазной действительности, а *против искусства*. Если искусство, рассуждал он, не может найти себе путь к действительности, укорениться в ней — значит, оно перестало быть *действительным*. А если оно перестало быть действительным — следовательно, оно уже не является истинным в высшем смысле слова и должно уступить место более современным и более адекватным формам воплощения истинного содержания. (Да и мог ли рассуждать иначе тот, для кого доступность искусства публике, его действенность и действительность были критерием и мерой его истинности?!)

По убеждению Гегеля, искусство уже не в состоянии сказать о современной действительности лучше, чем это может сделать наука на своем «прозаическом» языке.

Сложность и запутанность действительности требует гораздо более точных и тонких способов ее освоения, нежели те, которыми располагает искусство. И такими средствами располагает только наука, пользующаяся тончайшим аппаратом научных понятий. Не случайно искусству, развившемуся до поэзии — этого «всеобщего искусства», — все чаще и чаще приходится прибегать к помощи понятия для выражения неуловимых (и *необъективируемых* в образе созерцания) движений человеческой души. Поскольку же искусство вынуждено все чаще уступать место более глубоким и эффективным способам освоения действительности (либо прибегать к их помощи), постольку оно теряет свое историческое оправдание, перестает быть основным орудием постижения и воплощения истинного содержания.

Свое завершение искусство получает в наиболее одухотворенной — интеллектуализированной — форме: в художественной литературе, в поэзии. Здесь материалом художественной фантазии является предельно «идеализованная» чувственность; из формы созерцания она претворена уже в более отвлеченную форму — в представление: «...искусство отказалось от действительного воплощения в реальную и, следовательно, видимую форму объективности и обратилось к внутреннему элементу [к внутренней стихии. — Ю. Д.]... объективность, к которой оно вновь обращается, не может быть *реальной*, а только *представляемой*; эта объективность есть нечто внешнее, сконцентрированное для внутреннего созерцания, представления и ощущения; изображение объективности как сообщение духа, творящего в своей собственной сфере для другого духа, должно опираться на чувственный материал своего выявления лишь как простое средство общения и тем самым снизиться до знака, который сам по себе лишен смысла»¹.

Искусство поэзии, согласно гегелевской концепции, резюмируется в комедии. «Комический юмор» — высшее интеллектуальное достижение, возможное на собственно эстетической почве. Но именно поэтому искусство комедии означает одновременно конечный пункт, достижимый в принципе эстетическими средствами, и выход за пределы собственно художественной сферы в некоторую

¹ Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 12—13.

«сверх»-художественную стихию: «...на этой вершине комедия приводит вместе с тем к ликвидации, к распаду искусства вообще»². Напряженнейшую диалектику общественной жизни — жизни человеческого духа, — выявленную комедией, искусство вынести уже не в состоянии: художественный образ распадается под напором диалектических противоречий.

Для того чтобы справиться с этими противоречиями, нужно уже понятийное и при этом диалектическое мышление. Ибо только оно — адекватная форма для постижения антиномий, смертельных для художественного образа, для искусства, для красоты³. И так же как человечество обычно прощается со своим прошлым, переживая его в комических образах, искусство прощается с самим собой с помощью парадоксального искусства комедии — смеясь и над самим собой.

Итак, согласно теоретическому построению Гегеля, «закат» искусства является закономерным и неизбежным следствием прогрессивного процесса его интеллектуализации, углубления его теоретико-познавательного значения и смысла. В историческом процессе развития форм и видов искусства — от архитектуры к скульптуре, от скульптуры к живописи, от живописи к музыке, наконец, от музыки к поэзии — чувственный материал художественной фантазии все больше *«идеализируется»*, все больше сближается с тем материалом, из которого «вычеканивается» понятие.

Этот процесс не представляется Гегелю «деградацией» чувственности. Наоборот, здесь, по его мнению, имеет место постепенное преодоление хаотичности, односторонности и ограниченности чувственности, возвышение ее на новый уровень. Ведь каждая новая форма искусства сообщает этой чувственности все более всеобщий, то есть все более общечеловеческий характер. И возникающая на этом пути перспектива «преодоления» и «снятия» ограниченных форм чувственности в по-

² Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 398.

³ «Бессильная красота ненавидит расудок, потому что он от нее требует того, к чему она не способна. Но не та жизнь, которая боится смерти и только бережет себя от разрушения, а та, которая претерпевает ее и в ней сохраняется, есть жизнь духа. Он достигает своей истины, только обретая самого себя в абсолютной разорванности» (Гегель, Сочинения, т. IV, стр. 17).

следовательном ряде видов искусства, выводящем в научно-философскую сферу, также не волнует Гегеля. Ведь научно-теоретическое понятие, в котором предстоит раствориться художественному образу, является гораздо более адекватным способом воплощения истинного содержания, чем этот последний. Поэтому речь должна идти здесь не столько об уничтожении, сколько о воскрешении эстетически-чувственного в неизмеримо более высокой сфере. И подобно тому, как библейское воскресение Христа было бы невозможно без предшествовавшего ему распятия, так и *воскресение* эстетической чувственности — в научно-теоретической сфере — предполагало, согласно гегелевской концепции, ее своеобразное распятие на Голгофе истории искусства, в ходе последовательной смены его различных видов.

Вот почему, в отличие от романтиков и Шеллинга, Гегель рассматривал этот процесс с философским спокойствием, видя в нем отнюдь не только процесс утверждения принципов утилитаризма, не только победу буржуазной «полезности» над эстетическим началом действительности. Ведь, как полагал Гегель, в конечном счете «крот истории» делал свое дело. И даже через «распад искусства вообще» человечество двигалось вперед — к вершинам абсолютного духа, к его абсолютному самопостижению, к тому блаженному состоянию, когда все люди поймут наконец, что высшие наслаждения — теоретические, а не чувственно-практические и даже не эстетически-чувственные, и когда, наконец, наслаждения от наблюдения за сложнейшими движениями человеческого интеллекта, за неуловимой пульсацией теоретической мысли, за переливами диалектических понятий займут свое достойное место среди человеческих наслаждений.

Вместе с гегелевской философией эти представления относительно судеб искусства достаточно долго господствовали в Германии. Но как только в Германии повеяло ветром приближающейся революции, как только возникла перспектива реального — эмпирически-чувственного, если воспользоваться философским языком, — преобразования немецких общественных порядков, отношение к «чувственности» стало меняться. Симпатии интеллигенции стали склоняться на сторону материализма с его «Евангелием человеческих чувств» и на сторону искус-

ства, понятого как выражение человеческой чувственности. На какое-то время властителем дум стал материалист Фейербах, чьи воззрения, хотя и не прямо и не непосредственно, получили свой отзвук также в немецкой эстетической мысли.

Однако чем более благосклонным становилось отношение к попоранной немецким идеализмом человеческой чувственности и к искусству — ее верховному жрецу, тем менее спокойным и эпическим становилось отношение мыслящей интеллигенции к перспективе эволюции искусства, предсказанной Гегелем. Когда же Германия непосредственно вступила в период буржуазно-революционных катаклизмов, отношение к искусству было уже диаметрально противоположным гегелевскому. И диаметрально противоположной стала эмоциональная и теоретическая оценка печальной перспективы искусства, намеченной Гегелем: эпическая интонация сменилась трагической; философа, спокойно размышляющего о судьбах искусства, сменил художник, переживающий эти судьбы, как говорится, на своей собственной шкуре.

Этим художником, попытавшимся осмыслить положение искусства в буржуазном мире с позиций фейербахианства, развитого до социалистических выводов, был молодой Вагнер.

То, что философу-идеалисту в общем и целом представлялось прогрессом, художник-фейербахианец ощущал как деградацию и распад. Материалист Вагнер не мог согласиться с тем, что «идеализация» и интеллектуализация человеческой чувственности — а тем более ее «снятие» в стихии спекулятивного мышления — есть прогрессивный процесс. Вагнер-художник не мог примириться с тем, что искусство должно уступить место спекулятивной науке, раствориться в философии. Эта эволюция не могла не представляться Вагнеру процессом оскопления человека, превращения его в профессионального кретина, в убого одностороннего интеллектуала, в существо, лишенное каких бы то ни было чувственных свойств и качеств и потому способное производить на свет лишь бестелесные идеи.

В исторической эволюции искусства как определенного социального организма Вагнер видел отражение (и выражение) эволюции индивида, эволюции человеческой личности. Отправным пунктом его историко-эстети-

ческой конструкции был цельный и гармонически развитый грек классического полиса, пребывающий в не-расторжимом единстве со своим народом. Предметным воплощением цельности и всесторонности древнего грека была, согласно Вагнеру, античная драма, представлявшая собой высший синтез и высшую цель всех искусств. Вокруг Слова, звучащего в античной драме, «должны были собраться, как вокруг общего очага», все искусства Древней Греции⁴.

«В трагедии,— по мнению молодого Вагнера,— грек находил самого себя, самую благородную часть своего «я», слившуюся с благороднейшими сторонами коллективной души всей нации. В ней он интерпретировал пророчество Пифии,— он являлся богом и жрецом в одно и то же время; богочеловек, он тесно сливался с общиной, подобный одной из бесчисленных клеток, которые вырастают из земли в живом растении, стройно подымаются ввысь, чтобы нести прекрасный цветок, распространяющий в вечность свой опьяняющий запах. Этим цветком явилось произведение искусства, и запах его — дух греческий, который нас теперь еще опьяняет и увлекает до того, что мы предпочли бы быть полдня греком в трагическом произведении искусства, чем быть вечно богом, но не греком»⁵.

Вся последующая история человечества представляется Вагнеру страшным упадком по сравнению с этим высочайшим уровнем, достигнутым как в развитии человеческой личности, так и — соответственно — в развитии искусства. Причем вместе с утратой античной свободы, цельности и гармоничности человечество утратило и подлинное искусство. И больше искусству уже не удавалось завоевать того значения в жизни общества, какое, по убеждению Вагнера, имело античное искусство.

«Философии, а не искусству принадлежат те две тысячи лет, которые истекли со смерти греческой трагедии до наших дней,— утверждает он.— Время от времени искусство, правда, рассекало молнией ночь ненасытной мысли и безумного сомнения, властвовавшего над человечеством, но это было лишь криком боли или радости индивида, вырвавшегося из всеобщего хаоса. Подобно

⁴ Р. Вагнер, Искусство и революция, Пг., 1918, стр. 9.

⁵ Там же, стр. 10.

путнику из далеких стран, он склонялся к уединенно журчащему ключу Касталии, на который он счастливо набрел, и погружал в него свои запекшиеся уста, не имея возможности предложить всему миру прохладительный напиток. Иногда искусство служило одной из тех идей или фантазий, которые то мягко, то сурово угнетали страдающее человечество и сковывали свободу как отдельного человека, так и всего общества. Но никогда искусство не являлось свободным выражением свободного общества...»⁶.

Практическим выражением деградации искусства, согласно Вагнеру, явилось прежде всего то, что оно стало обслуживать общественные силы, враждебные человеческой цельности, гармонии и свободе. Сперва искусство было превращено в послушного и покорного слугу христианской церкви, затем — в подданного деспотической и хищной светской власти; наконец, оно «продалось душой и телом гораздо худшему хозяину: индустрии»⁷. И в каждом из этих случаев оно должно было служить целям, в корне отрицающим его собственную природу. Так искусство оказывалось в чудовищном противоречии с самим собой; ему уже была недоступна прежняя цельность и непосредственность.

Историческая метаморфоза, которую проделало искусство в качестве определенного социального организма, не могла не получить отражения и в его специфически художественной структуре. Первоначальный синтез искусств, обретенный в античной драме, распался, а это в свою очередь послужило началом процесса обособления прежде нерасторжимых сфер искусства друг от друга; затем последовала дифференциация внутри каждой из выделившихся художественных сфер. Искусство театра, в котором по традиции хотели видеть синтетическое искусство, уже не давало искомого синтеза: «Насколько наш театр не в состоянии объединить все роды искусства в истинной драме, в самой высокой и совершенной форме, ясно видно уже из его подразделения на драму и оперу, чем у драмы отнимается идеализирующая выразительность музыки, а опере прежде всего отказывают в сущности и великом значении истинной драмы»⁸.

⁶ Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 11—12.

⁷ Там же, стр. 14.

⁸ Там же, стр. 16.

Общая «драматическая» цель, во имя которой каждое из отдельных искусств отказывалось от себя, влияясь в безбрежный океан трагического искусства, теперь утрачена. И вместе с ней утрачена та связь, которая объединяла все художественные сферы в единое целое. Каждое из односторонних и однобоких искусств превратилось в самоцель. На место объединяющего все искусства содержательного критерия выступил чисто формальный критерий — техническая виртуозность исполнения; утратив прежнюю цельность, искусство утратило и былую содержательность. Вместе с тем оно перестало быть выражением истинной жизни человека, человеческого общества. Оно стало формой его мнимой, иллюзорной жизни, которую человек, утомленный деятельностью, уродующей его личность, ведет на отдыхе, после трудового дня⁹.

Да и могло ли быть иначе? Ведь общественные отношения буржуазного общества делают индивида несвободным и пассивным, односторонним и ограниченным. А для такого индивида истинная жизнь, которую рисует настоящее, подлинное искусство, не может не представляться недостижимым идеалом, синей птицей, золотым сном, сказкой, и два-три часа, посвященные созерцанию произведений такого искусства, не могут не превращаться для него в два часа иллюзорной, мнимой жизни.

Нельзя установить никаких связей между истинным искусством и фактическим убожеством окружающей жизни; это два несовместимых мира, которые развиваются в разных измерениях. Даже то обстоятельство, что произведение искусства такой же продукт труда, как и всякое произведение человеческих рук, не меняет положения дел, не перебрасывает мостика между современной жизнью и произведением подлинного искусства, эсте-

⁹ «...имеется немало художников, пользующихся славой, которые прямо заявляют, что их единственное стремление — это удовлетворить вкусам этих ограниченных зрителей. Они рассуждают вполне правильно: когда какой-нибудь принц после обильного обеда, банкир после расслабляющих спекуляций, рабочий после утомительного рабочего дня приходят в театр, то они желают лишь отдохнуть, развлечься, забавляться, а не напрягать опять свой ум и снова возбуждать себя. Этот довод поразительно верен, что мы можем возразить лишь следующее: для достижения вышеназванной цели следует употреблять какие угодно средства, только не искусство» (Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 16—17).

тической сферой вообще. Очень уж разнятся между собой формы труда, с помощью которых человек создает обычные вещи, с одной стороны, и творчество истинного художника — создателя произведения искусства — с другой: «Художник, независимо от цели его труда, находит удовольствие в самом труде; он владеет материей и дает форму, самый процесс творчества является для него деятельностью, которая доставляет ему наслаждение и удовлетворение, а не трудом. Рабочий же интересуется лишь целью своих трудов, тем заработком, который ему труд приносит; его деятельность не доставляет ему никакого удовольствия и, напротив, является ему в тягость, как неизбежная необходимость; он от всего сердца свалил бы всю эту работу на машину...»¹⁰.

Искусство, таким образом, утратило жизненную среду — это необходимое условие его действительного развития. Оказавшись в пустоте, оно могло только распасться на составные элементы, на обособленные художественные произведения, почвой которых оказывалась уже не «свободная и прекрасная община», а художественная способность одиночки — творческого гения. Причем этот гений не мог, разумеется, претендовать на понимание его публикой, народом. Ведь он был «не от мира сего», а от другого мира — мира искусства, продолжающего жить той красотой, которая была реальностью человеческой жизни — действительностью человека — только в античности. Он оказывается своеобразным *художественным* типом *святого*, — того, кто приносит в этот ставший неистинным мир вечно юную истину искусства. Однако и это лишь намек на истинное искусство, лишь «воспоминание» о нем, но не само подлинное искусство: «Каждое из... разрозненных искусств, щедро поддерживаемых и культивируемых для развлечения богатых, заполнили в настоящее время мир своими произведениями; в каждом из них великие умы создали чудные произведения: но Искусство, в тесном смысле этого слова, не было воскрешено ни Ренессансом, ни после него...»¹¹.

Итак, искусство — всегда двусторонний акт, всегда результат теснейшего и сложнейшего взаимодействия творца художественного произведения и публики, наро-

¹⁰ Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 19.

¹¹ Там же, стр. 23.

да, массы. Поэтому деградация художественных вкусов народа (а могли ли они не деградировать в условиях, наступивших после распада античного полиса?!) становилась общей причиной упадка искусства в целом. Отдельные зерна искусства, одиночные истинно художественные произведения, падая на неблагоприятную почву, не возрастали уже великолепным цветком целостной художественной культуры, большого и вечного искусства, как это было в античности. Они так и оставались одинокими светилами, излучающими свой свет во мраке ночи.

«Самые высокие и самые благородные умы, перед которыми в знак радости склонились бы, как братья, Эсхил и Софокл, на протяжении веков возвышали свой голос в пустыне; мы их слышали, и их призыв еще звучит в наших ушах; но в наших пустых и пошлых сердцах замер живой отголосок их призыва; их слова заставили нас дрожать, но их искусство вызывает наш смех; мы им позволили быть благородными художниками, но мы им не дали возможности создать произведение искусства; ибо великое истинное единое произведение искусства они не могут создать сами, наше сотрудничество здесь необходимо... Какая нам польза оттого, что Шекспир, подобно второму творцу, раскрыл перед нами бесконечное истинной человеческой природы? Какая нам польза оттого, что Бетховен придал музыке самостоятельную, мужественную поэтическую мощь? Обратитесь с вопросом к жалким карикатурам наших театров, к гнусной пошлости вашей оперной музыки, и вы услышите ответ»¹².

Итак, расхождение между искусством и публикой губительно для истинного искусства, ибо крылья искусству дает народ — он же придает произведениям художника истинность и действительность.

Здесь проблема возрождения искусства смыкается с проблемой обеспечения искусству массовой — народной — аудитории, с проблемой доступности искусства. Причем эта последняя молодым Вагнером формулируется как проблема поднятия народа до уровня высших образцов художественного творчества, как проблема возрождения народа. Поскольку же Вагнер (в отличие от Шиллера, мотивы которого настойчиво звучат в его рассуждении) не считал возможным решать эту проблему

¹² Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 17—18.

чисто просветительскими средствами (в чем сказалась его материалистическая тенденция), вопрос этот приобретал у него отчетливо выраженное социально-революционное содержание. Он превращался в более широкий и острый вопрос о революционном изменении социального положения народных масс, причем о таком изменении, в ходе которого искусство выступает как *критерий истинности революционных преобразований и мерило их целесообразности на каждом этапе революции*.

Именно социальная революция, по убеждению молодого Вагнера, придаст действительность и смысл подлинному искусству, возродив его к новой жизни: «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах великого социального движения; у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — *человек прекрасный и сильный*: пусть *Революция* даст ему *Силу, Искусство — Красоту*»¹³. Революционная перспектива создания общества, основанного на началах красоты и гармонии, раскрывает всю полноту общественного значения и смысла истинного искусства. Оно для свободных и сильных, а не для пресыщенных и усталых. Его историческая миссия заключается в том, чтобы «социальному инстинкту» пролетариата — угнетенного класса буржуазного общества — указать «его настоящую дорогу». «Инстинкт активности» человека, который доселе растрачивался в столь же безрадостном, сколь и бессодержательном труде, должен быть поднят на уровень «художественного инстинкта», рождающего у человека «способность наслаждаться жизнью как можно продуктивнее»¹⁴.

И здесь искусство встретит полное понимание со стороны пролетариев, их сочувствие и содействие. Залог этого — «инстинктивное стремление» пролетария «достойно использовать свою жизнь, за материальную поддержку которой человек не хочет больше платить ценой своей живой силы, но которой он хочет жизнерадостно наслаждаться, как человек»¹⁵. Залог этого — «инстинктивное стремление» пролетария «выйти из пролетарского со-

¹³ Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 25.

¹⁴ Там же, стр. 26—27.

¹⁵ Там же, стр. 25.

стояния и подняться на высоту артистического человечества, на высоту свободного человеческого достоинства»¹⁶.

Итак, *идеалы истинного искусства* *взывают к социальной революции*, ибо только в ней искусство найдет выход из своего тысячелетнего кризиса, ибо только в ней обретет оно свою публику, станет действенным и действительным. И всякий, кому дорого подлинное искусство, должен стать революционером, слив свое сознательное устремление с «инстинктивным стремлением» пролетариев.

Однако искусство — это не только призыв к социальной революции. Оно одновременно есть *модель* того общества, во имя которого звучит революционный призыв. Точка зрения истинного искусства это «точка зрения вечной реальности»¹⁷, пронесенной искусством через столетия человеческого безвременья, сквозь позор и ужас неистинного существования человека. Эта вечная реальность подлежит реализации — «одействованию» — в ходе социальных преобразований. В огне революции идеалы искусства оборачиваются конкретной программой социального творчества: «Скорее и лучше, чем устаревшая, отвергнутая общественным разумом религия, гораздо действительнее и явственнее, чем государственная мудрость, давно уже сомневающаяся в самой себе, искусство, вечно юное, могущее постоянно черпать в самом себе и в том, что есть наиболее благородного в духе эпохи, все новую свежесть, искусство в состоянии указать потоку социальных страстей, который легко разбивают дикие подводные камни и замедляют омуты, высокую и прекрасную цель, цель благородного человечества»¹⁸.

Эстетическая реальность получает у молодого Вагнера собственную силу и мощь, с помощью которой она способна одолеть неистинную действительность. Эта «вечная реальность» сама по себе способна реализоваться в человеческом общении — стоит только с помощью революции устранить основную преграду, воздвигнутую между искусством и народом: деньги. Власть денег приводит к подчинению искусства чуждому ему интересу,

¹⁶ Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 25.

¹⁷ Там же, стр. 29.

¹⁸ Там же, стр. 50.

делает его внутренне противоречивым, раскалывает его, лишает силы воздействия на людей. Но стоит только ликвидировать подчинение искусства чуждому интересу, стоит только предоставить его самому себе, своему собственному внутреннему устремлению, как оно станет воспроизводить коммунистические отношения, превратившись в *первоначальную ячейку Общества Будущего*: «...театральные представления будут первыми коллективными предприятиями, из которых совершенно исчезнет понятие о деньгах и прибыли»¹⁹.

«Неизбежные будущие революции» должны при этом сыграть лишь роль орудия, обеспечив этим эстетическим элементам социалистического будущего эмансипацию от власти денег, от власти капитала и корыстного интереса, от власти прагматизма и утилитаризма вообще. Остальное целиком и полностью берет на себя само искусство. Ибо сама по себе революция только негативна, тогда как позитивный, творчески конструктивный импульс несет лишь искусство, заключающее в себе «вечную реальность». Да и как же иначе: ведь оно, искусство,— воплощение всего самого прекрасного, до чего удавалось возвыситься человечеству.

«Искусство и его учреждения,— подводит итог своим размышлениям Вагнер,—...могут таким образом сделаться предвестником и моделью для всех будущих коммунальных учреждений: идея, объединяющая корпорацию художников в видах достижения своей истинной цели, может быть применена и ко всякой другой социальной группе, которая поставит перед собой цель, достойную человечества; ибо вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер, который только и приличествует человеку благородных дарований»²⁰.

Торжество вековых идеалов искусства в самой жизни, во всех общественных отношениях превратит воспитание каждого индивида в художественное, эстетическое воспитание в наиболее полном и глубоком смысле этого слова. Ибо главным художественным произведением, созиданию которого будет служить искусство, ста-

¹⁹ Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 31.

²⁰ Там же, стр. 31—32.

нет сам человек, взятый в системе его отношений к другим людям²¹. И для людей нового общества — свободных и активных, цельных и гармоничных — мир подлинного искусства уже не будет казаться мнимым, иллюзорным миром. Ведь их действительная жизнь ничем не будет отличаться от той, которую искусство столетиями рисовало лишь в качестве особой эстетической реальности, в качестве противостоящего миру идеала: «...все ...богато развившиеся искусства сойдутся в одной точке, в драме, в пышной человеческой трагедии, которая выразит их глубочайший смысл. Трагедии будут празднеством человечества: в них человек свободный, сильный и прекрасный, освобожденный от всяких условностей, от всякой формальности, будет прославлять восторг и скорбь своей любви, будет с достоинством и величественно приносить в жертву любви свою смерть»²².

Совокупность представленных здесь размышлений молодого Вагнера об искусстве включает три идейных комплекса. Во-первых, комплекс идей, сближающих эстетическую концепцию автора книги «Искусство и революция» с шиллеровскими «Письмами об эстетическом воспитании». Сюда относится и вагнеровское представление об античном идеале; и его понимание соотношения идеала и действительности, если иметь в виду настоящее, а не будущее; и его постановка проблемы доступности искусства. Во-вторых, комплекс идей, вырастающих из попытки разрешить традиционные для немецкой классической эстетики проблемы с позиций феербаховского материализма. Результатом этой попытки было усиление акцента на вопросе о создании социальных условий, обеспечивающих торжество эстетического идеала в действительности, слияние искусства с действительностью — на социально-революционном аспекте проблемы доступности искусства народу. В-третьих, комплекс идей, вводящих эстетическую концепцию молодого Вагнера в русло немецкого «истинного» социализма. С ним сближает

²¹ «Воспитание, основанное на развитии силы, на заботе о физической красоте, станет преимущественно художественным благодаря уже любви к ребенку, любви, которую ничто не будет смущать, и радости видеть развитие его красоты, и каждый человек в известном смысле будет действительно художником» (Р. Вагнер, Искусство и революция, стр. 27).

²² Там же.

автора «Искусства и революции» и симпатия к трудящемуся классу, не подкрепленная ясным осознанием его действительной исторической роли; и горячая вера в конечное торжество коммунистических принципов, не подкрепленная сколько-нибудь конкретным анализом экономической эволюции буржуазного общества; и абстрактно-метафизическое представление об обществе будущего (полученное не путем научного исследования, а способом спекулятивно-философского дедуцирования из чисто эстетических посылок).

Все эти элементы вагнеровской «эстетико-коммунистической» концепции образовывали определенное единство до тех пор, пока не обнажилось реальное (экономическое, социально-классовое) содержание революционного движения Германии середины прошлого века; пока участвующие в нем общественные силы не пришли в противоречие друг с другом, обнаружив несовместимость своих интересов. Это был тот период общественного движения в Германии (да и не только Германии), когда многим представителям немецкой радикальной интеллигенции казалось, что цель революции в реализации «идеалов», тех самых, которые «истинные» социалисты восприняли из немецкой философско-эстетической традиции; когда, по меткому замечанию К. Каутского, каждый поэт был социалистом, а каждый социалист — поэт. И то обстоятельство, что Вагнер-художник пришел к идеям «истинного» социализма, отправляясь от проблематики немецкой идеалистической эстетики (прочитанной глазами фейербахианца), было весьма показательным как для всего общественного движения Германии середины XIX века, так и для «истинного» социализма.

Но как только обнаружилось, что буржуазная революция в Германии совсем не намерена осуществлять эстетических идеалов, что вообще между этими идеалами и реальностью общественно-политической борьбы дистанция огромного размера, вагнеровская концепция соотношения «искусства» и «революции» обнаружила свою глубокую противоречивость. Результатом осознания антиномий этого теоретического построения и был отход Вагнера от его первоначальной позиции. С изменением взглядов Вагнера связана *новая фаза в эволюции элитарной концепции искусства*, существенно отличная от той, которая основывалась на эстетико-философ-

ских концепциях романтиков. Причем по своей теоретической форме эта (новая) фаза в развитии элитарной концепции искусства находилась в зависимости от тех неявных предпосылок, на основе которых выросла вагнеровская концепция «Искусства и революции»: достаточно было лишь небольшого смещения акцентов, чтобы из этих же предпосылок самим же Вагнером были сделаны диаметрально противоположные выводы.

* * *

Вагнеровская апелляция к античному эстетическому идеалу была завершением, финалом той темы, которая звучала в художественном сознании буржуазии до тех пор, пока она чувствовала себя революционной; до тех пор, пока она была заинтересована в таких радикальных преобразованиях общественных отношений, которые были невозможны без привлечения широких масс.

Начиная с эпохи французского Просвещения каждый раз, когда буржуазия той или иной европейской страны перед лицом революционных задач ощущала потребность в сплочении всех передовых сил нации, ее идеологи вспоминали об античных гражданских добродетелях, об афинском полисе с его «единством личного и общественного». Весьма показательно, что в области эстетической мысли апелляция к античному идеалу, как правило, приводила к одному и тому же конечному результату: к выводу о необходимости ликвидировать «эстетическую рамку», внутри которой развивалось «ученое» искусство образованных классов, к выводу о необходимости уничтожить ту *социальную форму* развития искусства, которая в силу тех или иных конкретных причин делала его узкоспециализированной областью духовного производства, отраслью разделения труда. Достаточно вспомнить наиболее последовательного из представителей этой тенденции — Руссо с его стремлением снести все преграды, которые существуют между искусством и народной жизнью, и вывести искусство прямо на площадь, слив художественное творчество с народным празднеством. Идеи Руссо получили свое воплощение в «массовых действиях» эпохи Французской революции 1789 года; под их обаянием находился молодой Гегель в буржуазно-демократический период эволюции своего

мировоззрения, наконец, к ним же пришел и молодой Вагнер, когда в Германии разразилась буржуазная революция.

Совпадение общих выводов у таких различных поклонников античного эстетического идеала совсем не случайно. Также не случайно и то, что эти выводы чаще всего делались в связи с решением различных проблем социальной революции, коренного общественного преобразования. Революции требовали массового искусства. Но искусство, какое имелось в наличии, этой задачи выполнить не могло: оно было рассчитано на узкий слой представителей образованных классов. Перед лицом революционных масс, вышедших на площадь, оно выглядело слишком камерным. Оно оказывалось не в состоянии возвысить свой голос до того уровня, на который поднялась революционная страсть восставшего народа. По сравнению с накаленными социальными страстями даже переживания трагических героев представлялись слишком рассудочными и искусственными. Эта ситуация наталкивала на умозаключение: существующая форма искусства удовлетворительна лишь до тех пор, пока массы дремлют; до тех пор, пока они не вышли на авансцену истории, а стоит только им проснуться и заявить свои права на искусство, как тотчас же обнаруживается: оно «не про них писано».

Оказывается, что традиционные формы «ученого» искусства не подходят для революционной ситуации ни с точки зрения качественной, ни с точки зрения количественной. «Ученое» («рамочное») искусство не может даже при желании его передовых представителей превратиться в массовое, не уничтожив своих собственных предпосылок. Оно в качестве узкоспециализированной отрасли духовного производства неспособно дать адекватную эстетическую форму революционному чувству, революционному пафосу народных масс. Оно не в состоянии достичь той же самой художественной высоты, на которую подымается революционная страсть борющихся масс.

Вот почему перед лицом надвигающихся революционных событий, по мере активизации масс (заявляющих, между прочим, и свои притязания на искусство) искусство обычно начинает рефлексировать над самим собой, над той эстетической рамкой, которая является и усло-

вием существования «ученого» искусства и его собственной границей. Художники как бы пробуют на зубок эту рамку изнутри; сначала они пытаются расширить ее, затем начинают бунтовать против нее, хотя этот бунт остается бунтом внутри самой эстетической рамки. Выйти за ее пределы было бы возможно лишь при условии изменения социальной формы существования искусства; при условии изменения общественной позиции «ученого» искусства; при условии преодоления границ его узкой специализации.

И как теоретическое выражение этого далеко не всегда осознаваемого в своих реальных основаниях бунта искусства против своей собственной эстетической рамки в среде самих художников возникает мечта о том блаженном состоянии, когда искусство целиком и полностью совпадало с реальной жизнью народа, растворялось в ней, поднимая ее на высоту подлинно художественной жизни. И точно так же как политические деятели буржуазных революций (начиная с Великой французской) видели осуществление своих общественных идеалов в античной демократии, художники (и эстетики) буржуазно-революционных эпох начинали искать модель истинного искусства в искусстве древних греков. В произведениях древнегреческого искусства, в самой его организации, в его отношении к народной жизни художникам виделось осуществление, реализация всего того, что чисто негативно являлось им в виде нерешенных вопросов и неразрешимых противоречий своей эпохи. И по тому, каким представляли себе античное искусство художники революционных эпох, можно довольно определенно судить, с какими проблемами и общесоциального и чисто художественного порядка сталкивалось «ученое» искусство в условиях буржуазных революций.

Но революционные эпохи проходили. Все вставало на свои «привычные» места. Массы — основная ударная сила революции — вновь «загонялась» в убогое русло «мирного», «эволюционного» развития. И проблема взаимоотношения искусства и революции, эстетического идеала и революционной массы снималась с повестки дня до очередного революционного катаклизма, до того момента, когда вновь на арену активного исторического творчества выступают народные массы. До той поры искусство опять проделывает очередной цикл своего развития в

эстетической рамке — в форме «ученого» искусства, апеллирующего главным образом к образованной публике. Так, во всяком случае, было до начала XX века, до появления средств массового распространения искусства (массовой коммуникации) и превращения художественного творчества полуремесленного типа в массовое художественное производство, опирающееся на новейшую технику.

Правда, грехопадения «ученого» искусства и его заигрывания с революционной массой не проходили бесследно для развития искусства в целом. Ведь в итоге всего этого эстетическая рамка искусства расширялась, публика, с которой приходилось иметь дело искусству после революции, увеличивалась в количественном отношении и изменялась качественно. Да и само искусство потом долго еще жило воспоминаниями о той поре, когда оно пыталось вырваться из своей собственной «кожи»; когда оно пробовало усвоить язык улицы, язык широких народных масс; когда оно всерьез стремилось перелиться в форму народного собрания, митинга или политического диспута.

Но воспоминания остаются воспоминаниями, как бы остры они ни были. И эстетическая рамка остается эстетической рамкой со всеми вытекающими отсюда последствиями для искусства, даже если она и более широка, чем прежде. Что же касается эстетики, то ей в этих случаях приходится после громких и патетических рассуждений о публичном «внерамочном» искусстве, организованном по античному образцу, вновь возвращаться к разговорам «о чистоте» искусства, о его отрешенности от мира, о его незыблемых *границах*.

Подобную эволюцию проделал и Вагнер. Уже в 1850 году, через год после выхода в свет его брошюры «Искусство и революция», он пишет своему другу Листу: «Если нельзя разорвать с действительностью, если нельзя, несмотря на все напряжение воли, перенестись ни в какое другое время, мы должны позаботиться только об одном: сохранить наше достоинство, нашу свободу, и в чисто человеческом и в чисто художественном смысле этих слов» ²³.

²³ Р. Вагнер, Мемуары. Письма. Дневники (в 4-х томах), т. IV, 1911, стр. 4.

Еще через два года эта мысль приобретает уже более категорическую форму — в письме Рекелю: «Как и ты, я только отречением от мира могу сохранить верность моей истинной природе»²⁴.

А спустя еще несколько лет Вагнер так определяет свою социальную позицию: «Теперь я вижу явления не в том освещении, в каком они рисовались мне раньше. Теперь я желал бы заниматься только искусством, совершенно не соприкасаясь с полем мышления чисто политического характера»²⁵.

Несмотря на то, что в ходе этой эволюции Вагнер совершил поворот на 180 градусов, с точки зрения его собственных теоретических предпосылок она не представляет собой ничего удивительного: в ней есть своя логика. В период революции 1848 года Вагнер полагал, что сама действительность ведет к реализации «извечных» идеалов искусства; и он приветствовал это движение, призывал к единению искусства и революции. Но оказалось, что его надежды были преждевременными, что действительность пошла какими-то своими путями, не теми, какие предуказывал ей эстетический идеал; более того, она следовала тенденциям, враждебным этому идеалу. Тогда Вагнер отвернулся от этой не оправдавшей его ожиданий действительности. И если раньше он стремился слить искусство с революционной действительностью, то теперь он стремится отделить, обособить его от действительности, видя в этом единственное средство спасения искусства и самого себя как художника от ее растлевающего влияния.

Теоретически здесь произошло сравнительно небольшое смещение акцента; художник отказался от элементов непоследовательности, которые характеризовали его раннее эстетическое построение; его точка зрения в известном смысле стала более монистичной. Ведь раньше при всем предпочтении, которое Вагнер отдавал эстетической реальности, в его теоретических представлениях существовали *две* реальности: искусство (мир эстетического идеала), с одной стороны, и революция (мир преобразующейся действительности) — с другой. Причем эта вторая реальность не имела цели в себе; в конечном

²⁴ Р. Вагнер, Мемуары. Письма. Дневники, т. IV, стр. 167.

²⁵ Там же, стр. 123.

счете она выступала лишь как *средство*, как *орудие*, с помощью которого предстояло выполнить чисто негативную задачу — освободить искусство от власти чуждого ему интереса. Остальное ложилось на плечи самого искусства, которому надлежало стать самостоятельно развивающейся ячейкой общества будущего.

Практически же ни революция, ни общество будущего, ни коммунистический человек не имели, согласно вагнеровской концепции, цели и смысла в самих себе. И то и другое они получали от искусства, от эстетической реальности, которая одна только и была самодовлеющей, самозаконной и самоцельной. Революция волновала Вагнера как *эстетическая революция*, общество будущего — как общество художников, коммунистический человек — как художник, а все это вместе — как воплощение вековых идеалов искусства (то есть как разрешение противоречий искусства вагнеровских времен). Но тем не менее эта *социальная* реальность все время имела в виду, и перспектива развития искусства — высшей реальности — связывалась с перспективой общественного развития, политической борьбы, с перспективой революции.

Теперь же Вагнер целиком и полностью порывает с общественной реальностью и окончательно замыкается в «вечно юной» реальности искусства, эстетического идеала. Как он полагает теперь, только таким образом художник сможет «изъять» себя из потока времени, спасти свой талант, сохранить верность самому себе.

Перспектива сближения искусства с обществом, намеченная в вагнеровской брошюре «Искусство и революция», так и не реализовалась, и именно по той причине, что социальная реальность при ближайшем рассмотрении оказалась довольно непривлекательной, во всяком случае, далекой от идеала. Искусству же, коль скоро оно разочаровывается в действительности и не видит никаких перспектив ее изменения, ее сближения с идеалом, ничего не остается, кроме как замкнуться в самом себе. И оно считает себя тем более правым в своем недовольстве действительностью, чем больше оно уверено, что истинную реальность оно несет в себе самом, в своем сердце. Так почти тот же способ рассуждения, к которому молодой Вагнер прибег для обоснования необходимости ликвидации эстетической рамки и полного растворения «эстетической реальности» в реальности со-

циальной, мира искусства — в действительном мире, идеала — в общественной жизни, теперь применяется для того, чтобы обосновать необходимость обособления искусства от действительности, его замыкания в эстетическую рамку. Так теория растворения искусства в социальной действительности превращалась в *теорию внутренней эмиграции искусства, внутренней эмиграции художника*.

Правда, во всем этом способе рассуждения таился некоторый логический изъян. И более последовательный мыслитель — скажем, такой, как Гегель, — мог бы возразить Вагнеру: если искусство — это единственно истинная, «высшая» реальность, если она вечна и довлеет себе, то стоит ли бояться растлевающего влияния на нее неистинной, временной и преходящей социальной действительности?! А если эта последняя при всей ее «вторичности» все-таки способна оказать подобное влияние на эстетическую реальность, то не следует ли усомниться в истинности и действительности этой последней?! В самом деле: так ли уж истинно то, что боится соприкосновения с неистинным и спасается от него бегством? Так ли уж «самозаконно» то, что боится утвердить свой закон в борьбе с неистинной реальностью? И не свидетельствует ли тот факт, что искусству приходится страшиться соприкосновения с неистинной действительностью, скорее против него, чем за него?!

Но так мог рассуждать лишь мыслитель, для которого истинность совпадала с могуществом, знание — с силой. Что же касается Вагнера, то он, в особенности после революции 1848 года, пришел к твердому убеждению, что это две разные вещи.

Психологический механизм эволюции вагнеровских воззрений на взаимоотношение искусства и действительности, искусства и общества, искусства и народа, как он складывался на основе личного опыта Вагнера-художника, очень тонко (и весьма достоверно) воссоздал Ф. Ницше в одной из своих ранних работ — «Рихард Вагнер в Байрейте». В этой работе, которая сама представляет собой один из важных этапов эволюции элитарной концепции искусства, остро схвачены реальные противоречия общественной позиции Вагнера-художника, из которых должно было вырасти стремление поставить проблему взаимоотношения искусства и народа иначе,

чем она формулировалась в брошюре «Искусство и революция».

Согласно Ницше, Вагнер-композитор «начал свое дело с... огромного заблуждения, и... необдуманно и чистосердечно отдался самой возмутительной форме искусства»²⁶: той форме искусства, которая видит свою цель только в том, чтобы «сорвать успех у публики», и все свои «художественные средства» принаравливает к этой цели²⁷. Однако именно на этом пути Вагнер пришел к осознанию своего заблуждения. Он осознал бесплодность и бессмысленность этого пути, ибо «понял, в своем отчаянии от признанной им ошибки, основы современных успехов, современную публику и всю современную ложь искусства»²⁸.

Чувство разочарования и раскаяния привело Вагнера к воззрениям, характерным для «промежуточной ступени» вагнеровского духовного развития, которую Ницше, «в отличие от предыдущего и последующего периодов», обозначает «двумя словами»: «Вагнер становится *революционером общества*, Вагнер признает в лице *народа-поэта* единственного бывшего до настоящего времени художника»²⁹. «Из сострадания к народу, — пишет Ницше, — он стал революционером. С этой поры он возлюбил народ, тосковал по нему, как он тосковал по народному искусству, ибо — увы! — только в нем, исчезнувшем, едва чуемом, искусственно оттесненном народе, он думал обрести единственного достойного зрителя и слушателя, которому была бы по плечу мощь того художественного произведения, о котором он мечтал»³⁰.

Считая, что подлинная стихия народного духа, народного художественного сознания — это *миф*, Вагнер стремится вернуть ему прежнюю мужественность, соединив его с музыкой, а музыка, обретя в мифе Слово, освобождается «от завороживших ее чар» и получает возможность заговорить. И здесь Вагнер поистине находит самого себя как художника: освобождается от сте-

²⁶ Фридрих Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1909, стр. 371.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же, стр. 371—372.

³⁰ Там же, стр. 372—373.

снявших его оков для драматического творчества, композитор и поэт утверждает свое господство «над еще не открытым промежуточным царством между мифом и музыкой»³¹.

И этот великолепный творческий синтез Вагнер предлагает тому, кто вдохновил его на творчество, кто подвигнул его на этот художественный подвиг, открывший новые горизонты в искусстве, — народу: «Свое новое художественное создание, в котором он соединил воедино все, что знал могучего, действенного, несущего блаженство, он поставил теперь пред людьми с великим, мучительно острым *вопросом*: «Где вы, страждущие тем же, чем страдаю я, и жаждущие того же? Где та множественность, в которой я жажду увидеть народ? Я узнаю вас по тому, что у вас будет общее со мной счастье и общее утешение: по вашей радости я узнаю, в чем ваши страдания!» «Тангейзером» и «Лоэнгрином» задан был этот вопрос; он искал себе подобных, — одинокий жаждал множественности»³².

Здесь с великолепной проникновенностью подмечена противоречивость поисков Вагнера, который представлял народ как множественность подобных ему интеллигентов-одиночек и в народе видел проекцию самого себя, свое «я», умноженное на несколько миллионов «единиц», — художника-изгоя из «образованного» общества, увеличенного в миллион раз. Видя в мифе «порождение и язык народной нужды»³³, а в собственном музыкально-драматическом творчестве нечто аналогичное историческому процессу мифотворчества, Вагнер «имел право заключить, сколь родственна его нужда нужде народа в пору его возникновения и что народ вновь восстанет, если в нем будет *много Вагнеров*»³⁴.

Но *такого* народа не было в действительности; он существовал лишь в воображении композитора и драматурга Вагнера, который осознавал собственное творчество, свои художественные искания в условиях общественного подъема и стремился внутренне связать их с

³¹ Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 373—374.

³² Там же, стр. 374.

³³ Там же, стр. 373.

³⁴ Там же.

массовым движением. Это стремление в высшей степени плодотворно сказалось на самом музыкально-драматическом творчестве Вагнера, натолкнув его на идею синтеза музыки и драмы. При этом, однако, свою реальную связь с революционным движением Вагнер осмыслял неверно, что и послужило источником многих недоразумений и разочарований.

Голос Вагнера не был услышан народом, а те, кто его слышал, принадлежали к презируемой композитором «образованной публике»; и «поняла» эта публика в вагнеровских произведениях совсем не то, что хотел сказать автор. Художник оказался в своеобразном вакууме между презируемой им «образованной публикой», с одной стороны, и народом, которого не узнал Вагнер и который сам не знал Вагнера, с другой стороны. «...Что ему пришлось испытать? Ни от кого он не услышал ответа; никто не понял его вопроса. Не то чтобы последовало молчание, — напротив, отвечали на тысячи вопросов, им не поставленных... Его вопрос остался не понятым, его страдания не встретили отклика, его произведения были обращены к глухим и слепым; народ, о котором он мечтал, оказался химерой»³⁵.

В итоге Вагнер (которому ко всему прочему пришлось после революции 1848 года изведать участь политического изгнанника) оказался в полной изоляции: «Он — одинок; время для него больше не имеет значения; он потерял надежду. Охватывающим мир взором он вновь измеряет глубь и на этот раз проникает до дна ее. Там видит он страданье, заложенное в основе вещей, и с этого времени, как бы отрешившись от самого себя, спокойнее несет свою долю страданий. Жажда высшей власти, это наследие прошлых состояний, всецело переходит в художественное творчество. В своем творчестве он обращается теперь только к самому себе, а не к публике или народу и полагает все силы на то, чтобы придать этому творчеству отчетливость и силу, достойные такого могучего диалога»³⁶.

Нетрудно заметить, что ницшеовское описание той духовной ситуации, в какой оказался Вагнер в итоге пред-

³⁵ Фридрих Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 374.

³⁶ Там же.

шествующей эволюции, дается в ключе шопенгауэровской философии. Это описание воспроизводит не только пессимистический лейтмотив философии Шопенгауэра — о «страдании, заложенном в основе вещей», но и шопенгауэровское представление о художественном гении. Образ Вагнера выглядит здесь простой иллюстрацией концепции художника, изложенной в философском трактате «Мир как воля и представление».

Однако это описание отнюдь не плод фантазии Ницше, созревший под влиянием шопенгауэровской философии. Дело в том, что Ницше имел право осмыслять духовное состояние Вагнера рассматриваемого периода в терминах шопенгауэровской философии, ибо именно в это время Вагнер «открыл» для себя философию Шопенгауэра и заключил, что в прочитанном содержится многое из того, к чему он уже пришел на собственном опыте. «Сознание призрачности мира, так сказал он мне, — рассказывает Вагнер, вспоминая свою беседу с Гервегом о шопенгауэровской философии, — составляет основную тему каждой трагедии и интуитивно присуще великому поэту, великому человеку вообще. Я еще раз прочел поэму о Нибелунгах и, к великому изумлению, понял, что с этим мировоззрением, вызвавшим во мне такое смущение при чтении Шопенгауэра, я давно уже освоился в своем собственном творчестве»³⁷.

Это было написано в 1855 году. Потребовалось всего несколько лет жизни в условиях общеевропейской реакции и разочарования, наступивших после 1848 года, чтобы от революционного оптимизма прийти к шопенгауэровскому пессимизму, от материализма — к идеализму, от «истинного» социализма — к безысходному индивидуализму.

Этот поворот, вполне объяснимый, если проследить его по внутренней — мировоззренческой — линии, представлялся настолько неожиданным с точки зрения внешней, что Вагнеру пришлось выдержать не одно драматическое столкновение с друзьями своей революционной молодости. Вспоминая впоследствии разговор с одной из своих старых знакомых — Мальвидой Мейзенбург, состоявшийся в Лондоне в 1855 году, Вагнер рас-

³⁷ Р. Вагнер, Мемуары. Письма. Дневники, т. III, 1912, стр. 65.

сказывал: «...Она была полна тех желаний и планов относительно совершенствования человеческого рода, которые я сам же исповедовал, но от которых, познав, под влиянием Шопенгауэра, глубокий трагизм мира и ничтожность его явлений, отвернулся почти с раздражением. Мне было неприятно в споре с этим вдохновенным другом видеть, что я не понят и являюсь в его глазах ренегатом благородной идеи»³⁸.

Но слишком уж удобной была та «философическая» форма отречения от революционных идеалов, которую давала система Шопенгауэра, чтобы от нее можно было отказаться под влиянием этических сетований друзей туманной юности. И это тем более, что Вагнер глубоко «обжил» эту идею, придав ей в высшей степени эстетизированную форму (которая, впрочем, была почти готова у Шопенгауэра).

Искусство продолжало оставаться «высшей реальностью» и в системе новых воззрений Вагнера. Правда, теперь эта реальность уже не сближается с фейербаховской «истинной чувственностью» — она уже гораздо ближе к шопенгауэровской «идее», понятой как «объективация воли». Что же касается музыки — высшего из искусств — то у Вагнера (так же как у Шопенгауэра) она выступает как постижение ритма этой воли, какого доступное созерцанию изображение.

Для того чтобы выполнить свою задачу, искусство уже не нуждается, по мнению Вагнера, в апелляции к массам. Ломать эстетическую рамку теперь уже нет необходимости. Искусство снова получает свое теоретическое обоснование как искусство «избранных» — трагически одиноких гениев и тех «немногих», которые способны понять гения.

2. ШОПЕНГАУЭР И ПЕССИМИСТИЧЕСКИЙ ВАРИАНТ ЭЛИТАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА

Эволюция, проделанная Вагнером в период после революции 1848 года, была характерна для целого поколения немецкой (и не только немецкой) буржуазно-ра-

³⁸ Р. Вагнер, Мемуары. Письма. Дневники, т. III, стр. 165—166.

дикальной интеллигенции. Свой буржуазный радикализм, одобренный изрядной долей филистерства, эта интеллигенция осознала как «истинный» социализм. Поскольку же реальным содержанием «истинного» социализма было желание немецкой буржуазии избежать «крайностей» французской революции и решить свои социальные проблемы на путях классового компромисса, постольку исход революции 1848 года должен был принести этой интеллигенции двойное разочарование.

Революция, которую интеллигенция принимала за «истинно» социалистическую, на поверку оказалась буржуазной и к тому же наиболее прозаической и убогой из всех известных революций. Что же касается высокопарных фраз об «истинном» социализме, то они разоблачили себя как прикрытие убогости и половинчатости этой революции. В такой идеологической ситуации разочарование буржуазно-радикальной интеллигенции в социализме, в революции, в возможностях радикального преобразования действительности вообще было неизбежным, и это с точки зрения всемирно-исторической положило конец эпохе буржуазного радикализма в Европе.

О немецких «истинных» социалистах и Вагнере можно сказать то же самое, что Лениным было сказано о Герцене: «...его «социализм» принадлежал к числу тех бесчисленных в эпоху 48-го года форм и разновидностей буржуазного и мелкобуржуазного социализма, которые были окончательно убиты июньскими днями. В сущности, это был вовсе не социализм, а прекраснодушная фраза, доброе пожелание, в которое облекала свою *тогдашнюю* революционность буржуазная демократия, а равно и невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат.

Духовный крах Герцена, его глубокий скептицизм и пессимизм после 1848 года был крахом *буржуазных иллюзий* о социализме. Духовная драма Герцена была порождением и отражением той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще не созрела*¹.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5, т. 21, стр. 256.

Речь идет о той «всемирно-исторической эпохе», которая характеризовалась отсутствием реальных общественных сил, способных осуществить коренное социальное преобразование, — а ведь только о таком преобразовании мечтали в 1848 году и Вагнер и другие «истинные» социалисты. Этим общественным силам предстояло возникнуть лишь в будущем. В эмпирической реальности их не было: пролетариат представлял собой пока лишь «класс в себе», не выступал как самостоятельная революционная сила. Надежды, которые связывали с ним такие люди, как Вагнер, тогда не оправдались.

Обстановка всеобщей усталости и разочарования, наступившего после революции 1848 года, не могла не настраивать крайне пессимистически относительно возможности каких бы то ни было серьезных общественных преобразований вообще, тем более что ситуация, сложившаяся в пореволюционной Европе, не обещала, казалось, никаких революционных перспектив. И буржуазно-радикальная интеллигенция, только что испытывавшая унижение и горечь поражения, уже не находила (да и не могла найти) в реальности общественного бытия каких бы то ни было оснований для веры в торжество своих «истинно»-социалистических идеалов.

В этой духовной ситуации для буржуазно-радикальной интеллигенции оставались два выхода: либо отказаться от всяких идеалов, приняв ту самую «прозу» буржуазной действительности, которую она отвергала во имя «истинно»-социалистической перспективы, либо сохранить верность идеалам, продолжая отвергать буржуазную действительность, но уже без всякой надежды на ее преобразование, как говорится, «наперекор стихиям, рассудку вопреки».

Те, кто не изменили своим высоким идеалам, — а среди них были люди, наиболее чувствительные к этической стороне своей жизненной позиции, — приходили к трагически неразрешимому конфликту со своей эпохой. Они противостояли ей в одиночку, опираясь на веру в величие и справедливость своего идеала, в принципиальной *нереализуемости* которого они отдавали себе полный отчет.

Естественно, что и сам этот идеал, коль скоро он противопоставлялся социальному бытию (и вообще всему «временному и конечному»), должен был постепенно

утратить остатки бывшего общественно-революционного содержания, превратившись в некоторую равную самой себе постоянную, аналогичную платоновской «идее». Сообразно с этим трагический конфликт между интеллигентом-«идеалистом» и его «прозаически» буржуазной эпохой получал форму метафизической трагедии: форму коллизии между реальностью бытия и реальностью идеала, силой и могуществом, с одной стороны, истиной и красотой, — с другой.

Поскольку интеллигенту-«идеалисту» противоречие между ним и его эпохой казалось непреодолимым, постольку коллизия между реальностью бытия и реальностью идеала также представлялась неразрешимой, изначальной, извечной. Что же касается мироощущения, возникающего на базе подобных представлений, то оно не могло не получить резко выраженной *пессимистической* окраски.

Бытие, которое, несмотря на величайшие усилия интеллигентов-«идеалистов» «не хотело» реализовать вековых идеалов, возведенных искусством и философией, с психологической неизбежностью должно было представлять в сознании этих интеллигентов в образе некоторого злого начала — злой воли. Что же касается самих идеалов, то их судьба в этом мире торжествующей злой воли должна была представляться в высшей степени трагичной, — ведь их существование могло быть только «выпадением» из этого мира, «отпадением» от злой воли, то есть ничем не было гарантировано. Столь же трагичной должна была представляться и судьба «гениев» — открывателей этих идеалов, равно как и их одиноких поклонников.

Таким образом, духовная ситуация, в которой оказался Вагнер, подобно многим представителям «бывшей» радикальной интеллигенции, с необходимостью воспроизводила то мироощущение, которое должно было стать благоприятнейшей почвой для восприятия пессимистической философии Шопенгауэра. И не случайно Вагнеру уже при первом знакомстве с произведениями этого мыслителя показалось, что он сталкивается с чем-то очень знакомым и близким ему: он как бы «открывал» шопенгауэровскую философию в себе самом, в своих собственных переживаниях, в своем творчестве. Дело в том, что в духовной атмосфере послереволюци-

онной Германии (и в ряде других стран Западной Европы) уже сложились те комплексы настроения, те «экзистенциалы», которые были столь глубоко родственны шопенгауэровскому пессимизму, что их можно рассматривать как «предчувствие» последнего. И достаточно было, чтобы шопенгауэровский труд «Мир как воля и представление», с 1818 года пылившийся на библиотечных полках, случайно попал в руки немецкому интеллигенту 50-х годов, как его автор получил широчайшую популярность в Германии и за ее пределами.

Согласно Шопенгауэру, «внутренняя сущность мира» должна пониматься как некое бессознательное, темное и в то же время динамическое, активное начало — «воля». Это исходное понятие своего философского построения Шопенгауэр формулирует, настаивая на определенной аналогии, существующей, по его убеждению, между миром как целым, с одной стороны, и человеческим сознанием, — с другой: «Уже с древнейших времен говорили о человеке, как о микрокосме. Я перевернул это положение и указал в мире *макроантропос*, поскольку воля и ее представление исчерпывает его сущность; очевидно, гораздо правильнее стараться понять мир из человека, чем человека из мира; из непосредственно данного — то есть самосознания, — надо объяснить данное посредственно, — то есть нынешнее восприятие, а не наоборот»². Таким образом, эта аналогия между внешним миром и сознанием человека оказывается в данном случае не более и не менее как результатом спекулятивно-философского проецирования последнего на первый — *самосознания* в его шопенгауэровском понимании на мир в целом, как он был представлен в современной Шопенгауэру эмпирической науке.

Поскольку здесь проецирование человеческого самосознания на внешний мир предлагается как способ философского постижения, философского истолкования последнего (причем на том основании, что самосознание представляет собой нечто «данное непосредственно»), постольку при рассмотрении шопенгауэровской системы приходится постоянно иметь в виду, что ее автору — Шопенгауэру — было «дано» непосредственное всего

² А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, Спб., 1893, стр. 775.

именно его, *шопенгауэровское*, самосознание; что именно с этим последним он был знаком гораздо ближе и интимнее, чем с каким бы то ни было иным.

И, стало быть, не совсем безразлично для понимания шопенгауэровской философии то обстоятельство, что в лице автора философского трактата «Мир как воля и представление» мы имеем дело с «самосознанием» сына крупного немецкого буржуа; с человеком, который, по словам его восторженного почитателя молодого Ницше, «не сразу был предназначен и воспитан для ученой карьеры, но некоторое время, хотя и с отвращением, работал в купеческой конторе и во всяком случае всю свою юность вдыхал более свежую атмосферу крупного торгового дома»; с человеком, которому «не повезло» на поприще преподавания философии (в 1820 году в Берлинском университете, где над умами властвовал Гегель) и который вконец рассорился с официальной «профессорской» философией; с человеком, которому до конца дней своих довелось жить уединенной жизнью «аристократа духа», «горячо благодаря» своего отца за то, что он навсегда освободил его от «нужды зарабатывать хлеб и связи с государством»³.

Быть может, на это обстоятельство и не стоило бы обращать специальное внимание, если бы мы имели дело с мыслителем иного типа: либо с таким, которому удалось *отделить* свое узкое и партикулярное существование от мира своей философии, свое эмпирически ограниченное «самосознание» от того, что постигнуто в нем как всеобщее, общечеловеческое и универсальное; либо с таким, которому удалось *преодолеть* узость и партикулярность своего существования с помощью своей всеобщей, общечеловеческой и универсальной философии, эмпирическую ограниченность своего «самосознания» — путем развития его до уровня всеобщего самосознания, самосознания всего человечества. Однако здесь, к сожалению, совсем не тот случай.

Шопенгауэр не только не возвышает «непосредственно данного» ему (его собственного) «самосознания» до уровня всеобщего, общечеловеческого и универсального, а, наоборот, всеобщее и универсальное самосознание

³ Фридрих Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 246.

(самосознание крупной исторической эпохи, которое было представлено развитием немецкой классической философии), начинает снижать до уровня своего собственного, ограниченного и партикулярного «самосознания». Причем это сужение, эта партикуляризация самосознания выдается им за возвращение к кантовской методологической традиции, к кантовскому эмпиризму и критицизму: «Я выхожу из опыта, из естественного, каждому данного самосознания и иду к воле, как к единственному, аналитическому пути»⁴, — утверждает Шопенгауэр, забывая при этом, что у автора «Критики чистого разума» отправным пунктом было не эмпирическое, а чистое самосознание — самосознание всего человечества⁵.

⁴ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 776. Ср. также: «...она, — говорит Шопенгауэр о своей философии, — останавливается перед фактическими данными внешнего и внутреннего опыта, как они доступны каждому, и указывает их действительную и глубочайшую связь, не выходя за их пределы к каким-либо всемирным существам в их отношении к миру» (там же, стр. 772). «Что такое мир, как мир, — это можно понять; мы можем непосредственно из самих себя, путем должного разложения самосознания, узнать, что в нем является; тогда можно с помощью этого ключа к сущности мира разгадать все явление по его связи...» (там же, стр. 774).

⁵ Между прочим, это обстоятельство и было причиной той живости и доступности, которые Шопенгауэр сообщил изложению своей философской системы. Оно было построено на когда более, когда менее близких аналогиях между субъективно-психологическим миром «самосознания» каждого индивида и внешним миром, так что читателю предлагалось «найти» в структуре своей индивидуальной психики все то, что автор трактата «Мир как воля и представление» говорил о мире в целом, соткать из своих интимно-личных переживаний образы, соответствующие предлагаемым Шопенгауэром философским понятиям. Постоянными аналогиями и иллюстрациями философ умел вызвать у своего читателя соответствующие психологические ассоциации, что и создавало видимость полной ясности и понятности шопенгауэровским положениям. Однако это была лишь *видимость* ясности и понятности, если иметь в виду усвоение *логической сути* предлагаемых философских категорий. Действительная суть проблемы только запутывалась, ибо на место логического содержания, какое философская традиция связывала с употребляемыми Шопенгауэром понятиями, последний предлагал психологическую ассоциацию, нерасчлененный комплекс переживаний, художественный образ. А это ни на шаг не продвигало читателя в понимании действительно философских, действительно логических проблем, что могло вести лишь к мистификации исследуемой проблематики, к вуалированию ее реального содержания.

Это и было одной из важных причин того факта, что Шопенгауэру не удалось истолковать основной принцип своей философской системы — понятие воли — таким образом, чтобы в нем исчезли следы его происхождения из довольно ограниченного «самосознания»: из «самосознания» отпрыска данцигского буржуа, который на заре туманной юности «хотя и с отвращением, работал в купеческой конторе» своего властного, энергичного и деловитого родителя, а затем предался «незаинтересованному» и «бескорыстному» философскому творчеству, переживаемому и осознаваемому им по аналогии с творчеством романтического художника — гения.

Дело в том, что описанные в шопенгауэровском трактате «Мир как воля и представление» взаимоотношения между волей и интеллектом поразительно напоминают взаимоотношения, которые сложились между Шопенгауэром-отцом и Шопенгауэром-сыном в «эмпирической» действительности. Духовное развитие Шопенгауэра-сына, как засвидетельствовал и Ницше, началось с того, что его интеллект, не отмеченный особой склонностью к коммерческой деятельности, был использован Шопенгауэром-отцом в узкокорыстных, убого утилитарных целях: в интересах торгового дома. И шопенгауэровская система логически начинается с того, что воля, всегда желающая только самое себя, порождает интеллект как инструмент для достижения своих всегда своекорыстных, всегда, «обуженных» вожделением, всегда ограниченных данным моментом целей: «Воля, этот корень интеллекта, противодействует всякой его деятельности, направленной на что-либо другое, кроме ее целей...»; «...воля и ее цели делают интеллект настолько односторонним, что он в вещах видит только то, что относится к воле и ее целям; остальное же или пропадает для него совсем, или входит в сознание в искаженном виде»⁶.

Шопенгауэр-сын, принужденный поставить свой незаурядный, достаточно тонкий и рафинированный⁷ ин-

⁶ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 465.

⁷ Напомним, что большую роль в его воспитании сыграла мать — известная в то время писательница-романистка Иоганна Шопенгауэр.

теллект на службу меркантильным интересам, воплощенным в торговом деле Шопенгауэра-отца, приходил в противоречие с самим собой, его юношеское «самосознание» раздваивалось. С одной стороны, он остро ощущал убогость и ограниченность — словом, неистинность своей практически-коммерческой деятельности, но, с другой стороны, он не мог не видеть, что сама по себе эта деятельность имеет внутри себя свои достаточные основания, имеет за собой все преимущества реальной силы и могущества и не нуждается ни в каких оправданиях. С одной стороны, он видел широту, неограниченность, всеобщность — словом, истинность своей теоретически-интеллектуальной деятельности (когда ей удавалось эмансипироваться от утилитарных целей практически коммерческой деятельности и отдаться своей собственной логике), но, с другой стороны, он не мог не чувствовать, что, взятая сама по себе, эта деятельность бессильна, немощна и не в состоянии утверждать своей истины в мире, где властвует узкокорыстный, убого утилитарный интерес таких людей, как, например, его собственный буржуа-отец.

В шопенгауэровской философии это мироощущение переплавляется в тезис, согласно которому воля, несмотря на свою «темноту» и «бессознательность», несмотря на свою нейтральность, если не враждебность, истине и красоте (а быть может, именно благодаря всему этому), представляет собой единственную действительную силу, единственную подлинную реальность, тогда как интеллект — этот источник света, тяготеющий к истине и красоте (если взять его безотносительно к воле), — безволен и бессилён и «самодеятельности» предаваться может лишь благодаря ничем не объяснимому в шопенгауэровской системе *попустительству* воли.

«Таким образом... — пишет Шопенгауэр, заключая вторую книгу II тома своего трактата «Мир как воля и представление», — становится ясным для нас, что желание жить — не результат нашего знания жизни, не какое-либо *conclusio ex premissis* [заключение из посылок] и вообще не что-либо *вторичное*: скорее это нечто первое и безусловное, посылка для всех посылок и именно поэтому, то, из чего должна *исходить* философия; так как воля к жизни является не следствием

мира, но мир является следствием желания жить»⁸. А третью книгу этого тома он начинает следующими словами: «Интеллект, — который до сих пор мы рассматривали только в его первоначальном и естественном состоянии, в служебных отношениях к воле, — является в третьей книге свободным от этих служебных отношений; но при этом необходимо сразу же заметить, что здесь дело идет не о продолжительном освобождении, а только о недолгих минутах свободы, — о том слишком коротком освобождении от рабства, которое является только в виде исключения»⁹.

Шопенгауэр-сын покончил свои счета с утилитарно-коммерческой деятельностью тем, что убедил своего отца разрешить ему полностью отдаться бескорыстной деятельности философа-художника, философа-гения, предоставив ему для этого необходимые материальные средства (за что он не переставал благодарить отца всю свою жизнь, очень заботясь о том, чтобы эти средства не иссякли). И в своем философском построении Шопенгауэр — автор «Мира как воля и представление» — также приходит к тому пункту, где интеллект освобождается от деспотической власти воли и в лице гения художника или гения философа отдается служению красоте и истине (понятия, совпадающие в шопенгауэровском толковании).

«...Когда внешний повод или внутреннее настроение, — пишет он, — внезапно исторгают нас из бесконечного потока желаний, отрывают познание от рабского служения воле и мысль не обращена уже на мотивы хотения, а воспринимает вещи независимо от их связи с волей, то есть созерцает их без корысти, без субъективности, чисто объективно, всецело погружаясь в них, поскольку они представления, а не поскольку они мотивы: тогда сразу и сам собою наступает покой, которого мы вечно искали и который вечно бежал нас на первом пути, на пути желания, — и нам вполне хорошо. Мы испытываем то безболезненное состояние, которое Эпикур славил как высшее благо и состояние богов: ибо в такие мгновения мы сбрасываем с себя унизи-

⁸ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 439.

⁹ Там же, стр. 443.

тельное иго воли, мы празднуем субботу каторжной работы хотения, и колесо Иксиона останавливается»¹⁰.

Мы не будем доискиваться здесь причины того, почему всемогущая воля позволяет человеку праздновать «субботу каторжной работы хотения», остановив «колесо Иксиона». Шопенгауэр не дает сколько-нибудь разумительного ответа на этот вопрос — впрочем, точно так же как не отвечает и на еще более глубокий вопрос, о который раскалывается все его теоретическое построение: «...как же мыслить, что этой неразумной воле пришла блажь появиться в образе разумного сознания?»¹¹. И нам остается только предположить, что шопенгауэровская воля, предоставившая «субботу» отдельным представителям рода человеческого, гениям искусства и гениям философии, рассуждала приблизительно так же, как рассуждает сам Шопенгауэр: «Плодовые деревья — это маленькие, безобразные калеки. Махровые садовые розы — бесплодны [почему Шопенгауэр не вспомнил, что бесплоден и мул — не очень красивое животное? — Ю. Д.]; плоды приносят только маленькие, дикие, почти лишенные запаха розы. Самые красивые здания вовсе не предназначены для человеческих нужд; храм — не жилище. Подвергать человека высоких, редких духовных дарований просто полезным занятиям, до которых дорос самый заурядный человек, это все равно, что употреблять в качестве кухонного горшка драгоценную вазу, украшенную редкой живописью; и сравнивать людей пользы с людьми гения — это все равно, что сравнивать кирпичи с бриллиантами»¹².

Не будем вдаваться и в обсуждение вопроса о том, правильно ли рассуждало в данном случае «метафизическое начало» мира. Здесь интереснее обратить внимание на тот удивительный факт, что воля, столь последовательно разделившая в природе и в обществе красоту и пользу (если верить шопенгауэровскому толкованию ее помыслов), рассуждает примерно так, как рассуждал бы, окажись он на ее месте, человек, приняв-

¹⁰ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. I — Полн. собр. соч. Артура Шопенгауэра, М., 1902, стр.

¹¹ В. Виндельбанд, История новой философии, т. II, стр. 290.

¹² А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 474.

ший разобщение красоты и пользы в условиях буржуазного общества за всеобщую характеристику мира, за его универсальный закон. Иначе говоря, здесь мы имеем один из многочисленных в трактате «Мир как воля и представление» примеров «проецирования» определенного типа буржуазного самосознания на весь мир и на его «метафизическую» основу.

* * *

Весьма показательно, что шопенгауэровское проецирование на мир в целом чисто буржуазной антиномии между красотой (и истиной) и пользой (как воплощением волевого начала)¹³, сразу же вскрывает свой *социологический подтекст*, приводя к заключению об извечном и непреодолимом в принципе разделении человечества на «людей пользы» (людей, связанных с практикой в самом широком смысле слова, которая, согласно шопенгауэровскому воззрению, всегда насквозь утилитарна и своекорыстна, то есть отождествляется с буржуазно-предпринимательской практикой), с одной стороны, и «людей гения» (художников и философов), с другой стороны.

Гений — «аристократ духа», — согласно Шопенгауэру, является представителем бесполезного в мире, подчиненном принципу воли, пронизанном утилитаризмом и своекорыстием: «...именно тот факт, что гений состоит в творчестве свободного, — то есть освободившегося от власти воли, — интеллекта, ведет к тому результату, что произведения гения не служат ни для каких полезных целей, — будет ли это музыка, философия, живопись или стихотворение. Дело гения — не предмет практической пользы. Бесполезность — это один из характерных признаков гениального произведения, — это его дворянская грамота. Все остальные произведения человека предназначаются для сохранения или облегчения его существования; только те, о которых мы говорим

¹³ Причем сама эта *антиномия* не была осознана Шопенгауэром во всей ее логической глубине — обстоятельство, радикально отличающее спекулятивно-философские проекции этого мыслителя от бессознательных проекций классиков немецкой идеалистической философии.

теперь, — нет; только они существуют ради самих себя; в этом смысле на них можно смотреть как на цветы или как на чистую прибыль бытия...»¹⁴.

Неспособный вразумительно объяснить *необходимость* появления бесполезного в этом мире, где господствует принцип полезности (превращенный Шопенгауэром под псевдонимом воли в универсальное, метафизическое начало мира), философ столь же мало способен объяснить *необходимость* возникновения бесполезных «людей гения» в обществе, состоящем из «людей пользы». И эту свою неспособность дать решение возникшей проблемы Шопенгауэр вуалирует тем, что истолковывает появление «людей гения» как отклонение от нормы, как парадокс, как своего рода ошибку природы. Формулируя важнейший — «чисто физиологический»! — признак, качественно отличающий «людей гения» от «людей пользы», Шопенгауэр пишет: «...там... где представляющая сила мозга дает такой избыток, что воссоздает чистый, ясный и объективный образ внешнего мира, который бесполезен для целей воли [это философ не устает повторять. — Ю. Д.], который на высших ступенях мешает воле [почему воля попустительствует этому — так и остается необъяснимым. — Ю. Д.] и даже может быть вредным для нее, там уже существуют по крайней мере задатки той ненормальности, которая мыслится в понятии гениальности; а это намекает на то, что здесь, по-видимому, начинает действовать нечто чуждое воле...»¹⁵.

¹⁴ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 474.

¹⁵ Там же, стр. 460.

Развертывая дальше свое «физиологическое» обоснование гениальности, он пишет: «Поэтому, строго говоря, с точки зрения физиологии такой избыток мозговой деятельности — а вместе с нею и самого мозга — можно отнести до некоторой степени к *monstris per excessum* (уродам по избытку), которых физиология, как известно, сопоставляет с *monstris per defectum* (уродами по недостатку) и *per situm mutatum* (по измененному положению). Итак, гениальность состоит в ненормальном излишке интеллекта, который поэтому может найти для себя применение только в том, что обращается на общие черты мирового существования...» (там же, стр. 460—461). Решительно отказав в гениальности женщинам («потому что они всегда остаются субъективными»), Шопенгауэр пишет далее о физиологических особенностях «гениев»: «...церебральная система у них должна быть сполна и строго, путем пол-

Как видим, дело принимает опасный для философской конструкции Шопенгауэра оборот: метафизическое первоначало оказывается под угрозой со стороны «гениальной бесполезности». И единственное, что может спасти волю от сомнения в ее всемогуществе, — это тезис об абсолютной случайности, уникальности и, главное, ненормальности гения.

Поскольку гений, согласно Шопенгауэру, представляет собой не только случайное и уникальное явление, но и решительное отклонение от среднечеловеческой нормы, поскольку он как бы заброшен в этот чуждый ему мир полезности и своекорыстия в качестве носителя совершенно иного принципа — принципа бесполезности (и потому оказывается в этом мире странником, не находящим себе пристанища у обыкновенных «людей пользы»), — постольку *проблема взаимопонимания* между «людьми гения» и «людьми пользы» оказывается вообще *неразрешимой* внутри шопенгауэровской системы. Причем, как это часто случается с автором трактата «Мир как воля и представление», именно неразрешимость той или иной проблемы Шопенгауэр объявляет некоторой нормой, приписывая причину этого обстоятельства не своей собственной философии, не порокам своего теоретического мышления, а изначальной «порочности» самого мира. Так, «миру», сконструированному по системе Шопенгауэра, приходится расплачиваться за недостатки и ограниченность теоретического мышления философа. И чем больше последних у философа, тем более мрачным, порочным и противоречивым оказывается живописуемый им «мир как воля и представление».

Однако неспособность Шопенгауэра не только правильно решить, но хотя бы правильно поставить проблему взаимоотношения между «людьми гения» и «людьми пользы» имеет и другую сторону. Превратив разрыв между первыми и вторыми в некоторую извечную характеристику человеческого бытия (дав этому разрыву «метафизическое» оправдание), Шопенгауэр

ной изоляции, отделена от системы ганглий — так, чтобы она стояла в полной противоположности с нею; в силу чего мозг и ведет свою жизнь паразита в организме решительно, вполне обособлено, энергично и независимо» (там же, стр. 479).

выступил как философский *апологет* этого разрыва, как *создатель нового варианта элитарной концепции искусства* (и философии).

«...Гений в сущности живет одиноко, — пишет Шопенгауэр, — он является слишком редко, чтобы легко встретить в жизни подобного себе, и он слишком отличается от других, чтобы быть их товарищем. У них преобладает воля, у него познание; поэтому их друзья — не его друзья, а его друзья — не их друзья. Ход мыслей такого, отрешившегося от материнской почвы, — то есть от воли, — и только периодически возвращающегося к ней интеллекта скоро обнаружит все свое различие от хода мыслей нормального интеллекта, твердо держащегося за свой корень. Поэтому, в силу неодинаковости шага, первый неспособен к мышлению сообща, — то есть к собеседованию с другими; в нем и в его подавляющем превосходстве они найдут, так же мало удовольствия, как и он в них; поэтому они будут чувствовать себя гораздо удобнее с им подобными, а он будет предпочитать общение с подобными себе, — хотя обыкновенно это возможно только посредством оставшихся от них произведений»¹⁶.

Мы не будем здесь касаться вопроса о том, насколько правомерно, как это делает Шопенгауэр, выдавать описание обывательских представлений о гении за философское рассмотрение проблемы гениальности. Нам важно только констатировать, что развитие исходной посылки с необходимостью ведет Шопенгауэр к «изъятию» гения из его собственной эпохи, обрекая его на чисто «спиритуалистическое» общение с гениями иных эпох: «...гений, даже в своих стремлениях и работах, стоит в большинстве случаев в противоречии и антагонизме со своим временем. Просто талантливые люди всегда приходят в свое время, ибо они, возбужденные духом своего времени и вызванные его потребностями, всегда способны удовлетворить этим потребностям и жить в ладу с веком... А гений вторгается в свое время, как комета в круг планет, правильному и очевидному порядку в движении которых совершенно чужд его эксцентрический бег. Поэтому он не может войти в уже

¹⁶ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 479.

существующий и нормальный процесс образования времени, но бросает свои труды далеко вперед на предлагающий путь, — как посвящающий себя смерти император бросает свое копьё в ряды врагов, — до какого только времени он может докинуть свои создания»¹⁷.

Ход мысли Шопенгауэра здесь ясен и определен: нет и не может быть никакого контакта между гением и его эпохой, ибо последняя живет по законам, диктуемым волей, тогда как гений руководствуется иным законом. Непонятно только одно: почему гений рассчитывает на приятие его произведения иными эпохами, на признание в будущем времени, — ведь и это время будут населять люди, живущие по законам, диктуемым волей, и копьё императора снова попадет «в ряды врагов». В общем, и в будущем гений может рассчитывать опять-таки лишь на понимание со стороны «людей гения», а не «людей пользы».

Собственно говоря, к этому выводу и склоняется Шопенгауэр в конечном итоге, утверждая, что «люди пользы» и в отдаленном будущем не поймут произведения «гения», а только примут их «на веру»: «Талант может сделать то, что превышает способность других в работе, но он не переходит за границы восприимчивости других, поэтому он тотчас же находит своих ценителей; а создание гения выходит не только за пределы нормальных сил его современников, но и за пределы их способности восприятия; поэтому другие не в состоянии и заметить его деятельности. Талант похож на стрелка, который попадает в ту цель, в которую другие не могут попасть; а гений попадает в такую цель, до которой еще ни разу не мог проникнуть взор других, поэтому только посредственно, — следовательно, значительно позднее, — получают об этом известия, и даже эти известия принимают только в кредит, — на веру»¹⁸.

Итак, гению в шопенгауэровском понимании не следует рассчитывать на его понимание в будущем «людьми пользы». Он может надеяться только на будущих «людей гения», которые окажутся такими же странниками, заброшенными в совершенно чуждый им мир свое-

¹⁷ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 477.

¹⁸ Там же, стр. 477--478.

корыстия и пользы, каким он был в свое время. И в этом выводе из своих посылок Шопенгауэр был вполне последователен.

Но вместе с этим выводом была выдвинута совсем иная версия известной концепции, согласно которой не понятое в настоящем должно быть понято в будущем, не понятое в пределах одной эпохи должно быть понято в последующих эпохах. Шопенгауэровский гений оказывается обречен на непонимание всеми эпохами и доступен только «со-гениям» иных эпох. Что же касается известности, которую произведения этого гения могут получить в отдаленном будущем, то она, согласно Шопенгауэру, еще не свидетельствует об их понимании «людьми пользы»: просто они приняли «на веру», то, что говорили об этих произведениях «люди гения» на протяжении ряда эпох.

Да и как же иначе! Ведь, согласно Шопенгауэру, «будничные люди даже в самых обыкновенных обстоятельствах жизни обнаруживают недостаток доверия к своему собственному суждению, так как они по опыту знают, что оно действительно совсем не заслуживает доверия. Место личного суждения у них занимает или предрассудок, или чужое мнение... Своей мысли у них, конечно, нет, так как даже о себе они высказывают свои суждения только для виду — и при этом всегда искоса оглядываются на мнение других, которое, в сущности, всегда и бывает их тайным углом зрения... Почти все не носят других мнений, кроме краденых; они жадно пожирают чужие мнения, раз только до них доберутся, и потому гордо щеголяют в них, выдавая их за собственные мнения»¹⁹.

Однако складывающиеся при этом отношения между будничными «людьми пользы» и праздничными «людьми гения» не столь идилличны, как это может показаться на первый взгляд. Приняв на веру мнение о том или ином гениальном создании, не понятом ими, «люди пользы» не перестают относиться к нему как к чему-то чуждому и враждебному, ибо оно не становится от этого понятнее. Более того: отношение «людей пользы» к гениальному произведению становится тем более подо-

¹⁹ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 105.

зрительным и враждебным, чем менее понятно им принятое на веру высокое мнение о нем. «...Самые прекрасные творения каждого искусства, благороднейшие создания гения для тупого большинства людей навеки остаются книгой за семью печатями и недоступны для него, отделенного от них глубокой пропастью, как недоступно для черни общение с королями. Правда, и самые пошлые люди, опираясь на чужой авторитет, не отрицают общепризнанных великих творений, для того чтобы не выдать своего собственного ничтожества; но втайне они всегда готовы вынести им обвинительный приговор, если им только подадут надежду, что они могут сделать это не осрамясь, — и тогда ликуя вырывается на волю их долго сдерживаемая ненависть ко всему великому и прекрасному, которое никогда не производило на них впечатления и этим их унижало, и к его творцам»²⁰.

В этом рассуждении непонятен один, правда, весьма немаловажный пункт: каким образом «благороднейшие создания гения», остающиеся навеки «книгой за семью печатями», все-таки становятся общепризнанными? Если они действительно понятны лишь гениям, то могут ли эти появляющиеся раз в столетие одиночки способствовать их признанию со стороны «людей пользы». Ведь между этими последними и «людьми гения» — непреодолимый разрыв, и почему, собственно, к мнению одного гения о другом гении «люди пользы» должны относиться с большим доверием, чем к его собственным произведениям.

Словом, здесь альтернатива: либо «люди пользы» доверяют «людям гения» — и тогда нет такого разрыва между «гением» и его эпохой, о котором писал Шопенгауэр (или, во всяком случае, он не имеет той формы, которую имел в виду философ): гений может рассчитывать если не на понимание, то уж по крайней мере на «общее признание» своей собственной эпохи, так же как последующих эпох; либо же «люди пользы» не доверяют «людям гения», — и тогда они не примут на веру также и мнение одного гения о произведениях других гениев. Следовательно, «людям гения» не приходится рассчитывать не только на понимание, но и на общее признание

²⁰ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 242.

их произведений «людьми пользы», и не только современниками, но и людьми будущего.

Шопенгауэру никак не удастся справиться с тем реальным фактом развития культуры, что произведения подлинного гения так или иначе получают общее признание у «людей пользы», следовательно, у всего человечества. И здесь Шопенгауэру окончательно изменяет его логика: «люди гения», обреченные на вечное одиночество и непонимание (даже если оно и сопровождается признанием), «люди гения», фактически изъятые из состава человечества как абсолютно бесполезные для его развития, осуществляющегося по законам воли, — эти случайно появляющиеся раз в столетие одиночки оказываются, согласно Шопенгауэру, истинными представителями всего человечества, а их произведения — принадлежащими «всему человечеству».

«Только истинные творения, которые непосредственно почерпнуты из природы, из жизни, — пишет философ о гениальных произведениях, в противоположность манерным, к которым льнет тупая чернь каждой эпохи, — остаются... вечно юными и навсегда сохраняют свою первоначальную мощь. Ибо они принадлежат не отдельной эпохе, а человечеству; и хотя они именно поэтому были равнодушно приняты своим веком, к которому не удостоили приспособиться, хотя они, косвенно и отрицательно вскрывая заблуждения своей эпохи, были признаны поздно и неохотно, но не могут зато и устареть: до самых отдаленных веков продолжают они пленять, вечно свежие, вечно новые. И тогда они уже недоступны больше для пренебрежения и отрицания, потому что их увенчала и освятила хвала немногих знатоков, одиноко и изредка появляющихся в течение веков и подающих свой голоса, коих медленно возрастающая сумма создает авторитет — этот единственный трибунал, который мы имеем в виду, когда апеллируем к потомству. Да, только из таких время от времени появляющихся личностей состоит этот суд, ибо масса и чернь потомства всегда останется такой же извращенной и тупой, как всегда была и всегда есть масса и чернь современности... Ибо род людской всегда одинаков»²¹.

²¹ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 243—244.

Логика этого рассуждения весьма и весьма сомнительна. Причина того, почему гениальные произведения были «равнодушно приняты своим веком», устанавливается ссылкой на то, что «они принадлежат не отдельной эпохе, а человечеству». В свою очередь принадлежность этих произведений всему человечеству, а не отдельной эпохе выводится из того, что «их увенчала и освятила хвала немногих знатоков, одиноко и изредка появляющихся в течение веков». Таким образом, «медленно возрастающая сумма» голосов немногих знатоков, говорящих «за» гениальное произведение искусства, противостоит всем «отдельным эпохам», не принимающим не только эти произведения, но и самих знатоков с их оценкой этих произведений. А ведь «человечество», если быть хотя бы минимально строгим к определению этого понятия, складывается именно из последовательного ряда этих «отдельных эпох», а не из немногих «время от времени появляющихся личностей». И если даже на минуту согласиться с шопенгауэровским соображением, что «род людской всегда одинаков» (то есть пытаться определить человечество безотносительно к последовательному ряду «отдельных эпох», в которых оно реализуется), то и в этом случае придется принять за «человечество» совокупность тех, кто, согласно самому же Шопенгауэру, составляет норму, а не отклонение от нее, — не «ненормальность», не «уродство», а именно «людей пользы», хотя бы они и составляли собой «фабричный товар природы, который она ежедневно производит тысячами»²².

В общем, Шопенгауэр был бы гораздо более последователен, если бы, подобно Ницше (исправившему его в этом пункте), апеллировал не к человечеству, а к «сверхчеловечеству», состоящему из «немногих избранных», считающих, что человечество — это то, что «должно преодолеть», — к этому неудержимо влекла Шопенгауэра объективная логика его собственных предположений.

Однако Шопенгауэр, сформировавшийся в Германии, первых десятилетий XIX века, в атмосфере полного господства немецкой классической философии, еще недо-

²² А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1901, стр. 193.

статочно созрел для такого вывода. Он остановился на полпути к нему.

В числе важных причин, обусловивших непоследовательность Шопенгауэра в этом пункте, было то обстоятельство, что он оказался *связанным немецкой философской традицией* гораздо больше, чем казалось ему самому. И гуманизм, внутренне присущий этой традиции, вставал в вопиющее противоречие и с шопенгауэровским пессимизмом и с шопенгауэровской «элитарностью». Влияние этой традиции сказалось прежде всего в том умонастроении Шопенгауэра, которое побуждало философа-пессимиста сохранять какие-то — пусть иллюзорные — «права» истины и красоты в мире, который, согласно его же собственной концепции, был «изначально» враждебен и той и другой и «не хотел» ни истинного, ни прекрасного.

3. ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОГО ОБОСНОВАНИЯ ЭЛИТАРНОСТИ ИСКУССТВА У ШОПЕНГАУЭРА

Согласно Шопенгауэру (здесь его точка зрения диаметрально противоположна той, к которой склонялись немецкие романтики и к которой пришел молодой Шеллинг), ни истина, ни красота не укоренены в метафизическом основании мира, бытия, жизни и не причастны к этому основанию. Истинное или прекрасное — это, по мнению Шопенгауэра, характеристики (свойства, атрибуты) объекта человеческого познания, следовательно, *представления*, тогда как воля — это кантовская «вещь в себе», «поскольку она еще не объективировалась, еще не сделалась представлением»¹.

Рассматривать волю под углом зрения категорий истины и красоты можно лишь с того момента, когда она отлилась в формы человеческого познания, которое в принципе может постичь только то, что предстало в нем в качестве объекта. Поскольку же сама по себе воля не является объектом, более того, предшествует всяческой «объективности», постольку человеческое познание с самого начала постигает ее в превращенном виде: в образе представления. Поэтому истинное (или прекрасное) следует рассматривать, по Шопенгауэру,

¹ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 180.

именно как свойство, возникающее в результате трансформации воли в момент ее «вхождения» в человеческое познание и соответственно — в момент ее превращения в объект осознания, в представление.

Вот почему философ подчеркивает отличие воли самой по себе,— как «*в себе жизни*»,— от «воли» для сознания, воли, взятой в качестве представления: «*в себе жизни, воля, само бытие есть постоянно страдание и отчасти плачевно, отчасти ужасно,— между тем как оно же, взятое только в качестве представления, в чистом созерцании, или воспроизведенное искусством, свободное от мук, являет знаменательное зрелище*»². «*Жизнь никогда не бывает прекрасною; таковы только образы жизни,— то есть ее отражение в проясняющем зеркале искусства или поэзии...*»³.

Но, с другой стороны, далеко не всякое представление (и не всякий «образ жизни») может быть охарактеризовано как истинное или прекрасное. Наоборот, в подавляющем большинстве случаев в человеческом сознании (интеллекте) возникают такие представления, которые не имеют никакого отношения ни к истине, ни к красоте. Цель таких представлений чисто утилитарная: они призваны ориентировать «людей пользы» в мире вожделения и своекорыстия, они должны стать простыми инструментами практической деятельности «будничного» человека. В процессе формирования этих представлений человечеству не удастся отрешиться от волевого начала, — между тем «воля, как принцип субъективности, везде является противоположностью даже антагонистом познания»⁴. Иначе говоря, воля вторгается и в самый процесс человеческого познания, деформируя его основную тенденцию — постижение посредством акта «объективации» (то есть превращения осознаваемого содержания в объект, противостоящий субъекту): «Здесь, посредством самой объективности, возбуждается и вводится в игру субъективность»⁵.

Как разъясняет Шопенгауэр, «это бывает тогда, когда какой-либо объект [а объект, как мы помним, отожде-

² А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 276.

³ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 467.

⁴ Там же, стр. 450.

⁵ Там же.

ствляется у него с представлением. — Ю. Д.] воспринимается нами уже не строго объективно, — то есть не вполне безучастно, — но посредственно или непосредственно возбуждает наше желание или отвращение, хотя бы только путем воспоминания; ибо тогда он действует на нас как мотив в самом широком смысле этого слова»⁶. Это состояние человеческого сознания, деформирующее процесс восприятия, искажающее представления и тем самым лишаящее познание его объективности (и истинности), Шопенгауэр иллюстрирует на примере, взятом из предпринимательской практики буржуа, что весьма характерно для *модели*, постоянно витавшей перед мысленным взором философа: «...нормальный человек, — пишет Шопенгауэр, имея в виду «человека пользы», — погружен в водоворот и шум жизни; но в объективном смысле он не замечает ни этих предметов, ни самой жизни, — как купец на амстердамской бирже превосходно слышит, что ему говорит сосед, но совершенно не замечает шума всей биржи, напоминающего шум моря, — чему дивится посторонний наблюдатель»⁷.

Итак, категории истинного и прекрасного неприменимы ни к воле, взятой в качестве «метафизической основы» мира, ни к самому миру, если взять его в том виде, как он дан «людям пользы», — в виде полезного представления, утилитарного инструмента (своекорыстной, узкопредпринимательской) деятельности⁸: «Их [большинства людей. — Ю. Д.] познание не прекращает своей службы воле; они ищут поэтому в вещах непременно хоть какого-нибудь отношения к своей воле, и по поводу всего, что не имеет такого отношения, в глубине их души, как генерал-бас, неизменно раздается безутешный возглас: «Мне от этого нет пользы», поэтому... даже прекраснейшая обстановка получает для них пустынный, мрачный, чуждый, враждебный вид»⁹.

⁶ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 450.

⁷ Там же, стр. 466.

⁸ Напомним, что для Шопенгауэра, так же как и для Фейербаха, «практика берется и фиксируется только в грязно-торгашеской форме ее проявления» (см.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 1).

⁹ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 204.

Дело в том, что практическое — значит, узкокорыстное, предпринимательское, меркантилистское — познание, на почве которого стоят «люди пользы», целиком и полностью подчинено *закону основания*, — в нем, собственно, и проявляется волевое начало практического познания. Это — познание согласно «принципу индивидуальности», в процессе которого *познающий субъект* выступает в своей «дурной индивидуальности» — как обособленный, партикулярный и своекорыстный («вот этот», если воспользоваться гегелевским выражением) индивид, а *познаваемый объект* представляется ему именно со стороны его обособленности и партикулярности, именно под углом зрения его возможного использования. Иначе и не может быть: *такому субъекту* может противостоять только *соответствующий* объект, иного этот индивидуум просто *не увидит*.

Мир выступает в познании такого субъекта раздробленным на бесчисленность «индивидуумов и частных». Причем «множественность таких индивидуумов представляема только благодаря времени и пространству, а их возникновение и уничтожение — благодаря причинности»¹⁰.

Полагая вслед за Кантом, что время, пространство и причинность суть только субъективные формы человеческого познания, не имеющие никакого отношения к «вещи в себе» (как мы помним, для Шопенгауэра это воля), Шопенгауэр истолковывает их как своеобразные модификации закона основания, которому, по его мнению, подчиняется всякое практическое познание: «...во всех этих формах мы признали только различные виды закона основания, который служит последним принципом всякой конечности, всякой индивидуальности, и общей формой представления, поскольку оно входит в познание индивидуума как такового»¹¹.

Но познание на основе закона основания — всегда релятивное познание, причем в двух аспектах. Во-первых, это познание исследует не вещь саму по себе, а ее отношение ко всем другим вещам, в том числе и к самому познающему индивиду, поскольку он тоже выступает как вещь среди других вещей, тело среди других тел

¹⁰ Там же, стр. 175.

¹¹ Там же.

природы¹². Во-вторых (вследствие первого), это познание исследует вещь под углом зрения конечности, преходящности, временности и в этом смысле условно и неистинно¹³. «Поэтому,— заключает Шопенгауэр,— служащее воле познание не воспринимает в объектах, собственно, ничего другого, кроме их отношений, уясняет себе объекты, лишь поскольку они существуют в *это время*, на *этом* месте, при *этих* условиях, по *этим* причинам, с *этими* действиями,— одним словом, постигает их как отдельные вещи, и если бы устранить все эти отношения, то для познания исчезли бы и самые объекты, потому что оно ничего другого в них не восприняло»¹⁴. Очевидно, что познание такого — неистинного — объекта не может дать истины; столь же неспособно

¹² «...Индивидуум находит свое тело объектом среди объектов, с которыми оно состоит в многообразных отношениях и связях по закону основания и созерцание которых поэтому всегда, близкой или дальней дорогой, возвращает к собственному же телу индивидуума, то есть к его воле. Так как в это отношение к телу и через него — к воле ставит объекты закон основания, то и познание, служащее воле, будет единственно проникнуто стремлением изучать в объектах именно те отношения, которые установлены законом основания, то есть следовать за их многообразными сочетаниями в пространстве, времени и причинности» (А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 182—183).

¹³ «Всякое отношение само имеет только релятивное существование: например, всякое бытие во времени есть, с другой стороны, и небытие, ибо время — это лишь то, благодаря чему одной и той же вещи могут быть свойственны противоположные определения; поэтому каждое явление во времени и существует и не существует, так как то, что отделяет его начало от его конца, есть только время, по существу своему нечто исчезающее, неустойчивое и относительное, здесь называемое продолжительностью. А время — это самая общая форма всех объектов познания, состоящего на службе у воли, и прототип остальных его форм» (А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 183).

¹⁴ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 183. Следует иметь в виду, что к утилитарному, ориентируемому волей (через подчинение закону основания) познанию Шопенгауэр относит и естественно-научное познание и научное познание вообще: «Мы не должны скрывать и следующего: то, что в вещах рассматривают науки, по существу также не что иное, как все названное, то есть взаимоотношение вещей, условия времени, пространства, причины естественных изменений, сравнение форм, мотивы событий,— словом, одни только отношения. Отличие наук от обыденного знания заключается лишь в их форме, систематичности, в том, что они облегчают познание, соединяя путем субординации понятий все частное и общее, и достигают этим полноты знания» (А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 183).

это познание быть постижением красоты: «...где царит закон основания, мы познаем... только единичную вещь, звено цепи, к которой принадлежим и мы, — и снова обречены мы на свое горе»¹⁵.

Таким образом, истинное и прекрасное, которым было отказано, с одной стороны, в причастности к изначальному «корню» бытия — к воле, а с другой — в фактическом существовании в мире представлений, подчиненных закону основания, то есть в мире конечных вещей (среди «индивидуумов и частных»), оказывались под угрозой остаться в некотором роде бездомными. Спроецировав на мир узкопрагматическое и утилитаристское буржуазное самосознание, Шопенгауэр лишил эстетического начала и этот мир и его метафизическое основание. Да иначе и не могло быть: ведь самосознание, отправляющееся от убогого принципа полезности, неспособно решить проблему прекрасного, — и потому выталкивает последнее из своей сферы. Следовательно, в тот момент, когда Шопенгауэр выводил из этого самосознания метафизические характеристики мира в целом, он при всем желании *не мог вывести из него эстетические характеристики*: они «не выводились» из утилитаристских основ этого «самосознания». И стремление Шопенгауэра найти внутри своей системы (и соответственно — в мире, истолкованном в аспекте этой системы) местечко для красоты (и истины) вступало в противоречие с основной убого прагматической тенденцией этого самосознания и имело *характер доброго пожелания*, столь же нелогичного, сколь и бессильного.

Место для истины и красоты приходилось искать где-то в промежутке между сферой воли *самой по себе*, с одной стороны, и *явлением* этой воли в качестве мира представлений, подчиненных закону основания, в качестве мира конечных вещей, мира «индивидуумов и частных», с другой стороны.

В качестве такой промежуточной сферы истинного и прекрасного Шопенгауэр предлагает нечто вроде платоновского царства «вечных идей», пытаясь в этом пункте дополнить опошленное кантианство столь же опошленным платонизмом. С помощью платоновского учения об

¹⁵ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 204.

идеях Шопенгауэр пытается обосновать необходимость истины и красоты в мире, который, согласно его же собственной исходной посылке, имеет своим верховным принципом своекорыстный и утилитаристский принцип воли, желающей только самое себя.

Шопенгауэр истолковывает платоновскую идею как нечто среднее между кантовской «вещью в себе» и представлением, подчиненным закону основания. Идея, по Шопенгауэру, относится к сфере представления в широком смысле слова: «...платоновская идея — непременно объект, познанное, представление, и именно потому, но и только потому, она отлична от вещи в себе»¹⁶. Но, с другой стороны, она отлична от представления в узком смысле слова, то есть от представления, подчиненного закону основания: «...она сложила с себя только подчиненные формы явления, которые все мы разумеем под законом основания, или, точнее, она еще не вошла в них...»¹⁷. От представления идея удерживает, по мнению Шопенгауэра, только «первую и самую общую форму» — свой *объективный* характер, способность быть объектом для субъекта; в этом смысле она является объектом вообще, представлением вообще¹⁸. По этой причине «идея — это лишь непосредственная и потому адекватная объектность вещи в себе»¹⁹ — или воли, если иметь в виду шопенгауэровское толкование. Это обстоятельство позволяет Шопенгауэру решительно отделить идею от представления в узком смысле слова — от конечной вещи. «Отдельная, согласно закону основания проявляющаяся вещь представляет собою... лишь косвенную объективацию вещи в себе (то есть воли)»²⁰, так как здесь эта объективация опосредствована еще одной формой (дополнительно к «форме бытия объектом для субъекта»), а именно законом основания; это та новая форма, «которую принимает идея, вступая в познание субъекта как индивидуума»²¹.

Итак: «...между... отдельной вещью и вещью в себе (волей) стоит еще идея, как единственная непосредст-

¹⁶ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 181.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

венная объектность воли, потому что она не приняла иной, познанию как таковому свойственной формы, кроме формы представления вообще, то есть бытия объектом для субъекта. Вот почему только идея является и возможно более *адекватной объектностью* воли, или вещи в себе, она даже — вещь в себе, но только в форме представления...»²².

Рассматривая вещи как результат индивидуализации идей на основе закона основания (и таких вытекающих из него форм, как время, пространство и причинность), Шопенгауэр отличает идею от вещи как всеобщее — от частного, бесконечное — от конечного, вечное — от временного, то есть, в конечном счете, как истинное — от неистинного, прекрасное — от безобразного (точнее — «безобразного»). Он соглашается с Платоном, «который действительное бытие приписывает только идеям, за вещами же в пространстве и времени, этом для индивидуума реальном мире, признает лишь призрачное существование, похожее на сон»²³.

Сами по себе единичные вещи не имеют, согласно Шопенгауэру, никакого значения, не несут никакого смысла. Даже мировые события обретают свой смысл лишь постольку, поскольку их можно рассматривать как «буквы, по которым может быть прочитана идея человека»²⁴. Имеет значение лишь вечное и вневременное, время же не может принести ничего нового и значительного²⁵. «В этом мире явлений так же невозможна действительная утрата, как и действительное приобретение»²⁶. Задача постижения истины и красоты состоит, следовательно, в том, чтобы содрать с мира кору явлений, преодолеть иллюзию (хотя и полезную), вызываемую постижением мира на основе закона основания (и связанных с ним познавательных форм — пространства, времени и причинности), и подняться к непосредственному созерцанию «вечных идей».

Согласно Шопенгауэру, есть только одна форма постижения идей: «это — *искусство*, создание гения»²⁷.

²² А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 181.

²³ Там же, стр. 187.

²⁴ Там же, стр. 188.

²⁵ См. там же.

²⁶ Там же, стр. 190.

²⁷ Там же.

В искусстве вещи познаются *«независимо от закона основания»*²⁸, то есть познаются в их истинной сущности, «вне и независимо от всяких отношений»²⁹, в том, что составляет их столь же бесконечное и вневременное, сколь и прекрасное и истинное содержание, а именно — в их идее. Этот способ постижения, непосредственно возвышающий от временной и конечной вещи к ее неизменной сущности, от ее замутненного облика к «адекватной объективности», к идее, является не чем иным, как *эстетическим созерцанием*, созерцанием гения: «Это гениальный способ созерцания, один имеющий значение и силу в искусстве»³⁰, равно как и само искусство — это *«способ созерцания вещей независимо от закона основания»*³¹.

Так же как идея представляет собой нечто в корне противоположное множественности вещей, «гениальный способ созерцания», независимый от закона основания и его модификаций (познавательных форм — времени, пространства и причинности), в корне противоположен «разумному способу созерцания», следующему «закону основания», целиком и полностью определяемому этим законом³². И если только один первый применим в искусстве — в сфере истинного постижения, то второй «один имеет значение и силу как в практической жизни, так и в науке»³³, этих утилитарных сферах, бесконечно далеких от истины и красоты.

Как видим, эстетическое (или истинное) познание Шопенгауэр отличает от научного (или практического, неистинного) совсем не по той причине, что первое представляет собой созерцание, а второе — нет. У него и то и другое одинаково может быть названо созерцанием, в обоих случаях речь идет о постижении некоторого объекта, некоторого представления. Различие между этими двумя способами созерцания состоит только в том, что первый из них гениален, то есть абсолютно независим от закона основания, тогда как второй разумен и полностью подчинен этому закону.

²⁸ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 191.

²⁹ Там же, стр. 190

³⁰ Там же, стр. 191.

³¹ Там же.

³² Там же.

³³ Там же.

Однако именно это обстоятельство ставит «гениальный способ созерцания», с одной стороны, и «разумный способ созерцания» — с другой, в совершенно различные отношения к предмету созерцания. Со стороны своей гносеологической структуры этот предмет, согласно Шопенгауэру, изначально представляет собой нечто наглядное, непосредственно воспринимаемое — образ: «всякое первоначальное мышление совершается в образах»³⁴. Правда, эти образы не столько чувственны (ибо это сразу же ставило бы их в связь с волей и лишало бы познавательного значения), сколько сверхчувственны, интеллектуальны. Потому-то и «всякое созерцание интеллектуально, а не исключительно чувственно»³⁵. Однако именно непосредственный и наглядный характер этих интеллектуальных образов сообщает им *бесконечное* содержание, которое ни при каких условиях не может быть исчерпано.

Так вот, «гениальный способ созерцания» представляет собой такое познавательное отношение к этому предмету, которое совершенно адекватно ему и со стороны формы, — оно непосредственно, наглядно и образно настолько, насколько это возможно для созерцания, коль скоро оно является не чувственным, а сверхчувственным, не эмоциональным, а интеллектуальным; и со стороны содержания — оно схватывает этот предмет в его бесконечности («над»-пространственности), вечности («над»-временности) и безусловности («над»-причинности) — наче, вне ограничивающих его форм, вытекающих из закона основания. Результатом такого познавательного отношения и оказывается, что в нем предмет выступает в своей адекватной форме — в форме идеи.

В противоположность «гениальному способу созерцания» «разумный способ созерцания» представляет собой неадекватное отношение к познаваемому предмету. «Человек пользы», стоящий на почве этого способа созерцания, стремится образ, представший его мысленному взору, непременно подвести под закон основания — ограничить его пространством и временем, обусловить его причинным отношением к единичным вещам и в ито-

³⁴ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 462.

³⁵ Там же, стр. 461.

ге резюмировать его в мысли, в понятии. «Людам пользы» кажется, что таким образом они уточняют постигаемое ими содержание, делают его более определенным. Ведь они бесконечное превращают в конечное, определяя его положение в пространстве; вечное делают временным, определяя его положение во времени; безусловное обуславливают, определяя его положение в цепи причин и следствий. На самом же деле этим способом познающий субъект лишь *низводит* бесконечное содержание до себя — единичного индивида, ограниченного временем и пространством, обусловленного причинными отношениями к другим единичным телам и единичным вещам. И делает он это для того, чтобы установить отношение постигаемого им содержания к своей воле, воплощенной в его теле и в его телесных потребностях.

По этой причине он совершает противоположное тому, что ему хотелось бы сделать, неверно понимает свое собственное стремление: пытаюсь резюмировать безусловное содержание в *понятии*, познающий субъект лишь искажает его. Ибо «именно созерцание прежде всего заключает в себе и открывает нам действительную и истинную сущность вещей, хотя и условным образом»³⁶, между тем как «все понятия и все мысли — это только отвлечения, — то есть частичные представления из непосредственного восприятия, которые возникли только посредством отбрасывания отдельных признаков...»³⁷. Стало быть, вместо некоторой целостности понятие предлагает нам только ее часть. Причем, и это здесь самое важное, такой ценой отнюдь не достигается большая определенность: «*Понятие* отвлеченно, дискурсивно, внутри своей сферы совершенно неопределенно, определено только в своих границах...»³⁸, «*понятие* сходно с безжизненным футляром, в котором... лежит друг подле друга то, что в него вложили...»³⁹, и связь элементов содержания, положенных в нем, столь же произвольна, сколь и субъективна.

В этом пункте наиболее резко и отчетливо обнаруживается коренная противоположность идеи, выступающей

³⁶ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 462.

³⁷ Там же.

³⁸ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 241.

³⁹ Там же, стр. 242.

в том познавательном отношении к предмету, которое устанавливается в «гениальном способе созерцания», от понятия, формирующегося в познавательном отношении к предмету, фиксируемом в «разумном способе созерцания»: «Идея... всецело наглядна и, хотя заступает место бесконечного множества отдельных вещей, безусловно определена...»⁴⁰; «идея... развивает в том, кто ее воспринял, такие представления, которые сравнительно с одноименным ей понятием новы: она подобна живому, развивающемуся, одаренному производительной силой организму, который создает то, что не лежало в нем готовым»⁴¹.

Но понятие имеет то неоспоримое преимущество, что оно «доступно и понятно для каждого, кто только обладает разумом», и может быть «передаваемо словами без дальнейшего посредничества»⁴². Корень этой общедоступности и общепонятности в том, что в понятии всегда дано именно то отношение, которое везде и во всем ищет «обычный» индивид, а именно — отношение предметного содержания, резюмированного в понятии, к воле этого индивида. С помощью услужливого понятия познающий субъект всегда может ответить на вопрос, который неизбежно возникает у него, коль скоро ему не удалось освободиться от своей единичности, партикулярности и своекорыстности: «Какая мне от этого польза?» По этой причине «тупая чернь каждой эпохи», а к ней Шопенгауэр относит и «современное поколение», «знает... только понятия и льнет к ним»⁴³. И это делает ее в принципе неспособной к постижению истинной красоты — будь это красота природы или красота искусства.

Если «человеку пользы», везде ищущему только «топографических заметок»⁴⁴, облегчающих ему жизненный путь, встретится истинно прекрасный образ, то он непременно попытается освоиться с этим образом с помощью понятий. Причем — и это самое печальное — он получит искомое: на месте истинного и прекрасного перед ним окажется всего лишь «топографический знак». Вот почему «человек пользы» «так скоро исчерпывает все: произведения искусства, прекрасные создания природы и

⁴⁰ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 241.

⁴¹ Там же, стр. 242—243.

⁴² Там же, стр. 241.

⁴³ Там же, стр. 243.

⁴⁴ Там же, стр. 194.

езде многозначительное зрелище жизни во всех ее сценах»⁴⁵. С другой стороны, именно по этой причине он предпочитает подражательные и манерные произведения подлинно прекрасным: ведь «все подражатели, все манерничающие схватывают сущность чужих образцовых произведений в понятиях»⁴⁶ и кладут их в основу своих поделок, хотя «понятия никогда не могут сообщить произведению внутренней жизни»⁴⁷.

Как видим, такой *гносеологический* способ рассуждения приводит Шопенгауэра к теоретическому обоснованию и оправданию его исходной социологической посылки: относительно враждебности «людей пользы» (этой «тупой черни каждой эпохи») подлинному искусству, истинной красоте. И когда он утверждает, что «публика... от природы питает больше склонности к нелепому и плоскому, которое более ей сродни»⁴⁸, он лишь переводит свои теоретико-познавательные выкладки на «обыденный» язык.

Однако если *понятие* «доступно и понятно для каждого, кто обладает разумом», то с *идеей* дело обстоит как раз наоборот: «...она доступна только гению и затем тому, кто в подъеме своей чистой познавательной силы, вызываемой большей частью созданиями гения, обрел гениальное настроение духа; поэтому она передаваема не всецело, а лишь условно, ибо постигнутая и в художественном творении воспроизведенная идея действует на каждого только в соответствии с его собственным интеллектуальным достоинством...»⁴⁹. Гений выступает у Шопенгауэра как антипод «человека пользы» *не только с социологической, но и с теоретико-познавательной точки зрения*. В отличие от последнего, который «не останавливается долго на чистом созерцании, не пригвождает надолго своего взора к одному предмету, а для всего, что ему встречается, ищет поскорее понятия, под которое можно было бы это подвести, как ленивый ищет стула...»⁵⁰, гений — это прежде всего созерцатель. Позна-

⁴⁵ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 193—194.

⁴⁶ Там же, стр. 243.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, стр. 241.

⁵⁰ Там же, стр. 193.

вательная способность гения настолько превалирует над его волей, что он почти неспособен ставить встречающиеся ему вещи в отношении к ней. Отсюда его стремление отправляться не от понятий, а от образов, от непосредственного и наглядного: «Оно производит на них [гениев.— Ю. Д.] очень энергичное впечатление, которое... затмевает бесцветные понятия...»⁵¹. Поскольку же вообще «наглядное познание, в области которого исключительно находится идея, прямо противоположно разумному, или отвлеченному, которым руководит закон основания»⁵², постольку поведение гениев, руководствующихся этим «наглядным познанием» и в обыденной жизни, представляется «людям пользы» совсем неразумным,— таким, собственно, оно и является на деле по отношению к разуму абсолютного большинства людей, ориентированному принципом полезности.

Если «разумный способ созерцания» сводится к тому, что познающий субъект постигает в каждой вещи лишь ее единичность и конечность, временность и обусловленность, то «гениальный способ созерцания», напротив, заключается в том, что взор познающего субъекта как бы проскальзывает через единичное ко всеобщему, через конечное к бесконечному, через временное к вечному, через обусловленное к безусловному. Причем это происходит так, что сама вещь исторгается из всех своих связей, условий и отношений к другим вещам, растворяется и исчезает, и перед мысленным взором эстетически созерцающего индивида на ее месте оказывается ее идея. «Это отдельное явление, которое в жизненном потоке было исчезающе малой частицей, делается для искусства представителем целого, эквивалентом бесконечно многого в пространстве и времени; оттого искусство и останавливается на этой частности: оно задерживает колесо времени, отношения исчезают перед ним, только существенное, идея — вот его объект»⁵³. В произведении искусства гениальный художник демонстрирует эту свою способность вырвать объект созерцания «из мирового потока», поставить его «изолированно перед собой»⁵⁴ и,

⁵¹ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 193.

⁵² Там же.

⁵³ Там же, стр. 191.

⁵⁴ Там же.

взяв его в этой чистоте и незамутненности, постичь в нем идею. «Всегда видеть в частном общее — основная черта гениальности, — утверждает Шопенгауэр. — Та степень ясности, с которой каждый в отдельных предметах видит только частное или же все более и более общее, вплоть до самых общих признаков природы, — но не мыслит это, а именно видит, — вот масштаб для определения близости к гению»⁵⁵.

Но для того чтобы получить способность вырывать объект созерцания «из мирового потока» — а только так можно постичь его как идею, — познающий субъект должен обладать врожденным даром «изымыть» из этого потока *и самого себя*. Ибо коль скоро познающий субъект остается в этом потоке, он продолжает быть вещью среди других вещей, телом среди других тел мира, конечным индивидуумом, который и мир постигает лишь конечно, в отношении к своей воле, субъективно. А это значит, что объективное постижение мира, обеспечивающее восхождение от единичных вещей к их идее, предполагает у познающего субъекта способность отказаться от своей собственной единичности, способность сбросить с себя иго временности, партикулярности и своекорыстия, превратить себя в «чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания»⁵⁶. Только такая гносеологическая позиция и дает, согласно Шопенгауэру, возможность познающему субъекту созерцать мир в полном смысле слова объективно, в том виде, в каком этот мир выступает безотносительно к чьей бы то ни было воле, сам по себе, в своей чистой «объективности».

«Чистый субъект познания» уже не противостоит своему объекту как носитель «волевого» начала, с неизбежностью деформирующего объект своим активным и непременно корыстным к нему отношением. Это начало убито в «чистом субъекте безвольного познания» так же, как убита его плоть, его телесность — этот эмпирический субстрат воли. «Чистый субъект безвольного познания» — это не только безвольное, но и бестелесное существо, во всяком случае, существо, способное целиком и полностью абстрагироваться от собственной телесности, стать чистой духовностью. «До чистого и без-

⁵⁵ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 463.

⁵⁶ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 185.

вольного познания... — согласно Шопенгауэру, — доходят только тогда, когда сознание *других* вещей поднимается до такой высоты, что перед ним исчезает наше сознание *о самих себе*. Только тогда постигают вполне объективно, когда забывают о том, что сами принадлежат к нему; и все вещи представляются тем прекраснее, чем больше сознают только их и чем меньше сознают самих себя» ⁵⁷.

Эстетическое (или гениальное, или безвольное) созерцание, следовательно, оказывается своеобразным актом отождествления познающего субъекта и познаваемого объекта: «Когда, поднятые силой духа, мы покидаем обычный способ наблюдения вещей, ...когда... мы всею мощью своего духа отдаемся воззрению, вполне погружаясь в него, и наполняем все наше сознание спокойным созерцанием предстоящего объекта природы... и, по нашему глубокомысленному выражению, совершенно *теряемся* в этом предмете, то есть забываем свою индивидуальность, свою волю и остаемся лишь в качестве чистого субъекта, светлого зеркала объекта, так что нам кажется, будто предмет существует один и нет никого, кто бы его воспринимал, и мы не можем больше отделить воззрящего от воззрения, а тот и другой сливаются в одно целое,— ибо все сознание совершенно наполнено и объято единым созерцаемым образом...» ⁵⁸.

Как видим, основное понятие, красной нитью проходящее через все шопенгауэровское рассуждение об эстетическом, или гениальном, способе созерцания,— это понятие объективности. С этим понятием связана характеристика обоих «*нераздельных элементов*» «эстетического способа созерцания» ⁵⁹: платоновской *идеи* как «пребывающей формы всего данного рода вещей» ⁶⁰ и «чистого, безвольного субъекта познания». Объект эстетического созерцания — идея — характеризуется как «адекватная объективность воли». Что же касается субъекта эстетического созерцания — гения, то его суть усматривается в объективности, и только в объективности: «*Гениальность* не что иное, как полная *объективность*, то есть объективное направление духа в проти-

⁵⁷ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 449.

⁵⁸ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 184.

⁵⁹ Там же, стр. 202.

⁶⁰ Там же.

воположность субъективному, которое обращено к собственной личности, то есть к воле...»⁶¹.

Сама по себе шопенгауэровская эстетизация всякого объективного способа постижения, будь это художественный или научно-теоретический способы, представляет собой весьма показательный социально-гносеологический феномен. В духовной атмосфере, пронизанной идеологией утилитаризма, в которой формировался Шопенгауэр, *всякий предмет, взятый объективно, в отношении к самому себе, приобретает специфически художественные характеристики, начинает казаться прекрасным, тогда как процесс познания, имеющий целью объективное постижение предмета, переживается как эстетическое восприятие последнего.*

Поскольку при этом происходит отождествление двух различных способов отношения к предмету — эстетически-чувственного и философски-теоретического, — постольку категория объективности оказывается *гетерогенной*, включающей в себя и понятие истинности и понятие красоты. Истинность выступает у Шопенгауэра на первый план при характеристике субъекта «эстетического способа созерцания». Характеризуя отношение «чистого субъекта познания» к предмету как «объективное направление духа в противоположность субъективному», философ употребляет понятие объективности в смысле истинности. Красота выступает у Шопенгауэра на первый план при характеристике *объекта* «эстетического способа созерцания». Характеризуя идею как «адекватную объективность», как «представление вообще», то есть как чистый образ представления, взятый до его вхождения в такие «индивидуализирующие» познавательные формы, как пространство, время и причинность, философ употребляет понятие объективности в смысле красоты. Таким образом, если «объективность — истинность» выступает как *гносеологическая*, теоретико-познавательная характеристика идеи, то «объективность — красота» оказывается чем-то вроде ее структурной, *онтологической* (в очень условном смысле) характеристики. Причем, как подчеркивает Шопенгауэр, обе эти характеристики выступают как два «нераздельных элемента» «эстетического способа созерцания».

⁶¹ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 191.

Так первоначальная *социально-психологическая* абберрация получила свое *философски-гносеологическое* оправдание и обоснование в системе Шопенгауэра.

Эта хотя и невольная абберрация не проходит даром для Шопенгауэра. В ходе «дальнейших доказательств основных положений пессимистической доктрины» (во втором томе своего основного философского трактата) он оказывается вынужденным расшифровать все те смыслы, с которыми он сопрягает понятие «объективности», и тогда обнаруживается, что истинность и красота в приложении к идеям — это всего-навсего *метафорические* характеристики, результат неправомерной эстетизации спекулятивно-философского способа мышления.

В самом деле. Поскольку объективность выступает у Шопенгауэра прежде всего как «адекватная объективность воли», постольку она есть не что иное, как самая общая характеристика познания вообще, которое *в принципе* неспособно принять в себя какое-либо содержание, не превратив его в объект (в представление), — вне зависимости от того, искажается ли или нет в этом процессе «объективации» (и «опредставленивания») данное содержание. А так как воля сама по себе есть нечто принципиально необъективируемое, то ее «объективация» в человеческом познании, сколь бы чистой и адекватной она ни была, представляет собой некое *искажение* воспринятого содержания именно потому, что ему придана форма объекта, представления, чистого образа созерцания, именно потому, что оно приняло вид идеи, образ красоты.

«Идеи, — пишет Шопенгауэр, — еще не открывают сущности в себе, но только объективный характер вещей, — то есть всегда только явление; и мы не могли бы даже понимать этот характер, если бы с другой стороны нам не была известна внутренняя сущность вещей, — по крайней мере, неясно и в чувстве. И именно эту сущность нельзя понять из идей и вообще нельзя понять путем какого-либо только объективного познания; поэтому она вечно оставалась бы для нас тайною, если бы мы не имели доступа к ней с совершенно другой стороны. Только постольку, поскольку каждое познающее существо есть вместе с тем и индивидуум и поэтому часть природы, — ему открыт доступ к недрам природы, — именно в его собственном самосознании, где она

открывается самым непосредственным образом и обнаруживается, как мы это видели, — в воле»⁶².

Это (хотя и несколько запоздалое) разъяснение обнаруживает подлинный смысл шопенгауэровского толкования объективности. Оказывается, она — даже если это «адекватная объективность», каковую олицетворяют идеи, — не только не приближает к «внутренней сущности вещей», но принципиально отгораживает от нее. Ибо здесь раскрывается «объективация», но не то, что объективируется; «являемость», но не то, что является; «представляемость», но не то, что представляется. Но коль скоро в объекте ничего не объективируется, кроме самой «объективности», в явлении ничего не является, кроме чистой «являемости», в представлении ничего не представляется, кроме чистой «представляемости» (хотя из каких-то других источников известно, что в основе объекта, явления, представления лежит нечто принципиально отличное от них), то не являются ли то, другое и третье чистыми *видимостями*, чистыми *иллюзиями*? А разговор о чистоте, адекватности и объективности этих форм не является ли разговором о чистоте видимости, адекватности иллюзорности, равно как и об объективности того и другого?

И этот вопрос напрашивается тем более, что Шопенгауэр постоянно подчеркивает: у нас есть способ постичь «внутреннюю сущность вещей». Этот способ — наша собственная субъективность, наша собственная своекорыстность, наша единичная воля. Речь, следовательно, идет о двух способах постижения, из которых один отгораживает нас от «внутренней сущности вещей», а другой — непосредственно приобщает нас к ней, позволяя заодно оценить и первый способ постижения во всей его ограниченности: «Итак, субъективное дает здесь ключ к объяснению объективного»⁶³.

Но тогда, спрашивается, во имя чего тревожил Шопенгауэр бесплотные тени гениев, способных полностью отрешиться от собственной субъективности и возвыситься на точку зрения «чистого субъекта безвольного познания»? Зачем пытался он увлечь читателей их примером,

⁶² А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 445.

⁶³ Там же.

третируя попутно «людей пользы», не желающих отречься от своей единичности и партикулярности, неспособных заставить замолчать голос своей воли? Ведь если «субъективное дает... ключ к объяснению объективного», *непосредственно* причащая индивида к тому, что лежит в основе всех вещей и всего объективного, — к воле, то не правы ли «люди пользы» в своем неприятии «людей гения»? А эти последние — не увлекают ли они человечество в мир иллюзий и фантомов, отвращающих взоры людей от того, что является единственно реальным и в мире вещей и в его фундаменте? И если идеи, дающие «чистые формы» вещей, то есть чистые представления, чистые образы восприятия, отличаются от понятий, искажающих чистоту этих представлений *как бесполезные фикции от полезных*, то не правы ли все же «люди пользы», предпочитая последние — первым?

Правда, можно подумать, что это противоречие преодолевается в шопенгауэровской интерпретации музыки, которая выступает у Шопенгауэра как некоторый привилегированный вид искусства, поскольку она, в противоположность всем другим искусствам, «вовсе не отпечаток идей, а *отпечаток самой воли*»⁶⁴, «*непосредственная объективация и отпечаток всей воли*, подобно самому миру, подобно идеям»⁶⁵; поскольку она, «не касаясь идей, будучи совершенно независима и от мира явлений, совершенно игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было, — чего о других искусствах сказать нельзя»⁶⁶.

Но и в этом случае речь идет лишь об *объективации воли* (хотя и не опосредствованной идеями) со всеми вытекающими отсюда последствиями, которые вновь возвращают музыку в семейство искусств: «Мы видим здесь движения воли отображенными в области простого представления, которые служат единственной ареной для всех произведений изящных искусств, так как искусство безусловно требует, чтобы *сама воля* оставалась вне игры и чтобы мы присутствовали при этом *только* как нечто *познающее*. Поэтому аффектации самой во-

⁶⁴ А. Шопенгауэр, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 266.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

ли,— то есть действительная скорбь и действительное удовольствие,— не должны быть возбуждаемы, а только их «субституты»,— то, что соответствует *интеллекту*, как образ удовлетворенной воли;— то, что в большей или меньшей степени оказывает сопротивление его восприятиям, как образ большего или меньшего страдания. Только ввиду этого музыка никогда не причиняет нам действительного страдания; даже в самых скорбных своих аккордах она дает нам удовольствие... А там, где в действительности и ее ужасах возбуждается и томится *сама воля*,— там мы имеем дело уже не с звуками и их числовыми отношениями; там скорее мы сами становимся натянутой струной, которая дрожит, когда ее касаются» ⁶⁷.

Иначе говоря, сколь бы ни была трагичной музыка, о каких бы страданиях воли она ни повествовала, в итоге она «представляет ее (воли.— Ю. Д.) удовлетворение и довольство» ⁶⁸. Ибо все эти трагедии, все эти страдания не действительные, а мнимые, иллюзорные. Их сфера — объективация воли, «субституты» ее действительных проявлений — скорби и удовольствия, *образы* того и другого. И ощущение того, что это всего лишь образы, всего лишь видимости действительных скорбей, и превращает их в свою противоположность: скорбь переживается как удовольствие, вечная неудовлетворенность воли как удовлетворение.

Короче говоря, и музыка, чья связь с волей не опосредствована идеями, как это имеет место во всех других искусстваах, не дает истинного (в гносеологическом смысле) воспроизведения воли. Объективация последней и в музыкальном образе остается всего лишь объективацией, то есть превращением некоторой реальности в ее «чистую видимость», воли — в безволие, которое только льстит ей фантомом ее удовлетворенного стремления.

Итак, объективность эстетического способа созерцания расшифровывается у самого же Шопенгауэра как *объективность видимости*, объект созерцания — идея или музыкальный образ — оказывается при этом всего-навсего лишь «чистой формой» видимости, в отличие от

⁶⁷ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, т. II, стр. 550.

⁶⁸ Там же, стр. 557.

единичных вещей, которые представляют собой видимость, замутненную такими индивидуализирующими формами восприятия, как время, пространство и причинность. Субъект созерцания — «чистый субъект безвольного познания» (гений) — оказывается всего-навсего лишь «чистым отношением» к видимости, «чистым приятием» ее, в отличие от эмпирических индивидов, которые относятся к этой видимости субъективно, беря ее в отношении к своей единичной воле, и потому воспринимают эту видимость не в виде чистого образа созерцания, а в виде инструментально ориентированного понятия.

Но подобно тому как «чистая видимость» остается *видимостью*, несмотря на всю ее чистоту и незамутненность, «чистое отношение» к этой видимости не превратит эту последнюю в изображение «внутренней сущности вещей», «сущности в себе», не превратит видимость в истинность. В качестве истинного отношения к тому, что не является истинным, это отношение само вырождается в *чистый формализм*, в некое *бессодержательное истинное*, то есть в свою противоположность. И действительно, истинно относясь к неистинному, «чистый субъект познания» невольно совершает подтасовку, перенося на последнее свое отношение и тем самым сообщая ему истинные характеристики. Иными словами, само содержание, с которым приходится иметь дело «чистому субъекту безвольного познания», оставляет на нем *клеймо неистинности*, раскалывает его, делает внутренне противоречивым и неадекватным.

В общем, Шопенгауэру не удалось доказать ни истинности, ни объективности эстетического способа созерцания, если иметь в виду теоретико-познавательный смысл этих понятий. Этого он и не мог сделать, коль скоро он исходил из универсальности принципа воли — этого философски гипертрофированного и философски завуалированного утилитаристского принципа полезности.

Единственное, что осталось непоколебленным в шопенгауэровском построении, — это тезис о бесполезности (и беспочвенности) прекрасного в мире, где деспотически властвует воля. Этот тезис, по сути дела, означает не больше не меньше, как *спекулятивно-философское описание эмпирического факта* — факта неразрешимого антагонизма между искусством (эстетической сферой вообще) и буржуазно-утилитаристским мировоззрением.

В философской системе, которая вольно или невольно исходила из универсальности утилитаристского субъективизма, искусство — и прекрасное вообще — оказывалось столь же неорганическим элементом, сколь неорганичными, случайными и неприкаянными выглядели платоновские идеи в структуре кантианства, преобразованного на шопенгауэровский манер. Эти «вечные идеи», которые у Платона, так сказать, довлели себе, неся в себе всю полноту своего смысла и значения, в шопенгауэровском философском построении играют совершенно двусмысленную роль: Шопенгауэр лишает их самостоятельного значения, объявляя их «адекватной объективностью воли», но тут же пытается вернуть им отнятую самостоятельность, утверждая, что в идеях — истина и красота мира. Но поскольку воля продолжает признаваться «сущностью в себе», «внутренней сущностью вещей» и т. д., постольку второе утверждение приобретает значение доброго пожелания, не подкрепленного никакими вескими основаниями. Идеи же, которые у Платона были самостоятельным царством, превращаются в некоторое «удельное княжество», существующее милостью «воли», совершившей элементарную логическую ошибку: вместо того чтобы желать *только* самое себя (что она должна делать, так сказать, по определению), воля по какой-то необъяснимой причине возжелала своей полной противоположности.

Эту роковую ошибку воли можно объяснить единственно *непоследовательностью* интерпретатора ее тайных желаний — Шопенгауэра, которого логика его собственного принципа привела в противоречие с его же эстетическими симпатиями.

Античный эстетический идеал, к которому Шопенгауэр питал склонность, не мог привиться ни на почве шопенгауэровского пессимизма, ни на почве той буржуазной действительности, которая вызвала к жизни его пессимистическую доктрину. Собственно говоря, пессимистический «основной тон» философского построения Шопенгауэра возник именно из смутного ощущения беспочвенности истины и красоты в буржуазном мире, который представлялся ему извечным и непреходящим. Это *ощущение*, сопровождаемое прекраснодушными симпатиями к истине и красоте, и было действительной причиной ошибки, совершенной шопенгауэровской «волей».

**НИЦШЕАНСКОЕ «РЕЗЮМЕ»
ЭЛИТАРНОГО ПОНИМАНИЯ ИСКУССТВА
В XIX ВЕКЕ**

**1. ОБНАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО СМЫСЛА
ШОПЕНГАУЭРОВСКОГО ТОЛКОВАНИЯ ИСКУССТВА
У МОЛОДОГО НИЦШЕ**

Зная особенности философского построения Шопенгауэра и его истолкования искусства, нетрудно понять не только то, почему шопенгауэровская эстетическая концепция была с таким энтузиазмом воспринята Вагнером-теоретиком, но и то, почему ее не мог последовательно придерживаться Вагнер-художник. В качестве теоретика Вагнер был готов беззаветно следовать за Шопенгауэром туда, «куда не может проникнуть никакая тирания», — в уединенную «пещеру внутренней жизни», в «лабиринт сердца», подобно молодому Ницше, успокаивая себя тем, что «это досадно тиранам»¹. В качестве философа он мог, укрывшись в этом одиноком убежище, предаваться вместе с Шопенгауэром интеллектуальному созерцанию, принимая его за эстетическое, художественное созерцание. Однако в качестве реального, а не спекулятивного художника Вагнер не мог довольствоваться этим уединением, поскольку искусство (в особенности искусство музыкальной трагедии, которому посвятил себя автор «Тристана») не может существовать без публики — без публики сегодняшней, а не завтрашней, и тем более не воображаемой, не спиритуалистической.

«Конечно, — писал о Вагнере молодой Ницше, — полна многообразных страданий и стыда жизнь того, кто скитальцем и чужаком живет в этом мире и все же принужден говорить с ним, обращаться к нему с требова-

¹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 196.

ниями, презирать его и не быть в состоянии обходиться без него. Это, собственно, и есть горе художника будущего. Он не может, подобно философу, в темном углу для себя лично гнаться за познанием. Он нуждается в человеческих душах, как в посредниках между собой и будущим, в общественных учреждениях, как в поруке этого будущего, как в мостах между настоящим и будущим. Его искусство не может быть попржено и вывезено на корабле письменности, что способен сделать философ. Искусство нуждается в мастерах для своей передачи, а не в буквах и нотах»².

Как видим, Ницше (а здесь он лишь резюмирует художественную практику своего друга Вагнера) вынужден внести известные уточнения и ограничения в шопенгауэровскую концепцию гения. Шопенгауэровский гений, как мы помним, не нуждался в посредниках, которые соединили бы его с гениями других эпох (что и давало Шопенгауэру возможность целиком и полностью «изъять» гениев из истории). У молодого Ницше (как и у Вагнера — композитора и драматурга) дело обстоит иначе: гении-художники, в отличие от гениев-философов³, оказываются в известной зависимости от своего времени. Первые нуждаются в посредничестве «между собой и будущим», в «мостах между настоящим и будущим»; «...художник не имеет, по-видимому, почти никакого отношения к своим современникам, если только они не могут сделать чего-либо для увековечения его творчества»⁴; «...ему чувствителен только один род направленной против него ненависти, именно ненависть, которая стремится разрушить мосты к этой будущности его творчества»⁵. Иначе говоря, хотя эта зависимость

² Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 394—395.

³ Нетрудно заметить, что в отношении философских гениев здесь допущена простая непоследовательность: для того чтобы их правильно поняли потомки, они должны быть приняты и современниками, хотя бы и немногими. Ибо и философское произведение не может быть просто «погружено и ввезено на корабле письменности». Оно нуждается в тех, кто своими способами понимания «укоренили» бы его в контексте эпохи, в определенной традиции и тем самым передали бы его последующим поколениям. Иными словами, философия нуждается в «мастерах для своей передачи» не меньше, чем искусство.

⁴ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 393.

⁵ Там же.

и касается всего лишь одного (или «почти» одного) пункта, но это самый важный и самый болезненный пункт.

И именно здесь возникает задача, в известном смысле противоположная той, которую ставил перед собой Шопенгауэр: снова «укоренить» гения в истории, во *временном и преходящем*, вновь попытаться восстановить оборванные Шопенгауэром связи между гением и его временем, его обществом, его публикой, какими бы эти связи ни оказались. И что главное для ницшевски-вагнеровской постановки вопроса,— разрешение такой задачи важно не в интересах публики, не в интересах общества (отмеченные печатью «временности», они обречены на гибель), а в интересах самого искусства, и только в его интересах.

«Если предчувствие...— пишет молодой Ницше,— уносит нас вдаль, мы не можем не отнестись сознательно к пугающей социальной неопределенности нашего времени и скрыть от нас опасности, прозякающей искусству, не имеющему, по-видимому, никаких корней, разве только в отдаленном будущем... Как нам спасти в ожидании будущего это бездомное искусство, как нам задержать поток, по-видимому, неизбежной всеобщей революции, так, чтобы вместе с многим заслуженно обреченным на гибель не были унесены волнами воодушевляющего предвестия и залоги лучшего будущего, более свободного человечества?»

Кто задумывается над такими вопросами, тот принимает участие в заботах Вагнера. Он вместе с ним будет стремиться отыскать те устойчивые силы, которые согласятся стать гениями, защитниками благороднейших ценностей человечества в дни землетрясений и крушений. Только в этом смысле Вагнер своими писаниями вопрошает образованных людей, хотят ли они укрыть и сохранить в своих сокровищницах его наследие — драгоценное кольцо его искусства...»⁶.

Ни молодой Ницше, ни престарелый Вагнер не могут отрешиться от ощущения «бездомности» искусства в современном им обществе, и здесь они целиком солидарны с их общим учителем — Шопенгауэром. Но ни первый, ни второй не хочет согласиться с Шопенгауэром в том,

⁶ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 398.

что это — извечная, *метафизическая* «бездомность», связанная с «промежуточным» положением царства истины и красоты между основанием мира — волей, с одной стороны, и эмпирическим «миром вещей», — с другой. Оба они верят в то, что искусство непременно должно обрести свой «дом» в будущем, «цветущие ветви которого видны нам, между тем как основание, на котором оно растет, скрыто от наших глаз»⁷.

Искусство, не нашедшее у Шопенгауэра своего «метафизического» обоснования, возвращается к поискам своих исторических (точнее, культурно-исторических) основ. К этим поискам влечет Вагнера простая «эмпирическая» необходимость жить и действовать в качестве композитора и драматурга, обращаясь к публике, какова бы она ни была, пытаясь выделить и создать из нее новую публику, которая могла бы сохранить для будущего вагнеровскую «музыку будущего».

Эта необходимость привела Вагнера к организации Байрейтских празднеств, цель которых — спасти его произведения «от ...сомнительных успехов и оскорблений» и выставить их «на образец всем векам в ...действительном ритме», — по крайней мере так представлялась «идея Байрейта» горячему поклоннику и другу Вагнера — молодому Ницше⁸.

«Я обращался за содействием только к вам, друзьям моего особого искусства, моей личной деятельности и творчества, — говорил Вагнер на открытии Байрейтских торжеств, — только вашей помощи я искал, чтоб показать мои произведения в чистом и неискаженном виде всем, кто уделял моему творчеству серьезное внимание, несмотря на то, что до сих пор видел мои произведения лишь в искаленном и нечистом виде»⁹. В этом программном заявлении «идея Байрейта» расшифровывается как идея консолидации небольшого круга «друзей... особого искусства» Вагнера, как идея союза гения (в шопенгауэровском смысле) и той части «публики», которая возвысилась до «гениального умонастроения» (опять-таки в шопенгауэровском понимании).

⁷ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 397—398.

⁸ Там же, стр. 379.

⁹ Цит. по Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 334.

Словом, «идея Байрейта» социологически расшифровывается как *идея художественной элиты*, которая должна была выполнить роль посредницы между «особым искусством» Вагнера и грядущими поколениями.

«Идея Байрейта» представляла собой одновременно и *критику шопенгауэровской концепции* гения и ее *развитие* — конкретизацию. Критика касалась того основного и логически продуманного во всех своих следствиях положения, согласно которому гений целиком и полностью «изымался» из истории и мог рассчитывать лишь на понимание в кругу других гениев. Что касается развития и конкретизации шопенгауэровской концепции, то это относилось к тем ее элементам, которые противоречили этому исходному положению. По этой причине критика шопенгауэровской концепции гения, касавшаяся ее фундаментального тезиса, долгое время воспринималась молодым Ницше (и зрелым Вагнером) как ее дальнейшее развитие и уточнение, — хотя последнее касалось таких моментов шопенгауэровской концепции, которые несли в себе зерно ее гибели.

Совсем не случайно развитие шопенгауэровских эстетических идей, предпринятое молодым Ницше вслед за Вагнером, с каждым шагом обнажало все новые и новые противоречия философской системы Шопенгауэра.

Немало хлопот доставила молодому Ницше уже байрейтская художественная элита. С одной стороны, она должна была выполнить роль посредницы между гением и иными эпохами, а потому ее следовало понимать конкретно-исторически, в связи со временем, ее породившим. Но, с другой стороны, конкретно-историческое толкование художественной элиты так прочно связывало ее с определенной эпохой, что грозило разрывом между ней и гением. Ведь гений — носитель надвременного начала. Что должно связывать его с определенным отрезком времени, что должно обеспечить взаимопонимание гения и его публики, коль скоро последняя строго локализована в известной исторической эпохе?

Вот тут-то и возникала задача: сделать с художественной элитой то же самое, что Шопенгауэр с гением: «изъять» ее из ее эпохи, из истории, из времени вообще. «Участники Байрейтских празднеств, — пишет Ницше, — должны производить ...впечатление несвоевременных людей: их родина — не нынешнее время, их причину и

вместе с тем оправдание нужно искать в чем-либо ином»¹⁰. Иначе говоря, то самое противоречие, которое возникало у Шопенгауэра при объяснении взаимоотношений между гением и историей (гением и эпохой, его породившей), теперь вновь всплывает у молодого Ницше при характеристике байрейтской художественной элиты, которая должна, с одной стороны, укоренить гения в истории, во времени, а с другой — отрешиться от всякой временности, оборвать свои связи с историей.

Позиция байрейтской художественной элиты, обрисованная молодым Ницше, оказывается до крайности противоречивой и двусмысленной. Она характеризуется как сила, враждебная современному ей искусству, современной ей культуре вообще. Полная и окончательная эмансипация от «современности» в самом широком смысле этого слова — ее исходный принцип: «Кто желает освободить искусство, восстановить его поруганную святую, должен сам сначала освободиться от современной души. Только невинным может он прийти к невинности искусства...»¹¹. При этом, как полагает Ницше, наиболее вероятным следствием такой «самоэмансипации» элиты будет ее отделение от большинства, остающегося под властью продажного искусства и растленной культуры: «Может статься, что освобождение искусства, единственный луч надежды в наши дни, останется событием для немногих одиноких душ, между тем как большинство будет по-прежнему довольствоваться колеблющимся и чадающим огнем своего искусства»¹². Но в то же самое время эти «немногие одинокие души» не могут поручиться, что истинное искусство предназначено им. Гораздо больше оснований для того, чтобы сделать противоположный вывод: «...наблюдатель, имеющий перед собой такую натуру, как Вагнер, невольно от времени до времени оглядывается на самого себя, на свою ничтожность и слабость, и спрашивает себя: что мне она? при чем тут, собственно, он?»¹³

Таким образом, байрейтская «художественная элита», если посмотреть на нее глазами ее идеолога — мо-

¹⁰ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 334.

¹¹ Там же, стр. 361.

¹² Там же.

¹³ Там же, стр. 363.

лодого Ницше, оказывается в положении, которое своей «промежуточностью» напоминает положение царства красоты и истины в шопенгауэровском философском построении. «Несвоевременные люди», оторвавшиеся от своей эпохи, не могут с уверенностью сказать, что они пристали к другому берегу, что они возвысились до искусства будущего. И единственное, на что им остается рассчитывать, это на милость со стороны искусства и его гениального создателя — Вагнера: «... в блаженном предчувствии зарождается вопрос: не существует ли действительно большее ради меньшего, величайшие дарования ради пользы малых сил, высшая добродетель и святость ради слабых? Не прозвучала ли истинная музыка оттого, что люди *менее всего заслужили, но более всего нуждались в ней*»¹⁴.

А эта настоятельная необходимость, властная потребность в искусстве будущего возникает у «несвоевременных людей» именно потому, что они осознали полное банкротство своей эпохи — «эпохи атомов и атомистического хаоса»¹⁵, эпохи, в которую «почти все на свете определяется лишь самыми грубыми и злыми силами — эгоизмом приобретателей и военной тиранией»¹⁶; именно потому, что они постигли «*подготовительно-апологетический* характер» всей современной им науки, направляющей энергии умов, не успевших еще «израсходоваться на движение громадного механизма наживы и власти», исключительно на то, чтобы «защитить и оправдать современность»¹⁷; именно потому, что они до конца прочувствовали пагубную роль современного им искусства, цель которого — «притупить или опьянить людей», «совесть, сознание» человека превратить «в незнание», помочь ему «уйти от чувства вины», «заставив молчать его внутренний голос»¹⁸; именно потому, что они восстали против этой эпохи, этой науки, этого искусства. Восстав, они тут же ощутили всю тяжесть вставших перед ними задач и, главное, то, что в этой борьбе «единичных личностей со всем тем, что выступает против них под видом непреодолимой необ-

¹⁴ Ф. Ницше, Полное, собрание сочинений, т. II, стр. 363.

¹⁵ Там же, стр. 209.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, стр. 361.

¹⁸ Там же.

ходимости — с властью, законом, обычаями, договорами и целыми порядками вещей»¹⁹, им не на что опереться.

Эту опору, полагает Ницше, им может дать только искусство будущего, открывающее перед ними высшую реальность. «Мы, прочие,— пишет он,— быть может, потому и нуждаемся в искусстве, что у нас открылись глаза на *лики действительности*, и нам нужен именно универсальный драматург, чтобы он хоть на несколько часов освободил нас от того страшного разлада, который прозревший человек испытывает теперь между собой и обременяющими его задачами»²⁰.

Мироощущение байрейтской элиты, переданное молодым Ницше, раскрывается здесь как состояние Гамлета, который вдруг понял со всей глубиной и отчетливостью: «Мир раскололся, и смешней всего, что должен я восстановить его». Но если, оказавшись внутри этой ситуации, Гамлет обращается к искусству для того, чтобы удостовериться в открывшейся ему истине (для этого, собственно, он и ставит спектакль — притчу об убийстве короля), то байрейтская элита, согласно Ницше, нуждается в противоположном: в том, чтобы «хоть на несколько часов» забыть об этой истине, спрятаться от нее в спасительной иллюзии искусства. «...Именно в том-то и заключается величие и необходимость искусства, что оно дает *иллюзию* упрощенного мира, сокращенного решения загадки жизни. Никто из страдающих от жизни не может обойтись без этой иллюзии, как никто не может обойтись без сна. Чем труднее познать законы жизни, тем пламеннее стремимся мы к иллюзии такого упрощения, хотя бы на миг, тем сильнее чувствуется напряженная рознь между всеобщим познанием вещей и духовно-нравственной силой отдельной личности. *Для того, чтобы лук не надломился, нам дано искусство*»²¹.

Здесь раскрывается глубочайшая пропасть, разделяющая две эпохи в развитии буржуазного эстетического сознания — эпоху восхода и эпоху заката. Первой начинается брезжить трагический свет истины, и она нуждается в искусстве для того, чтобы сделать знание истины более достоверным, более ясным и отчетливым,— пото-

¹⁹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 350.

²⁰ Там же, стр. 366.

²¹ Там же.

му-то искусство идет рука об руку с наукой, стремясь научиться у нее этой ясности и отчетливости. Вторая также знает истину, и знает ее гораздо более определенно, чем первая, — но именно потому, что она не может вынести открывшегося ей зияния истины, она стремится отделить искусство от науки, противопоставить его ей, вернуть его к мифологическим истокам. Знание (точнее, знаемое, то есть сама буржуазная действительность) приобретает такие свойства, что оно начинает парализовать действие. Для того чтобы действовать, возникает необходимость «хотя бы на миг» забыть об истине, — иначе не будет сил, не хватит решимости действовать. Эстетическая иллюзия должна «спасти» человека для действия, для активной борьбы, спасти... от змеиного взора истины.

Трагедия Гамлета — это трагедия человека, ищущего в ясности и отчетливости (в достоверности и несомненности) истины источник силы и мужества, источник воли и решимости для свершения исторического деяния — восстановления прерванной «связи времен», что можно было свершить, лишь пожертвовав собой. Иной точки опоры для деятельности Гамлет не искал, да и не видел: только ясное и отчетливое сознание действительного положения вещей, только ощущение достоверности и несомненности утверждаемой им истины могли подвигнуть Гамлета на активное действие.

Какова бы ни была открывшаяся ему истина, какую бы судьбу она ему ни готовила, какая бы космическая трагедия ни обнажалась в ее глубинах, Гамлет искал опоры для деятельности лишь в истине, а не вне ее. И лишь одно условие предъявлял он этой истине — чтобы она была ясной и отчетливой, чтобы она явилась ему не в туманном облике ночного призрака, а во всей своей наготе, освещенной ярким светом дня. Путь от «призрачной» истины к истине ясной и отчетливой был сложен, длинен и тернист; это был путь сомнений и разочарований; это был путь низвержения бэконовских «идолов», загораживавших дорогу к ней; это был путь борьбы человека с самим собой, со своими слабостями и ограниченностями, мешавшими ему обрести истину. Но коль скоро истина была обретена во всей ее ясности и отчетливости, коль скоро было «удовлетворено» все то, о чем поведал Гамлету дух его отца, о чем сам он смутно

догадывался, вопрос о деянии был предreshен: деяние стало закономерным финалом движения к истине.

Совсем иным оказывается соотношение между истинной и деятельностью у «несвоевременных людей» — поклонников вагнеровского искусства будущего, описанных молодым Ницше.

Их трагедия состоит в том, что они должны выбирать одно из двух — *либо истину, либо деятельность*. И эта трагедия позднебуржуазной культуры проецируется молодым Ницше — идеологом «несвоевременных людей» — на типы трагического мировоззрения прошлого. Так переосмысливает он трагедии Эсхила и Софокла, шекспировского Гамлета.

«...Дионисический человек, — пишет Ницше в «Рождении трагедии» о человеке античной культуры, — представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды кинуть верный взгляд на сущность вещей, они *познали*, — и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, «соскочивший с петель». Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета. ...Истинное познание, взор, проникающий ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисического человека. Здесь уже не поможет никакое утешение... В сознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия...» ²².

Единственное, что может дать человеку спасение в этой ситуации «трагедия знания», — это высокое трагическое «искусство метафизического утешения» ²³. Только с его помощью и «дионисический человек» и «гамлетовский человек» преодолевали ужас открывшейся им истины, освобождались от ощущения нелепости бытия, обретали волю к деятельности. «Здесь, в этой величайшей опасности для воли, — пишет Ницше, имея в виду опасность, которую несет «трагедия знания», — приближает-

²² Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1912, стр. 68—69.

²³ Там же, стр. 127.

ся, как спасающая волшебница, сведушая в целебных чарах,— *искусство*: оно одно способно эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования перегнуть в представления, с которыми еще можно жить: таковы представления о *возвышенном*, как художественном преодолении ужасного, и о *комическом*, как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым»²⁴.

В этом пункте слишком отчетливо раскрылся фокус, состоящий в наделении людей ранних эпох более поздним мироощущением и мировоззрением (в данном случае шопенгауэровского толка). Для нас достаточно просто учесть этот факт и в соответствии с ним рассматривать ницшеанский анализ дионисического (и гамлетовского) типа трагического мировосприятия как некий акт *самоосознания* «несвоевременных людей», как философски-эстетическое осмысление их мироощущения, что, собственно, и было осуществлено молодым Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» за год до реализации «идеи Байрейта». Это представляется тем более допустимым с точки зрения теоретической, что сам Ницше относит дионисическое (и «гамлетовское») мировосприятие к тому же самому типу «трагического сознания», к которому он четыре года спустя, в работе «Рихард Вагнер в Байрейте», причислил и мировосприятие байрейтской художественной элиты: во всех этих случаях у него идет речь о трагедии познания, которое «убивает действие».

Итак, если учесть, что «феномен Гамлета», взятый в ницшевской интерпретации, представляет собой опрокинутую в прошлое характеристику духовной ситуации, в которой пребывали «несвоевременные люди», парализованные шопенгауэровским пессимизмом, то становится особенно ясной центральная проблема, волновавшая молодого Ницше не меньше, чем Вагнера байрейтского периода. Шопенгауэр довел пессимизм до своего логического конца — до утверждения бессмысленности всякой деятельности (кроме деятельности мыслителя, философски обосновывающего эту бессмысленность). С этой философией можно было жить жизнью одинокого созерцателя, но с ней нельзя было действовать. Акт деятельно-

²⁴ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 69.

сти, а особенно деятельности общественной, становился неразрешимой проблемой для всякого, кто «познал истину», — для пессимистически настроенной интеллигенции.

И подобно тому как художественная деятельность Вагнера была практическим преодолением важнейших выводов шопенгауэровского пессимизма, философско-публицистическая деятельность молодого Ницше была своеобразной попыткой осмыслить и обосновать возможность такого преодоления *теоретически* (попыткой, которая сама была ограничена предпосылками системы Шопенгауэра). При этом, как оказалось, центральным пунктом в процессе переосмысления шопенгауэровского пессимизма стала новая интерпретация роли искусства и его взаимоотношений с публикой.

* * *

По сути дела, в эстетико-философской конструкции молодого Ницше искусству отводится роль глубоко отличная от той, какую оно играло в структуре шопенгауэровского построения. Если у Шопенгауэра еще имеют место попытки «сочетать» истину и красоту, красоту и объективность — хотя бы ценой непоследовательности, то Ницше кладет конец этим попыткам, очищает шопенгауэровское учение от противоречий, утверждая тезис о красоте как «спасительной иллюзии». Если у Шопенгауэра эстетическое созерцание возможно лишь при условии парализации воли и, в свою очередь, закрепляет отказ интеллекта от служения воле, от всякой практической деятельности, — то в конструкции молодого Ницше акт эстетического созерцания необходим как раз для того, чтобы излечить волю от паралича, в который его повергло истинное знание, истина. Короче: если у Шопенгауэра всемогущей воле противостоят бессильные истина (объективность) и красота, то в мировоззрении Ницше истина (объективность) окончательно разлучена с красотой, — теперь истина противостоит воле в полном одиночестве: *красота предала Истину, заключив союз с волей.*

С непоследовательностью Шопенгауэра, не сумевшего до конца преодолеть свои гуманистические симпатии, было покончено. Воля, а вместе с ней буржуазный

утилитаризм, одержала новую победу над гуманистическим принципом. Сам того не замечая, молодой Ницше, исполненный романтических порывов, сделал решительный шаг от эстетического нейтрализма по отношению к метафизически гипертрофированному буржуазному принципу пользы к союзу с ним, и это во многом предопределило его последующую эволюцию к «героическому» пессимизму.

Поначалу смысл переворота, совершенного молодым Ницше в шопенгауэровской философии, не был понят читателями во всей его глубине, и сам Ницше осознавал этот смысл совсем не адекватно и не предвидел всех логических следствий совершенной им трансформации шопенгауэровского пессимизма. Ясному осознанию сложившейся теоретической ситуации мешала та эстетико-метафизическая форма мышления молодого Ницше, в которой осуществлялась эта трансформация. Эта форма порождала иллюзию, что речь идет о дальнейшем развитии шопенгауэровской метафизики, хотя на самом деле, если иметь в виду содержание этой трансформации, здесь имело место *превращение метафизики в философию культуры*. Ведь то, что у Шопенгауэра имело надвременные характеристики, получало свою локализацию во времени — в «прошлом» или в «будущем», использовалось для описания определенных исторических эпох. Во всяком случае, так обстояло дело с искусством: «истинное» искусство превратилось у Ницше в исторический феномен, свойственный как античному прошлому, так и будущему.

Нетрудно понять, что это «низведение» искусства, имевшего у Шопенгауэра «вневременные» характеристики, до уровня исторического феномена было внутренне связано с ницшеанским истолкованием его в качестве «спасительной иллюзии», находящейся на службе у воли: ведь именно благодаря ему воля оказывалась способной к конкретизму, то есть всегда историческому деянию.

Однако этот тезис первоначально утверждался в совершенно метафизической форме, в форме некоей «эстетической метафизики», согласно которой мир получал «оправдание» только как «эстетический феномен».

В более поздней работе «Опыт самокритики» (1886), посвященной «Рождению трагедии из духа музыки»,

Ницше так излагает свою раннюю эстетико-метафизическую концепцию: «...в самой книге неоднократно повторяется еретическое положение, что существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен. Действительно, вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый, за всеми процессами бытия — бога, если вам угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального бога-художника, который, как в созидании, так и в разрушении, в добром, как и в злом, одинаково стремится ощутить свою радость и свое величие, который, создавая миры, освобождается тем от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* сдавленных в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, умеющему найти свое спасение лишь *в иллюзии...*»²⁵.

Судя по этому вполне достоверному изложению поздним Ницше воззрений автора «Рождения трагедии», можно прийти к выводу, что мы имеем дело с дальнейшим углублением шопенгауэровской метафизической тенденции, которая освобождается здесь от элементов кантовского критицизма и эмпиризма: воля, которую Шопенгауэр тщетно пытался истолковать как «вещь в себе», превращается в чисто метафизическое начало — в бога-художника, а взаимоотношение между этой волей и миром явлений, миром конечных вещей истолковывается как отношение бога-художника к своим собственным жизненно необходимым «иллюзиям». «Действительно,— писал молодой Ницше,— чем более я подмечаю в природе ее всемогущие художественные инстинкты, а в них страстное стремление к иллюзии, к избавлению путем иллюзии, — тем более чувствую я необходимость метафизического предположения, что истинно сущее и первоединое, как вечно страждущее и исполненное противоречий, нуждается вместе с тем для своего постоянного освобождения в восторженных видениях, в радостной иллюзии; каковую иллюзию мы, погруженные в него и составляющие часть его, необходимо воспринимаем как истинно не-сущее, то есть как непрестанное

²⁵ Ф. Ницше. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 28—29.

становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность»²⁶.

Нетрудно заметить, что в данном случае произошло превращение шопенгауэровского мировоззрения в *разновидность пантеизма*, — чем была «эксплицирована» пантеистическая тенденция, таившаяся в недрах шопенгауэровского философского построения.

Но в отличие от такой классической формы эстетического пантеизма, каковой явилась, например, шеллингианская «философия тождества», ницшеанский эстетический пантеизм пытается утвердить принципиальную границу между богом и красотой. Если для молодого Шеллинга (как и для поздних романтиков) красота это — истина бога, то для молодого Ницше красота — это иллюзия бога, хотя и жизненно необходимая для него. На место божественного единства красоты и истины пришел их «пантрагический» разлад. Красота становится божественным искуплением той величайшей и парализующей всякое действие воли, которую несет с собой истина.

Таким образом, мироощущение, испытываемое «несвоевременными людьми», идеологом которых молодой Ницше выступил в работе «Рихард Вагнер в Байрейте» (да и во всей книге «Несвоевременные размышления», частью которой была эта работа), в «Рождении трагедии из духа музыки» приписывается Первоединому, богу-художнику (при этом Рихард Вагнер и бог-художник сливаются в один лик).

Однако повторяем: вся эта эстетическая метафизика представляет собой лишь форму, в которой выкристаллизовывалась определенная *культурфилософская* концепция. В «Рождении трагедии» она была конкретизирована для осмысления прошлого — того культурно-исторического феномена, каким является античная трагедия и античная культура вообще. В работе «Рихард Вагнер в Байрейте» она конкретизирована применительно к будущему, которое также понимается как определенный исторический период, имеющий наступить в будущем времени. Эта культурфилософская локализация с необходимостью вытекает из ницшеанской метафизики. Ведь «божественная иллюзия» каждый раз

²⁶ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 51—52.

выступает как локализация трагедии бога-художника во времени, пространстве и причинности, как «эмпирическая реальность». Поэтому то, что происходит с богом-художником, реализуется в виде эстетического феномена определенной исторической эпохи. Одной из таких конкретизаций «божественной трагедии» явилась античная классическая трагедия и вся классическая античная культура — трагическая культура.

«Как мог бы такой болезненно-чувствительный, такой неистовый в своих желаниях, такой из ряда вон склонный к *страданию* народ вынести существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озаренным в ореоле столь ослепительной красоты. Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, создал и олимпийский мир, как преобразующее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей»²⁷, — так истолковывает Ницше классическую античность, которая, как и мир вообще, оправдывается у него лишь как «эстетический феномен». И точно так же исключительно как «эстетический феномен» оправдывается у Ницше — идеолога байрейтской элиты — желаемое, но недоказуемое будущее: «Вот... ответ Вагнера на вопрос о том, какое значение имеет музыка в наше время. Помогите мне,—зывает он ко всем, умеющим слышать,—помогите мне открыть ту культуру, которую возвещает моя музыка, как вновь обретенный язык истинного чувства; призадумайтесь над тем, что душа музыки стремится теперь облечься в плоть, что она через вас всех ищет свой путь к видимости в движении, действии, учреждениях и нравах. Есть люди, которым ясен этот призыв, и их число все возрастает. Этим людям впервые вновь стало понятным, что значит основать государство на музыке; древние греки не только понимали это, но и требовали от себя»²⁸.

Призыв молодого Ницше «основать государство на музыке» вызывает в памяти шиллеровскую идею «эстетического государства» и проект осуществления этой идеи в ходе массового революционного движения, изложенный в вагнеровской работе «Искусство и рево-

²⁷ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 49.

²⁸ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 356.

люция». Возврат к этой идее в духовной ситуации пессимизма и разочарования в возможностях массового революционного движения, в творческих способностях массы вообще с неизбежностью приводит к элитарному толкованию этой идеи в противоположность ее демократическому и революционному толкованию у молодого Вагнера. Теперь эта идея получает свое воплощение не в революции, которая не оправдала вагнеровских надежд, а в «событии Байрейта», которое состоялось «для блага далекого, еще только возможного, но не доказуемого будущего»²⁹ и которое «для современников и людей, живущих только настоящим... представляло не более как загадку или предмет ужаса»³⁰, тогда как «для немногих... призванных ему содействовать оно было высшего рода предвосхищением и предвкушением, благодаря которому они могли почувствовать себя одухотворенными, одухотворяющими и плодотворными далеко за пределами настоящей минуты»³¹.

Сама по себе идея «государства, основанного на музыке», вступает в вопиющее противоречие с шопенгауэровским пессимизмом, на почве которого продолжают стоять молодой Ницше и поздний Вагнер. Ведь сам же Ницше писал в свое время по поводу трагических героев дионисического и гамлетовского типа, что «им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, «соскочивший с петель»,— и полностью поддерживал эту их позицию. А четыре года спустя он сам восторженно приветствует «предложение направить на путь истинный этот мир» с помощью вагнеровской музыки, не думая, впрочем, отказываться при этом от шопенгауэровского пессимизма.

Не вполне осознанное ощущение этого противоречия побуждает молодого Ницше сделать две вещи. Во-первых, он выдвигает тезис: «Мне, например, кажется, что самый главный вопрос для всякой философии состоит в том, насколько вещи обладают неизменными качествами и формами, чтобы затем, дав ответ на этот вопрос, с беззаветной храбростью отдаться *совершенствованию*

²⁹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 380.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

той стороны этого мира, которая будет признана изменчивой»³². Во-первых, он связывает этот тезис с подхваченной им еще в «Рождении трагедии» идеей «вечного возвращения»: «...между Кантом и элеатами, между Шопенгауэром и Эмпедоклом, между Эсхилом и Рихардом Вагнером оказывается такая близкая и родственная связь, что становится почти очевидным относительный характер всех понятий о времени: начинает казаться, что многие вещи стоят в связи друг с другом, а время лишь облако, застилающее перед нашими глазами эту взаимную связь... Картина нашего современного мира ничуть не нова: знатоку истории должно все более казаться, будто он вновь узнает старые знакомые черты лица... Мир... снова жаждет эллинизации. Кто хочет ему помочь в этом, должен обладать быстротой и окрыленной поступью, чтобы объединить самые разнообразные и отдаленные точки зрения, самые различные сферы человеческого дарования, чтобы пройти необъятное поприще и завладеть им»³³. К числу таких людей, которые трудятся над тем, чтобы завязать «Гордиев узел греческой культуры» (*«после того, как он уже был разрублен Александром Великим»*)³⁴, Ницше относит «анти-Александра» Рихарда Вагнера — композитора, выдвинувшего идею синтеза искусств в музыкальной трагедии³⁵.

Совершенно очевидно, что идея «вечного возвращения» истолковывается здесь таким образом, чтобы стало возможным совмещение шопенгауэровского представления о неизменности бытия с возникшей потребностью в каком-то общественном (значит — конкретно-историческом, ограниченно-временном) действии, — хотя бы в форме организации «байрейтских празднеств». Во всяком случае, за человеком признавалась способность «помочь» миру в его необходимом возвращении к античному состоянию; за историческим и индивидуальным признавалась известная доля участия в неисторическом и универсальном процессе. Причем это относилось не только к гению Вагнеру, но и ко всей байрейтской элите.

³² Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 345.

³³ Там же, стр. 346—347.

³⁴ Там же, стр. 347.

³⁵ См. там же.

В данном случае, однако, гораздо интереснее обратить внимание на другое обстоятельство. Ницшеанская идея синтеза культуры, вырастающего из синтеза искусств, опять заставляет вспомнить о шлегелевской и шеллинговской постановке вопроса. Эта аналогия напрашивается тем более настоятельно, что у Ницше, как и у романтиков, лоном синтетической культуры, лоном вырастающей из нее общественной целостности оказывается *миф*. «Без мифа,—пишет автор «Рождения трагедии»,—всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает культурное движение в некоторое законченное целое. Все силы фантазии и аполоновских грез только мифом спасаются от бесцельного блуждания. Образы мифа должны незаметными вездесущими демонами стоять на страже; под их охраной подрастает молодая душа, по знамениям их муж истолковывает жизнь свою и битвы свои; и даже государство не ведает более могущественных неписаных законов, чем эта мифическая основа, ручающаяся за его связь с религией, за то, что оно выросло из мифических представлений»³⁶.

Так же как и романтики, молодой Ницше пытается на основе своей концепции мифа решить проблему взаимоотношения между гением и человечеством, истинным искусством и обществом, подлинной культурой и народом — всю ту проблематику, которую до крайности заострило буржуазное общество и осложнила — и для романтиков и для Ницше — элитарная постановка вопроса. Тот способ, которым молодой Ницше предполагает решить эту проблему на почве мифа, еще ярче, чем у романтиков, обнажает социальные корни его элитарной концепции искусства (и вообще культуры).

Подобно Вагнеру, молодой Ницше исходит из того, что буржуазное общество «с жестокосердной разумностью» воспользовалось своей мощью, «чтобы сделать бессильный класс — народ — все более покорным и униженным», чтобы убить «в народе все народное» и выработать из него «современного рабочего»³⁷. Это общество лишило народ «всего великого», и прежде всего

³⁶ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 153.

³⁷ Там же, стр. 372.

«его мифа»³⁸. А на другом своем полюсе оно развило противоположность того, во что превратился народ,— так называемый «образованный класс», модель которого — «теоретический человек»³⁹, смыслящий «в истинной поэзии, в мифе ровно столько, сколько глухой в музыке». Две эти социальные сферы абсолютно замкнуты друг для друга: «Находясь в одной из этих противоположных сфер, невозможно заглянуть в другую»⁴⁰.

Враждебно противостоящий народу, глухой к мифологическим основам всякой истинной культуры, «образованный класс» мог создать лишь фальшивое подобие культуры и искусства, возведя на месте целостного народного духа его чистую абстракцию. Нечуткий к мифу «теоретический человек» мог создать лишь насквозь пропитанную духом рационализма абстрактную, «сократическую» культуру: «Представим... абстрактного, не руководимого мифами человека, абстрактное воспитание, абстрактные нравы, абстрактное право, абстрактное государство; представим себе неупорядоченное, не сдержанное никаким родным мифом блуждание художественной фантазии; вообразим себе культуру, не имеющую никакого твердого, священного, коренного устоя, но осужденную исчерпать всяческие возможности и скудно питаться всеми культурами, — это и есть настоящее время, как результат направленного на уничтожение мифа сократизма»⁴¹.

И вот от этих язв и пороков должен, согласно Ницше, освободить человечество *трагический миф*, возвещаемый музыкой Вагнера. Вагнеровское искусство, утверждает молодой Ницше, «не говорит языком кастовой образованности и вообще не признает более противоположности между образованными необразованными»⁴², являясь в этом отношении «прямой противоположностью всей культуре Ренессанса»⁴³, сохранившей свое значение до настоящего времени. Это искусство способно одновременно «и озарить своими лучами малых и нищих духом, и растопить высокомерие знаю-

³⁸ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 372.

³⁹ Там же, стр. 381.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 153.

⁴² Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 393.

⁴³ Там же.

щих»⁴⁴. Вагнеровское искусство возвещает будущее, «когда не будет высших благ и счастья, которые не были бы доступны сердцам всех. И позор, который лежал до сих пор на слове общедоступный, снимается с него»⁴⁵.

Итак, трагический миф, рождающийся из вагнеровского музыкально-драматического синтеза точно так же, как некогда в античности произошло «рождение трагедии из духа музыки», представляется молодому Ницше панацеей от всех бед, решением всех проблем культуры, и прежде всего проблемы взаимоотношения искусства и общества, гения и народа. То, что в шопенгауэровской концепции представляло собой неразрешимую проблему,—в виду радикального противопоставления вечного искусства всему временному и преходящему и «людей гения» «людям пользы»,—у молодого Ницше представляется полностью и окончательно разрешимым на почве мифа, представляющего собой такое духовное образование, в котором *временное* соприкасается с *вечным*, на «момент» совпадает с ним.

Здесь, однако, может сложиться впечатление, что Ницше предполагал *демократическое* решение проблемы общедоступности искусства и культуры, коль скоро утверждается, что в мифологической культуре снимается противоположность «между образованными и необразованными», между «нищими духом» и «знающими» и т. д. Но это ложное впечатление, и оно может сохраняться лишь до тех пор, пока мы не расшифровали *модель* мифологической культуры, по образцу которой молодой Ницше представляет себе Общество Будущего.

В качестве такой модели у автора «Рождения трагедии» выступает *античное рабовладельческое общество*, в котором понятием «народ» охватывались только свободнорожденные. Ницше был первым буржуазным идеологом, который классическую античность сделал идеалом именно в качестве общества, разделенного на рабов и свободнорожденных. В этом состояло коренное отличие античного идеала в его ницшеанском истолковании от того идеала, который выдвигался идеологами восходящей

⁴⁴ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 398.

⁴⁵ Там же.

буржуазии начиная с эпохи Возрождения и кончая Винкельманом, Шиллером и Гёте.

Для идеологов восходящей буржуазии — гуманистов и просветителей — было характерно то, что в качестве идеала у них фигурировала только одна сторона античного общества — античный полис, состоящий из свободнорожденных. Отношения, складывающиеся внутри этого полиса — между свободнорожденными, — и выступали для этих идеологов в качестве модели истинно человеческих отношений. Вся античная культура связывалась только с этой системой отношений, выводилась только из нее. Даже в тех случаях, когда (как, например, у Гегеля или Гёте) возникало подозрение, что культура эта могла вырасти только на фундаменте рабовладения — на почве отношений, которые нельзя было принять за истинные, от этой стороны вопроса старались абстрагироваться, забыть о ней или в крайнем случае предположить, что неистинные отношения между полисом свободнорожденных, с одной стороны, и рабами (и варварами), — с другой, не влияли на отношения, складывающиеся внутри полиса, не нарушали их «истинности».

Ницше покончил с этим «фальшивым оптимизмом» в понимании античного общества, введя в поле зрения и тот факт, что это общество базировалось на рабовладении, которое должно было сделать отношения внутри античного рабовладельческого полиса совсем не гуманными, а самих свободнорожденных — весьма далекими от гуманистического и просветительского идеала. «Бесспорно, — писал он, — что гуманизм и просвещение привели с собой древность на поле битвы в качестве союзника: и потому естественно, что противники гуманизма нападают на древность. Только гуманизм плохо знал и фальсифицировал древность: если посмотреть тщательнее, она является доказательством против гуманизма, против доброй в своей основе человеческой природы и т. п. Враги гуманизма ошибаются, когда они вместе с тем борются и с древностью; она сильный союзник для них»⁴⁶.

Факт рабовладения выдвигается Ницше в качестве основного и исходного для понимания античного идеала; все остальное представляется ему производным от этого факта: «Греческая культура покоится на господском от-

⁴⁶ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 286.

ношении одного малочисленного класса к классу несвободному, в 4—5 раз большему. В *массе* Греция представляла собой страну, населенную варварами. Как можно считать древних *гуманными*! Противоположность гения и человека, работающего для добывания хлеба, наполовину выючного животного. Греки верили в различие расы»⁴⁷.

В своем стремлении ввести в круг своего рассмотрения тот факт, что античное общество базировалось на эксплуатации рабов и ограблении варваров, Ницше был безусловно прав. В качестве историка он был бесконечно трезвее и реалистичнее, чем все те, кто просто-напросто проецировал на классическую античность буржуазные иллюзии. Однако этот вполне верно зафиксированный им факт Ницше *идеологизировал*, превратил в исходный пункт для конструкции нового идеала — идеала по-новому понятой античности.

Вместо того чтобы, развенчав иллюзии буржуазных гуманистов и просветителей относительно античности, покончить с попытками искать идеал в прошлом, Ницше принимает это прошлое за идеал именно потому, что оно — рабовладельческое прошлое. Для Ницше «*греки — гений между народами*»⁴⁸ именно потому, что они были «высшей кастой» по отношению к массе рабов и варваров — со всеми вытекающими отсюда последствиями, воплотившимися в личности каждого «среднего эллина»: «У среднего эллина мы встречаем свойства гениального без гениальности, в сущности все опаснейшие свойства души и характера»⁴⁹.

Это понимание античного идеала, развернутое во фрагментах работы «Мы филологи» в 1874—1875 годах⁵⁰, позволяет расшифровать истинный смысл призывов к Будущему, прозвучавших в статье «Рихард Вагнер в Байрейте».

«Над полями этого будущего,— пишет Ф. Ницше,— не раскинутся, подобно вечной радуге, сверхчеловеческое добро и справедливость. Быть может, грядущее поколение покажется в общем даже более злым, чем наше, ибо

⁴⁷ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 305.

⁴⁸ Там же, стр. 303.

⁴⁹ Там же, стр. 304.

⁵⁰ Эта работа готовилась для книги «Несвоевременные размышления», но так и не была закончена.

оно будет *откровенное* как в дурном, так и в хорошем. Возможно, что душа его, если бы ей дано было высказаться во всей полноте и свободе, потрясла и испугала бы наши души, как если бы мы услышали голос какого-либо дотоле скрытого демона в природе. Какое чувство вызвали бы в нас утверждения, что страсть лучше стоицизма и лицемерия, что быть честным, даже во зле, лучше, чем утратить себя, подчиняясь традиционной морали, что свободный человек равно может быть и добрым и злым, но что человек несвободный — позор для природы и для него нет ни земного, ни небесного утешения, что, наконец, тот, кто хочет быть свободным, должен достигнуть этого сам и что свобода никому не падает в руки, как чудесный дар. Как бы резко и страшно ни звучали эти слова: это есть голос того грядущего века, который *действительно нуждается в искусстве* и может найти в нем действительное удовлетворение, — это язык природы, *возрожденной и в самом человечестве*, это именно то, что я называл выше истинным чувством в противоположность господствующему ныне лживому чувству»⁵¹.

Приведенные здесь рассуждения, если взять их отдельно от ницшеанского понимания античного идеала, к которому должно вернуться общество будущего в силу метафизического закона «вечного возвращения», звучат в значительной степени абстрактно, формально и сильно отдают риторикой. Единственное, что прослушивается здесь более или менее определенно, — это противопоставление человеческой природы, человеческой страсти, во-первых, «сверхчеловеческому добру и справедливости»; во-вторых, «стоицизму и лицемерию»; в-третьих, всем формам «несвободы» (под которыми подразумевается все то, что противостоит человеческой природе и человеческой страсти). Весь разговор о грядущем освобождении человеческой природы сопровождается мрачными, «*демоническими*» интонациями, которые должны дать понять читателю, что эта природа настолько «зла», что ее свободное волеизъявление «потрясло и испугало бы наши души».

Более того, это свободное волеизъявление человеческой природы, очевидно, испугало бы и людей будущего-

⁵¹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 399—400

го — потому-то грядущий век *«действительно нуждается в искусстве»*, — то есть согласно дефиниции Ницше, в «прекрасной иллюзии», которая спасла бы его от ужасающей истины его же собственной природы (иначе этот «век» не нуждался бы в таком искусстве).

Итак, не успевает Ницше «освободить» человеческую природу от той фальши, которую несет с собой мораль, как сам же тотчас начинает вуалировать ее неприглядную истину с помощью эстетической иллюзии. Весь фокус переворота, произведенного здесь, заключается только в том, что *этическая иллюзия заменяется эстетической*; религиозное утешение, которое дается христианством, — «метафизическим утешением», которое дается трагическим искусством.

Что же касается содержательного смысла ницшеанских рассуждений о будущем, то он сводится только к тому, чтобы от скрытой формы рабовладения, каковой Ницше считал буржуазное общество (то есть от эксплуатации, прикрытой рассуждениями о политическом и правовом равенстве, о справедливости и гуманизме), перейти к откровенной его форме, освещенной мифом, искусством «метафизического утешения».

«Более высокая культура, — пишет Ницше в книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878), — сможет возникнуть лишь там, где существуют две различные общественные касты: каста работающих и каста праздных, способных к истинному досугу; или, выражаясь сильнее: каста принудительного труда и каста свободного труда... — Так говорит нам еле доносящийся до нас голос древнего времени; но где есть еще уши, которые могли бы услышать его?»⁵² *«Моя утопия»*. — При лучшем общественном строе тяжелый труд и жизненная нужда должны будут выпадать на долю тех, кто менее всего страдает от этого, то есть на долю самых тупых людей, и эта пропорция должна будет прогрессивно распространяться на всех, вплоть до того, кто сильнее всего ощущает высшие и самые утонченные роды страдания и потому продолжает страдать даже при величайшем облегчении жизни»⁵³.

⁵² Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1911, стр. 254.

⁵³ Там же, стр. 265.

Так расшифровался социальный смысл ницшеанского эстетического пессимизма. Его зерном оказалась банальная идея, что человечество вечно было разделено на две группы: высшую (у Шопенгауэра это были «люди гения») и низшую (у Шопенгауэра это были «люди пользы»). Первая состоит из тех, «кто сильнее всего ощущает высшие и самые утонченные роды страдания», вторая — из тех, кто меньше или вообще не ощущает эти «роды страдания». К первой относятся способные «к истинному досугу», ко второй — неспособные к нему, способные лишь к «принудительному труду».

Согласно Ницше, разделение человечества на две эти группы соответствует его собственной реальной тенденции (его природе) — здесь он целиком солидаризируется с Шопенгауэром. Только в отличие от последнего он считает, что было такое время в истории человечества, когда общество строилось сообразно с этим принципом разделения людей, — таким был классический полис древних греков, представлявших собой «единственный гениальный народ в мировой истории»⁵⁴. После распада греческого полиса наступил, согласно Ницше, период возникновения общественных организаций, построенных на ином принципе, который представлял собой отход от согласного «природе» деления общества на свободных и рабов: «Борьба против естественного человека произвела человека неестественного»⁵⁵. В этом повинно в первую очередь христианство, утвердившее равенство всех людей перед богом и тем «смешавшее» свободных с рабами: «Мы страдаем от необыкновенной нечистоты и неясности *человеческого*, от хитроумной неестественности, которую внесло христианство»⁵⁶.

Но если в качестве реального зерна, в качестве *социологической сути* трагической (и пессимистической) дионисической культуры в ее ницшеанском истолковании выступает принцип неравенства людей, понятый как принцип извечного деления человечества на свободных и рабов, то действительным содержанием противостоящей ей оптимистической — сократовской, александрийской — культуры оказывается у Ницше принцип равен-

⁵⁴ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 305.

⁵⁵ Там же, стр. 317.

⁵⁶ Там же.

ства людей, в конечном итоге — принцип социализма. «Нельзя скрывать от себя... — писал Ницше еще в «Происхождении трагедии», — всего того, что кроется в лоне этой сократовской культуры! Оптимизм, мнящий себя безграничным! Раз так, то нечего и пугаться, когда созревают плоды этого оптимизма, когда общество, проквашенное вплоть до самых нижних слоев своих подобного рода культурой, мало-помалу начинает содрогаться от пышных вожделений и сладострастных волнений, когда вера в земное счастье для всех, когда вера в возможность такой всеобщей культуры знания мало-помалу перекидывается в грозное требование такого александрийского земного счастья, в заклинание еврипидовского *deus ex machina!*»⁵⁷.

Сократовская культура противопоставляется дионисической культуре в качестве культуры, основанной на *общезначимости* понятия, логического мышления вообще, доступного всем без исключения нормальным людям. Это — «всеобщая культура знания», с необходимостью воспроизводящая из себя демократический и в конечном итоге социалистический принцип, принцип социального равенства. И что самое важное, эта культура, согласно Ницше, не имеет никаких возможностей избежать социалистических выводов, ибо, коль скоро признана всеобщность (и общедоступность) всякого знания, придется согласиться и с тем, что возможно и необходимо установление общества социального равенства, равенства людей перед лицом культуры.

А это значит, что александрийская (сократовская) культура подрубает тот сук, на котором она сидит. Ханжество буржуазного общества по отношению к собственным предпосылкам (к скрытому рабству) не проходит даром. Рабы новой формации (рабочие) всерьез принимают лицемерные словеса о равенстве и начинают требовать его осуществления на деле. «...Александрийская культура, — пишет Ницше, — нуждается в сословии рабов, чтобы иметь прочное существование; но она отрицает в своем оптимистическом взгляде на существование необходимость такого сословия и идет поэтому мало-помалу навстречу ужасающей гибели, неминуемой, как только эффект ее прекрасных соблазнительных и успо-

⁵⁷ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 125.

коительных речей о «достоинстве человека» и «достоинстве труда» будет окончательно использован. Нет ничего страшнее варварского сословия рабов, научившихся смотреть на свое существование как на некоторую несправедливость и принимающего меры к тому, чтобы отомстить не только за себя, но и за все предшествующие поколения»⁵⁸.

Эти слова молодого Ницше, написанные в «Рождении трагедии из духа музыки», не оставляют никаких сомнений относительно социального смысла ницшеанских устремлений к трагической (пессимистической) культуре, горизонт которой «обставлен мифами». Задача этой культуры (которая, по мнению Ницше, должна была родиться из духа музыки Рихарда Вагнера) состоит в том, чтобы вернуть человечество к его «естественному» состоянию, к состоянию откровенного и мифологически закрепленного деления общества на свободных и рабов.

Причем самое главное, что необходимо сделать для возвращения к этому состоянию, это уничтожить основу сократовски-александрийской культуры, «всеобщей культуры знания» — ее *оптимизм*. Стоит только уничтожить оптимистическое представление о возможности равенства людей на основе этой культуры, и все встанет на свое «естественное» место. «Сословие варваров» перестанет смотреть на свое социальное положение «как на некоторую несправедливость». А те, кто призван (своей способностью «ощущать самые высшие и утонченные роды страдания») быть господами над этим сословием, уже не будут вынуждены лицемерить, прикрывая свое господство фальшивыми фразами о равенстве людей.

Ницше убежден, что первый шаг в этом направлении уже сделан: «Огромному мужеству и мудрости Канта и Шопенгауэра удалось одержать труднейшую победу, — победу над скрыто лежащим в существе логики оптимизмом, который в свою очередь представляет подпочву нашей культуры»⁵⁹. Уничтожив «спокойную жизнерадостность научной сократики ссылкой на ее пределы и указанием таковых»⁶⁰, эти мыслители вызвали потребность в «дионисическом» искусстве, задача которого — «спасать

⁵⁸ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 126.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, стр. 136.

наши взоры от открывшихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии»⁶¹. Из этой метафизической потребности и родилось вагнеровское искусство «метафизического утешения»⁶² — та музыка, из духа которой должна возродиться мифологическая культура вообще.

Итак, уже у раннего Ницше мифологическая концепция искусства (культуры вообще) с достаточной отчетливостью обнажила свой социальный смысл. Элитарная тенденция в понимании искусства, развитая с завидной последовательностью (не в пример другим представителям этой теоретической тенденции) полностью исчерпала здесь возможности самых крайних выводов.

И именно эта *последовательность* в развертывании едва намечающихся тенденций до конечных выводов представляет собой то, что в первую очередь отличает мифологическую концепцию искусства молодого Ницше от мифологической концепции Шлегеля, Новалиса и Шеллинга. Если романтики и Шеллинг стремились (хотя и безуспешно) с помощью мифологической концепции искусства *преодолеть «крайности»* своих элитарно-аристократических эстетических предпосылок, то Ницше поступает совсем наоборот. Он развивает свою концепцию трагического мифа (дионисической культуры вообще), для того чтобы *упрочить свои элитарные предпосылки*, делая все возможные выводы из них. Если Шеллинг исходил из «всеми общепризнанной объективности» («объективности и общезначимости») искусства, в противоположность, например, философии, и строил свою концепцию мифа именно на общедоступности искусства, то Ницше утверждает диаметрально противоположную предпосылку. Он исходит из предположения о том, что истинное искусство элитарно по своей природе и доступ-

⁶¹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 126.

⁶² «Представим себе,— пишет Ницше в «Рождении трагедии»,— подрастающее поколение с этим бесстрашием взгляда, с этим геройским стремлением к чудовищному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они стали спиной ко всем этим доктринам слабосилия, к оптимизму, дабы в целом и полноте «жить с решительностью»: разве не представляется необходимым, чтобы трагический человек этой культуры, для самовоспитания к строгости и ужасу, возжелал нового искусства — искусства метафизического утешения, трагедии...» (там же, стр. 127).

но только «свободорожденным», но не рабам,— этим оно отличается от логически-понятийной «всеобщей культуры знания», по отношению к которой все равны⁶³. Если Шеллинг стремится в лоне своей новой мифологии объединить искусство и науку, то Ницше противопоставляет свой «дионисический» миф всякой науке вообще, и последняя представляется ему порождением упадочной сократовски-александрийской культуры, зараженной духом оптимизма и гуманизма.

2. «КРИЗИС ВАГНЕРА» И БОРЬБА ПОЗДНЕГО НИЦШЕ ПРОТИВ «ОМАССОВЛЕНИЯ» ИСКУССТВА

Главное и самое общее, что отличало мифологическую концепцию молодого Ницше от романтической и шеллингианской, это ее ярко выраженный и последовательно проведенный пессимизм. Но именно это обстоятельство, привлекавшее на сторону автора «Рождения трагедии» значительное число разочарованных интеллиген-

†

⁶³ В противоположность дионисической культуре, которая создает трагический миф (или музыкальную трагедию вагнеровского типа), сократовская (или александрийская) культура способна, по убеждению Ницше, вызвать к жизни лишь пародию на истинное искусство, например оперу — это «порождение теоретического человека, критика из публики» (Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 131). Между тем, как полагает автор «Рождения трагедии», «предпосылка оперы есть укоренившееся ложное представление о процессе художественного творчества, а именно та идиллическая вера, что, в сущности, каждый чувствующий человек — художник» (там же, стр. 132). «По смыслу этой веры,— продолжает Ницше,— опера есть выражение взглядов на искусство публики, дилетантизма в искусстве, диктующего, с веселым оптимизмом теоретического человека, свои законы» (там же). Этому искусству, находящемуся в зависимости от публики, от ее неустойчивых вкусов Ницше противопоставляет трагедию как порождение «дионисического человека», аристократа духа, ищущего в трагедии «метафизического утешения». Он скорбит по поводу того, что «скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм» (там же, стр. 134—135), и выражает надежду на то, что это преходящее состояние. Музыкальные трагедии Вагнера воспринимаются им как знамение того, что музыка возвращается к своему «дионисическому мировому предназначению».

тов, стало со временем одним из источников глубокой противоречивости ницшеанской позиции, что делало ее в известных отношениях даже более слабой, чем позиция немецких романтиков начала XIX века.

Двусмысленность теоретической позиции молодого Ницше ярко обнаруживалась именно тогда, когда он выдвигал свою пессимистическую концепцию античной мифологии и трагически-дионисической культуры вообще в качестве характеристики *будущего общества*, в качестве идеала. Здесь шопенгауэровский пессимизм обращался уже против самого Ницше-идеолога. Ведь самое словосочетание «пессимистический идеал» кажется противоречивым, а призыв к его реализации звучит как ирония, насмешка. Чем более мрачными красками живописал Ницше этот идеал, чем больше конкретизировал он его по аналогии с рабовладельческим полисом, тем острее ощущалось это обстоятельство.

Здесь обнаружилась осмотрительность Шопенгауэра, который никогда не делал идеалом утверждаемую им пессимистическую перспективу, включив в свою систему «идеал» (платоновское царство идей) как нечто внешнее по отношению к этой перспективе, как *форму «отпадения» от нее*. Он, по-видимому, чувствовал, что сам по себе пессимизм, сама по себе пессимистическая перспектива человечества не могут играть роль идеала, и потому отвел для идеального царства истины и красоты особую промежуточную сферу, «выпавшую» из сферы влияния всемогущей воли и не затрагиваемую печальной перспективой человеческого развития. Он, очевидно, чувствовал, что если и можно с помощью той или иной аргументации убедить человека в неизбежности пессимистической перспективы, открывающейся перед миром, то уж, во всяком случае, вряд ли возможно побудить его сознательно и активно содействовать ее осуществлению.

Самая естественная позиция человека, уверовавшего в неизбежность и неотвратимость пессимистической перспективы, это бездеятельность. И для Шопенгауэра введение в свою философскую систему платоновского царства идей, доступных лишь отвлекшемуся от всего мирского созерцания, было попыткой отвлечься от пессимистического взгляда на мир, на человечество, на историю, попыткой преодолеть бездеятельность хотя бы в сфере философской. Вот почему Шопенгауэр, который

подрубил корни всякого идеала тем, что исключил оптимистическую перспективу развития человечества в будущем, тут же восстанавливает его в качестве идеала незаинтересованного созерцания как такового, — *в форме утверждения «идеальности» философски-эстетического созерцания этой бесперспективности*, в форме утверждения «идеальности» наслаждения, доставляемого самим актом созерцания этой бесперспективности. Идеалом, следовательно, был провозглашен сам философ-пессимист — созерцатель, наслаждающийся отнюдь не содержанием открывшейся перед ним картины, а *самим актом созерцания*, объективность (и истинность и красота) которого удостоверяется именно безобразием картины, вызвавшей эстетическое наслаждение: большая объективность созерцания немыслима. Так идеал, исключенный из содержания философски-эстетического созерцания — из сферы созерцаемого, — был перенесен в *акт самого созерцания*: в идеал превратилось «чистое созерцание», сама форма переживания некоего отвлеченного созерцания.

Молодой Ницше, горящий желанием приблизить философию к жизни, не учел этой мудрой осторожности своего учителя. Спроецировав шопенгауэровский пессимизм на прошлое и одновременно (на основе учения о «вечном возвращении») на будущее, он *превратил в идеал именно созерцаемое*, а не акт созерцания, *именно содержание пессимизма*, а не его форму. Так возник некий идеологический феномен, который можно было бы скорее назвать «антиидеалом», чем идеалом. Если идеал обещал людям счастье, то «антиидеал» пророчил им несчастье.

Если идеал взывал к добру и справедливости, то «антиидеал» утверждал зло и несправедливость. Если идеал звучал как призыв к чему-то светлому и радостному, то «антиидеал» больше напоминал звучащий из будущего мрачный и демонический «зов предков». Молодой Ницше оказался, таким образом, в положении Кассандры с тем, правда, существенным отличием, что он призывал людей содействовать осуществлению своих пророчеств.

Перед ним открывалась дилемма: либо попытаться все-таки найти в этом «антиидеале» привлекательные черты, как-то расцветить его, снова превратить в идеал,

либо попытаться доказать, что намеченная им перспектива реализуется с необходимостью, не зависящей от воли и желания людей, от того, нравится или не нравится им такой исход. Ницше всю жизнь метался между этими двумя «либо»: он то начинал живописать этот «антиидеал» трагическими, дионисическими красками, заимствованными из античной палитры, то ссылаясь на метафизическую необходимость—закон «вечного возвращения», — которая приведет к осуществлению предсказанной им перспективы с такой же неопределенностью, с какой день наступает за ночью. То он начинал взывать к нему от имени новых «ценностей» (имеющих совершенно определенный *этический* подтекст — парадоксальный у борца против всякой морали): от имени честности и искренности, мужества и героизма и т. д., то апеллировал к «человеческой природе», к ее неизбежным тенденциям и устремлениям, которые должны привести к осуществлению «антиидеального» будущего вопреки моральным представлениям людей. То он обращался к одиноким «сомнителям» — людям развитого эстетического чувства, стремясь «заманить их на новые тропинки и места для плясок»¹, то начинал, хотя и в туманной форме, заигрывать с сильными мира сего.

Особенность первого этапа в развитии Ницше состояла, как мы убедились, в том что, на ницшеанский идеал был наброшен флер «искусства метафизического утешения» — вагнеровской музыки. Эта музыка была для молодого Ницше и вестником будущего, и его порукой, и призывом к нему, — тем самым «зеркалом воли», глядясь в которое воля (воплощенная в человечестве) смело движется вперед навстречу своей собственной трагедии. Это сочетание — «пессимистический идеал» плюс «искусство метафизического утешения» — и было реальной почвой союза молодого Ницше и позднего Вагнера, мешая каждому из союзников разглядеть смысл программы другого: первому христиански-религиозный смысл «метафизического утешения», даваемого вагнеровской музыкой; второму — конкретно-историческое содержание, таившееся в ницшеанском представлении об античности, которое предлагалось и в виде реальной перспективы, в качестве модели общества будущего. И стоило только одному из

¹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 26.

союзников проникнуть в «шифр», скрывавшийся за представлениями другого, как союзу наступил конец.

Расхождение между Ницше и его старым другом было подготовлено целым рядом моментов: беседами с Вагнером, во время которых Ницше вдруг почувствовал склонность композитора заигрывать с католицизмом, тем более покоробившую Ницше, что он считал это совершенно неискренним, чистым «гешефтом»; поведением Вагнера во время подготовки очередных Байрейтских торжеств, во время которых композитор, погруженный в «мелочь дел», предстал перед взором Ницше совсем не тем гением-олимпийцем, которого он описал в своих «несвоевременных размышлениях» («Рихард Вагнер в Байрейте»), реакций байрейтской элиты во время исполнения вагнеровских опер, — которая внезапно явилась пораженному Ницше в облике *толпы*, буруемой всеми теми страстями, которые, как оказалось, овладевают любой группой людей, коль скоро она выступает как «масса»; и, наконец, органически связанным со всем этим ощущением, которое вызвало у Ницше исполнение вагнеровских произведений в Байрейте, да, впрочем, и сами эти произведения. Поводом к непосредственному выступлению Ницше против Вагнера, когда раскрылись все моменты, «исподволь» подготовившие разрыв, был тот факт, что «Рихард Вагнер, по виду самый победоносный из всех победителей... вдруг беспомощный и бессильный пал ниц перед католичеством»².

Это обстоятельство побудило Ницше по-новому взглянуть на самого себя, на свое отношение к вагнеровской музыке и к *романтизму*, который теперь представился ему истинным источником вагнеровской музыки. «Я начал с того, — писал впоследствии Ницше о своем повороте, — что сознательно и бесповоротно запретил себе всякую романтическую музыку — это двусмысленное, хвастливое, удушливое искусство, которое лишает дух его веселья и силы и порождает нежную тоску и дряхлую похотливость. ...На романтическую музыку я обратил прежде всего свое недоверие, и к ней я прежде всего стал относиться с величайшей осторожностью»³.

² Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, М., изд. М. В. Кюкина, б. г., стр. 6.

³ Там же, стр. 7.

Показательно, что поворот осмыслялся Ницше под знаком борьбы против «неистинного» пессимизма, за «истинный» пессимизм; против пессимизма «трусливого», прикрытого «романтической ложью», за «смелый пессимизм»⁴; против пессимизма усталых и слабых, «обездоленных, несчастливых, побежденных», за пессимизм бодрых и сильных, мужественных и победоносных⁵: «Существует стремление к трагическому и пессимистическому, служащее признаком строгого и сильного интеллекта (вкуса, чувства, совести). С этой волей в груди не только не страшит ничто ужасное или загадочное, свойственное всему бытию, но оно является даже желанным. За такой волей скрывается отвага, гордость, тоска по могучему великому врагу. Такова была моя пессимистическая перспектива с самого начала. Вполне новая, как мне кажется»⁶.

Итак, вместо шопенгауэровской и отчасти вагнеровской *пессимистической созерцательности* выдвигается своего рода *«пессимистический активизм»*.

Шопенгауэровские «люди гения», отрешенные от мира, вдруг взбунтовались, заключили договор с темной волей, подобно тому как Фауст заключил договор с Мефистофелем. Они — так же, как и Фауст, — продали своему Мефистофелю душу — свою истину и красоту: и то и другое было отдано на службу воле. И, рука об руку с Мефистофелем, двинулись навстречу пессимистической перспективе: «Так, — пишет Ницше по поводу своего «похода... против романтических пессимистов», — началось кочеванье с места на место, начались поиски, перемены, отвращение ко всему постоянному, ко всякому огульному отрицанию и утверждению»⁷.

Правда, финал этого «кочеванья с места на место» (здесь Ницше трезво охарактеризовал свою философскую эволюцию) существенно отличается от того, которым заканчивалась бессмертная трагедия гётевского Фауста: Фаусту — Ницше (и тем «людям гения», от имени которых он философствовал) не удалось освободиться от власти нового Мефистофеля — буржуазно-утилитаристски

⁴ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, стр. 8.

⁵ Там же, стр. 12.

⁶ Там же.

⁷ Там же, стр. 10.

ориентированной воли. Не удалось именно потому, что фаустовская душа — истина и красота — была передана в услужение Мефистофелю гораздо раньше, чем истек срок договора, до того как окончились ницшеанские теоретические «кочеванья».

От неистового восхваления Вагнера и его музыки Ницше перешел к столь же неистовой его критике! Если раньше Вагнер был для него знаменем восхода, грядущего возрождения человечества, то теперь он в его глазах — признак *заката, упадка* определенной ступени человеческой культуры, за которой уже маячит новая ступень. Если раньше музыка Вагнера представлялась ему адекватным выражением человеческой природы — «дионисической души» истинного человека, то теперь она кажется ему извращением человеческой природы, выражением ее болезни, ее недуга — символом упадка, декаданса. Если раньше он верил, что из «духа музыки» Вагнера вырастет, хотя и в отдаленном будущем, новая «трагическая» культура, подобная античной, новое общество, подобное античному, то теперь он совершенно уверен, что она — выражение насквозь прогнившей и выродившейся буржуазной, утилитаристской, мещански сентиментальной, ханжеской современности и потому должна безвозвратно уйти в прошлое вместе со своей упадочной эпохой. Если раньше музыка Вагнера давала ему эстетическую позицию для критики его эпохи, то теперь она сама объект критики, ибо она выражение эпохи, достойной лишь критики и сарказма.

Было, однако, и в этой критике, выражавшей как будто полную «смену вех», нечто от прежнего Ницше, некая тенденция, в проведении которой он оставался верен себе. Критика эта велась с позиций элитарной концепции искусства и представляла собой ее дальнейшее развитие — развитие в достаточной мере логичное, не противоречащее исходной посылке.

Ницше отказывает вагнеровской музыке в вечном, внеисторическом значении. Она представляется ему явлением определенной культуры и определенной эпохи в развитии культуры. Вопреки своему собственному пониманию, изложенному в «несвоевременном размышлении» о Вагнере в Байрейте, Ницше снимает с музыки метафизический ореол: «Музыка вовсе не вневременной всеобщий язык... она строго соответствует тому количеству

теплоты, чувства и такта, которое носит в себе как свой внутренний закон данная культура, ограниченная временем и местом...»⁸.

И в соответствии со своим новым пониманием он истолковывает музыку Вагнера как выражение того периода «реакции и реставрации», во время которого «расцвели чувственный католицизм и стремление ко всему самородно-национальному, распространяя по Европе свой смешанный аромат»⁹; как выражение того духа, который «ведет свою последнюю реакционную войну против духа просвещения, наследия прошлого века, а также против ультранациональных утопий французов и той трезвенности, с которой американцы и англичане перестраивают общество и государство»¹⁰. Именно все эти конкретно-исторические, временные обстоятельства, придавшие значение музыке Вагнера и вагнеровскому романтизму вообще, и должны, согласно теперешнему взгляду Ницше, обусловить *преходящий* характер вагнерианства в музыке и в теории: «Искусство Вагнера может очутиться временно на вершине славы за время настоящего десятилетия с его национальной войною, ультрамонтанским мученичеством и страхом перед социализмом, но это отнюдь не служит залогом того, чтобы искусство это имело будущность, даже чтобы оно имело хоть какое-нибудь будущее»¹¹.

Согласно *теперешней* точке зрения Ницше, вагнеровская музыка отмечена всеми теми пороками и ограниченностями, каковыми вообще отмечено искусство в «век труда».

Люди этого «века» не в состоянии «посвящать лучшие часы дня искусству», хотя бы это было самое почетное и великое искусство¹². Они ищут в искусстве отдохновения и способны посвятить ему лишь остатки своего времени, остатки своих душевных сил¹³. По этой причине подлинное искусство, требующее от публики и значительного времени, и большой душевной энергии, и высокого духовного подъема, оказывается недоступным

⁸ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, стр. 85.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же, стр. 86.

¹¹ Там же.

¹² Там же, стр. 268.

¹³ Там же.

для людей «трудолюбивых и деловитых» и встречает их противодействие¹⁴. Что же касается праздных людей, составляющих противоположность людям «трудолюбивым и деловитым», то они также «не склонны признавать великого искусства и считают требования последнего неосновательными», они не склонны к большому душевному напряжению и к серьезности в отношении к истинному искусству «уже по природе своей»¹⁵ (ведь они «праздные» и «бессовестные»). Искусство, лишенное своей действительной почвы, деформируется, его природа искажается; вынужденное обращаться к утомленным, с одной стороны, и праздным — с другой, искусство должно либо погибнуть, либо превратиться в забаву; оно выбирает второе.

В этом своем качестве искусство превращается в сильнейшее возбуждающее средство. Его сила измеряется теперь способностью привести в возбужденное состояние усталых и праздных людей, для которых одинаково характерно притупление способности эстетического восприятия, грубость или болезненность эстетической чувственности вообще. Искусство для усталых или праздных людей оказывается вынужденным использовать «сильнейшие возбудительные средства, от которых могут вострепнуться даже полумертвые», — «средства оглушать человека, потрясать его, доводить до упоения, до судорожных рыданий»¹⁶.

Искусство же, пользующееся этими средствами — элементами «низшего искусства»¹⁷, — упадочное, декадентское искусство. Человек, нуждающийся в таком искусстве, получающий от него эстетическое удовольствие, — это декадент, человек угасающих жизненных сил.

Отправляясь от этой посылки, Ницше критикует Вагнера прежде всего как декадента, более того, как наиболее яркого и последовательного выразителя эпохи декаданса, культуры декаданса, искусства декаданса. Согласно теперешнему представлению Ницше, «Вагнер отличался наивностью, характеризующей период декадентства: в этом состояло его превосходство. Он верил

¹⁴ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, стр. 268.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, стр. 269.

¹⁷ Там же.

декадентству и не отступил перед его логикой»¹⁸. Поэтому свою критику вагнеровского искусства Ницше осознает как критику декадентства как такового в его чистом виде.

Борьбу против вагнеровского декаданса Ницше переживает глубоко лично, интимно: «Я,— пишет он,— так же, как и Вагнер, сын своего времени, то есть декадент. Разница между нами та, что я сознавал это и боролся с этим: философ во мне всегда страшился моего декадентства»¹⁹. Эта позиция, занятая поздним Ницше, во-первых, освобождает его от обязательств по отношению ко всему тому, что он сам же писал о Вагнере, и, во-вторых, превращает критику вагнерианства также и в некоторый род самокритики, прощания с своим собственным романтически-вагнерианским прошлым. Причем самое интересное в этой «самокритике» то, что поздний Ницше с удивительной легкостью превращает написанное молодым Ницше в материал для критики, для сарказма, для пародии. Здесь с наибольшей глубиной и отчетливостью раскрывается тот факт, что *самопародирование* оказывается едва ли не основным методом, с помощью которого Ницше осуществлял переход от одного этапа своей духовной эволюции к другому.

Имея в виду это последнее обстоятельство, можно, пожалуй, согласиться с Ницше в том, что он декадент. Ибо в методе своей философской эволюции он создал ту классическую схему «самопародирования» — бесконечной рефлексии, поедающей самое себя, которая затем была многократно повторена художниками-декадентами в XX веке. Шлегелевская «божественная ирония», предполагающая феномен дистанции — ироническое отношение «я» к своим собственным созданиям, у Ницше превращается в бесконечный и трагический процесс «пожирания» субъектом своих собственных творений, отмечающих различные этапы его эволюции (которая ввиду этого превращается в процесс «самопожирания» субъекта). Этот переход от романтиков к Ницше действительно можно охарактеризовать как процесс «заболевания» немецкого романтизма, процесс перехода к декадансу, правда, в ином, понимании, чем у Ницше.

¹⁸ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 45—46.

¹⁹ Там же, стр. 3.

В числе признаков декаданса, усматриваемых теперь автором «Сумерек идолов» в творчестве Вагнера, перечисляются: «...упадок организаторской силы; злоупотребление такими средствами, которые нельзя оправдать целью; фальшь в подражании великим образцам, к созданию которых... нет достаточно ни силы, ни гордости, ни здоровья; мелочная отделка деталей: эффект во что бы то ни стало; утонченность, как признак жизненного истощения; и везде нервы вместо мяса»²⁰. Эти же черты свойственны, по убеждению Ницше, и всем другим декадентам, которые отличаются от Вагнера лишь тем, что колеблются в своем декадансе — «больше ни в чем!»²¹ Что же касается Вагнера, то он не только воинствующе последователен в своем декадансе, но и «умеет придать своей испорченности силу закона, выставить ее как прогресс, как осуществление заветных целей»²².

Ницше снова и снова подчеркивает, что все эти признаки декаданса вытекают из одной общей и решающей вагнеровской тенденции: из его ориентации на людей эпохи упадка, на их слабость и усталость, на их болезненность и испорченность.

Вагнер, по мнению Ницше, «представляет собою великую порчу музыки. Он отыскал в ней средство возбуждать усталые нервы и этим сделал музыку больной. Он отличается немалой изобретательностью в искусстве возбуждать истощенных и оживлять полумертвых. Он мастерски владеет всеми приемами гипнотизера: он валит с ног самых сильных»²³.

Этого эффекта Вагнер добивался, во-первых, путем замены ясности и отчетливости классического музыкального мышления «миром смутных чувств», хаосом еще не народившихся идей, предчувствием будущих. В музыке Вагнера мир изображен таким, каким он был еще «до сотворения его богом», — в виде чего-то хаотического, чего-то еще только предстоящего. Это тот самый хаос, который «заставляет жить предчувствием»²⁴. Так расшифровывается у позднего Ницше идея «бесконечной мело-

²⁰ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 46.

²¹ Там же.

²² Там же, стр. 16.

²³ Там же, стр. 18.

²⁴ Там же, стр. 20.

дии» в музыке («бесконечность, но без мелодии») ²⁵. Здесь, согласно Ницше, заключен секрет воздействия вагнеровской музыки. Он *чисто физиологический*. Это секрет «пленять спинной мозг», сведя все к окраске звуков, «а что из этого выходит, безразлично!» ²⁶ Ведь главное — в «опьяняющей силе предчувствия» ²⁷ самого по себе, а что предчувствуется — это Вагнера не интересует, это уже не его забота.

Искомое эффекта Вагнер добивался, во-вторых, изображением страсти: «изображать страсть можно, не зная контрапункта, даже не зная ничего» ²⁸, — к тому же она «сильнее всего сшибает с ног» публику ²⁹. Причем в сочетании с физиологическим воздействием вагнеровской музыки на слушателя страсть, по утверждению Ницше, превращается в «пляску безобразия по канату дисгармонии» ³⁰. В органической связи с этой тенденцией находится стремление Вагнера «обратить» музыку в театральную риторику, сделав из нее «средство для большей выразительности, для усиления мимики, для внушения, для всего психологически-художественного» ³¹.

Итак, основное стремление, пронизывающее, согласно позднему Ницше, все художественные искания Вагнера — композитора и театрального драматурга, это стремление понравиться публике, снискать ее расположение. Уже само по себе это стремление — свидетельство слабости натуры Вагнера, свидетельство ее женственности, признак отсутствия волевого, мужественного начала. Это, по мнению Ницше, находит свое наиболее концентрированное выражение в том обстоятельстве, что Вагнер актер по натуре, по призванию. «Вы не знаете, — восклицает Ницше, — что такое Вагнер: это величайший актер!» ³²

На первый взгляд может показаться, что поведение Вагнера-актера, воплотившееся в его операх, противоречит представлению о нем как о слабой, женственной на-

²⁵ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 20.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, стр. 212.

²⁸ Там же, стр. 20.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, стр. 21.

³¹ Там же, стр. 27.

³² Там же, стр. 26.

туре. Ведь «актер Вагнер — тиран, его пафос уничтожает вкус, побеждает всякое противодействие»³³. «Искусство Вагнера давит на вас тяжестью ста атмосфер: оно уничтожает и этим заставляет преклоняться перед ним»³⁴. «Пафос Вагнера овладевает чувством слушателей, держит их в напряженном состоянии, заставляет их затаить дыхание»³⁵. Но эта сила — иллюзорная, она проистекает из слабости Вагнера, из его неспособности встать над публикой, над эпохой, над временем. Неспособному подняться на позицию подлинного искусства, идеалом которого выступает теперь, согласно Ницше, «око Заратустры», око, взирающее на человечество с неизмеримой высоты — сверху вниз»³⁶, Вагнеру оставалось только применяться к публике, льстить ее слабостям, и в этих слабостях искать орудий власти над ней. Таким образом, «тирания» Вагнера оказывается всего-навсего лишь концентрацией всех слабостей его публики («толпы»).

Согласно теперешнему убеждению Ницше, все элементы вагнеровского творчества были строжайшим образом детерминированы заранее вкусами толпы, эстетическими тенденциями упадочной эпохи: «Вагнер — вполне законченный тип периода упадка, тип, в котором совершенно отсутствует «свобода воли» и каждая черта которого обусловливается необходимостью»³⁷. Поскольку же единственным искусством, полностью соответствующим вкусам толпы, является, по Ницше, искусство театра, то и Вагнер превратил музыку в искусство театра, а сам стал актером в самом широком смысле этого слова.

В одном из фрагментов, которые Ницше впоследствии относил к периоду «несвоевременных размышлений», он писал: «Вагнер пытается обновить искусство на единственной оставшейся еще почве, на театральных подмостках: ведь здесь действительно возбуждается *масса* и совсем не так, как в музеях и концертах. Правда, это крайне неотесанная масса, и все попытки победить театрократию до сих пор, по крайней мере, оканчивались пол-

³³ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 26.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же, стр. 4.

³⁷ Там же, стр. 23.

ной неудачей»³⁸. Если даже предположить, что этот слишком уж созвучный позднему Ницше фрагмент был написан в ранний период, то нельзя не учесть следующего: эта идея не получила развития в ранних работах Ницше и, кроме того, формулировалась еще как *проблематическая*: «Проблема: всегда ли искусству суждено оставаться сектаторским, изолированным? — размышляет здесь Ницше. — Возможно ли достигнуть, чтобы оно стало властвовать? Вот в чем значение Вагнера: он пытается захватить в свои руки власть при помощи театральных масс»³⁹. В *поздних* же работах о Вагнере, о которых идет речь («Падение Вагнера»⁴⁰ и «Ницше против Вагнера»), эта проблематичность полностью отсутствует. Попытка захватить власть в искусстве «при помощи театральных масс» характеризуется как окончательный упадок искусства, как важнейший признак декаданса.

«...Нам приходится в сотый раз повторять поклонникам Вагнера, — пишет Ницше в работе «Падение»⁴¹ Вагнера (проблема музыкантов), — что сценическое искусство занимает низшее место в ряду искусств, что театр есть нечто второстепенное, грубое, придуманное для масс. Вагнер в этом ничего не изменил: Байрейт — большая опера, но вовсе не хорошая опера... Театр есть известная форма ломки вкуса, всеобщее восстание масс, плебисцит против изящного вкуса... Доказательством этого и служит Вагнер: он овладел толпой и испортил ее вкус; он испортил даже наш вкус к опере»⁴². Эта же мысль составляет лейтмотив другой работы — «Ницше против Вагнера (заметки психолога)»: «В театр никто не приносит своих сокровенных, наиболее тонких чувств, и менее всего артист, работающий для театра. В театре нет уединения, а все истинно высокое, совершенное, не выносит свидетелей... В театре становишься толпой, стадом, женщиной, фарисеем, скотиной с голосом, покрови-

³⁸ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 201.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Так переведено в клюкинском издании название памфлета «Der Fall Wagner» (если приблизить перевод к нашему словопользованию — «Вагнер как явление»). Поскольку же мы ссылаемся на это издание, нам придется пользоваться неверным переводом названия памфлета, тем более что оно вошло в обиход.

⁴¹ См. прим. 40.

⁴² Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 41.

телем искусства, идиотом, вагнерианцем! В театре личная совесть каждого подводится под общий уровень большинства; в театре царствует сосед, и тем самым становишься сам соседом...»⁴³.

Эти высказывания Ницше характеризуют основной тон его полемики против Вагнера. Poleмика ведется с позиций элитарной концепции искусства, доведенной до крайне индивидуалистических выводов. Вагнер, которого молодой Ницше приветствовал как одинокого вестника из будущего, надежду всех «несвоевременных людей» (байрейтской художественной элиты), теперь характеризуется как музыкальный демагог, выразитель грубых и болезненных вкусов «толпы», представитель «низшего искусства». Критика вагнерианства превращается, таким образом, в критику театра, как массовой формы искусства, в критику *«всеобщего восстания масс» против истинного искусства и истинной красоты*, следовательно, в критику всего того, что сегодня называют *феноменом «омассовления»* (даже само словосочетание «восстание масс», приписываемое ныне автору книги одноименного названия — Ортеге-и-Гассет, принадлежит, как оказывается, позднему Ницше).

Самое интересное то, что в качестве театра, понятого как искусство толпы, искусство массы, у позднего Ницше фигурирует байрейтская опера — та самая, которую молодой Ницше рассматривал как колыбель байрейтской художественной элиты. «В Байрейте,— пишет Ницше,— честны мы только как масса, а каждое отдельное лицо лжет вообще и в частности клеветает на себя. Отправляясь в Байрейт, оставляют свое «я» дома, отказываются от права выбора, от своего языка, от своего вкуса, даже от той смелости, которую чувствуют в своих четырех стенах по отношению к богу и к миру»⁴⁴. И с той же страстью, с какой он в молодости прославлял байрейтских «несвоевременных людей», теперь Ницше развенчивает их как представителей упадочной «современности», неспособных преодолеть декадентские тенденции своей эпохи. Все те, кого молодой Ницше приветствовал как избранных, как элиту, разоблачаются теперь им как толпа, как масса.

⁴³ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 176—177.

⁴⁴ Там же, стр. 176.

Эта театральная, байрейтская «толпа» очень пестра и разношерстна. Ее «лучшая часть» — немецкая молодежь, «рогатые Зигфриды и другие поклонники Вагнера»⁴⁵. Другую часть составляют «ученые кретины», «пресыщенные ничтожества»⁴⁶. Весь этот пестрый конгломерат объединяет в толпу одно и то же стремление к «спокойствию, тиши да глади» или же к упоению искусством и философией, доводящему «до неистовств, до судорожных корчей»⁴⁷, — стремление, проистекающее из страдания, вызванного «оскудением жизни»⁴⁸. Это общее стремление пугает Ницше прежде всего тем, что оно превращает публичную форму переживания произведения искусства, как это бывает в театре, в некоторую *форму коллективной истерии*. Само же искусство, коль скоро оно идет навстречу этой потребности публики, становится *формой социального гипноза*⁴⁹, превращающего публику в толпу, массу, в нечто безличное, лишенное всех свойств составляющих ее индивидов: «...общая тенденция обратить музыкальное искусство в драматическое является таким же верным признаком физиологической наклонности к вырождению (или, точнее, известной формы истерии), как и все частные случаи порчи и искажения искусства, освященные Вагнером»⁵⁰.

Таким образом, обнаруживается со всей отчетливостью тот основной и главный феномен, с которым отныне связывает и из которого выводит вырождение, декаданс искусства поздний Ницше. Это феномен всеобщей драматизации, «отеатрального» искусства, превращение искусства в «омассовляющую» деятельность, *в публичный культ*, в центре которого возвышается в качестве его дирижера тиран-актер, демагог, деспотически властвующий над толпой с помощью лести ее слабостям.

* * *

Нетрудно заметить: очень многое из того, что поздний Ницше клеймит как «омассовление» искусства, как превращение его в публичный культ, лишаящий его уча-

⁴⁵ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 19.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же, стр. 181.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же, стр. 18.

⁵⁰ Там же, стр. 22.

стников своего «я», своей совести, своей индивидуальности, своего права выбора и т. д., Ницше — автор «Рождения трагедии из духа музыки» приветствовал как выражение «дионисического начала», снимающего всякую человеческую партикулярность и возвращающего индивидов к общинным истокам их существования, к растворению в «первоедином».

«Дионисическое искусство... — писал Ницше в «Рождении трагедии», — хочет убедить нас в вечной радости существования: но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования, и все же мы не должны оцепенеть от этого видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов. Мы действительно становимся на краткие мгновения самым первосущим и чувствуем его неукротимое жадное стремление к жизни, его радость жизни; борьба, муки, уничтожение явлений нам кажутся теперь как бы необходимыми при этой чрезмерности бесчисленных стремящихся к жизни и сталкивающихся в ней форм существования, при этой через край бьющейся плодovitости мировой воли; свирепое жало этих мук пронзает нас в то самое мгновение, когда мы как бы слились в одно с безмерной изначальной радостью бытия и почуяли в дионисическом восторге неразрушимость и вечность этой радости. Несмотря на страх и сострадание, мы являемся счастливо-живущими, не как индивиды, но как *Единое* живущее, с радостью которого о своих порождениях мы слились»⁵¹.

В этом «метафизическом утешении» молодой Ницше видел содержание, смысл «дионисического опьянения» — и того, которое давали свободнорожденным грекам классические трагедии Софокла и Эсхила, и того, которое давало байрейтским «несвоевременным людям» трагическое музыкальное искусство Рихарда Вагнера. Принцип индивидуальности, обособления — «аполлоновский» принцип — выступает здесь у Ницше как воплощение иллюзорного, иллюзионистского начала в искусстве и в действительности, между тем как принцип единства, все-

⁵¹ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 118.

общности — дионисический принцип — представляется ему открывающим истину бытия и дающим «метафизическое утешение» эстетическим причащением к этой истине: «Аполлон стоит перед мной, как преображающий генеральный *principii individuationis*, при помощи которого только и достигается истинное спасение и освобождение в иллюзии; между тем как при мистическом ликующем зове Диониса разбиваются оковы плена индивидуации и широко открывается дорога к матерям бытия, к сокровеннейшему ядру вещей»⁵².

По этой причине «дионисические мистерии» и «дионисическое опьянение», даваемое истинно трагическим искусством, оценивались молодым Ницше гораздо более высоко, чем «аполлоновская» формообразующая, индивидуализирующая тенденция в искусстве. Он считал, что дионисическое начало утешает человека путем «опьянения», когда человек сам выступает как произведение искусства наряду с другими участниками культа Диониса (в первобытной форме мистерии или в культивированной форме трагедии — это все равно), между тем как «аполлоновское» начало утешает человека, ниспосылая ему радостное сновидение.

Если в одном случае человек переживает опьянение, будучи исчезающим моментом какого-то более высокого единства — общины, полиса, мира в целом, то в другом случае он выступает как «вот этот» отдельный человек: ведь сновидение переживается каждым индивидуально.

И хотя в идеале молодой Ницше требовал объединения, слияния этих двух сторон эстетического акта, настаивал на их нерасторжимости как условия истинно художественной культуры, тем не менее все его симпатии принадлежали дионисическому, а не аполлоновскому началу. В первом он видел начало, приобщающее к истинному содержанию бытия, тогда как второе начало казалось ему посетителем всегда иллюзорной эстетической формы. Так, выдвинув тезис, согласно которому истинным героем всех классических античных трагедий всегда был «сам страдающий Дионис мистерий», Ницше уточняет: это «тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают,

⁵² Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 113.

что мальчиком он был разорван на куски титанами и в этом состоянии читается как Загрой: при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисическое *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, землю и огонь; что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения»⁵³.

Итак, дионисические мистерии в их первобытной и в их культивированной форме молодому Ницше представлялись своеобразной формой искупления вечной трагедии Диониса, способом освобождения — хотя бы на момент «дионисического опьянения» — от бесконечных страданий, которые несет с собой «индивидуация», а значит, и разобщение людей, их взаимное обособление на основе аполлоновского принципа «индивидуации». Ту же роль предстояло выполнить и «дионисическому искусству» Вагнера в дни Байрейтских торжеств: «Дело в том, что восторженность дионисического состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружает все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью ложится пропасть забвения»⁵⁴.

Но шло время, и в творчестве Вагнера «первоединое» начало стало обнаруживать подозрительное сходство с обычным христианским богом, а «восторженность дионисического состояния» стала напоминать религиозный экстаз. Что же касается «метафизического утешения», которое обещало вагнеровское искусство, то в нем начала вызывать сомнение именно его «метафизичность», потусторонность — тот же призыв удалиться от мира, от жизненной борьбы, который звучал и во всей шопенгауэровской метафизике. Сначала Ницше казалось, что именно это утешение должно придать мужественному человеку новые силы для жизни, для борьбы, но постепенно обнаруживалось, что само утешение начинает рассматриваться как нечто компенсирующее и реальную жизнь и действительную борьбу. Отчаяние по поводу

⁵³ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 83.

⁵⁴ Там же, стр. 68.

бренности всего мирского, вызываемое шопенгауэровски-вагнеровским дионисическим пессимизмом, оказывалось настолько глубоким и прочным, а слияние с «первоединым» настолько приятным, что не возникало никакого желания снова бросаться в бурный океан «индивидуации», борьбы партикулярных интересов, войны «всех против всех».

Молодой Ницше был прав, когда, описывая похмелье, наступающее после «дионисического опьянения», после «восторженности дионисического состояния», говорил: «Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается как таковая с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний»⁵⁵. Ницше ошибался, думая, что от этого настроения может спасти «аполлоновское видение», что идеальные образы «аполлоновского искусства», возникшие в голове человека, опьяненного «дионисической мистерией», преодолевают его пассивно-созерцательное и пессимистически-страдательное состояние и придают ему новую энергию для жизни и борьбы в мире «индивидуации», обнаружившем свою неистинность и бессмысленность.

Считается, что следующая запись Ницше относится к январю 1874 года, когда «Рихард Вагнер в Байрейте» еще не был задуман»⁵⁶: «Искусство Вагнера легкокрыло и сверхчувственно; куда до него нашим бедным, низменным немцам! Оно словно уносится из этого мира, оно отрицает, не разъясняя его. Потому оно не действует непосредственно на нравственность, а косвенно создает религиозно-мистическое настроение. Мы видим, что Вагнер деятелен и активен лишь когда ему нужно приготовить в этом мире местечко для своего искусства: но что нам за дело до всяких Лоэнгринов, Тристанов и Зигфридов! Однако в наш век уж, видно, такова судьба искусства: оно берет у умирающей религии часть ее могущества. Отсюда связь Вагнера с Шопенгауэром. Из этого видно, что культура, может быть, существует еще только в форме монастырски замкнутых сект, устраняющихся от внешнего мира. Шопенгауэровская «воля жить» получает здесь свое выражение в искусстве: это тупое, бес-

⁵⁵ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 68.

⁵⁶ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 198.

цельное метание, этот экстаз, это отчаяние, этот тон страдания и вожделения, этот акцент любви и страстного рвения. Редко бодрящий солнечный луч, но много магических чар освещения.

В такой постановке искусства кроется его сила и слабость: так трудно вернуться оттуда к обыкновенной жизни. Цель его уже не улучшение действительности — а уничтожение или замена действительности. Его сила в его сектаторском характере: оно отличается крайностью и требует от человека категорического решения. — Может ли человек действительно стать лучше под влиянием этого искусства и философии Шопенгауэра? Разумеется, по отношению к действительности. Хотя бы только в такое время, когда ложь и условность так скучны и неинтересны, а действительность так интересна! Так содержательна! Так очаровательна!»⁵⁷

Мы не будем касаться здесь вопроса о том, действительно ли этот фрагмент написан *до того*, как возникла работа «Рихард Вагнер в Байрейте», а если да, то почему критический пафос отрывка не прозвучал в этой работе. Нам важно лишь зафиксировать, что здесь опять-таки речь идет только о постановке вопроса, ответ на который даже не намечен. Если даже принять всерьез, а не за тонкую пронию противопоставление интересной, содержательной, очаровательной действительности искусству, то и в этом случае призыв вернуться из сферы искусства «к обыденной жизни» нельзя не расценить как риторическую фразу, смысл которой отрицается рассуждениями о необходимо сектантском характере развития современной культуры.

Скорее всего, именно открытый поворот Вагнера к католицизму явился для Ницше сигналом, побудившим его отказаться и от всякого метафизического первоначала как принципа своего философского мировоззрения, будь то первоединое или бог-художник, и от искусства, понятого в качестве «искусства метафизического утешения», и от признания неизбежности развития культуры и искусства «в форме монастырски замкнутых сект», например в форме байрейтской «секты» вагнерианцев. Он пришел к выводу, что «под личиною пессимизма 1850 года» (то есть под личиной шопенгауэровской

⁵⁷ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 204—205.

философии и вагнеровского искусства) скрывался «романтик 1830 года»; что его союз с Шопенгауэром и Вагнером, равно как и стремление осознать известные моменты своего мировоззрения в кантианских формулах, было простым недоразумением⁵⁸; что «байрейтский крестинизм»⁵⁹ (так характеризуется теперь «общественное мнение» байрейтской элиты) представляет собой выражение духа «омассовления», духа толпы, духа демагогической театральности; что, наконец, «восторженность дионисического состояния», вызываемая вагнеровским творчеством, — не что иное, как выражение подчинения индивида толпе, индивидуального эстетического восприятия — массовой (почти физиологической) эмоциональной реакции.

И если раньше Ницше настаивал на содержательности и «изначальности» дионисической тенденции в искусстве, в противоположность аполлоновской тенденции (которая рассматривалась в качестве формальной и «вторичной»), то теперь он стремится всячески утвердить в искусстве приоритет аполлоновского начала — *принципа индивидуализации*, принципа «я». Да иначе и не могло быть по самой логике дела: коль скоро первоединое — принцип единства — исключается из мировоззрения (как нечто надмировое и метафизическое), а другой организующий принцип не найден, — неизбежно выдвижение на первый план плюралистического принципа «индивидуации», принципа безбрежного индивидуализма.

Принцип индивидуализма, взятый во всей его беспредельности, рассматривается теперь как высший и изначальный, как принцип, из которого пронстекает героическая «мораль господ», противостоящая христианской морали искупления в лоне единого бога: «Высшая мораль, мораль господ, возникла из торжествующего утверждения своего «я»; в этой морали жизнь утверждает и прославляет себя. Ей тоже нужны возвышенные символы и поступки, но только потому, что ее «сердце преисполнено»⁶⁰. «Мораль господ настолько же инстинктивно *утверждает мир*, насколько мораль рабов *отри-*

⁵⁸ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 31—32.

⁵⁹ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 45.

⁶⁰ Там же, стр. 51.

цает его. Самое слово «мир» в устах последних звучит как нечто достойное презрения»⁶¹. «Мораль господ («римская», «языческая», «классическая», «эпохи Возрождения») является ярким выражением благоденствия, развивающейся жизни, стремления к могуществу, как принципу жизни»⁶².

От искусства требуется теперь в первую очередь, чтобы оно удовлетворяло этому принципу и этой морали. Искусство, апеллирующее к коллективистскому принципу или по крайней мере ограничивающее индивидуалистическую тенденцию, связывая индивида с тем или иным локальным коллективом, с «сектой» и т. д., рассматривается как искусство упадочное, декадентское.

В своем итоговом труде «Воля к власти» Ницше резюмирует это радикальное изменение мировоззренческого акцента.

Ницше пишет: «Допущение *единого субъекта* [то есть бога-художника, «первоединого» раннего Ницше.— Ю. Д.], пожалуй, не является необходимым; может быть, не менее позволительно принять множественность субъектов, солидарная деятельность и борьба которых лежат в основе нашего мышления и вообще нашего сознания. Некоторого рода *аристократия «клеток»*, в которых заложена власть. Конечно, только *рагес*, которые привыкли совместно управлять и умеют повелевать»⁶³.

⁶¹ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 50.

⁶² Там же, стр. 49—50.

⁶³ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. IX, М., 1910. Тенденция к своеобразному плюралистическому индивидуализму, ставшая определяющей у зрелого Ницше, вырисовывалась еще в ранних работах. Если в «Рождении трагедии» и в «несвоевременном размышлении» «Рихард Вагнер в Байрейте» Ницше стремится как-то «сочетать» принцип индивидуализма и принцип единства социального целого в рамках мифологической культуры, то в двух других «несвоевременных размышлениях» — «Шопенгауэр как воспитатель» и «Мы филологи» (незаконченная работа) — оба эти принципа выступают то как «параллельные», то как противостоящие друг другу.

В качестве лейтмотива работы «Шопенгауэр как воспитатель» звучит та мысль, что «созидание гения» — «цель всякой культуры» (Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 200); что «*философы, художники и святые*» — это те люди, при появлении и «в... появлении» которых природа «делает свой единственный скачок», и притом скачок радости, ибо она чувствует себя впервые у цели» (там же, стр. 220); что «основная мысль культуры, поскольку последняя ставит перед каждым из нас лишь одну задачу:

Как видим, после краха иллюзий, которые молодой Ницше питал по поводу байрейтской художественной элиты, перед ним возникла задача такого истолкования элиты («аристократии»), которое исключало бы всякую возможность превращения ее в толпу (в «массу»), как это произошло в Байрейте. Сообразно с этим и в качестве основной цели искусства выдвигается задача — воспрепятствовать процессу «омассовления», «отеатраливания» эстетического восприятия, превращения его в совокупность публично переживаемых нервно-физиологических реакций, в род коллективной неврастении. Отныне Ницше целиком и полностью отказывается от того «дионисического начала» в искусстве, которое вызывает саморастворение индивида в публике, публики — в целостности общества, общества — в единстве бытия, то есть всеобщее растворение в первоедином. Центр тяжести переносится теперь на «аполлоновское начало» в искусстве, несущее с собой принцип «индивидуации», формы,

содействовать созиданию философа, художника и святого в нас и вне нас и тем трудиться над совершенствованием природы» (там же, стр. 222); что «там, где какой-либо вид достигает своей границы и своего перехода в высший вид, лежит и цель его развития, а не в массе экземпляров и их благосостоянии и еще менее — в экземплярах позднейших по времени... эта цель скорее лежит в разбросанных и случайных, по-видимому, жизнях, которые возникают там и сям при благоприятных условиях» (там же, стр. 224).

Что же касается работы «Мы филологи», то там наряду со стремлением решить проблему сочетания принципа индивидуализма и принципа единства социального целого путем провозглашения греков гениальным народом звучит и другой мотив, аналогичный лейтмотиву «несовременного размышления» о Шопенгауэре. «Как можно прославлять и возвеличивать народ в целом! — задает риторический вопрос Ницше, причем вопрос этот можно адресовать и ему самому. — Значение имеют единичные личности; это справедливо и по отношению к грекам» (там же, стр. 301). «Греки интересны и безумно важны, потому что у них такое множество крупных отдельных личностей. Как это было возможно? Это нужно изучить» (там же, стр. 302). Заключается работа «Мы филологи» тем же самым призывом — «способствовать созданию гения», который был провозглашен в «несовременном размышлении» о Шопенгауэре: *«Спасайте вашего гения! Так нужно звать к людям. Освобождайте его! Делайте все, чтобы снять с него оковы!»*; *«Создание гения, как единственного, кто может поистине оценивать и отрицать жизнь»* (там же, стр. 329).

Как видим, здесь уже сформулирован весь тот комплекс идей, из которых впоследствии, когда Ницше отказался от вагнеровского романтизма, выросла концепция сверхчеловека.

субординации. Ему подчиняется теперь и «дионисическая» тенденция, которая стала полностью бессодержательной в тот момент, когда из ницшеанского мировоззрения было исключено его метафизическое основание — первоединое (или бог-художник).

Байрейтские «несвоевременные люди», равно как и их кумир — Вагнер, в отношении к искусству обнаружили то самое, что вообще характерно для «ликующих», «образованных», «богатых и командующих классов». Последние же всегда претили Ницше своей невоспитанностью, своим утилитаризмом, своей искусственностью, то есть всем тем, что он связывал с отсутствием истинного «аристократизма» (аристократизма «свободнорожденных» античного полиса). Поэтому критику «байрейтского кретинизма» Ницше осознает теперь как продолжение своей прежней критики «образованных» классов, ибо и те и другие сливаются у него в единый образ толпы («массы»), в которую превратилось, согласно Ницше, все общество.

Истинное искусство противопоставляется теперь не только трудящейся массе и не только образованному классу (в качестве принадлежности байрейтской элиты, состоящей из «несвоевременных людей»), — оно противостоит отныне всему обществу, включая и «байрейтских кретинов». А таким по логике дела может быть лишь *искусство для художников* — вывод, к которому и приходит теперь Ницше.

«С какой злобой, — пишет он в эпилоге памфлета «Ницше против Вагнера (записки психолога)», — прислушиваемся мы к ярмарочному шуму, который побуждает современных «образованных» людей и жителей больших городов искать «духовных наслаждений» в искусстве, в литературе, в музыке при содействии спиртных напитков! Как болезненно отдаются в наших ушах театральные крики страсти, как чужды нашему вкусу все романтические бредни, вся эта путаница чувств, которые так нравятся образованной черни с ее вожделениями к возвышенному, приподнятому, сумасбродному. Нет, если для нас, выздоравливающих, и нужно еще искусство, то это искусство совсем другого рода — искусство насмешливое, легкое, ветреное, божественно веселое, божественно художественное, которое чистым пламенем вздымается к безоблачному небу! Прежде всего это ис-

кусство для художников, только для одних художников!»⁶⁴. Эта мысль представлялась Ницше столь важной, существенной, программной, что он полностью, слово в слово, воспроизвел ее в своем предисловии ко второму немецкому изданию книги «Веселая наука», написанном в 1886 году⁶⁵.

Главное, что требуется теперь от «истинного» искусства, это чтобы оно имело «мужество» оставаться *на поверхности явлений*, не углубляясь в истину, а тем более не ударяясь в поиски метафизического основания всего существующего. Ведь никакого первоединого нет.

Таким образом полностью устраняется то противоречие между истиной и иллюзией, которое — пусть в неявной, скрытой форме — присутствовало в эстетической концепции раннего Ницше, отражая его зависимость от шопенгауэровского (и вагнеровского) мировоззрения.

В самом деле, «дионисическое начало», согласно «Рождению трагедии», широко открывало дорогу «к сокровеннейшему ядру вещей», и только «аполлоновское начало» набрасывало на открывающуюся здесь *зияющую* истину покрывало иллюзии, превращая искусство в целом в средство забыть об истине. После того как «сокровеннейшее ядро вещей» было устранено из ницшеанского мировоззрения, проблема истины (в ее традиционной — гносеологической форме) вообще перестала интересовать Ницше: истина превратилась в разновидность полезных иллюзий. В соответствии с этим и искусству предъявляются совсем другие требования: «Теперь [когда эпоха романтизма и метафизических исканий оставлена далеко позади. — Ю. Д.] мы, знающие, понимаем уже кое-что, и понимаем это слишком хорошо; да, мы, как художники, научаемся слишком хорошо забывать, слишком хорошо «не знать»... У нас прошла охота к... дурному вкусу, к этому стремлению к истине, к «истине во что бы то ни стало», к этому юношескому увлечению истиной: мы слишком опытные, слишком серьезные, слишком веселы, слишком глубоки, слишком прожжены... Мы уже не верим, что истина остается все еще истиной, если с нее сорван покров, мы достаточно жили, чтобы понять это... В настоящее время мы счи-

⁶⁴ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 196.

⁶⁵ См.: Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VII, стр. 10.

таем неприличным желание все видеть обнаженным, при всем присутствовать, все понимать»⁶⁶.

На основе этого нового отношения к «истине» в искусстве, отношения, которое прямо и непосредственно выводит к позитивизму и прагматизму, переосмысливается и дионисизм древних греков. Теперь последний связывается не с их способностью «причаститься» к истине в дионисической мистерии (чтобы затем преодолеть ее трагизм в «радостном искусстве Аполлона»), а с их умением вообще *не видеть истину*, не интересоваться ею, сохранять «приличие» по отношению к ней: «О, эти греки, они умели жить! Для этого необходимо уметь смело останавливаться на поверхности, на внешней оболочке, на тонах, на складках, поклоняться представлению, форме, словом, верить всему призрачному Олимпу. Эти греки были поверхностны в силу своей глубины...»⁶⁷.

Здесь рассуждение о глубине греков — уже простая дань прошлым воззрениям. Ведь эта глубина вообще исчезла из мировоззрения Ницше вместе с истиной.

А вместе с тем эстетический акцент был решительно перемещен с содержания, хотя и признанного лишь в качестве метафизического «подтекста» произведения искусства, на форму, толкуемую как поверхность, внешняя оболочка и пр.

Это был поворот от пессимистического романтизма к *неоклассицизму* со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Ницше сам осознавал этот поворот аналогичным образом, хотя и не был склонен пользоваться термином «классицизм». Так, противопоставляя свой пессимизм «романтическому пессимизму», Ницше пишет: «Мое предвидение и предчувствие подказали мне, что может существовать еще совершенно иной пессимизм, классический: это открытие мое — *proprium ipsissimum*. Только ухо мое не выносит слова: «классический»; слишком уж оно истрепано, обтерлось и стало неузнаваемым. Пессимизм этот я называю пессимизмом будущего, — ибо он придет! Я вижу его приход! — *дионисовским пессимизмом*»⁶⁸.

⁶⁶ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 196.

⁶⁷ Там же, стр. 197.

⁶⁸ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VII, стр. 263.

Итак, переход от «романтического пессимизма» к «классическому пессимизму» — вот как понимает Ницше свою философско-эстетическую эволюцию, включавшую и процесс освобождения от влияния Шопенгауэра и Вагнера и процесс осознания самого себя как антипода этих мыслителей.

Перед нами — целая эпоха в эволюции европейского эстетического сознания, содержанием которой было: во-первых, некоторое загнивание немецкого романтизма (в форме не столько шопенгауэровско-вагнеровского, сколько ницшевско-вагнеровского «романтического пессимизма»); во-вторых, превращение ницшевско-вагнеровского «романтического пессимизма» в «классический пессимизм» позднего Ницше.

«Классический пессимизм» противопоставляется у Ницше «романтическому пессимизму», с одной стороны, как пессимизм свободных и независимых личностей, истинных «аристократов» — пессимизму толпы (включая сюда и все «образованное» общество вместе с «байрейтскими крестинами»); а с другой стороны, как пессимизм чистый, так сказать, надличный — пессимизму «нечистому», узкому, партикулярному, замутненному личными страданиями усталых и слабых людей. Соответственно первая форма пессимизма связывается с избытком жизненных сил, тогда как вторая является свидетельством их угасания.

Личность, характеризующаяся избытком жизненных сил, согласно Ницше, заботится только об одном — о том, чтобы проявить себя — невзирая на форму, в которой проявится этот «избыток», — в созидании или в разрушении: лишь бы только проявилась «сила» во всем ее «могуществе». Что же касается человека угасающих жизненных сил, то он заботится о различных опорах, которые могли бы укрепить его пошатнувшуюся позицию в жизни, — будь то логика, мораль или религия.

«Богатый своей жизненной силой, дионисический бог и человек может радоваться не только ужасному и загадочному зрелищу, но даже ужасным деяниям и роскоши разрушения, уничтожения, отрицания; дурное, бессмысленное и ненавистное кажется ему одинаково разрешенным, благодаря тому излишку производительной силы, который каждую пустыню может превратить в роскошную, плодородную страну. Обратно тому, кто страдает

от оскудения жизненных сил, прежде всего нужны покой, мир, добро и в мыслях, и в делах, а где возможно — божество, которое должно быть богом больного человека; ему нужна также логика, понятное объяснение бытия, — ибо логика успокаивает, предрасполагает к доверию, — одним словом теплую, безопасную щель и со всех сторон оптимистический горизонт»⁶⁹.

Итак, единственный и всеобщий критерий, выдвигаемый эстетикой «классического пессимизма», это мера избыточности жизненной силы, воплощенной в рассматриваемом художественном произведении и соответственно вызываемой в том, кому данное произведение адресовано. Поскольку же этот «избыток жизненной силы» взят как нечто противостоящее социальным связям индивида (как чистое выражение его «эгоизма»), как нечто враждебное не только религии, но и нравственности и логике, постольку критерий оказывается *чисто биологическим* (если не физиологическим). Этот вполне логичный, если учесть его предпосылки, вывод делает и сам Ницше, когда пишет, что «эстетика неразрывно связана с... биологическими посылками»⁷⁰ и более того — «сама... не что иное, как прикладная физиология»⁷¹.

«Биолого-физиологический» (в самом широком смысле этого слова) подход определяет отправную позицию Ницше и в оценке вагнеровского творчества. В послесловии памфлета «Падение Вагнера» Ницше приходит к выводу, что единственным оружием против вагнеровского романтизма, располагающего всеми средствами гипнотического воздействия на публику, может быть лишь цинизм; причем этот последний расшифровывается им в духе позитивистского «физиологизма». А в книге «Веселая наука» Ницше говорит от имени «циника»: «Возражения мои против музыки Вагнера являются возражениями физиологическими: зачем же мне и переодевать их в эстетические формулы? «Факт» мой заключается в том, что, когда я подвергаюсь воздействию этой музыки, дыхание у меня затрудняется; ноги мои восстают против нее, ибо им нужен такт, танец, марш, и они

⁶⁹ «Отсутствие эгоизма — принцип декадентства, стремление к концу как в искусстве, так и в морали» (Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 183).

⁷⁰ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 49.

⁷¹ Там же, стр. 43.

прежде всего от музыки требуют того наслаждения, которое заключается в *хорошем* ходе, шаге, прыжке, танце. — Но разве не протестует также мой желудок? Мое сердце? Мое кровообращение? Мои внутренности? Разве я не становлюсь при этом незаметно охриплым? — И таким образом я спрашиваю себя: чего, собственно, *хочет* мое тело от музыки вообще? Мне думается, *облегчения* себе: как будто все животные функции протекают быстрее под влиянием легкого, смелого, резвого ритма; как будто железная, свинцовая жизнь должна быть позолочена золотой, нежной гармонией. Тоска моя хочет отдыхать в пучинах и притонах *совершенства*: вот на что нужна мне музыка. Что мне за дело до драмы! На что мне корчи ее нравственных экстазов, в которых находит свое удовлетворение «народ»? На что мне все эти фокус-покусы актерских жестов!..»⁷²

Интересно, что в памфлете «Ницше против Вагнера», где воспроизведено это же рассуждение с небольшими отклонениями, после слов: «чего, собственно, *хочет* мое тело от музыки?» — следует многозначительное замечание: «Ведь души никакой нет»⁷³, разъясняющее суть ницшеанского подхода к проблеме искусства. И здесь ницшеанская постановка вопроса полностью разоблачает себя как самый *вульгарный позитивизм*, который в принципе неспособен решить проблему духовной жизни общества и именно потому вынужден сводить искусство к физиологическим отправлениям индивида.

Возникает забавный парадокс: аристократический («классически пессимистический») подход к искусству раскрывает как свою негласную предпосылку вульгарно-позитивистское понимание человека в качестве чисто физиологического существа. Ницшеанский «аристократ» выступает в отношении к искусству как существо, ничем не отличающееся от животного. Искусство же, «освобожденное» от всех и всяких социальных детерминаций, низводится до функции облегчения «естественных» отпавлений биологического организма.

Таким образом, человек, освобожденный от «омассовления», от деспотического духа толпы, неожиданно превратился в... животное; «эмансипация» человека от

⁷² Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VII, стр. 257—258.

⁷³ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 174—175.

социально-психологических зависимостей, управляющих его реакциями в процессе коллективного восприятия искусства, от коллективных неврозов и психозов, была достигнута слишком дорогой ценой: ценой продажи его в рабство физиологическим инстинктам.

Разворачивая далее физиологические предпосылки своей новой эстетики, Ницше приходит к выводу, что в этой эстетике не должно быть места безобразному. Да и как же иначе: «С физиологической точки зрения безобразное расслабляет человека, действует на него удручающим образом; оно напоминает ему об опасности, о дряхлости, о бессилии, и человек фактически лишается при этом сил. Действие безобразного можно измерить динамометром. Чувствуя приближение чего-либо «безобразного», человек приходит в удрученное состояние. Его чувство мощи, жажда мощи, мужество, гордость — все это понижается под влиянием безобразного и возвышается под влиянием прекрасного»⁷⁴.

Здесь мы снова присутствуем при повороте Ницше на 180 градусов по отношению к своей прежней романтической позиции. Раньше, в «Рождении трагедии», он приветствовал Вагнера в его стремлении ограничить значение в эстетике категории красоты, поскольку она «вообще неприменима»⁷⁵ к музыке, причащающей человека к истинной трагедии бытия, к его дисгармониям и ужасам. Теперь он считает, что подобное «причащение» понижает физиологическую жизнедеятельность индивида, лишает его чувства силы, а потому этого не следует делать. Словом: «сделайте мне красиво» — вот что требует отныне от искусства ницшеанский сверхчеловек устами своего пророка.

И снова «греки» — теперь уже как пример народа, создавшего искусство, повышающее «чувство мощи»: «Греки... искали в искусстве исхода переполнявшему их чувству довольства и здоровья. Они любили лишний раз насладиться собственным своим совершенством, объективируя его: они возвели на степень искусства наслаждение собою, как наши современники — недовольство собою»⁷⁶.

⁷⁴ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 125—126.

⁷⁵ Ф. Ницше, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 113.

⁷⁶ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, стр. 82.

В этом контексте уже не вызовет недоумения и следующее требование Ницше к художнику: «...подобно тому как прежде художник создавал изображения богов, теперь ему следовало бы работать над прекрасными человеческими образами... Не уклоняясь от действительности, он выбирал бы только те сюжеты, в которых возможно проявление прекрасной, великой души; своим образам он придавал бы гармоническую правильную форму; — тогда, с развитием соревнования, появились бы прочные образцы, помогающие изображать будущее»⁷⁷. Здесь уже сформулированы, так сказать, конкретные установки, как «сделать красиво»... «касте господ», удобно устроившейся на шее «касты рабов». И совсем не случайно именно эти «указания» Ницше были положены в основу национал-социалистской политики в области искусства и проводились со всей немецкой методичностью и последовательностью.

В отличие от своих позднейших поклонников Ницше никогда не скрывал социально-политической тенденциозности своей эстетической и философской концепции. Логика рассуждения Ницше проста и пряма. Тем, кто реально господствует, жизнь на самом деле представляется прекрасной, имеющей «гармоническую правильную форму». В качестве мудрых политиков они должны постараться вдолбить эту мысль и всем остальным, объявив декадентами тех, кому жизнь не кажется столь гармонической и правильной; тех, кто впадает в «романтический пессимизм» по поводу ужасов человеческого бытия. Словом, совсем по Марксу: идеология господствующего класса суть господствующая идеология. И те, кому жизнь не без оснований кажется прекрасной, гармоничной, правильной, стремятся с помощью искусства внушить такое мироощущение, такое представление о жизни всем остальным, убедив их в том, что «видение» жизни «в ином разрезе» неверное, субъективистское, индивидуалистическое.

В своей книге «Антихристианин» Ницше писал, так сказать, эксплицируя этот общественно-политический подтекст своей философско-эстетической концепции: «*Кастовое устройство... есть только санкция естественного порядка вещей, высшей естественной законности...*

⁷⁷ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, стр. 52.

Высшая каста, — я называю ее крайним *меньшинством* — как самая совершенная, пользуется также и привилегиями крайнего меньшинства: быть на земле представителями счастья, красоты, доброты. Только люди наиболее духовно одаренные имеют право на красоту и прекрасное: только в них доброта не есть слабость... Им наименее свойственны дурные манеры, пессимистический взгляд [с пессимизмом, даже «классическим» — покончено! — Ю. Д.], глаза, придающие *некрасивое* выражение, или негодование на общее состояние сего мира (!!). Недовольство, как и пессимизм, — дело чандалы. «*Мир совершенен*» — так говорит инстинкт людей наиболее духовно сильных, инстинкт положительный: этому совершенству не противоречит даже несовершенство, все, что лежит *ниже* нас (трагизм, пафос расстояния, сама чандала)»⁷⁸.

Эти слова сказаны по поводу книги законов Ману, причем — со следующей преамбулой: «Создать книгу законов, подобную книге Ману, значит заранее признать за народом возможность достигнуть и в будущем превосходства, совершенства, добиться высшего искусства жизни, но получить все это *бессознательно*: такова цель всякой священной лжи»⁷⁹.

Вот идеал, которому, согласно Ницше, должно служить искусство, искусство «священной лжи». Только в «кастовом устройстве» грезилась ему возможности реализации его эстетической концепции, равно как и окончательное решение всех ее противоречий. К этому выводу с неудержимой последовательностью вела Ницше логика совершенно примитивного рассуждения, тяготевшего над всеми его философско-эстетическими конструкциями: если некогда великое искусство возникло на базе рабовладельческого общества, то — да здравствует рабство и сегодня!⁸⁰

Таков итог, к которому привела эволюция элитарных концепций искусства к концу XIX века.

⁷⁸ Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 262—263.

⁷⁹ Там же, стр. 262.

⁸⁰ Этот лозунг имел и другую, «обратную» формулировку, которой был склонен пользоваться Ницше-позитивист, Ницше-апологет данного (наличного, существующего): «Создается рабство, — обратим внимание на то, чтобы создалось и благородное сословие» (Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. V, стр. 373).

РАЗВИТИЕ ЭЛИТАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА НА ОСНОВЕ БУРЖУАЗНОЙ ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ И СОЦИОЛОГИИ XX ВЕКА

1. ШПЕНГЛЕРОВСКОЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ НИЦШЕАНСКОЙ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

Специфика ницшеанской критики так называемого свободного капитализма — не капитализма вообще, а именно «свободного» капитализма — была обусловлена тем обстоятельством, что в мировоззрении автора «Рождения трагедии» причудливым образом переплелись, объединились, слились две формы реакции на принципы, утвержденные французской буржуазной революцией, два способа отрицания буржуазной демократии и буржуазного либерализма. С одной стороны, Ницше присоединился к аристократическо-романтической реакции на французское просвещение и французскую революцию, для которой была характерна критика буржуазного утилитаризма с позиций идеализированного средневековья (и «осредневековленной» античности). А с другой стороны, он отразил, выразил, идеологически оформил новую стадию отрицания «свободного» капитализма — ту, которая связана с кризисом анархических основ капиталистического хозяйствования, либеральных принципов буржуазной политики, буржуазной демократии вообще и соответственно с первыми попытками преодолеть этот кризис на путях экономической концентрации и ограничения буржуазных «свобод».

Отсюда двойственность ницшеанской критики капиталистической действительности. Она имеет одновременно и эстетическо-романтическую и социологическо-позитивистскую форму. Она ведется одновременно и во имя «трагически» понятой античности и во славу вульгарно-позитивистски истолкованной перспективы обществен-

ного развития (во славу изготовленного в социал-дарвинистской колбе гомункулюса — «сверхчеловека»). Она имеет одновременно и глубоко нравственный, проникновенно этический и абсолютно безнравственный, нагло цинический характер. Характер искреннего протеста человека, нестерпимо, болезненно переживающего «бессовестность» буржуазного мира. И характер трезво-рассудочного приспособления «интеллигента-расстриги» (новой разновидности племянника Рамо) к «сильным мира сего», ко всему тому, что имеет за собой могущество, власть и богатство; характер откровенного морального предательства, этического маккиавелизма. Она ведется одновременно и с позиции одинокого и сильного, гордого и независимого «аристократа духа», и с позиции раздавленного своим одиночеством, слабого и зависимого апологета властвующей элиты, мечтающего о сильной руке, которая помогла бы ему справиться с самим собой — со своей собственной разорванностью, а заодно обеспечила бы ему спокойствие и безопасность в ситуации всевропейского «восстания масс».

Не нужно было быть особенно проницательным, чтобы заметить, что первый, *романтически-аристократический* аспект критики буржуазной действительности второй половины XIX века становился у Ницше все более и более формальным. В качестве реального содержания, истинного зерна ницшеанской критики на передний план выступают те ее моменты, в которых фиксируется несостоятельность «свободного» капитализма перед лицом новых задач, вставших в условиях прогрессирующей концентрации производства и нарастания массового пролетарски-революционного движения.

Отражая в философско-эстетической сфере те социальные изменения, каковые пережил буржуазный мир со времен Просвещения и французской революции 1789 года, Ницше — и здесь он оказывается в русле общей социал-дарвинистской тенденции — создает новый тип *натуралистического* мировоззрения. Смысл этого мировоззрения в *натурализации* общественных отношений, взятых в том виде, в каком они уложились в капиталистической Европе второй половины XIX века, — то есть во втором или третьем поколении европейского буржуа (если датировать момент окончательной кристаллизации этой социальной фигуры концом XVIII столетия).

По мере того как европейский капитализм превращал свои социально-экономические отношения — отношения эксплуатации, отношения фактического неравенства — в *наследственные*, связь между общественным происхождением капиталов и «естественным актом» рождения буржуазных отпрысков искажалась и принимала идеологически перевернутую форму: возникала иллюзия *естественного* (природного) происхождения социально-экономического неравенства, общественной дифференциации самой по себе. Эта иллюзия и явилась реальной предпосылкой ницшеанской формы натурализма, стремившегося представить общественные отношения эксплуатации и неравенства как естественные (природные), существовавшие от века (и только завуалированные буржуазным правом и буржуазной идеологией).

В противоположность просветителям — идеологам прогрессивной буржуазии (буржуазии «первого колена»), которые стремились укоренить «в самой природе» принцип *правового равенства*, Ницше — идеолог консервативной буржуазии (буржуазии, достигшей «положения» и боящейся его потерять) — стремится натурализовать, объявить естественным принцип *социально-экономического* (а отнюдь не только правового) *неравенства*; и этим он предвосхитил ее тенденцию к упадку.

Так «аристократический» принцип, унаследованный романтиками от феодализма и трансформированный ими в условиях всеобщего господства индивидуализма, получил теперь, когда отпрыски разбогатевших лавочников стали ощущать себя элитой, буржуазно-элитарное содержание. В осознании этого «ощущения», в превращении его в идеологию и заключается реальный исторический смысл открытия знаменитого автора «Воли к власти».

«Идеологическое сознание» Ницше, разумеется, не было истинным сознанием. Для него оставалось тайной самое главное — его предпосылки. Оно принимало в качестве незыблемых, само собой разумеющихся постулатов как раз то, что больше всего нуждалось в критическом рассмотрении, а именно весь комплекс идей, из которых (после их безоговорочного принятия) с логической неизбежностью вытекал вывод о «естественности» социально-экономического неравенства людей. Эти идеи представляли собой своеобразные *мифологические* обра-

зования, которыми, как тучами, был обложен горизонт ницшеанского мировоззрения. Ницше оказался неспособным выбраться за пределы этого горизонта именно потому, что он казался ему новым, открывающим необозримую даль будущего. И именно по этой причине Ницше разделил судьбу всех идеологов, которым не довелось познать реальный общественный, классовый смысл своих теоретических откровений. Он искал пути реализации предвосхищенной им исторической перспективы совсем не там, где она действительно реализовывалась. Он обращался совсем не к тем общественным силам, которые шли навстречу осуществлению его программы, причем навстречу такому осуществлению, которое должно было до конца развенчать ницшеанство.

Ницше-идеолог нигде не мог найти тех, кто отвечал бы сконструированной им «морали господ»¹ — везде виделись ему люди «рабской морали». Отсюда его вывод: «Человек — это канат, протянутый между животным и сверхчеловеком — канат над бездной»²; «В человеке велико то, что он — мост, что он — не цель: он *восход и закат* — вот что можно любить в человеке»³. Отсюда же полный разрыв между Ницше—Заратустрой и той публикой, к которой он обращается: «Чужды мне современники, предмет насмешки моей!»⁴; «Для этих людей сегодняшнего дня я не хочу ни быть светом, ни называться у них светом. Их — я хочу ослепить: молния мудрости моей! выжги им глаза!»⁵.

Между тем ницшеанский сверхчеловек был современником Ницше. Хотя обретался он совсем не среди тех «одиноких», к которым взывал автор «Заратустры», по-

¹ «Чернь сверху, чернь снизу! Что значит сегодня «бедный» и «богатый»? Этого различия уже не видел я,—и вот бежал от них, все дальше и дальше...» — говорит Ницше устами одного из собеседников Заратустры (Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, Спб., 1913, стр. 310).

² Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, стр. 29.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 146.

⁵ Там же, стр. 332. См., также фрагменты из неопубликованных материалов «Веселой науки»: «Если я когда-либо и думал о читателе, то как о разбросанных единицах, засеянных через целые столетия...»; «Быть может, только через несколько столетий вера в мой авторитет достигнет такой силы, что люди окажутся в состоянии без краски стыда истолковывать книгу этого авторитета...» (Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 383, 382).

лагая, что от них, «избравших самих себя, должен произойти народ избранный: — а от него сверхчеловек»⁶. Этот реальный, исторический сверхчеловек знал о Ницше еще меньше, чем Ницше о нем, и нужно было не только увидеть сверхчеловека среди современников Ницше, но и помочь этому сверхчеловеку узнать в авторе «Заратустры» своего идеолога.

Эту задачу и взял на себя Шпенглер — автор нашедшей в свое время книги «Закат Европы», которая появилась меньше чем через два десятилетия после смерти Ницше.

В противоположность Ницше Шпенглер полагает, что то, «что он (автор «Заратустры». — Ю. Д.) называет рабской моралью и под каковым неподходящим термином он огульно критикует «христианство», есть призрак. Его *господская мораль есть реальность*. Она имеется налицо. Если устранить романтическую маску Борджиа и туманные видения сверхчеловека, то остается сам фаустовский человек, как он есть сейчас, как тип энергичной, повелительной, высокоинтеллектуальной цивилизации. Перед нами просто реальный политик, денежный магнат, большой инженер и организатор»⁷.

Шпенглеровское конкретно-историческое, можно даже сказать — конкретно-социологическое истолкование ницшеанского идеала сверхчеловека в духе сведения его к реально существующей государственно-монополистической «властвующей элите» (которая формировалась уже во времена Ницше и окончательно сложилась в Германии в годы первой мировой войны⁸), не могло не повлечь за собой известного преобразования ницшеанской концепции искусства. Смысл преобразования заключался прежде всего в исторической конкретизации этой концепции, в выявлении ее фактического содержания.

После того как были определены социальные границы элиты, которая действительно отвечала сути ницшеанского идеала, очищенной от «романтических масок»

⁶ Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, стр. 191.

⁷ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, Пг.—М., 1923, стр. 347—348.

⁸ В. И. Ленин связывает становление государственно-монополистической формы экономики в Германии с милитаризацией экономики, вызванной войной и подготовкой к ней.

и «туманных видений», вставала во всей ее чистоте проблема отношения этой элиты к искусству.

Правда, подлинная «логика дела» выявилась лишь в заключении шпенглеровского исследования. Сам же ход этого исследования — а именно он-то нас и интересует, так как «голый результат... есть труп, оставивший позади себя тенденцию», — был гораздо сложнее. В процессе этого исследования отношение к искусству выступало не столько как вывод, как итог, сколько как *исходный пункт*.

* * *

Для Шпенглера, так же как и для Вагнера и для Ницше, критика буржуазного искусства XIX века была первым шагом на пути критики буржуазного общества. Положение искусства в обществе, отношение искусства к обществу сознательно или бессознательно рассматривалось всеми тремя как наиболее точный показатель состояния самого общества. Мерилом оценки античного общества было у них античное искусство, и только оно; мерилom оценки современного им общества в первую очередь оказывалось искусство. Этот *эстетический импульс* не только обеспечивал исходную позицию для критики современного им общества, но и — пусть неявно, подспудно — направлял их последующую критику, предопределяя ее меру и глубину. Весьма характерно то, что ослабление критических тенденций в творчестве Ницше было связано с характерным для Ницше — «классического» пессимиста — принижением роли и значения искусства. То же произошло и у Шпенглера (Шпенглера второго тома «Заката Европы», Шпенглера — автора книги «Пруссачество и социализм»): стоило ему окончательно отказаться от признания роли и значения искусства в современном обществе, как он тотчас же встал на позиции его апологета, на позиции «некритического позитивизма» по отношению к нему.

Но так случилось на втором этапе творческой эволюции Шпенглера. Первый ее этап (о котором пока и идет речь) был характерен известной раздвоенностью: сделав общий вывод относительно бесперспективности и бесполезности искусства в современном ему обществе и в будущем, Шпенглер в то же время на деле продолжал пользоваться искусством как орудием критики буржуаз-

ной цивилизации, причем сильнейшим орудием. Тем самым он фактически продолжал признавать роль и значение искусства, — хотя бы в качестве инструмента критики (и мерила оценки) буржуазной цивилизации.

Шпенглер полностью соглашается с поздним Ницше, который видел в музыке Вагнера симптом декаданса, упадка современного ему искусства, культуры и общества в целом.

Ницшеанскую характеристику музыки Вагнера автор «Заката Европы» считает вполне приложимой и к другим искусствам, в частности к живописи, например к живописи Мане: «Все сказанное Ницше о Вагнере подходит к Мане. Надо только уяснить себе отношение. Кажущееся возвращением к элементарному, к природе, в противоположность сюжетной живописи и абсолютной музыке, искусство их означает уступку варварству больших городов, начинающееся разложение, которое в душевной жизни обнаруживается смешением грубости и утонченности, каковой шаг неизбежно должен оказаться последним. Искусственное искусство неспособно к дальнейшему органическому развитию. Оно знаменует конец»⁹. «Вагнер растворяет мелодию, подобно тому как Мане и художники его круга растворяют границы видимых предметов, или же — подходя к этому с другой, психологической точки зрения — и музыкант и художник от рождения лишены соответствующего таланта, так как рисунок и мелодия, как остатки телесности, сделались неприемлемыми для символики эпохи. Оба работают деталями, полными очарования для глаза и уха — пользуясь выражением Ницше — декадентов»¹⁰.

«Что такое наше так называемое «искусство»? — рассуждает Шпенглер. — Выдуманная музыка, полная искусственного шума массы инструментов, выдуманная живопись, полная идиотических экзотических и плакатных эффектов, выдуманная архитектура, которая каждые десять лет «создает» новый стиль, черпая его из сокровищницы форм протекших тысячелетий, причем под этим флагом каждый делает, что ему вздумается, выдуманная пластика, обкрадывающая Ассирию, Египет и Мексику. И несмотря на все это, имеется в виду

⁹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 289.

¹⁰ Там же.

только одно: вкусы светских кругов как выражение и знамение времени»¹¹.

Таков общий вывод относительно современного ему состояния искусства, который делает автор «Заката Европы». И этот вывод опять-таки целиком совпадает с выводом Ницше.

Как видим, Шпенглер, подобно Ницше, связывает декаданс искусства с феноменом «омассовления» — с «варварством больших городов» (от которого искусство не спасает его стремление ориентироваться на «вкусы светских кругов», так как последние заражены той же неизлечимой болезнью, что и «масса»). Но, идя здесь значительно дальше своего предшественника, Шпенглер понимает феномен «омассовления» в более широком, философско-историческом контексте. Он считает, что «кризис Вагнера», проанализированный Ницше как раз в связи с «отеатраливанием», «омассовлением» искусства, свидетельствует не только о кризисе искусства и культуры вообще и даже не только о кризисном состоянии немецкого общества. Он свидетельствует о закате Европы вообще: «Кризис Вагнера», — утверждает Шпенглер, — равнозначущ с кризисом древней античной пластики, с кризисом всякого искусства, являющегося представителем законченной культуры и умирающего с переходом в цивилизацию. Ницше употребил слово — декаданс. То же самое, только в более общем смысле, расширенное из данного случая до об-

¹¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I. стр. 290. Это, по сути, то же самое, что писал Ницше, характеризуя буржуазную «страну культуры»: «С лицами и телами, раскрашенными в пятьдесят красок: так сидели вы там, современники, вызывая мое изумление!

И с пятьюдесятью зеркалами вокруг себя, которые льстили вам, повторяя игру ваших красок!

Поистине, вы не могли бы носить лучшей маски, вы, современники мои, чем ваше собственное лицо! Кто бы мог вас узнать!

Исписанные знаками прошлого, а поверх этих знаков покрытые еще новыми знаками: да, вы хорошо скрыли себя от всех толкователей!

...Все времена и народы, разноцветные, смотрят из-под покровов ваших; все обычаи и верования говорят беспорядочно в жестах ваших.

Если бы кто сошел с вас одеяния и покровы, краски и жесты: у него осталось бы ровно столько, чтобы пугать птиц» (Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, стр. 144).

щего исторического типа эпохи и рассматриваемое с высоты птичьего полета философии становления, означает в этой книге падение Запада»¹².

Нельзя сказать, что Шпенглер был здесь совершенно прав и что Ницше на самом деле не пытался истолковать «кризис Вагнера», равно как и кризис искусства вообще, в указанном «более общем смысле» — в смысле симптома «падения Запада». У автора «Несвоевременных размышлений» есть достаточно высказываний, которые совсем недвусмысленно гласят о «падении» европейской культуры и европейского общества в целом. Однако, в отличие от Шпенглера, Ницше датирует начало конца европейской культуры значительно более ранним периодом, который открывается для него распадом классического античного полиса. Этот пункт и размежевывает воззрения Ницше и Шпенглера, ибо последний не может не видеть, что подобная «периодизация» европейской культуры и европейской истории вообще чревата целым рядом противоречий, от которых не удалось избавиться автору «Несвоевременных размышлений».

В частности, с этой точки зрения было совершенно необъяснимо появление таких художественных гениев, как Шекспир и Гёте, Моцарт и Бетховен, перед которыми Ницше преклонялся до конца жизни: как они могли появиться в эпоху упадка, начавшуюся с Сократа? Нельзя было объяснить и того, почему именно Вагнер был избран в качестве олицетворения декаданса европейского общества. Если последний начался многими столетиями раньше, то почему именно автор «Кольца Нибелунга» оказался его адекватным воплощением, ответчиком за все его грехи?

В общем же в ницшеанской философии культуры, взятой в том ее виде, в каком она предстала у позднего Ницше, содержалось вопиющее противоречие: он не мог объяснить, почему в Европе, «упадок» которой начался, согласно его собственной исходной посылке, с разложения классического античного полиса (точнее — античного искусства, еще точнее — античной трагедии), «декаданс» был ознаменован именно фигурой Рихарда Вагнера?

¹² О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 287.

В этой ситуации возникала теоретическая альтернатива: либо последовательно настаивать на исходной посылке и причислять к «декадентам» не только Вагнера, но и всех представителей «сократовской культуры», начавшейся после Софокла (тем более что Еврипид для Ницше уже декадент), либо считать, что «декаданс» в Европе действительно начался со времен Вагнера и, следовательно, европейское искусство (и европейская культура, европейское общество вообще) пережило два этапа — этап восхождения (до Вагнера) и этап нисхождения, упадка (со времен Вагнера).

Мы уже могли заметить, что Шпенглер избрал второе «либо» и тем самым освободил ницшеанскую культурфилософскую концепцию от одного из многочисленных противоречий. Он разделил отрезок «собственно» европейской истории (начало которой датируется им IX веком н. э.) на два периода: период господства *культуры* — время расцвета европейского человека («фаустовской души») и период господства *цивилизации* — время увядания духовных потенций европейского человека (находящих свое высшее воплощение в искусстве). Вагнер (и не только он один) является, по мнению Шпенглера, фигурой, воплощающей переход «фаустовской» культуры в цивилизацию.

Здесь и обнаруживается все значение, которое автор «Заката Европы» придает феномену «омассовления» искусства и культуры вообще в этом всемирно-историческом, по его убеждению, переходе, совершаемом европейским («фаустовским») человечеством. Дело в том, что одной из важнейших характеристик «фаустовской» культуры вообще является, согласно Шпенглеру, «пафос расстояния», дистанции, отделяющей избранных и посвященных от непосвященных, от толпы. Здесь он видит принципиальную особенность, отличающую европейскую культуру, например, от античной («аполлоновской»): «Все великие произведения Запада, начиная с Данте до Парсифаля, непопулярны, наоборот, все античные, начиная с Гомера до Пергамского алтаря, популярны в высшей степени»¹³.

Расшифровывая в дальнейшем этот тезис, Шпенглер пишет: «Фидиевы скульптуры Парфенона существовали

¹³ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 94.

для всех эллинов, музыка Баха и его современников была музыкой для музыкантов. Нам знаком тип знатоков Рембрандта, знатоков Данте, знатоков контрапунктической музыки, и не без основания ставят Вагнеру в упрек то, что круг вагнерианцев слишком обширен и что в его музыке слишком мало предназначено *только* для настоящего музыканта. А есть ли группа знатоков Фидия? Или Гомера? Здесь нам становится понятным целый ряд феноменов в их значении симптомов западного жизнечувствования, феноменов, которые мы до сего времени склонны были с точки зрения морально-философской или, вернее, мелодраматической толковать как свойственные всему человечеству явления ограниченности. «Непонятый художник», «умирающий с голоду поэт», «осмеянный изобретатель», мыслитель, «который будет понят только через несколько столетий», — вот типы исключительной и эзотерической культуры. В основе этих феноменов лежит пафос расстояния, в котором таится стремление к бесконечному и, следовательно, воля к власти. Они настолько же необходимы в кругу фаустовского человечества — притом начиная от готики и вплоть до настоящего времени, — насколько немыслимы среди аполлоновских людей»¹⁴.

В данном контексте нет необходимости в деталях воспроизводить весь ход теоретической дедукции, с помощью которой популярность (экзотеричность) античного искусства и всей античной культуры выводится из некоего *прафеномена*, лежащего в основе последней, — из «прасимвола телесности», а непопулярность (эзотеричность) европейского искусства и всей европейской культуры связывается с внутренне обуславливающим структуру последней «бестелесным», «нечувственным» «символом бесконечного пространства»¹⁵. Эта дедукция в достаточной мере искусственна и очень напоминает «подгонку» решения задачи под заранее данный ответ:

¹⁴ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 325.

¹⁵ Точно так же нет необходимости воспроизводить здесь в подробностях столь же остроумную, сколь и примитивную шпенглеровскую «социологию» цветов, согласно которой «желтый и красный — популярные цвета, цвета народных масс, детей и дикарей... Голубой и зеленый — фаустовские цвета — цвета уединения, заботливости, связанности настоящего момента с прошедшим и будущим, судьбы как имманентного предопределения вселенной» (там же, стр. 247).

внутреннее свойство «аполлоновской» культуры — экзотеричность, тогда как внутреннее свойство «фаустовской» культуры — эзотеричность, недоступность широким народным массам, толпе.

В противоположность Ницше, для которого представление об изначальности (и естественности) раздвоения культуры на экзотерическую и эзотерическую сферы оказывается логическим следствием его предрассудка об извечности деления человечества на свободных и рабов, Шпенглер, как видим, связывает такое расщепление лишь с определенным *историческим* типом культуры — с «фаустовской» культурой. Однако суть дела от этого не меняется. Расщепление культуры на две несоизмеримые и антагонистически противостоящие друг другу сферы по-прежнему рассматривается как *априорная, заранее данная* (и не подлежащая никакой критике) предпосылка ее развития, хотя это касается теперь только определенного исторического типа культуры. Иначе говоря, это обстоятельство рассматривается лишь с его положительной, но никак не отрицательной стороны, совершенно *некритически*. Между тем антагонистически противоречивый характер развития культуры (причем не только европейской, но и культуры любой другой общественно-экономической формации, основанной на эксплуатации человека человеком, — здесь Ницше гораздо более прав, чем Шпенглер) приносил с собой не только приобретения, но и утраты. И на разных исторических этапах соотношение приобретений и утрат оказывалось различным¹⁶.

Шпенглер очень хорошо понимает, что «пафос растояния», пафос дистанции между знатоками и профанами, между посвященными и толпой, отличающий, по его мнению, «фаустовскую» культуру, выступает как социальное различие двух «типов» людей. Если общедоступность «аполлоновской» культуры «упраздняет различие между людьми в отношении объема и глубины их духовной жизни», то европейский фаустовский эзотеризм подчеркивает и усиливает это различие¹⁷. Если

¹⁶ При этом мерой прогрессивности той или иной исторической эпохи оказывается в конечном счете активный баланс культуры, тогда как ее пассивным балансом отмечаются, как правило, эпохи попятного, так сказать, движения истории.

¹⁷ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 324.

афиняне выступают по отношению к своей культуре как единый и целостный народ, то, например, в культуре и искусстве барокко устанавливается совершенно иное социальное отношение, поскольку здесь имеет место столкновение *«между народным и высшим чувствованием»*¹⁸.

«Целые эпохи, как, например, эпоха провансальской культуры или культуры рококо,— пишет Шпенглер,— в высшей степени изысканны и исключительны. Их идеи, их язык форм понятны только малочисленному классу людей высшего порядка. То обстоятельство, что Ренессанс, это мнимое возрождение античности,— которая сама по себе была отнюдь не исключительной, неприхотливой в выборе публики,— не является в этом отношении исключением, что он сплошь был созданием Медичи и *отдельных* избранных умов, вкусом, сознательно отвертывающимся от толпы, что флорентийский народ смотрел на все это с равнодушием, удивлением или недовольством, при случае, как это было при Савонароле, с увлечением уничтожая и сжигая образцовые произведения, доказывает, как глубоко простирается эта душевная отдаленность»¹⁹.

Считая эту «душевную отдаленность» между «малочисленным классом людей высшего порядка», с одной стороны, и народом — с другой, непременным условием развития «фаустовской» культуры, Шпенглер связывает упадок этой культуры (ее омертвление, обездушение в фазе цивилизации) прежде всего и главным образом с угасанием «пафоса расстояния»: «Для нас [людей фаустовской культуры.— Ю. Д.] эта *полярность* знатока и профана имеет значение большого символа, и где начинается ослабление напряженности этого отдаления, там угасает фаустовское жизнечувствование»²⁰.

Правда, Шпенглер полагает, что этот процесс не может быть равномерным, и потому даже в фазе «цивилизации» наряду со всеобщим «ослаблением чувства расстояния», то есть наряду со всеобщим «омассовлением» искусства, науки, политической жизни и пр., будут со-

¹⁸ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 243.

¹⁹ Там же, стр. 325 - 326.

²⁰ Там же, стр. 326.

храняться островки — запоздалые осколки культуры, где пафос дистанции между знатоками и профанами останется крайне напряженным: «...чем больше будет усиливаться порожденная мировым городом пустота и тривиальность наук и искусств, ставших общедоступными и практическими, тем строже замкнется в тесный круг запоздавший дух культуры и, совершенно оторванный от общественности, будет работать в этих недрах над созданием мыслей и форм, которые будут иметь значение только для крайне ограниченного числа избранных»²¹.

Однако эта перспектива уже не может быть спасением для искусства: оно уже завершило цикл своего развития и теперь умирает в форме «омассовления», которое одновременно является и симптомом умирания «фаустовского» искусства и той формой, в какой только и может протекать его смертельная болезнь.

Резюмируя свое толкование «кризиса Вагнера», Шпенглер заключает:

«Кризис XIX века был смертельной борьбой. Фаустовское искусство умирает, так же как античное, как египетское, как всякое другое, от старческой слабости, осуществив свои внутренние возможности, исполнив свое назначение в истории жизни своей культуры.

То, чем занимаются под видом искусства музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и Менцеля — есть бессилие и ложь.

Обойдем все выставки, концерты, театры, и везде мы найдем лишь старательных ремесленников или шумливых шутов, которые занимаются поставкой на рынок того, что внутренне давно ощущается, как нечто лишнее...

В любом общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первоклассной машиностроительной фабрики мы найдем куда больше интеллигентности, вкуса, характера и умения, чем во всей живописи и музыке современной Европы... Сейчас можно закрыть все художественные учреждения, не опасаясь нанести этим какой бы то ни было ущерб *искусству*»²².

²¹ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 263.

²² Там же, стр. 289—290.

Если иметь в виду философско-эстетическую традицию — традицию Шопенгауэра, Вагнера, Ницше, в русле которой двигалась мысль автора «Заката Европы», то нельзя не поразиться и крайней парадоксальности и абсолютной логичности сделанных им выводов. Парадоксальным представляется отношение этих выводов к тем импульсам, которые вызвали напряженное внимание к судьбам искусства в условиях буржуазного общества, и к тому основному пафосу, которым было пронизано размышление об отношении искусства к обществу у предшественников Шпенглера, да и у него самого.

Развитие теоретической мысли, вызванное глубоко лично переживаемой тревогой за судьбу искусства в условиях всеобщего господства утилитаризма (Шопенгауэр), руководимое горячим стремлением отстоять его самостоятельность и «самозаконность» в этой ситуации (поздний Вагнер) и страстной решимостью утвердить эстетический идеал даже вопреки действительности (Ницше), привело Шпенглера к признанию бесполезности и бесперспективности искусства в условиях «повелительной, высокоинтеллектуальной цивилизации».

Как только было осознано, что эстетический идеал Вагнера (Зигфрид) и Ницше (сверхчеловек) представляет собой форму романтизации *реальной исторической фигуры*, складывающейся в монополизирующемся буржуазном обществе, что в качестве шопенгауэровских «людей гения» выступают отныне «реальный политик, денежный магнат, большой инженер и организатор», *эстетическая критика действительности* с позиций искусства превратилась в *социологическую критику искусства* с позиций государственно-монополистической действительности. И эта действительность устами «реального политика» — и Шпенглера, его пророка — сказала искусству свое «нет!».

Ницшеанский сверхчеловек, возникший в романтических мечтаниях автора «Воли к власти», с одной стороны, как выражение чисто эстетического неприятия буржуазной действительности середины XIX века, а с другой стороны, в качестве реакции на пассивность этого неприятия у шопенгауэровских (и отчасти вагнеров-

ских) «людей гения», выступил *против искусства, против эстетического идеала* и против «идеологии» вообще, как только он начал осознавать себя в виде реальной исторической фигуры.

Симптомом этого превращения была уже ницшеанская «физиологизация» искусства, Шпенглер же, понявший, что низведение искусства до уровня биологического феномена равносильно его уничтожению, счел за лучшее прямо говорить о бесперспективности искусства в обществе, где на место пассивного шопенгауэровского «человека гения» встает активный (агрессивный, «повелительный») ницшеанский сверхчеловек.

Одним словом, борьба за «спасение» искусства в обществе универсального господства буржуазно-утилитаристского принципа воли, желающей только самое себя, обернулась («имплиците» у позднего Ницше и «эксплиците» у Шпенглера) предательством искусства — воле.

И все же эти неожиданные, если соотнести их с первоначальными целями, выводы представляют собой вполне закономерное развертывание исходных теоретических посылок. Они выступают как логически необходимый *итог развития элитарной тенденции*, заключающейся в этих посылках и определивших их структуру.

Эта тенденция *обозначилась* у Шопенгауэра в противопоставлении искусства — царства красоты (и истины) вообще — как действительному содержанию мира (воле), так и эмпирической реальности, а «людей гения» — хранителей красоты и истины — «людям пользы», осуществляющим универсальный принцип воли в пространстве и времени. Здесь *платой за элитарность*, исключительность царства красоты и истины было, во-первых, вынесение этого царства за пределы всего временного, всего исторического и, во-вторых, превращение истины в условность (так как «истина», противостоящая, с одной стороны, эмпирической реальности, а с другой стороны, действительному содержанию мира, не может оставаться истиной). Таким образом, шопенгауэровские «люди гения» фактически противостояли «людям пользы» как носители красоты, разлученной не только с историей и с волевой активностью, но и с подлинной истиной. Художественная элита оказалась призрачным, эфемерным социальным образованием. Не

будучи носителем истинного, действительного содержания, элита могла сыграть лишь роль носительницы формы для какого-то чуждого ей всегда исторического и всегда «эмпирического» общественного содержания.

Эта тенденция получила свое *последовательное развитие* у Ницше, объявившего обессиленную (вследствие обособления от реальных потребностей масс) и обесмысленную (вследствие отчуждения от истины) красоту чистой видимостью, иллюзией, фантомом и отдавшего ее во власть воле к жизни — бессмысленной и вообще не ведающей истины стихии. Принцип элитарности, который означал у Шопенгауэра хотя и бессильную, но все же оппозицию своекорыстию воли с точки зрения бескорыстной красоты, воспроизводится отныне в сфере всевластия воли к жизни. Основное деление людей на высших и низших проводится теперь не на почве противопоставления бескорыстно преданных красоте и истине «людей гения» узкокорыстным «людям пользы», а на основе принципа большего или, наоборот, меньшего проявления воли к жизни. Красота выступает теперь не как нечто самоценное (и самодостаточное), а лишь как одна из характеристик этой воли к жизни. При этом не красотой поверяется воля к жизни, а этой последней поверяется, определяется и оценивается красота²³. Бессильная красота, разлученная с истиной, и в самом деле сыграла роль формы для чуждого ей содержания — для бессмысленной и безнравственной воли к жизни. Ее задача сведена отныне только к тому, чтобы прикрыть, завуалировать эту бессмысленность и безнравственность проявлений воли к жизни, чтобы придать им импозантный и внушительный (когда нужно, привлекательный; когда следует, устрашающий) вид. И она сыграла эту свою роль — во всяком случае, по отношению к самому Ницше: эстетическим флером он всю жизнь

²³ «Всякое искусство и всякую философию следует рассматривать как целебные и вспомогательные средства для восходящей или нисходящей жизни. Как искусство, так и философия предполагают всегда заранее страдания людей и страдающих. Но есть два рода страдающих людей: одни страдают от избытка жизни; они ищут дионисического искусства и трагического элемента жизни; другие же, наоборот, страдают от оскудения жизни...» (Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 181).

скрывал даже от самого себя истинное содержание своего собственного идеала — идеала «белокурой бестии», сверхчеловека.

Эта тенденция получила свое *логическое завершение* у Шпенглера, который пришел к выводу, что в условиях *цивилизации*, пришедшей на смену *культуре*, искусство уже не может быть способом утверждения принципа элитарности. Ибо оно даже в своих наиболее утонченных и привилегированных сферах подверглось «омассовлению». *Искусство не в состоянии служить новой элите*. Эта последняя состоит из людей, чуждых искусству — из «реальных политиков» и «денежных магнатов», из «больших инженеров» и организаторов, которым нет дела до искусства. Само же оно целиком и полностью принадлежит «*культурному*» прошлому и ничем не может помочь людям «*цивилизованного*» настоящего; ничем не в состоянии усилить их «волю к жизни» (точнее, волю к власти). Логическим выводом отсюда было заключение о бессмысленности и бесперспективности искусства в эпоху цивилизации: если «люди гения», перестали быть художниками и философами и занялись политикой или большим бизнесом, карьерой или дворцовыми интригами, то, стало быть, подлинному искусству и истинной философии пришел конец («омассовленное» искусство и «омассовленная» философия — не в счет, в них отсутствует «нафос расстояния» — высший символ, душа фаустовской культуры).

Короче говоря, ницшеанский сверхчеловек реализуется или как «реальный политик» (денежный магнат, крупный организатор, государственный деятель), которому наплевать на искусство и на всякие «идеалы» и который пользуется ими лишь в тех случаях, когда это нужно для утверждения его власти над безликой «массой», или же он вообще не реализуется. Что же касается ницшеанских эстетических симпатий, которыми овеван идеал сверхчеловека, то они здесь остаются ни при чем: важен налично существующий «материал истории», в котором этот идеал осуществляется, важна *историческая судьба* этого идеала.

С точки зрения этого конечного вывода Шпенглер и критикует своих философско-эстетических предшественников, критикует за непоследовательность, за недостаточную трезвость, за *романтизм*.

«Воля к власти», перенесенная в реальные, политические и экономические условия,— пишет он по адресу Ницше,— нашла свое сильное выражение в «Майоре Барбара» («Солдаты армии спасения») Шоу. Конечно, Ницше, как личность, стоит во главе... этиков, но здесь партийный политик Шоу, как мыслитель, становится с ним в один ряд. «Воля к власти» представлена теперь обоими полюсами общественной жизни, рабочим классом и большими финансовыми и интеллектуальными деятелями, гораздо решительнее, чем некогда каким-нибудь Борджиа. Миллиардер Ундершефт в этой лучшей из комедий Шоу — это и есть сверхчеловек. Конечно, романтик Ницше не узнал бы своего идеала... «Воля к власти» представлялась ему в виде кинжала и яда, а не забастовки и энергии капитала»²⁴. «Шоу,— говорит Шпенглер в другом месте,— чье преимущество перед Ницше заключается в практической выучке и малой доле идеологии, как бы ни казались ограниченными его философские горизонты, изобразил в «Майоре Барбара» в образе миллиардера Ундершефта идеал сверхчеловека, переводя его на неромантический язык современности... Эти практики большого стиля действительно выражают в наши дни волю к власти и, следовательно, фаустовскую этику вообще»²⁵.

Шпенглер тут же — и совершенно недвусмысленно — говорит об отношении этих «практиков большого стиля» к искусству, порывая с эстетическими иллюзиями своих предшественников, в том числе и с эстетическими «слабостями» позднего Ницше: «Люди этого рода бросают свои миллионы не для удовлетворения безграничного благотворительства, не для мечтателей, «художников» [ведь применительно к эпохе цивилизации это слово можно употреблять только в кавычках. — Ю. Д.], слабых, первых встречных; они употребляют их для тех, которые пригодны как материал для будущего... Они создают динамический центр, который переживает границы личного существования»²⁶.

Что же касается этого будущего, ради которого дальновидные ундершефты не жалеют своих миллиар-

²⁴ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 378—379.

²⁵ Там же, стр. 348.

²⁶ Там же, стр. 348.

дов, то оно представляется Шпенглеру следующим образом:

«Конечной стадией динамического развития будет крайне позитивный египтицизм, до предела доведенное мандаринство, где каждый есть раб, чиновник, некий функциональный элемент; вот та политическо-духовная форма, вероятность которой утверждает духовное сродство фаустовской культуры с египетской и китайской, нечто крайне застывшее, полное плановости и целесообразности, но отнюдь не «гуманное» или «либеральное» в смысле нынешних ожиданий»²⁷.

Поначалу можно было подумать, что шпенглеровский «Закат Европы» представляет собой совершенно своеобразный, хотя по-прежнему эстетический способ критики капиталистической цивилизации, отливающейся в форме государственно-монополистического капитализма, критики, в которой искусство присутствует самим фактом своего отсутствия, свидетельствуя о бездушии и омертвлении буржуазного общества на последней фазе его развития, об исчезновении в нем индивидуального, гуманистическо-личностного начала, об отмирании в нем условий для свободной человеческой деятельности. Да и сам Шпенглер давал в первом томе «Заката Европы» основания для толкования его в качестве опять же романтического критика капиталистической «цивилизации» с позиций фаустовской «культуры», с позиций европейской эстетико-философской традиции, стремящейся вести свою родословную от готики позднего средневековья.

Когда он сопоставляет культуру и цивилизацию, все его симпатии на стороне первой: «Культура и цивилизация — это живое тело души и ее мумия... Культура и цивилизация — это рожденный почвой организм, и образовавшийся из первого при его застывании механизм... Культурный человек живет, углубляясь внутрь, цивилизованный живет, обращаясь во внешнее, в пространстве, среди тел и «фактов»»²⁸.

«Переоценка всех ценностей — таков внутренний характер всякой цивилизации. Она начинается с того, что переделывает все формы предшествующей культуры,

²⁷ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 350.

²⁸ Там же, стр. 354.

иначе понимает их, иначе ими пользуется. Она ничего не создает, она только перетолковывает»²⁹.

«...Угасание живой внутренней религиозности, определяющее собой и наполняющее даже самую незначительную черту бытия, равносильно тому, что в исторической картине мира выражается превращением культуры в цивилизацию, что я раньше называл *«периодом увядания, переломом (климактерием) культуры»*; оно есть момент, когда душевная плодотворность известного вида людей окончательно истощена и конструкция заступает место творчества»³⁰.

Эти и подобные этим высказывания Шпенглера позволяли считать «Закат Европы» лебединой песней человека «культуры», «предсмертными мыслями Фауста» (Бердяев).

Однако в последующей эволюции Шпенглер все дальше отходит от этой своей позиции, пытаясь задним числом объявить ее никогда не существовавшей. «Собственно, целью моей работы, — говорил он в брошюре «Пессимизм ли это?» по поводу первого тома «Заката Европы», — был образ мира, в котором можно жить, а не система мира, которую можно анализировать...»³¹ («Это я не сразу осознал...»³² — добавляет она тут же, пытаясь объяснить иное впечатление, вызванное его книгой.)

И действительно, уже в первом томе были определенные тенденции, ведущие и в этом направлении, например некоторые явления цивилизации были истолкованы так, чтобы последняя выглядела приемлемой для элиты, воспитанной на принципе дистанции между избранными и толпой, чтобы для людей элитарной психологии цивилизация предстала как мир, «в котором можно жить». Это касается в первую очередь такого особенно болезненного для элитарной (у Шпенглера — «фаустовской») «души» явления, как социализм, социалистическое движение пролетариата.

«Социализм» представлялся Шпенглеру не только делом будущего, но и реальной тенденцией современно-

²⁹ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 354.

³⁰ Там же стр. 363.

³¹ О. Шпенглер, *Пессимизм ли это?* М., 1922, стр. 16.

³² Там же.

го ему настоящего, он считает, что это *необходимая* форма, в которую выливается цивилизация, ее историческая судьба. И в той мере, в какой она наступает, осуществляется «социализм». А из этого следует с непреложностью: «Мы все бессознательные социалисты. Мы носим его в себе как жизнечувствование, хотим мы этого или не хотим. И даже сопротивление ему носит его форму»³³.

Однако этот «социализм», согласно Шпенглеру, выступает в двух формах — экзотерической, доступной широкой массе, с одной стороны, и эзотерической, понятной лишь немногим, — с другой. Именно «эзотерический» смысл социализма является истинным с точки зрения теоретической и реально осуществимым с точки зрения практической, тогда как социализм в экзотерическом смысле всего лишь форма, в какой воспринимают реальные процессы неразвитые массы, идущие на поводу у «демагогов»³⁴. «Огромная масса социалистов, — пишет он, — тотчас же перестали бы быть таковыми, если бы они хоть отдаленно могли понимать социализм тех 9 или 10 человек, которые в наше время понимают его во всех крайних исторических следствиях»³⁵.

Что же это за «социализм», понимание которого доступно лишь немногим избранным и который не был бы принят массой, коль скоро она постигла бы его «крайние исторические следствия»? Это элитарный, авторитарный социализм, основанный не на принципе демократии, а на принципе иерархии — подобной средневековой. Этот социализм не имеет ничего общего с мечтами о лучшем будущем, зреющими в широких народных массах, прежде всего — в «четвертом сословии». Он не имеет ничего общего и с гуманистическими мечтаниями и романтиков-утопистов. Наконец, он совершенно чужд и марксистскому толкованию социалистической и коммунистической перспективы.

«Социализм — в высшем, а не банальном смысле, — утверждает Шпенглер, — как все фаустовское, есть идеал, исключаящий другие идеалы, и обязан своей популярностью только недоразумению (распространенному

³³ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 367.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, стр. 326 (примечание).

даже среди руководителей), а именно, будто он есть совокупность прав, а не обязанностей, устранение, а не обострение Кантова императива, ослабление, а не высшее напряжение энергии направления [речь идет о той «энергии», из которой в «Закате Европы» выводится и фаустовский «пафос расстояния» между высшими и низшими.— Ю. Д.]. Тривиальные внешние тенденции пощения, благополучия, «свободы» [Шпенглер не может употреблять это слово иначе как в кавычках.— Ю. Д.], гуманности, счастья большинства содержат только негативную сторону идеи [социализма.— Ю. Д.]. В другом месте говорится еще более определенно: «Социализм — вопреки внешним иллюзиям — отнюдь не система милосердия, гуманности, мира и заботы, а система воли к власти. Все остальное — самообман. Цель его совершенно империалистическая: благоденствие в экспансивном смысле, но не больных людей, а жизнедеятельных, которым стремятся дать свободу действия, вопреки сопротивлению собственности, рождения и традиции»³⁶.

«Еще раз повторяю: социализм означает власть, власть и снова власть»³⁷, — так резюмирует свое понимание «социализма» Шпенглер в работе «Прусская идея и социализм», подготовленной из материалов ко второму тому «Заката Европы»³⁸.

Как видим, шпенглеровский элитарный «социализм» «в высшем, а не банальном смысле» не предполагает ни свободы, ни равенства, ни благосостояния, ни мира между народами — словом, ничего из того, что связывали с этим понятием широкие народные массы. Основная предпосылка этого «социализма» — разделение общества на элиту и массу (на «больных» людей и «жизнедеятельных», как говорит Шпенглер, пользуясь терминологией позднего Ницше). Смысл этого «социализма» в последовательной реализации ницшеанского принципа «воли к власти»; понятие «власти» — основное понятие шпенглеровского социализма, его альфа и омега. «Воля к власти» должна, согласно автору «Заката Европы»,

³⁶ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 348.

³⁷ О. Шпенглер, Прусская идея и социализм, Берлин, изд. С. Ефрон, стр. 162.

³⁸ См. там же, стр. 7.

конституироваться в своей *абсолютной* форме — в качестве «всеобщей воли к власти». Причем, как он полагает, «о тирании, с которой *всеобщая* воля к власти нависнет над индивидуумом» («после достижения высшей точки интеллектуального, социалистического уклада бытия»), «теперь едва ли кто может составить себе представление»³⁹.

В шпенглеровском «социализме» нетрудно уловить ницшеанские обороты. И можно согласиться с Томасом Манном, что в известном смысле Шпенглер сыграл по отношению к Ницше роль «умной обезьяны». Впрочем, и сам автор «Заката Европы» не отрицает, что он рассматривает «социализм» как осуществление тех идей, которые утверждал автор «Воли к власти», да и не только он один...

«...Ницше был также социалистом, сам того не ведая... — заявляет Шпенглер. — Таким образом оказалось возможным для Шоу ввести только маленькое и даже последовательное изменение в тенденциях господской морали и воспитании сверхчеловека, чтобы сохранить неприкосновенными принципы *своего* социализма в третьем акте «Человека и Сверхчеловека»... Бесцеремонно, ясно, с полным сознанием своей тривиальности, Шоу высказывает здесь именно то, что должно было раньше быть сказано со всей вагнеровской театральностью и романтической расплывчатостью в неосуществленных частях «Заратустры». Надо только уметь проследить соответствующие *практические*, вызываемые структурой современной общественной жизни предпосылки и следствия хода мыслей Ницше... Ницше замечает, что дарвинистическая идея сверхчеловека наводит на понятие «искусственного подбора, разведения (воспитания)»⁴⁰, но он ограничивается звонкой фразой. Шоу спрашивает —

³⁹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 350.

⁴⁰ Напомним другой фрагмент Ницше, аналогичный тому, который приводит Шпенглер: «Те, например, естественные процессы выращивания человека, которые до настоящего времени применялись так нескладно, применялись безгранично долгое время, люди могли бы взять в свои руки: и старое неразумие рас, расовой борьбы, национальных лихорадок и личного соревнования могли бы быть сокращены до коротких периодов времени, по крайней мере в опытах. Целые части земли могли бы посвятить себя сознательному экспериментированию!» (Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VIII, стр. 357).

потому что бесцельно говорить, не имея в виду осуществить на деле, — как это может произойти, и приходит к заключению, что человечество должно превратиться в своего рода конский завод. Но это именно и есть вывод Заратустры, который сам Ницше не имел мужества — пускаться мужества безвкусыя — высказать... Романтическое отвращение Ницше к прозаическим в высшей степени социальным следствиям, страх подвергнуть испытанию свои поэтические утопии путем сопоставления с реальными условиями заставили его умолчать о том обстоятельстве, что все его позитивное учение... предполагает в качестве *средства осуществления* социализм, притом социалистическое принудительное государство, что всякому систематическому разведению высшего класса людей должен предшествовать строго социалистический общественный порядок...»⁴¹.

Итак: «своего рода конский завод» для «систематического разведения высшего класса» — вот как выглядит «социализм», дедуцированный из элитарной концепции позднего Ницше, если освободить ее от эстетизма и романтической расплывчатости, если включить ее в контекст реальной истории конца XIX — начала XX века. Более острую критику ницшеанства вряд ли можно предположить.

Создается впечатление, что Шпенглер набросал всю эту жуткую картину, не имеющую ничего общего ни с Марксовым социализмом, ни вообще с социализмом, специально чтобы продемонстрировать, к каким выводам ведет ницшеанская эстетизация элиты. Но это ложное впечатление: на самом деле автор «Заката Европы» относится к «социалистическим» выводам из ницшеанской идеологии совершенно серьезно. И он совсем не собирался пугать своих читателей ни перспективой реализации идеала Ницше, ни своим «социализмом». Он лишь пытается понять, как «интерпретирует» сама европейская история развитие философско-эстетической мысли от Шопенгауэра до Ницше; каким конкретным реальным, общественным содержанием наполняет эта история основные понятия шопенгауэровского («романтического») и ницшеанского («классического») пессимизма, и прежде всего понятие воли.

⁴¹ О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 377—378.

Это понятие, по мнению Шпенглера, выражает на языке, свойственном «цивилизации», — на языке научных понятий — то же самое «фаустовское» жизнечувствование, которое «культура» выражала на присущем ей языке художественных образов и символов:

«То, что там внутренне созерцается, ощущается и осуществляется в образах, как судьба, здесь было понято как причинное сцепление и приведено в утилитарную поверхностную систему. И вот эта система, а не древнее пра-чувство, лежит в основе речей Заратустры, трагики «Привидений» и проблематики «Кольца Нибелунга». Вся разница в том, что Шопенгауэр, которому следует Вагнер, как первый открывший, был охвачен ужасом перед собственным познанием, — и в этом корень его пессимизма, нашедшего в музыке «Тристана» высшее выражение, — тогда как позднейшие во главе с Ницше вдохновлялись этим познанием, притом нередко несколько насильственно.

В разрыве Ницше с Вагнером... скрывается переход Ницше от одного учителя к другому, его уход от Шопенгауэра к Дарвину, от метафизического к физиологическому формулированию того же мироощущения, от отрицания к утверждению аспекта, признаваемого обоими, а именно воли к жизни. В «Шопенгауэр как воспитатель» слово развитие обозначает еще внутреннее созревание; сверхчеловек есть продукт механической «эволюции». Таким образом Заратустра стал *этическим*, возникнув из бессознательного противоречия Парсифалю, и *художественно* испытывал влияние последнего, являясь плодом ревности одного провозвестника другому»⁴².

Повторяем: Шпенглер не рисует пародию на элитарные концепции Шопенгауэра и Ницше. Он полностью согласен с исходной посылкой этих концепций — с предположением о неизбежности и естественности непреодолимой дистанции между высшими и низшими (хотя бы только для «европейского человечества»). Не возражает он и против выводов, к которым приводит элитарное мировоззрение автора «Воли к власти», — он лишь фиксирует логико-теоретическую и историческую неизбежность этих выводов.

⁴² О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 376—377.

Правда, в первом томе «Заката Европы» он не сделал еще окончательного вывода в пользу установленной им исторической перспективы. С этим «выводом» слишком диссонировали элегические вздохи по поводу умирающей культуры. Но это продолжалось недолго: очень скоро у Шпенглера появились мотивы своеобразного приукрашивания зафиксированной им перспективы. Приукрашивания на основе выдвинутого им тезиса о любви к судьбе. И отныне тем, кто хотел видеть в Шпенглере первого тома «Заката Европы» критика этих выводов с позиций «культуры», он при каждом удобном случае старался объяснить их заблуждение, делая это, разумеется, не без известного «выпрямления» своей прошлой концепции.

Шпенглеру говорили: ваши выводы таковы, что нам, людям европейской культуры, уже не следует ожидать нового Гёте. Ибо сверхчеловек реализуется только как «реальный политик», «денежный магнат», крупный чиновник. Не есть ли это приговор цивилизации?!

Он отвечал: «До Гёте мы, немцы, больше никогда не дойдем, но можем дойти до Цезаря»⁴³. «Эпохи без истинного искусства и философии остаются все же могучими эпохами; римляне научили нас этому»⁴⁴. «Мне говорили, что не стоит жить без искусства; я в свою очередь спрашиваю: для кого не стоит?»⁴⁵, — и тут же Шпенглер разъяснял, что не хотел бы быть скульптором в эпоху римских императоров.

Так рассуждал Шпенглер о «перспективах» искусства.

Что же касается шпенглеровских рассуждений о «социализме», то они также претерпели некоторые видоизменения — правда, не столько по содержанию, сколько по интонации. Суть их не изменилась, зато изменилась манера изложения, способ аргументации, авторский акцент. Шпенглер учел, что «социалистическая» перспектива, охарактеризованная им в первом томе «Заката Европы», слишком мрачна и непривлекательна, и в своих последующих работах (в частности, в работе «Прусская идея и социализм») попытался несколько

⁴³ О. Шпенглер, Пессимизм ли это?, стр. 40.

⁴⁴ Там же, стр. 36.

⁴⁵ Там же.

«смягчить» краски, оттенив «привлекательные» стороны своего «социализма».

Но как только Шпенглер покинул позу беспристрастного историка, фиксирующего неизбежность наступления определенной эпохи, и выступил в качестве апологета последней, в качестве ее пророка; как только ему пришлось в связи с этим апеллировать к определенным общественным силам (и потому изъясняться в понятиях, близких и доступных им), тотчас же выступил на поверхность реальный общественный смысл шпенглеровского элитарного «социализма». Оказалось, что за ним скрывался *государственно-монополистический капитализм*, взятый в той его форме, в какой он сложился в Германии накануне первой мировой войны (в прусско-юнкерской политической и идеологической форме).

Вот почему свой «социализм» Шпенглер выводит из «формулы прусской этики», предназначенной, по его утверждению, «для немногих, которые прививают ее и таким путем принудительно подчиняют ей толпу»⁴⁶. Согласно Шпенглеру, прусская этика «социалистична» по своей сути, ибо она «учит, что в жизни дело не в счастье, а в исполнении своего долга, в труде»⁴⁷. Он заявляет, что в «формуле прусской этики» заложена «идея социализма в ее глубочайшем значении: воля к власти, борьба за счастье не отдельных лиц, а [опять это противопоставляющее «а»! — Ю. Д.] целого»⁴⁸, что *«Фридрих Вильгельм I, а не Маркс был в этом смысле первым сознательным социалистом»*⁴⁹.

Что верно, то верно: Маркс действительно не имеет к такому «социализму» никакого отношения и не несет за него никакой ответственности. Но столь же верно и то, что в шпенглеровском «социализме» социалистической является только фразеология, с помощью которой прикрывается стремление государственно-монополистического капитализма утвердить свою власть и свою «этику» над массами (над «толпой»).

«Социализм» — а в действительности завершенная форма государственно-монополистического капитализ-

⁴⁶ О. Шпенглер, Прусская идея и социализм, стр. 70.

⁴⁷ Там же, стр. 69.

⁴⁸ Там же, стр. 70.

⁴⁹ Там же.

ма — представляется Шпенглеру как чиновничье-бюрократическая организация, охватывающая все общество сверху донизу: «Социализм, выражаясь чисто технически, есть административный принцип. Каждый рабочий в конце концов принимает характер чиновника, а не торговца, каждый предприниматель тоже. Существуют промышленные чиновники и торговые чиновники, точно так же как военные чиновники и чиновники путей сообщения. Это было осуществлено в широком масштабе в египетской культуре и совершенно иным образом — в китайской»⁵⁰.

«Социализация означает медленное, лишь в течение десятилетий завершающееся превращение рабочего в хозяйственного чиновника, предпринимателя — в ответственного административного чиновника с очень широкими полномочиями, а собственность в своего рода наследственное ленное владение, в смысле старых времен, связанное с определенной суммой прав и обязанностей»⁵¹.

Как видим, *элитарная идея*, имевшая у немецких романтиков, у Шопенгауэра и Ницше, идеологически перевернутую и эстетизированную форму, *эксплицируется автором «Заката Европы» в ее реальном историческом содержании как идея элитарного, иерархического, чиновничье-бюрократического «социализма»* (государственно-монополистического капитализма в его прусско-юнкерской форме). Борьба за абсолютную свободу личности, против толпы, за «людей гения», против «людей пользы», за сверхчеловека, против массы привела к совершенно парадоксальному и в то же время абсолютно логичному результату: к идее авторитарного строя, к идее общественной иерархии, к идее чиновничье-бюрократического государства.

«Абсолютно свободная» личность немецких романтиков, Шопенгауэра, Вагнера и Ницше обрела наконец конкретную цель своей борьбы, предуказанную ей Шпенглером: «Если в прусской жизни может быть... борьба, то она ведется из-за служебного положения, из-за чина; очень часто можно назвать это карьеризмом, но идея этой борьбы — стремление взять на себя более высокую ответственность в организме целого,

⁵⁰ О. Шпенглер, Прусская идея и социализм, стр. 125.

⁵¹ Там же, стр. 148.

чувствуя себя достойным ее»⁵². Ибо вопрос, по Шпенглеру, формулируется только так: «Должен ли Цезарем... грядущей Империи стать миллиардер или Чиновник в мировом масштабе»⁵³. Не видя иной альтернативы, кроме этой, Шпенглер отдает свое предпочтение и свои симпатии «Чиновнику в мировом масштабе» — функционеру бюрократического, государственно-монополистического капитализма.

Социальный смысл тяготения капитализма в эпоху империализма к государственно-монополистическим формам организации хозяйства был вскрыт В. И. Лениным задолго до появления шпенглеровского «Заката Европы». Подметив (кстати, именно на примере кайзеровской Германии) тенденцию капиталистического государства к непосредственному вмешательству в экономику, В. И. Ленин писал по этому поводу: «Реакционно-бюрократический контроль — вот единственное средство, которое знают империалистические государства... для сваливания тяжелейшей войны на пролетариат и на трудящиеся массы»⁵⁴. И уже в условиях, сложившихся в России после февраля 1917 года, он противопоставлял ему последовательно демократическое требование «установления единственно реального контроля *снизу*, через союз служащих, через рабочих»⁵⁵, осуществляемого путем «обуздания капиталистов» и введения самой широкой гласности.

Итак, в качестве реального социально-экономического содержания элитарной идеи Шпенглера обнаруживается стремление утвердить «реакционно-бюрократический контроль» над экономикой⁵⁶, над массами⁵⁷,

⁵² О. Шпенглер, Прусская идея и социализм, стр. 72.

⁵³ Там же, стр. 85.

⁵⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 34, стр. 188.

⁵⁵ Там же, стр. 170—171.

⁵⁶ «Прусская идея управления хозяйственной жизнью с сверхличной точки зрения невольно направила германский капитализм, со времени введения покровительственных пошлин в 1879 году, в русло социализма, в смысле государственно регулируемого экономического порядка» (О. Шпенглер, Прусская идея и социализм, стр. 83).

⁵⁷ «...Превращение дисциплинированного рабочего движения в дикую погоню за увеличением заработной платы отдельных, не считающихся друг с другом групп было победой английского принципа. Неудача этой политики проявилась в том, что в лице

над всей системой общественной жизни вообще⁵⁸. Что же касается шпенглеровской концепции искусства и «фаустовской» культуры вообще, то она раскрывается теперь как проекция этого стремления на всю историю европейской культуры.

2. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ НИЦШЕАНСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ У ОРТЕГИ-И-ГАССЕТ

У Шпенглера завершился процесс превращения элитарной концепции искусства из чисто эстетической в социологическую и вместе с тем до конца обнажился ее классовый смысл, который можно было лишь угадывать в прежних то художественных, то философских формулировках этой концепции. Становилось совершенно очевидным, что *реальное содержание* проблемы, которую пытались решить на путях создания элитарной концепции искусства, не во взаимоотношениях между художником и публикой, как это представлялось у романтиков; не в отношении «людей гения» к «людям пользы», как это оказывалось у Шопенгауэра; не в отношении искусства будущего к буржуазному обществу, как это выходило у Вагнера; и даже не в отношении культуры к массе, как это получалось у Ницше (хотя он подходил временами к социально-классовому зерну проблемы гораздо ближе своих предшественников). Шпенглер, хотел он этого или нет, фактически показал, что корень проблемы, поставленной именно в связи с обсуждением судеб искусства и положения художника в обществе, гораздо глубже и уходит в почву далеко не эстетического свойства.

«рейхсвера» возник новый организм с внутренней дисциплиной. Единственным проявившим себя спокойным человеком оказался солдат. Немецкая революция будет продолжаться в виде таких военно-авторитарных успехов и неудач» (там же, стр. 78).

⁵⁸ «Нам не нужны больше идеологи, мы не нуждаемся в разговорах об образовании, мировом гражданстве и духовной миссии немцев. Нам нужна твердость, нам нужен мужественный скепсис, нам нужен класс высших социалистических натур [то есть, элита активных функционеров государственно-монополистического капитализма.— Ю. Д.]. Еще раз повторяю: социализм означает власть, власть и снова власть» (там же, стр. 162).

Совсем не случайно Шпенглер, оставив в первом томе «Заката Европы» рассуждения о судьбах искусства, целиком предался обсуждению другого вопроса: сохранит ли европейская цивилизация принцип дистанции между людьми «высшего» и «низшего» порядка и каковы возможности для обеспечения господства «высших» людей в обществе без философии, без искусства, без культуры в возвышенном смысле этого слова. Этим он дал понять, что смысл деления «фаустовского» человечества на «высших» и «низших» людей — *в самом этом разделении*. А будет ли оно выступать в виде деления на художников и толпу или на высших и низших чиновников — вопрос второй, производный, несущественный.

Само собой разумеется, такая прозаическая («грубая» и даже «вульгарная») постановка проблемы элиты не могла не вызвать возмущения у тех, кто привык воспринимать эту проблему в романтическом освещении, в связи с разговорами о «людях гения», о судьбах искусства, о перспективах культуры. Кроме того, подобный поворот проблемы таил в себе и другую опасную для элитарного мировоззрения сторону уже не эстетического, а, пожалуй, этического, нравственного порядка.

В самом деле, пока проблема элиты связывалась с проблемой искусства, философии, культуры вообще, элитарная постановка вопроса неслучайно в себе *известный заряд критицизма* по отношению к буржуазному обществу, враждебному искусству, неутилитарному знанию, истинной культуре. При этом защитники элиты сохраняли возможность говорить о ней как о носительнице художественного и культурного прогресса, находя здесь новые и новые аргументы для ее оправдания. Но как только эта проблема выступила в чистом виде — в форме *вопроса власти в самом широком смысле этого слова*, — теоретическое обоснование элиты оказалось не только трудным, но и *грязным* делом, очень смахивающим на элементарное (совсем не «аристократическое») холоуистство перед властями предержащими, причем только на том основании, что они «власть».

Вот почему наиболее чуткие в этическом отношении (а быть может, просто наиболее дальновидные) представители элитарной тенденции общественной мысли послешпенглеровского периода стремятся *преодолеть*

шпенглеровскую постановку вопроса на путях восстановления связи между проблемой элиты и проблемой искусства (и культуры вообще). При этом само понятие элиты истолковывается таким образом, чтобы можно было очистить его от социологического классово-тенденциозного содержания, зафиксированного еще поздним Ницше и выставленного на всеобщее обозрение Шпенглером. Чаще всего это возвращение к синкретичности (и спутанности) исторически пройденных и изжитых постановок проблемы элиты воспринимается современными буржуазными мыслителями как углубление проблемы, преодоление ее узкосociологического понимания, выход к ее философско-антропологическому фундаменту. На самом же деле, хотя такой поворот проблемы и сопровождается порой введением нового материала и новой аргументацией, сама проблема уже не выступает в прежней чистоте и обнаженности. *Отказ сторонников элитарной концепции искусства от ницшеанско-шпенглеровского цинизма достигается за счет отказа от «социологической» последовательности, от доведения ее до классово-определенных выводов.*

В этом отношении весьма показательна версия элитарной концепции искусства, предложенная Ортегой-и-Гассет, основные произведения которого начали появляться менее чем через десятилетие после выхода в свет первого тома «Заката Европы». Подобно позднему Ницше и Шпенглеру, Ортега-и-Гассет считает центральной проблемой современного общества проблему «омассовления» — «восстания масс», как он сформулировал ее в работе под этим названием. Подобно им, он усматривает в «омассовлении» отрицательную тенденцию культуры XIX—XX столетий, хотя и не оценивает ее столь пессимистически, как его предшественники, и не связывает с ней перспективы необходимого декаданса искусства, разложения культуры, превращающейся в «умирающую среди бесформенных человеческих масс цивилизацию»¹. Дело в том, что, в отличие от Ницше и Шпенглера, он полагал, что параллельно процессу «омассовления» внутри современной культуры протекает противоположный процесс, *противостоящий* тенденции упадка культуры и открывающий возмож-

¹ О Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 366.

ность ее спасения, а именно процесс оформления элитарной культуры, прочно защищенной от влияния массы и этим сохраняющей себя от разложения.

Сама по себе мысль о том, что по мере «омассовления» «наук и искусств, ставших общедоступными», «строже замкнется в тесный круг запоздавший дух культуры»², не нова и, как мы помним, принадлежит Шпенглеру. Но автор «Заката Европы» не видел здесь перспективы спасения «фаустовской» культуры: распадение последней в цивилизации «с большим городом, как базой, и массой в качестве публики»³ представлялось ему абсолютно неизбежным финалом. Шпенглер был глубоко убежден, что, коль скоро появляется «бесформенно переливающаяся в больших городах чернь вместо народа, лишенная корней городская масса»⁴, начинает задавать тон «нынешний читатель газет», «образованный человек, искусственный продукт пивелирующего городского образования, пользующийся... школой и общественностью»⁵, и культурные учреждения заполняет «завсегдашай театра, увеселительных мест, спорта и злободневной литературы»⁶, — культуре приходит конец. На место проблемы культуры выдвигается проблема политической власти, проблема удержания в повиновении «бесформенных масс», проблема, которую должен решать не художник и не философ, а «реальный политик», «Чиновник» с большой буквы, новый Цезарь.

Что же касается Ортеги-и-Гассет, то он, соглашаясь со шпенглеровским описанием самого феномена «омассовления» и почти в тех же выражениях воспроизводя его в своих работах (например, в «Восстании масс»⁷), пытается заново поставить вопрос о судьбе культуры

² О. Шпенглер, *Закат Европы*, т. I, стр. 326.

³ Там же, стр. 366.

⁴ Там же, стр. 364—365.

⁵ Там же, стр. 365.

⁶ Там же.

⁷ Вот как описывается этот феномен в упомянутой работе: «Индивиды, которые образуют сегодня толпу, существовали и раньше, но не как толпа... Теперь они все вдруг оказываются связанными воедино, и наш взор видит повсюду только толпу. Везде? Нет, именно в наиболее предпочтительных местах, которые, как относительно более утонченные творения человеческой культуры, прежде оставались за собою избранными группами, одним словом — элитой. Толпа вдруг выступила на передний план и занимает

в условиях массового общества, а следовательно, и вопрос о судьбе культурной элиты.

В качестве модели замкнутой (эзотерической, элитарной) культуры, успешно противостоящей «омассовлению», Ортега-и-Гассет выдвигает «новое искусство», которое он связывает в музыке с именем Дебюсси, в поэзии — с Малларме, в живописи — с Пикассо, в драматургии и театре — с Пиранделло. Анализируя «новое искусство», Ортега-и-Гассет фиксирует ту форму, которую принимает элитарная культура в условиях массового общества, и предлагает ее в качестве примера для культуры в целом, полагая, что только в таком виде она сможет спастись от упадка и разложения.

Первым шагом на этом пути у Ортеги-и-Гассет, как и у Ф. Ницше, был анализ музыки, правда, уже не вагнеровской, а той, что пришла ей на смену, — «новой музыки». Как вспоминает Ортега в работе «Дегуманизация искусства», начав с чисто эстетического исследования — с установления стилевых различий между новой и традиционной музыкой, — он пришел к выводу, что кратчайший путь, ведущий к решению этого вопроса, шел через установление «нового феномена» — «непопулярности новой музыки»⁸. Дальнейший анализ привел Ортегу-и-Гассет к выводу, что этот «новый феномен» имеет отношение и ко всем другим сферам искусства: «В действительности если музыка ненародна, то и остальное искусство столь же ненародно»; «Все молодое искусство непопулярно, и это — не случайно и преходяще, но необходимо и существенно»⁹.

Ортега специально оговаривает тот смысл, в каком он употребляет слово «непопулярный». «Следует различать, — говорит он, — между тем, что не популярно, и тем, что непопулярно»¹⁰. Первое — величина изменяющаяся: не популярное сегодня может стать популярным завтра; между тем как второе — неизменная

лучшие места — места общества. Раньше она оставалась незаметной, если даже имелась в наличии; она стояла на заднем плане социальной сцены. Теперь она выдвинулась к рампе; она стала главной персоной. Нет больше героев: есть только хор» (Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, Stuttgart, 1956, S. 9).

⁸ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, 1955, S. 230.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

величина: «непопулярное» искусство всегда остается недоступным для широкой публики, для масс, его непопулярность — вечная. «Не популярным» искусством было искусство романтиков, — например, Гюго или Вагнера. И того и другого некоторое время понимали (и принимали) довольно немногие, но прошло время, и романтическое искусство — этот «первенец демократии» — было «избаловано массой»: со времени изобретения книгопечатания не было больших тиражей, чем тиражи книг, написанных романтиками¹¹. Но вот что касается «непопулярного» нового искусства, то оно никогда не будет обласкано массой: «...новое искусство имеет массы против себя, и оно всегда будет иметь их против себя. Оно, по существу, чуждо народу; более того, оно враждебно народу»¹².

Таким образом, «не популярное» (на каком-то этапе) искусство романтиков, с одной стороны, и «непопулярное» новое искусство — с другой, — это *два диаметрально противоположных социологических феномена*. Если первое в конечном счете ориентировано на то, чтобы стать средством общения между людьми, средством объединения их в едином комплексе чувств и ассоциаций, пробуждаемых художественным произведением, то второе с самого начала преследует цель разобщения, разъединения публики, стремится стать ферментом раскола «недифференцированного» общества на массу и элиту: «Любое произведение нового искусства вызывает у толпы совершенно автоматически странный эффект. Оно раскалывает ее на две партии, маленькую из немногих поклонников, большую — из бесчисленных врагов... Итак, искусство действует как социальная азотная кислота, которая создает две противоположные группы; из нерасчлененной толпы многих оно обособляет две касты»¹³.

¹¹ Ортегианская характеристика романтизма Гюго и Вагнера как массового искусства целиком совпадает с характеристикой позднего Ницше: «Виктор Гюго и Рихард Вагнер имеют одинаковое значение; и тот и другой служат доказательством, что в период культурного упадка, когда решающий голос предоставлен массе, истинное искусство становится лишним, ненужным, задерживающим движение, вредным» (Ф. Ницше, Собрание сочинений, т. VI, стр. 36; ср. там же, стр. 27—28).

¹² Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 231.

¹³ Там же.

Этот «странный эффект» не следствие недоразумения или ошибки творцов нового искусства, а успешный результат последовательного осуществления ясно осознанной цели; он — выражение той новой функции, которую принимает на себя известный тип искусства в условиях «омассовления».

Эта новая функция искусства состоит в том, чтобы способствовать «дифференциации» аморфного общества, сохраняющего буржуазно-демократические формы существования. Чтобы воспрепятствовать уравниванию, нивелировке людей, к которым, согласно Ортеге, с неизбежностью ведет утверждение принципа социального равенства, чтобы активно участвовать в процессе выделения «лучших» в массовом обществе и консолидации их, в противоположность заурядным, обыденным людям, составляющим абсолютное большинство, чтобы стать своего рода стимулятором самосознания новой элиты, затерянной в массе средних людей и еще не знающей толком о своем существовании.

«Характеристика нового искусства с «социологической точки зрения», — пишет Ортега-и-Гассет о его общественной функции, — есть, по моему мнению, именно это разделение, которое оно осуществляет в общественности, раздвоение ее на классы — тех, которые понимают [это искусство. — Ю. Д.], и тех, которые не понимают [его. — Ю. Д.]»¹⁴.

«...Новейшее искусство содействует тому, чтобы в однотипном сером фоне многих немногие познали самих себя и друг друга и поняли свою миссию; она означает — быть немногими и бороться против многих»¹⁵.

Этой социальной функцией нового искусства объясняется и тот способ, с помощью которого оно осуществляет раскол публики. Публика, оказавшаяся перед

¹⁴ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 231.

¹⁵ Там же, стр. 232. Ср. также следующее рассуждение Ортеги: «Близится время, когда общество — от политики до искусства — по праву и по всей справедливости организуется в два ряда, в два класса: избранных и обычных. Это новое благословенное выделение исцелит европейское недовольство. Недифференцированное, хаотическое, бесформенное единство без анатомической структуры, в котором мы жили полтора столетия, не может далее продолжаться. Под каждым жизненным движением нашей эпохи торчит коренная возбуждающая несправедливость: ложная предпосылка равенства людей».

лицом произведения нового искусства, разделяется не на тех, которым это произведение нравится, и тех, кому оно не нравится. Нет, она раскалывается по совсем иному принципу: на тех, кто понимает это произведение, оценивая его сообразно определенным (выдвинутым творцами нового искусства) критериям, с одной стороны, и тех, кто не понимает это произведение, неспособен оценить его эстетически, не в состоянии воспринять его как эстетический факт, с другой стороны,— иначе говоря, на тех, кто обладает особым органом восприятия нового искусства и потому способен войти в эту эстетическую сферу, с одной стороны, и тех, которым отказано в этом органе и которые по этой причине оказываются вообще за пределами эстетической сферы, с другой стороны¹⁶.

По этой причине «новое искусство» должно вызывать у массы *не эстетические*, а именно *социальные* эмоции. Оно заставляет их негодовать не потому, что они поняли это искусство и не согласны с ним, с его тенденциями, с его способом интерпретации мира, а потому, что это искусство ничего им не говорит и тем унижает их, напоминая им об их непреодолимой ограниченности, второсортности.

«Новое искусство,— пишет Ортега,— существует не для каждого, как романтическое искусство, с самого начала оно обращается к лишь особо одаренному меньшинству. Отсюда негодование, которое оно вызывает у многих. Если мне не нравится произведение искусства, которое я понимаю, то я превзошедший [его. — Ю. Д.] и не имею никаких оснований обижаться, но если неприятное впечатление, которое производит на меня произведение, проистекает из моей неспособности понять его, то я как бы унижен; мне остается смутное сознание моей подчиненности, которое должно загладиться в моем возмущенном утверждении самого себя против произведения. Простым фактом появления новое искусство принуждает brave бургера почувствовать себя в качестве того, что он есть,— brave бургера, существа, которое неспособно воспринять таинство искусства, слепо и глухо к формальной красоте»¹⁷.

¹⁶ См.: Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 232.

¹⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 232.

Как видим, с помощью элитарного искусства Ортега считает возможным не только оградить определенную сферу искусства от разлагающего влияния всеобщего «омассовления» культуры, не только консолидировать «особо одаренное меньшинство» в элиту, но и сделать попытку своеобразного контрнаступления на фронте культуры — с целью *поставить на место* «обыденного» человека, «бравого бюргера».

При этом Ортега-и-Гассет не исключал возможности резких конфликтов, вызываемых реакцией массы на поползновения нового искусства¹⁸: «Масса, которая привыкла к тому, чтобы повсюду говорить веское слово, благодаря новому искусству чувствует себя уязвленной в своих человеческих правах, ибо новое искусство есть искусство привилегированных, дворянство нервов, аристократия инстинкта... Там, где показываются новейшие музы, масса встает на дыбы». Тем не менее он льстил себя надеждой, что в конечном счете это же искусство будет способствовать и успокоению массы, принудив ее к пониманию собственной ограниченности, ущербности и т. д. Ибо, как полагает Ортега, «музыка Стравинского и драма Пиранделло получают социологическую силу воздействия, в результате которого он [народ.— Ю. Д.] принуждается понять себя как то, что он есть, как только «народ», как строительный камень, рядом с многими в социальной структуре, как носитель субстрата исторического процесса, как побочная вещь в космосе духа»¹⁹.

На новое искусство возлагается, таким образом, дополнительная задача. Его непопулярность, непонятность должна не только свидетельствовать о разрыве между массой и истинно эстетической сферой, но и утверждать разобщенность между массой и всем «космосом духа», по отношению к которому последняя оказывается всего лишь «побочной вещью».

Во всем этом рассуждении исходные посыпки Ортега-и-Гассет обнажаются довольно отчетливо. В основе его версии элитарной концепции искусства вырисовывается еще одна, теперь социологическая вариация на тему: дух «и» масса, где «и» превращается в непрохо-

¹⁸ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 232.

¹⁹ Там же.

димую пропасть между этими сопрягаемыми понятиями, разводя их в разные стороны, враждебно противостоящие сферы.

Противопоставление *духа* и *массы* у Ортеги-и-Гассет представляет собой некое обобщение той проблематики, каковая у немецких романтиков выступала в форме противопоставления художника толпе, у Шопенгауэра в форме противопоставления «людей гения» «людям пользы», у Ницше в форме противопоставления сверхчеловека «многим, слишком многим». Однако осуществленное совершенно формально, абстрактно, это обобщение не углубило рассматриваемой проблематики, а измельчило ее, сделало ее более плоской, отбросив ее к эстетизированной форме той постановки вопроса о соотношении духа и массы, которая характеризовала немецких младогегельянцев начала 40-х годов XIX века.

Теоретическая форма ортегианской постановки вопроса, поразительным образом воспроизводящая способ рассуждения немецких «левых» гегельянцев, не заслуживает более высокой оценки, чем та, которую молодой Маркс дал в «Святом семействе» «абсолютной критике», то есть Бруно Бауэру.

«Абсолютная критика,— писал Маркс,— исходит из *догмы* абсолютной правомочности «духа». Она исходит, далее, из *догмы* *внемирового* существования духа, то есть из существования духа вне массы человечества. Наконец, она превращает, с одной стороны, «*дух*», «*прогресс*», с другой — «*массу*» в застывшие сущности, в понятия, и противопоставляет их затем друг другу как данные неизменные крайности. Абсолютной критике не приходит в голову исследовать самый «дух», исследовать, не служит ли его собственная спиритуалистическая природа, его воздушные претензии источником «фразы», «самообмана», «дряблости» (эпитеты, которыми Бруно Бауэр награждает массу.— Ю. Д.). Дух, напротив, *абсолютен*, но, к несчастью, он в то же время постоянно превращается в *духовную пустоту*: его расчеты всегда сделаны без хозяина»²⁰.

²⁰ «Дух знает теперь, где ему искать своего единственного противника,— в самообманах и дряблости массы», — писал Бруно Бауэр (цит. по изд.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стр. 91).

В целом эта критика бауэровской концепции соотношения духа и массы может быть отнесена и к построению Ортеги-и-Гассет, которое основано на столь же догматических предпосылках затушевывающих реальную суть проблемы. Ортегианское представление о взаимоотношении духа и массы по своим теоретическим предпосылкам оказывается тем же, чем в 40-х годах XIX века была концепция Бруно Бауэра. Подобно этой последней, она «есть не что иное, как *спекулятивное* выражение *христианско-германской* догмы о противоположности *духа и материи, бога и мира*»²¹.

Даже элитарные выводы из этой «христианско-германской» догмы не представляют собой оригинального открытия Ортеги: его также успел сделать Бруно Бауэр. «В пределах истории, в пределах самого человечества этой противоположности придается то выражение, — писал Маркс о бауэровских выводах из упомянутой «христианско-германской догмы», — что немногие избранные *индивидуумы* в качестве *активного* духа, противостоят остальному человечеству как *неодухотворенной массе, как материи*»²².

Наконец, точно так же как у Бруно Бауэра, эта «христианско-германская догма» была воспринята не непосредственно, а через гегелевскую философию (так что открытие Бауэра оказалось не чем иным, как «критически-карикатурным завершением гегелевского понимания истории»²³), у Ортеги-и-Гассет эта догма преломилась через немецкое неогегельянство и экзистенциализм.

Но если общетеоретическая форма постановки вопроса у Ортеги поразительно напоминает младогегельянскую, что с логической неизбежностью ведет его к целому ряду выводов, совпадающих с «открытиями» Бруно Бауэра, то *реальное содержание*, на которое накладывалась эта мыслительная конструкция, было существенно иным, связанным с принципиально новой исторической ситуацией. Это обстоятельство не могло не вносить существенные изменения в первоначальную философски-теоретическую схему.

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 91.

²² Там же, стр. 150.

²³ Там же.

Бруно Бауэр писал от имени «абсолютной критики» в условиях, когда Германия встречалась лицом к лицу с перспективой буржуазной революции и *потому* особое значение приобретал вопрос о том, в каких формах произойдет этот социальный переворот, кто возглавит его.

В лице бауэровской «абсолютной критики» свои притязания на руководство историческим процессом представляли немецкие идеологи — интеллигенты, воспитанные в традициях немецкой идеалистической философии, которые верили в то, что осененные «святým духом критической критики» массы поднимутся на новую ступень, поймут свою косность и ограниченность и начнут беспрекословно выполнять предначертания «левых гегельянцев».

Что же касается Ортеги-и-Гассет, то он писал в иную эпоху, когда массы обнаружили тенденцию к самостоятельным историческим действиям, а параллельно этому интеллигенты-идеологи начали сомневаться в том, что массы пришли в движение только для того, чтобы осуществить их, интеллигентов, идеалы.

Это изменение исторической ситуации отразилось у Ортеги-и-Гассет на понимании той задачи, которую, по его убеждению, должна была выполнить «духовная элита». Исходным здесь оказывается убеждение Ортеги, что все попытки духа поднять массу на более высокую ступень, которыми изобилдовал XIX век, неизменно обращались против духа, и тем более безуспешными оказались попытки последнего обеспечить свое абсолютное господство над массой: «То, что попытка духа осуществить мировое господство потерпела крушение, стало теперь совершенно ясно. Ему не следует стремиться делать человека счастливым, и он сам теряет в этом предприятии свои творческие силы. Кто хочет господствовать, тот должен сделать свое собственное ясное и строгое теоретическое усмотрение могуществом, чтобы приспособить его к рассудку масс. При этом идеи постепенно теряют свою чистоту и прозрачность; они в определенной степени покрываются налетом пафоса. Ничто так не вредит мысленной картине, как стремление убедить в ней огромную массу. В этом апостольском труде мыслитель все больше и больше фальсифицирует свое первоначальное учение, и то, что он в конце

концов спасает из него, есть всего-навсего карикатура»²⁴.

Сам способ рассуждения, на основании которого здесь подвергается посрамлению «рассудок масс», неспособный усвоить «мысленную картину», не принизив ее до своего пошлого уровня, полностью совпадает с бауэровским. Вместо того чтобы выяснить конкретные условия, при которых сознательно консервируется определенный духовный уровень массы, и вместе с тем — условия ее перехода на иной интеллектуальный уровень, Ортега ограничивается утверждением о вечности и неустраимости разрыва между «рассудком масс» и «духом элиты». Вместо того чтобы подвергнуть критике оба полюса возникшей здесь противоположности, показав, что ограниченность «рассудка массы» превращается в границу «духа элиты» и, стало быть, элита оказывается не менее ограниченной, чем масса (хотя и на свой особый манер), Ортега принимает «дух элиты» за абсолютную точку отсчета и критикует с этой позиции все и вся²⁵.

Вот почему об Ортеге можно сказать словами Маркса, что он, подобно Бруно Бауэру, сумел «усмотреть лишь *одну* сторону дела, постоянное крушение духа, и в досаде на это обстоятельство пуститься еще в поиски *противника «духа»*, которого... и находит *в массе»*²⁶.

В том-то и дело, что «духовная элита» если и видит глазами своего идеолога Ортеги-и-Гассет свою границу в массе, то расценивает ее отнюдь не как *свою внутреннюю* границу, не как *свой собственный* органический порок, но как нечто сугубо внешнее, поверхностное, неорганическое, не имеющее отношения к ее свободе. По этой причине из констатации факта, что «попытка духа осуществить мировое господство потер-

²⁴ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 357.

²⁵ Об Ортеге, как и о Бруно Бауэре, можно сказать словами Маркса по адресу «абсолютной критики», которая стремится «избавить себя от исследования источников духовной пустоты — лени мысли, поверхностности и самодовольства [то есть всего того, что оба упомянутых мыслителя приписывают только массе.—Ю. Д.] и, открыв в этих качествах противоположность духа, прогресса, заняться их *моральным* посрамлением» (К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. 2, стр. 93).

²⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Сочинения*, т. 2, стр. 92.

пела крушение», Ортега сделал вывод о необходимости «изъять» дух из не признавшего его мира, отделить элиту от массы. «Эта ситуация, — пишет он, — принуждает духовную элиту к возвращению с высот общества, к осмыслению самой себя»²⁷. «...Коль скоро ученый хочет господствовать или проповедовать, он потерял рассудок»²⁸. «...Труд интеллекта ничто так сильно не разрушает, как если он предполагает быть для чего-либо полезен, будь это индивидуум или коллектив»²⁹.

Освобожденный от служения обществу, массе, отдельным индивидуумам и т. д. дух, согласно Ортеге, должен посвятить себя только одной цели — служению самому себе, своему собственному самовозрастанию, самообогащению, самоуглублению: «Какая передышка для духа, когда он видит себя освобожденным от тяжелой службы, которой он легкомысленно нагрузил себя! Какое счастье для него стать не принимаемым всерьез и свободно, как птица, описывать в воздухе свои дерзкие круги!»³⁰.

В настойчивом стремлении Ортеги освободить дух от служения обществу, а его носительницу — элиту — отделить от массы звучит и еще один мотив. По мере превращения «духовного производства» в *массовое духовное производство* обнаруживались весьма и весьма тесные зависимости этого последнего от материальной жизни общества — от развития техники, от экономической конкуренции, от классовой борьбы. Естествознание все более широко ассимилировалось материальным производством как непосредственная производительная сила. Общественные науки превращались в инструмент организации общественного производства, в орудие конкурентной борьбы и борьбы политических партий. Искусство (и отчасти философия) превращалось в одно из важнейших средств массового идеологического воздействия. В этих условиях *идея*, возникшая в голове того или иного интеллектуала, могла, с одной стороны, приобрести гораздо более серьезное значение, чем это представлялось ему самому, а с другой стороны, по-

²⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 357.

²⁸ Там же, стр. 355.

²⁹ Там же, стр. 354.

³⁰ Там же, стр. 358—359.

лучить свой собственный круг движения и привести к последствиям, не предусмотренным творцом этой идеи.

В этом нет ничего удивительного: современные технические, экономические и социальные возможности общества настолько велики, что оно способно превратить в реальность очень и очень многое из того, что всего столетие назад считалось бы чистой утопией, а в то же самое время его социальные противоречия столь глубоки и остры, что каждая из борющихся общественных группировок стремится любую идею превратить в оружие борьбы (экономической, политической или идеологической — зависит от характера идеи). Личные цели автора той или иной идеи при этом не принимаются во внимание: важно только, чтобы она «стреляла», «работала», «покупала» и т. д.

Таким образом, интеллектуалы XX столетия оказались *детерминированными* в своей (представлявшейся ранее абсолютно свободной) духовной деятельности, во-первых, неожиданно и многократно возросшим значением продуктов их творчества — идей, а во-вторых, тем обстоятельством, что направление возможного использования этих духовных продуктов стало очень и очень трудно предсказывать заранее.

«Утопии оказываются гораздо более выполнимы, чем мы предполагали раньше,—восклидал Бердяев.—Теперь мы находимся лицом к лицу с вопросом также жгучим, но в совершенно ином плане: как можем мы избежать их фактического осуществления? ...Утопии могут быть реализованы. Жизнь идет к Утопии. И возможно, что начинается новый век, в который интеллигенция и образованные классы будут мечтать о методах, как избежать Утопии...»³¹.

Очевидно, все эти явления свидетельствуют о тех роковых последствиях, к которым в XX столетии приводит взаимное отчуждение различных жизненных сфер: материального и духовного производства, науки и техники, техники и человека, человека и искусства, искусства и морали, морали и философии и пр. Результаты, добытые в одной сфере, скажем, в сфере науки,

³¹ Цит. по кн.: А. Л. Мортон, Английская утопия, М., 1956, стр. 246—247.

используются в совершенно иной сфере, например в сфере политики, где они уже не подконтрольны ученому, их достижению; то же самое можно сказать и о философии и об искусстве. И это неизбежно, коль скоро существует то, что Маркс назвал капиталистическим *отчуждением* различных жизненных сфер, каждая из которых предъявляет индивиду диаметрально противоположное требование, чем другая.

В конечном счете это отчуждение связано с антагонистической формой разделения общественного труда, в основе которой лежит разобщение и противоположение двух сторон человеческой деятельности: деятельности по производству предметных форм человеческого бытия, с одной стороны, и деятельности по производству социальных форм отношения между людьми, с другой стороны.

Следствием этого разобщения явилось превращение известных сфер деятельности, прежде всего связанных с производством отношений между людьми, в *привилегированные* сферы, подчиняющиеся совершенно иным социальным детерминациям, чем остальные области человеческой жизнедеятельности. В результате этого контроль за той или иной деятельностью по производству предметных форм человеческого бытия ускользает из рук ее активного функционера, выносится за пределы этой сферы: деятельность оказывалась подчиненной внешнему ее масштабу.

Эту тенденцию, возникшую вместе с рождением первой классово антагонистической общественно-экономической формации, отдававшей *власть над совокупным общественным трудом* в руки эксплуататорских классов, государственно-монополитический капитализм довел до последней границы. Здесь деятельность шпенглеровского «промышленного магната», «реального политика» или «Чиновника» была превращена в высшую форму деятельности, которой были подчинены все остальные человеческие деятельности: научная и философская, этическая и эстетическая, а это, разумеется, не могло не сказаться на них крайне отрицательным образом (достаточно вспомнить состояние духовной жизни в гитлеровской Германии, реализовавшей идеалы Шпенглера). И, по-видимому, единственным способом избавиться от этой мрачной перспективы было бы

уничтожение тех общественных отношений, которые противопоставляют друг другу различные формы человеческой деятельности, противопоставляют человеку различные сферы его же собственной жизнедеятельности как нечто чуждое и враждебное — как привилегию «властей предержащих», превращают разделение общественного труда, необходимое с точки зрения технической, *в разделение самого человека*, в способ «отчуждения» от него результатов его собственного творчества.

Но как раз этой *революционной* возможности выхода из ситуации, доведенной до абсурда государственно-монополистическим капитализмом, и не видит Ортега-и-Гассет. Наоборот, он считает, что выход не в объединении разобщенных и противопоставленных друг другу сторон человеческой жизнедеятельности, а *в их дальнейшем разъединении*. Для *духовной деятельности* (а Ортега интересуется только она) это должно означать обособление не только от того, что связывало ее с «корыстным» *экономическим или политическим* интересом; не только от того, что связывало ее с «практическими» *техническими или антропологическими* потребностями; и не только от того, что связывало духовную деятельность с общечеловеческими *этическими или религиозными* тенденциями, но и от всего того, что представляется устойчивым, «ставшим» лишенным динамики в ней самой, — иначе говоря, от всего того, что в данный момент не представляет *чистую деятельность, чистое становление, чистый порыв*: все остальное, по утверждению Ортега-и-Гассет, уже *не есть духовное* в истинном смысле этого слова.

Нетрудно заметить, что это толкование истинной духовности носит *компенсативный* характер: свобода, отсутствующая на одном полюсе — в области реальной общественной жизни, — целиком переносится на другой полюс — в сферу «истинной духовности». Здесь она принимает совершенно гипертрофированную форму — форму иронического самопожирания духовности, уничтожения ею своих собственных продуктов, коль скоро они уже выпали из процесса «чистого творчества» и предстали в виде его результатов.

Моделью этой *чистой духовности* (тождественной «чистой свободе» и «чистому творчеству») вновь

выступает «новое искусство». На его детальном анализе Ортега хочет раскрыть и проиллюстрировать читателю, что все это означает конкретно.

* * *

Смысл элитарного искусства (или, что то же самое, искусства «чистой духовности»), согласно Ортеге, сводится к тому, что оно — искусство подлинно художественного, истинно эстетического наслаждения, взятого в чистом виде и представляющего собой результат переживания *формы* произведения творчества, очищенной от всего того, что не является «чистой формой». Способность переживания чистой формы произведения искусства, способность к истинно эстетическому наслаждению, как полагает Ортега-и-Гассет, — исключительно редкая способность. Ею обладают только те, кто способен к «чистому» духовному творчеству, то есть только представители «духовной элиты». У остальных просто-напросто *нет соответствующего органа* для восприятия чистой игры духа — чистой формы как таковой. Иначе говоря, эстетическая способность — это, во-первых, «всеобщая» чистая способность духовного (и только духовного) творчества, способность к интеллектуальному творчеству вообще и, во-вторых, «исключительная», уникальная способность, поскольку одарены ею лишь немногие избранные натуры: элита.

Эстетическая способность совсем не случайно выступает у Ортеги-и-Гассет в качестве всеобщей духовной способности. Стремясь представить духовную деятельность как абсолютно бесполезную, он, подобно Шопенгауэру, мог лишь прийти к утверждению некоей противоположности буржуазно-утилитаристского применения интеллектуальных сил человечества, которая столь же ограничена, сколь и противостоящий ей полюс. Иными словами, Ортега не нашел иного выхода, кроме противопоставления *узко практически* ориентированной интеллектуальной деятельности столь же *узко непрактически* ориентированного интеллектуального созерцания. «Для кого не является высшей радостью созерцать действительность, так чтобы он не требовал ничего другого, кто не чувствует себя увлеченным воодушевлением видения, — Платон называет научного человека *philothéaton*, друг созерцания, — тот лучше бы не

занимался собственно интеллектуальной деятельностью»³², — заявляет Ортега-и-Гассет.

А в качестве той специфической духовной способности, с помощью которой осуществляется деятельность созерцания, Ортега вслед за его немецкими философскими учителями Гуссерлем и Хайдеггером (продолжающими здесь кантовскую традицию) принимает эстетическую способность. Так эстетическая способность превращается в некую изначальную духовную способность вообще, а носители этой способности — художники в наиболее адекватных представителей «духовной элиты».

Однако в своем стремлении быть выражением чистой эстетической способности, истинно художественного начала (то есть формой и только формой), новое искусство, как отмечает Ортега, наталкивается на господствующий предрассудок — предрассудок «большого числа людей», для которых эстетическое наслаждение означает духовное состояние, ничем существенным не отличающееся от повседневной жизни³³, и которые «терпят формы искусства в собственном смысле, погрешающие против реального правдоподобия, свободный полет фантазии, только постольку, поскольку они не будут мешать рассмотрению человеческих вещей и судеб»³⁴, которые «не знают другой установки по отношению к объекту, кроме практической...»³⁵.

Полемика — а точнее, борьба не на жизнь, а на смерть — с этим типом мировосприятия и составляет, по мнению Ортега-и-Гассет, доминирующую тенденцию нового искусства, обретающего в этой борьбе свой истинный смысл и осознающего себя носителем элитарной художественной культуры в противоположность массовой.

В самом общем смысле эстетическая суть этой борьбы получает выражение в формуле: «...иметь дело с человеческим содержанием произведения — принципиально несовместимо с эстетическим чувством в собственном смысле»³⁶.

³² Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 354.

³³ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 234.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

Уже здесь, в этой эстетической экспозиции, можно видеть, что Ортега противопоставляет элитарный тип художественного восприятия массовому (который он вообще не хотел бы относить к эстетической сфере), как исключительный, необычный тип восприятия — обыденному, повседневному, как аналитический, избирательный тип восприятия — синкретическому, нерасчлененному; как тип восприятия, ориентированный на «сверхчеловеческую» форму произведения, — типу восприятия, ориентированному на «человеческое содержание» последнего. В соответствии с этим элитарное искусство противостоит массовому как носитель *дегуманизирующей* тенденции, разрушающий гуманистическую традицию художественной культуры.

Как подчеркивает Ортега-и-Гассет, новое искусство именно по этой линии сознательно и агрессивно противопоставляет себя художественной традиции, не всей, однако, но главным образом традиции искусства XIX столетия, которое было популярно, ибо «предназначалось для однородных, находящихся на одном уровне масс»³⁷. Дело в том, что, в противоположность тенденции, возвещаемой новым искусством, искусство XIX века было «слишком нечистым», сводившим до минимума строго художественные элементы и, наоборот, насыщенным неэстетическими («человеческими») реальностями³⁸. Оно ориентировалось на «обычную человеческую восприимчивость», а не на те «главные и ясные» качества, из которых «складывается эстетическая восприимчивость»³⁹, и поэтому «являлось не искусством, а сгустком самой жизни»⁴⁰, было не в состоянии обособиться от действительности. «В этом смысле, — пишет Ортега, — мы должны сказать, что в той или иной мере все нормальное искусство минувшего столетия было реалистическим. Бетховен и Вагнер были реалистами. Таковы же были Шатобриан и Золя. С высот, достигнутых сегодня, романтизм и реализм сближаются друг с другом и раскрываются их общие реалистические корни»⁴¹.

³⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 235.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же, стр. 236.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, стр. 235.

Таким образом, элитарное искусство в изображении его идеолога противостоит всему искусству XIX века как искусство *нереалистическое* в философском (а не специфически художественном) смысле этого слова, как искусство, не желающее иметь ничего общего с «человеческими реальностями», взятыми в том виде, в каком их совершенно некритически принимает «обычная человеческая восприимчивость».

Хотя это искусство было еще очень молодо (в 20-х годах нашего века ему было не больше двадцати лет), но, как полагал Ортега, оно уже достаточно отчетливо обнажило свои эстетические тенденции и свои социальные цели. Ему предстояло развить стремление «к прогрессирующему исключению человеческого, всех слишком человеческих элементов»⁴² до такой точки, когда «человеческий элемент произведения искусства будет столь ничтожно скудным, что его едва можно будет заметить»⁴³. Эта эволюция должна была вести его навстречу все большему и большему замыканию в «элитарную» форму. Ибо когда искусство создаст «предмет, который смогут воспринять только те, кто обладает специфическим даром художественной восприимчивости»⁴⁴, возникнет элитарное в точном смысле слова искусство: «Это будет искусство для художников, а не для масс людей. Это будет искусство касты, а не демократическое искусство»⁴⁵.

Как видим, процесс оформления элитарного искусства двусторонен. С одной стороны, это процесс исключения всего «человеческого, слишком человеческого» (Ницше) из искусства и соответственно процесс обособления искусства от народа, от масс. С другой стороны, это процесс поисков *чисто эстетического предмета* (такого, который остается по удалении всего «человеческого, слишком человеческого» из искусства) и соответственно процесс обретения искусством специфически элитарного содержания.

Что же это за «человеческое, слишком человеческое» в искусстве XIX века, против чего столь активно

⁴² Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 236.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

выступает «новое искусство», благословляемое своим идеологом, Ортегой-и-Гассет? Что же это за специфически эстетический предмет, который, как утверждает Ортега, новое искусство может достичь только ценой отказа от гуманистического содержания? На эти вопросы пытается ответить сам автор «Дегуманизации искусства» на основе специально эстетического и философско-гносеологического анализа нового искусства.

Первое, что представляется Ортеге совершенно неправомерным внесением «человеческого, слишком человеческого» в искусство, это попытки придать предметам, воссоздаваемым в художественных произведениях, «тот же вид и аспект, который они имеют за пределами искусства, составляя там частицу «живой» или человеческой реальности»⁴⁶. Подлинность художественного произведения измеряется величиной *дистанции* между тем, что содержит в себе это произведение, с одной стороны, и тем, что дает «человеческая реальность» — внешний мир, от которого «отталкивается» художник, с другой стороны. Чем глубже разрыв между этими моментами, чем несоизмеримее два мира — «мир произведения искусства» и «мир человеческих реальностей», тем выше оценивается произведение и его создатель.

«Отталкивание» от внешнего мира приобретает в этом контексте новое значение. Для представителя нового искусства внешний мир выступает не как объект творческого (переработанного в фантазии) воспроизведения, но как *объект разрушения*. И фантазия используется им как орудие борьбы с человеческим образом этого мира. Если художник XIX века стремился воспроизвести данный ему (то есть «человеческий») внешний мир, добиться сходства между содержанием своего произведения и тем или иным аспектом, фрагментом этого мира, то представитель нового искусства, как свидетельствует Ортега, употребляет не меньше усилий, чтобы добиться диаметрально противоположного результата — создать произведение, абсолютно *не похожее* на окружающий мир, исключаяющее всякую «человеческую реальность». «...Ошибки традиционно настроенного художника ведут к «очеловечению объекта». Это неудачи на пути к нему... В новой живописи наблюдается обратное:

⁴⁶ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 239.

не заблуждения художника, не его отход от «натурального» (естественно-человеческого) мешают достигнуть этого. Факт тот, что они показывают на дороге, уводящую от «человеченного» сюжета в противоположную сторону»⁴⁷.

Однако, соглашается Ортега-и-Гассет, стремление избежать реальности, деформировать ее, «сломить ее человеческий аспект» оказывается весьма и весьма трудно осуществимым: «Реальность» то и дело устраивает засады художнику, мешая его бегству»⁴⁸. Учитывая это обстоятельство, Ортега приходит к выводу, что вряд ли следует художнику проявлять последовательность в своем стремлении создавать «совершенно оригинальные фигуры», полностью отбросив «человеческие формы». Ибо «...это прежде всего непрактично», поскольку, «быть может, в самых абстрактных орнаментальных линиях вибрирует как бы замаскированная стойкая реминисценция неких «природных» форм»⁴⁹. Да и сама по себе возможность создать совершенно «чистое» искусство — в достаточной мере сомнительна⁵⁰.

В этой ситуации остается только одно: превратить нужду в добродетель, принципиальную невыполнимость поставленной задачи в половинчатость, объявленную «программой».

Это и делает Ортега, выдвигая в качестве самого важного⁵¹ для «нового искусства» — не *результат* дегуманизации предметности (преодоления ее «человеческого аспекта»), а сам процесс этой дегуманизации — «дегуманизирующее действие»⁵².

«Дело не в том, — пишет он, — чтобы нарисовать нечто совершенно отличное от человека, дома или горы, но в том, чтобы нарисовать человека, возможно менее похожего на человека, нарисовать дом, который сохраняет свою природу ровно настолько, насколько нужно,

⁴⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 239.

⁴⁸ Там же, стр. 241.

⁴⁹ Там же, стр. 240.

⁵⁰ См. там же, стр. 236: «Мы не собираемся спорить о том, возможно ли чистое искусство. Вполне вероятно, что и невозможно, но рассуждения, ведущие к этому отрицанию, долгие и трудные».

⁵¹ См. там же, стр. 456.

⁵² Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 239.

чтобы мы уловили его преображение, а конус, который чудесным образом возникает из того, что ранее было горой, подобен змее, сбрасывающей кожу. Эстетическое наслаждение для нового художника проистекает из этой победы над «человеческим»: по этой причине необходимо в каждом случае конкретизировать победу и показать удушенную жертву»⁵³.

Ортега не замечает, что «новое искусство» питается кровью этой «удушенной жертвы» и существует ровно в той мере, в какой еще дышат те самые жертвы, которые можно душить. Иными словами, оно целиком и полностью *зависит* от этих своих жертв и потому представляет собой не самостоятельное духовное образование, а некоторое паразитическое явление духа, живущее отрицанием чужой жизни.

То, что изложил Ортега-и-Гассет в качестве кредо нового искусства, — это тот же реализм, но только взятый со знаком «минус», своего рода «реализм наизнанку». И позитивное содержание эстетико-философской программы Ортеги не в ней самой, а в позитивном содержании отрицаемых ею эстетико-философских платформ искусства XIX века (реалистического, романтического и натуралистического направлений, которые, согласно Ортеге, одинаково реалистичны по своей философской сути, имеют «общие реалистические корни»).

Дегуманизация «человеческого аспекта» изображаемой реальности — это только один момент очищения искусства от «человеческого, слишком человеческого». Другим моментом, внутренне, органически связанным с первым, является, по утверждению Ортеги, устранение из искусства «личного начала» — личности вообще. Ибо «личное... есть человечнейшее человеческого» и потому «удаляется самым строгим образом»⁵⁴ представителями нового искусства.

Прежде всего это касается «личного чувства», так как, «принуждая нас к чувственному участию», искусство мешает зрителю «созерцать его в его объективной чистоте»⁵⁵. Между тем «личное чувство музыканта» было основной темой музыки «от Бетховена до Вагнера»,

⁵³ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 240.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же, стр. 244.

что превратило последнюю в мелодраму⁵⁶. Выражением своего «личного чувства» злоупотребляли и представители других искусств в XIX веке. Вместе с другими адептами нового искусства Ортега полагает, что стремление художника (музыканта, поэта и т. д.) заразить своим личным чувством публику — это не больше и не меньше, как «злоупотребление... благородным бессилием» человека, которого, так сказать, сама природа сделала «способным разделять чужое страдание и чужую радость»⁵⁷. Это заражение чувством представляет собой некоторый «механический рефлекс», нечто насильственно навязываемое человеку в соответствии с известной психологической необходимостью, а потому бессознательное и несвободное. Оно, следовательно, не представляет собой чисто духовной акции, ибо для последней характерны как раз полная свобода и ясность созерцания: «Все, что духовно и не хочет быть пустым механизмом, должно иметь характер ясного, прозрачного, мотивированного»⁵⁸.

Итак, «заражению личным чувством», с которым, согласно Ортеге, была связана эстетическая чувственность, культивированная искусством XIX века, в качестве *истинно* эстетической чувственности противопоставляется «чисто духовный» феномен объективного созерцания художественного произведения, отмеченный ясностью, прозрачностью и свободой самосознания.

Ортега считает, что первый, но принципиально важный шаг по пути элиминации из музыки «частного чувства» и очищения музыкального переживания до «образцовой объективности» сделал Дебюсси. «...Со времен Дебюсси музыку можно слушать в ясном хладнокровии, без опьянения и слез... Это поворот от субъективного к объективному... Дебюсси очистил музыку от человеческого; поэтому с него начинается новая музыкальная эра»⁵⁹. В поэзии ту же роль сыграл Малларме, у которого «не имеется ничего человеческого, следовательно — никакого пафоса»⁶⁰. Малларме-человеку удалось «ис-

⁵⁶ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 243.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же, стр. 246.

⁶⁰ Там же, стр. 247.

чезнуть, улетучиться» из своих произведений, «стать безыменным голосом, который связывает слово в воздухе, слово, которое есть истинный носитель лирического действия»; превратиться в «чистый безыменный голос, чисто акустический субстрат стихов»⁶¹. Таким образом, во всех сферах искусства происходит один и тот же процесс — устранение личного начала, превращение искусства в некоторую надличную («внеличную», «сверхличную») сферу, а эстетического чувства — в нечто холодное, объективное, сверхчувственное: «Все пути ведут нас к одному и тому же феномену: бегству от человеческой личности»⁶².

Процесс «самоочищения» искусства от всего «человеческого, слишком человеческого» в описании Ортеги-и-Гассет поразительно напоминает ту мыслительную операцию, которая у его учителя — знаменитого немецкого философа Эдмунда Гуссерля получила название «феноменологической редукции» и была предложена Гуссерлем в качестве важнейшего момента созданного им «феноменологического метода». Цель этой мыслительной операции — ясное и отчетливое осознание, или усмотрение, или видение, сущности («эйдоса») того, что дано человеку непосредственно, в интуитивном восприятии. Того, на что *в действительности, поистине* направлено человеческое сознание, его познавательный интерес, его эстетическое или этическое переживание, его любовь или ненависть и т. д.

Дело в том, что, по утверждению Гуссерля, сущность («эйдос») любого предмета человеческого познания не представляет собой чего-то скрытого «за» явлением этого предмета: она непосредственно дана человеческому сознанию — в акте восприятия, интуиции, созерцания и в этом смысле целиком совпадает с явлением предмета. Однако «чистое постижение» этой сущности в ее ясности и отчетливости затрудняется тем, что она выступает в человеческом сознании вместе с другими моментами, не относящимися к этой сущности. Поэтому возникает необходимость как бы вынести за скобки все эти посторонние моменты, дабы искомая сущность выступила перед нами во всей ее чистоте. Это «взятие за скобки»

⁶¹ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 247.

⁶² Там же.

всего того, что мешает нам непосредственно созерцать сущность — «эйдос» — предмета, что замутняет ее первозаданную чистоту, и есть «эйдетическая редукция».

Для Гуссерля «эйдетическая редукция» означает «вынесение за скобки» всего того, что относится к «мировому существованию» созерцаемого предмета, то есть к его существованию в качестве индивидуального предмета в системе природных явлений. «Вынесению за скобки» подлежат также данные обычного человеческого опыта, равно как и данные естественно-научного опыта, положения общественных наук и «ценностные» суждения разного рода. Только при выполнении всех этих условий «эйдос» исследуемого предмета проступает в акте «вос-приятия» (интуиции) мыслителя в его чистоте и незамутненности. Только в этом случае можно сказать, что мыслитель достиг своей цели — пробился к «самому предмету», воспринял его как «феномен», сущность которого целиком тождественна его явлению, получил ясное и отчетливое знание о предмете.

Ортега-и-Гассет считает, что «новому искусству» удалось достичь аналогичного результата. В поэзии этот результат он находит у того же Малларме. «С помощью многократного отрицания,— пишет Ортега, имея в виду «многократное отрицание» всего «человеческого, слишком человеческого» (этот эстетический коррелят «феноменологической редукции»),— поэзия Малларме препятствует всякому чувственному резонансу; она устанавливает перед нами внемировые фигуры таким образом, что становится высшим наслаждением просто рассматривать их...»⁶³. В изобразительном искусстве, по мнению Ортеги, к аналогичному результату пришли экспрессионисты, кубисты и другие представители «новой живописи»: «Экспрессионизм, кубизм и т. д. были попытками в этом направлении... От изображения вещей переходят к изображению идей: художник закрывает глаза перед внешним миром и обращает свой взор на субъективный ландшафт своей души»⁶⁴. В драматургии решительным шагом в этом направлении явилась, по утверждению Ортеги-и-Гассет, пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»: «Здесь автору...

⁶³ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 247.

⁶⁴ Там же, стр. 252.

удалось заинтересовать нас своими «ролями», то есть идеями и чистыми схемами. Можно утверждать, что «Шесть персонажей» — первая «драма идей» в буквальном смысле слова. То же, что называли так до сих пор, не было драмой идей, но драмой между псевдоперсонами, которые воплощали идеи»⁶⁵.

Во всех этих случаях, если верить Ортеге, эстетическое созерцание выступает как созерцание «чистой сущности» эстетического предмета — его «эйдоса», если воспользоваться гуссерлевской терминологией, как созерцание внемировых фигур чистых схем, идей.

Эстетический предмет предстает, таким образом, в качестве некоего «чистого духовного» образования, где «духовное» понимается не как результат отражения действительности, не как резюме объективной реальности, не как форма самоосознания общественного бытия, а, наоборот, как нечто совершенно спонтанно, абсолютно свободно возникающее в глубинах творческой субъективности художника и как бы присовокупляющееся, прибавляющееся к миру извне: «Жизнь есть одно, поэзия есть другое — мышление нового или по крайней мере его чувство. Давайте не смешивать одно с другим! Поэт начинает там, где человек кончает. Определить первое — провести его жизненную линию; призвание другого — найти то, что не существует. Так оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает мир. Он прибавляет к действительности, которая существует через самое себя, воображаемый континент»⁶⁶.

Задача искусства, согласно Ортеге, состоит в том, чтобы создавать (и демонстрировать «посвященным») «чисто духовный» феномен, существующий вне действительности и в противоположность ей, как совершенно самостоятельное и автономное, замкнутое в себе идеальное образование: «Таким образом, мы не восходим от сознания к миру, но мы даем схеме, имманентному и субъективному, как таковому, пластическую форму и объективность; мы одействоряем ее»⁶⁷.

Ортега не скрывает напрашивающуюся здесь параллель между развитием нового искусства (в его изоб-

⁶⁵ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 324.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же.

ражении) и тенденцией новейшей немецкой философии (гуссерлианства). Он считает, что подобная параллель специфична не только для искусства и философии XX столетия: эта же параллель может быть зафиксирована и в европейской культуре XVII, XVIII и XIX веков. Иллюстрируя эту параллель на примере философии позитивизма и импрессионизма в живописи, Ортега пишет: «...в 1880 году, когда импрессионисты еще только завораживали ощущения на холсте, философия крайнего позитивизма оставила существовать универсальную действительность только в ощущениях»⁶⁸.

Все это было сказано в статье «О точке зрения на искусство», вышедшей в свет в 1924 году, за год до появления «Дегуманизации искусства»; эта статья уже заканчивалась констатацией «удивительного» факта согласия между гуссерлианским «родом философии и современной живописью, все равно — назовем ли мы ее экспрессионизмом или кубизмом»⁶⁹. Так что «Дегуманизация искусства» была в этом ее аспекте лишь развитием заключительного тезиса предшествующей статьи, в которой Ортега-и-Гассет открыл «обеспокаивающе простой» закон, господствующий над всей эволюцией европейской живописи начиная с XV столетия: «Сначала рисуют вещи, затем ощущения, наконец, идеи, то есть внимание художника вначале концентрируется на внешней действительности, затем — на субъективном и наконец — на интересубъективном»⁷⁰.

Этот же самый закон господствует, по Ортеге, и в развитии европейской философии, на заключительном этапе которого — уже в XX веке — философ, вместо того чтобы направить свой взор «на субъективное, как таковое, сосредоточивает его на том, что до сих пор характеризовалось как «содержание сознания», на интересубъективном»⁷¹.

Итак, если верить Ортеге-и-Гассет, на заключительном этапе своей эволюции западноевропейская живопись, а это можно сказать и обо всем искусстве Запада, встала по отношению к действительности в позицию,

⁶⁸ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 324.

⁶⁹ Там же, стр. 325.

⁷⁰ Там же, стр. 323.

⁷¹ Там же, стр. 324.

диаметрально противоположную той, которую она занимала с самого начала: «...вместо того чтобы втягивать в себя вещи, глаза становятся прожекторами, которые выбрасывают ландшафт и фауну внутреннего мира во-вне; ...теперь они — родники недействительного»⁷².

* * *

Если сопоставить все написанное Ортегой-и-Гассет о художественном творчестве как созидании «воображаемого континента», как «роднике недействительного» и об эстетическом созерцании «чистых идей» («чистой схемы», «чистой интерсубъективности» и т. д.), с одной стороны, с тем, что говорил этот мыслитель о «дегуманизирующем действии», выдвигая его в качестве самого важного в новом искусстве и в современном эстетическом наслаждении, с другой стороны, — нельзя не заметить определенного противоречия между этими двумя моментами ортегианской концепции дегуманизации искусства.

Ведь, как мы помним, согласно утверждению Ортеги, «дегуманизирующее действие» как эстетический акт предполагает необходимость каждый раз «конкретизировать победу» над обесчеловечиваемой реальностью и «показывать удушенную жертву». Между тем творчество «чистой идеи» или «чистой интерсубъективности», осуществляемое на путях эстетического подобию «феноменологической редукции», требует последовательного «вынесения за скобки» *всей* человеческой реальности, *всякого* индивидуального существования, не исключая, стало быть, и «удушенной жертвы» художественной «дегуманизации».

Иными словами, если в первом случае эстетический эффект предполагает определенного рода взаимодействие *двух* моментов, *двух* взаимозависимых полюсов — «человеческой реальности» и внечеловеческой «идеальности», то во втором случае эстетический эффект должен быть получен лишь при условии существования *одного* из этих моментов, *одного* из этих полюсов, а именно «чистой идеи» («чистой схемы», «чистой интерсубъективности»), то есть внечеловеческой «идеальности».

⁷² Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 322.

Как можно достичь этого второго варианта — другой вопрос, который следовало бы адресовать Ортеге-и-Гассет, кстати, сомневавшемуся в возможности существования «чистого искусства» (каким только и могло бы быть искусство, ориентирующееся на созерцание «чистых идей» или «чистой интерсубъективности»). Нам важно пока зафиксировать, что искусство, извлекающее эстетическое наслаждение из «дегуманизирующего действия», с одной стороны, и искусство, извлекающее эстетическое наслаждение из созерцания «чистых идей» («чистых схем», чистой интерсубъективности), с другой стороны, — это *совершенно разные вещи*, хотя их и можно было бы представить как две последовательные ступени эволюции декадентского искусства, переходящего от разрушения «человеческих реальностей» к попыткам создать искусство внечеловеческой «идеальности».

Это противоречие заявляет о себе с новой силой в тот момент, когда автор «Дегуманизации искусства» возвращается (в разделе «Негативное влияние прошлого» этой работы) от рассуждений об эстетическом созерцании «чистой интерсубъективности» к характеристике *полюемической* природы нового стиля и нового художественного чувства. Здесь, по сути дела, Ортега возвращается к той точке зрения, что специфика «новой чувственности» в созерцании самого (негативного) процесса дегуманизации «человеческой реальности», а *не* его (конструктивного) *результата* — «чистой интерсубъективности».

Правда, «человеческая реальность» берется здесь в том ее виде, в каком она была дана искусством XIX века — реализмом, романтизмом, натурализмом и даже импрессионизмом. Потому-то «дегуманизация» этой реальности оказывается формой полемики с традиционным искусством, с его способами воспроизведения действительности: «Бодлер обратился к черной Венере именно потому, что классическая была белой. С тех пор стили, которые сменяют друг друга, нагромождают отрицания и оскорбления, так что теперь почти все новое искусство строится из отрицания старого... И теперь понимают, что ему таким и следует быть»⁷³. Словом,

⁷³ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 256.

искусство начинает развиваться (если можно так назвать эту весьма своеобразную «эволюцию») в форме «самопожирания», воспроизводя здесь тот способ, которым Фридрих Ницше эволюционировал от одной своей позиции к другой, диаметрально противоположной, — *самопародирование*.

В конце концов дело доходит до того, что в качестве единственного остатка «человеческой реальности» в сфере нового искусства остается сам акт дегуманизации, само «дегуманизирующее действие». И тогда это искусство начинает пародировать само себя, смеяться над самим собой, иронизировать над своим бытием: «дегуманизирующее действие» обращается против самого «дегуманизирующего действия».

«...Новое искусство, — пишет Ортега-и-Гассет, — обращается никогда не иссякающим хохотом. Комизм может быть более грубым или более тонким... но он никогда не отсутствует. Новое искусство музицирует единственно на этой струне... Это затрудняет в большинстве случаев серьезным людям с недостаточно современным чувством понять новейшее искусство. Они принимают новую музыку и живопись за чистый фарс в плохом смысле слова и не допускают, что именно в фарсе лежит основная задача искусства и его чудесная святая сила. Фарс в плохом смысле слова был бы, если бы современные художники хотели соревноваться с «серьезным» искусством прошлого и кубистическая картина требовала бы для себя такого же восхищения, как и статуя Микеланджело. Однако новейшие художники призывают нас только к тому, чтобы созерцать искусство, которое, по его сущности, есть поза самовысмеивания. Ибо это есть почва, на которой вырастает комизм современного вдохновения: вместо того чтобы смеяться над теми или другими — без жертвы нет комедии, — новое искусство смеется над самим собой»⁷⁴.

Здесь, как видим, Ортега предлагает созерцать уже не «чистые идеи», не «чистые схемы» духовного творчества, а саму «позу самовысмеивания». На месте «чистой интерсубъективности» оказывается образ искусства, смеющегося над самим собой *в ощущении своей бессмысленности*.

⁷⁴ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 259.

Именно в ощущении бессмысленности, как подчеркивает Ортега в специальном разделе «Дегуманизации искусства», который так и назван: «Бессмысленность искусства». «Стремление к «чистому» искусству, — пишет Ортега, — есть не высокомерие, как думают в большинстве случаев, но, напротив, смирение. Когда искусство устраняет торжество человеческого [содержания. — Ю. Д.], оно теряет всякую трансцендентную значимость и становится не чем иным, как искусством без дальнейших претензий»⁷⁵. Что это означает конкретно, разъясняет сам же Ортега в другом месте этого раздела: «...речь идет не о том, что любому современнику искусство кажется не важным или менее важным, чем вчерашнему человеку, но о том, что сам художник рассматривает свое искусство как предприятие, лишенное значения»⁷⁶.

Здесь Ортега-и-Гассет нельзя отказать в своеобразном «геройстве последовательности». Ведь и в самом деле устранение из искусства человеческого содержания превращает искусство в «предприятие, лишенное значения», так что ему ничего не остается, кроме как хохотать над самим собой, над своей бессмысленностью. Но столь же верно и то, что этот способ понимания искусства, восторжествовавший к концу рассматриваемой работы Ортеги, находится в очень сомнительной связи с его же собственной попыткой истолковать искусство как созерцание «чистых идей», «чистых схем» духовного творчества. Утратив свое содержание, *духовное творчество*, изображением чистоты и незамутненности которого хотело быть новое искусство, настолько обесмыслилось, что превратилось в безнадежный фарс, пародию на самое себя.

Источники противоречивости ортегианской концепции «дегуманизации искусства» вырисовываются с большей отчетливостью, если ввести ее в более широкий контекст философии культуры Ортега-и-Гассет, сопоставив рассматриваемую работу с такими его статьями, как «Апатия по отношению к искусству» (1925) и «Реформа интеллигенции» (1926). Основной мотив этих статей в известном отношении диаметрально противоположен

⁷⁵ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 263.

⁷⁶ Там же, стр. 261.

шпенглеровскому. Ортега полагает, что западноевропейский дух, обнаруживший неудержимую «волю к власти», в XIX веке пришел к полному краху, поскольку стремление духа властвовать в мире делало совершенно необходимой апелляцию к массам, а омассовление духа означало падение его уровня, его разложение. Задача поэтому состоит в том, чтобы отказаться от «воли к власти»: дух должен уйти от мира и замкнуться в себе самом.

Иллюстрируя эту идею применительно к художественной культуре, Ортега пишет в статье «Апатия по отношению к искусству»: «Стремление к власти поэзии привело к падению ее самое. Кто отважится сегодня получить поэтический вечер? Подобная же судьба витает над музыкой и живописью... Концерт для нас — только тягостная обязанность; музыка снова возвращается к интимности частного кружка»⁷⁷. Как пытался показать Ортега-и-Гассет в статье «Реформа интеллигенции», ту же метаморфозу проделали и все другие духовные сферы⁷⁸. Но в то же самое время Ортега сохраняет веру в дух, потерпевший поражение перед лицом «недуховных» процессов общественной жизни, как в нечто высшее; в научную и художественную интеллигенцию, растерявшуюся перед лицом массовых революционных движений, как в «соль земли», элиту. И это несмотря на то, что «духовная элита» не смогла направить реальные процессы общественной жизни по пути к ее идеалам, не сумела отлить массовое движение в формы культуры — словом, обнаружила свою полную несостоятельность и несuverенность.

Отсюда и проистекает *двойственность* ортегианского понимания духа, который предстает у Ортеги (как и у Шопенгауэра) одновременно и чем-то высшим, самозаконным, суверенным и чем-то бессильным, случайным, эфемерным: «Ум человека предоставлен случаю; он не находится в его руках. Он существует как вдохновение, подобно ветру, о котором никогда не знают, когда и откуда он повеет»⁷⁹. К этой двойственности восходит и противоречивость ортегианской концепции искусства,

⁷⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 242—243.

⁷⁸ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 351—359.

⁷⁹ Там же, стр. 358.

которое, с одной стороны, обеспечивает созерцание «чистых идей», «чистых схем» духовного творчества, «чистой интерсубъективности» (то есть, если верить немецким философским учителям Ортеги, «чистых истоков» всей человеческой культуры), а с другой стороны, представляет собой «чистый фарс», позу непрерывного самовысмеивания, абсолютно бессмысленное предприятие.

Стремясь ликвидировать эту двойственность, преодолеть это противоречие, Ортега идет путем углубления парадоксальности своей концепции. Он объявляет фарс... самым серьезным занятием, более того... *единственным способом спасения культуры*, которой упрощает омассовление, если она будет и дальше выдавать себя за нечто серьезное, ценное и целесообразное.

В этой связи он приводит пример Англии, где, по его мнению, прочность общественной жизни, с одной стороны, и прогресс духа — с другой, были обеспечены тем, что «...английский интеллигент — литератор, филолог, философ — в своих устремлениях не имеет никаких притязаний на содействие национальному делу, но рассматривает себя как любитель, который связан с подобными себе и в чисто спортивной радости обменивается с ними своими мыслями и открытиями»⁸⁰. Эту ситуацию Ортега противопоставляет положению во французской литературе и немецкой философии, где не удалось избежать «больших ошибок, счастливо избегнутых английскими интеллигентами, так как литература во Франции и философия в Германии потеряли свой характер любительства, любви и превратились в род национальной индустрии, в общественное дело»⁸¹.

По мнению автора статьи о «реформе интеллигенции», задача последней состоит в том, чтобы радикально изменить позицию по отношению к духу, которая культивировалась в течение последних двух-трех столетий, чтобы до конца понять, «что дух есть прежде всего бесполезная функция, великолепная роскошь организма, нечто весьма излишнее»⁸²; что познание — это «деятельность, которая в первую очередь спортивна и лишь во

⁸⁰ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 358.

⁸¹ Там же, стр. 358.

⁸² Там же, стр. 353.

вторую — полезна»⁸³; что нужно строго соблюдать «эту субординацию обеих форм интеллекта» («спортивной» и «полезной»)⁸⁴.

И «чистый фарс» (это олицетворение бессмысленной игры, хохочущей над своей собственной бессмысленностью) оказывается наиболее адекватным выражением *общего стиля* нарождающейся духовной культуры — элитарной культуры, которая во что бы то ни стало желает оставаться, во-первых, «спортивной», во-вторых, несерьезной.

«Новый стиль, — пишет Ортега о стиле «нового искусства», — хочет быть сравнимым со спортом и игрой...»⁸⁵. Здесь используются те же самые понятия — «спорт», «игра», — которые употребляются Ортегой при характеристике особенностей элитарной культуры в целом. И тождество этих понятий, как видим, совершенно закономерно внутри ортегианской концепции элитарной культуры XX века.

Но бессмысленный фарс, играющий своей собственной бессмысленностью, не просто объективный показатель общего стиля элитарной культуры XX столетия. Это, согласно Ортеге, одновременно и симптом и способ омолаживания европейского духа, путь его выхода из тупика омассовления. И если прежде всего это касается искусства, то в более широкой связи имеет поистине универсальное значение.

«Для него, — пишет Ортега-и-Гассет о современном художнике, — искусство начинается там, где воздух становится легким, вещи весело подпрыгивают и формальность исчезает. Танцующий шаг универсума есть для него несомненное доказательство того, что музы живут. Если справедливо, что искусство спасет людей, то это только потому, что оно спасет их от серьезности жизни и пробудит в них неожиданную детскость»⁸⁶. И несколько ниже: «Характер, который Европа преобразует сегодня во всех его проявлениях, указывает на эпоху мужественности и юности. Женщина и старость должны на время передать господство над жизнью детям; не

⁸³ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 354.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 262.

⁸⁶ Там же, стр. 261.

удивительно, что под этим покровительством мир утрачивает формальность»⁸⁷.

Вряд ли следует специально оговаривать, что под псевдонимом «Европа» у Ортеги-и-Гассет фигурирует все та же элитарная культура, в качестве адепта которой он выступает. Новое искусство, обнаружившее отчетливо выраженную *инфантилистскую* тенденцию, невольно высказало тайну этой культуры, утомленной бесплодностью своих попыток «облагородить» общественное развитие XIX—XX столетий — тайну «духа», уставшего от безуспешности попыток осенить своей божественной благодатью «бездушную массу», а именно желание «вернуться в детство». Ведь с ребенка спрос небольшой, к нему всерьез не относятся, предоставляя ему возможность предаваться своим невинным играм и спортивным занятиям.

Буржуазная культура, отведавшая яблока с дерева познания добра и зла и причинившая миру столько же добра, сколько и зла, желает вновь вернуться в состояние блаженной невинности.

Это — культура, которая не хочет, чтобы ее принимали всерьез, чтобы с ней обращались строго, предъявляя ей максимальный общественный счет. Только в этом невинно-игривом, беззаботно-веселом, бессмысленно-дурашливом состоянии видится ей перспектива действительно свободного развития. Это ли не признание банкротства буржуазной культуры?!

Но суть дела даже не в этом, а в сознании того, что на таком пути свобода достигается лишь относительная и расплачиваться за нее придется тем, что время от времени надо будет *отдавать дань* (ясные и отчетливые результаты духовного развития) «военным, священникам, промышленным магнатам» и т. д. Правда, это сознание ханжеское, и как таковое оно пытается изобразить себя даже радостным сознанием: «Какое счастье, — восторженно восклицает Ортега, — предоставить идти вперед всем другим, военным, священникам, промышленным магнатам... и бросать им время от времени роскошные, точные, созревшие мысли, которые есть совершенная ясность»⁸⁸.

⁸⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 262.

⁸⁸ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 359.

Как видим, возвращение к детству (к «невинности»), с помощью которого Ортега-и-Гассет хочет оградить духовную деятельность интеллектуалов от вмешательства в нее корыстного (идеологического, политического, экономического и пр.) массового интереса, оборачивается «блаженным неведением» интеллектуала относительно того, в каких целях использует его «роскошные, точные, созревшие мысли» человек *дела*, будь то военный или священник, промышленный магнат или чиновник. Такова плата за элитарно обособленный способ существования духовной культуры. И идеолог «духовной элиты» Ортега-и-Гассет заранее обещает ее от имени «интеллектуалов», пытаясь примирить их с принудительной необходимостью «уплаты дани» обещанием, что эта уплата будет совершаться широким жестом: им будет позволено «бросать» свои идеи людям дела с полным сознанием своей элитарности. Сомнительное утешение!..

Итак, совершенно очевидно, что забор, который Ортега-и-Гассет пытался возвести между элитарной культурой и общественным («корыстным», «массовым») интересом, обрушился. Самому Ортеге пришлось согласиться с тем, что стремление ученого-теоретика «валить Ваньку», пытаясь представить свои научные выкладки как род детской игры, художника — разыгрывать фарс, пытаясь представить свое искусство как бессмысленное предприятие, а философа — играть в наивность, пытаясь представить свое философствование как созерцание «чистых идей», совсем не может помешать тому, что «роскошные, точные, созревшие мысли» первого использует промышленный магнат, специализирующийся на производстве вооружения, и «военный», готовящий мировую катастрофу; «чистые плоды» недетерминированной фантазии второго использует идеолог, для того чтобы набившей оскомину фразеологии придать экстравагантную, интригующую форму; «чистые идеи» третьего использует священник, причем в совершенно земных целях.

Точно так же не удалось Ортеге-и-Гассет оградить «чистую» («бессмысленную», «не имеющую значения») духовную деятельность от совершенно определенного смысла и значения. Более того, сам Ортега и был тем человеком, который первым попытался придать смысл и значение обесмысленной и лишенной значения ду-

ховной деятельности, в частности и той, которая осуществляется, по его утверждению, в форме эстетического осмеяния бессмысленности эстетической деятельности, в форме насмешки искусства над своей собственной бессмысленностью.

Этот новый смысл в искусство и «чистую» духовную деятельность вообще Ортега стремится внести с помощью ассимиляции некоторых мотивов экзистенциалистской философии, совершая здесь (в известном соответствии с эволюцией немецкой философии XX века, в атмосфере которой он развивался) переход от феноменологии Гуссерля к экзистенциализму хайдеггеровского толка. Ортега стремится доказать, что отказ духовной культуры и, в частности, искусства от служения обществу, массе, политической или идеологической борьбе и т. д. равносителен ее переходу на службу к *отдельной личности*. Правда, как он тут же оговаривает, не всякой личности, а лишь избранной, живущей, в противоположность усредненной личности, интенсивной внутренней жизнью и использующей «новую», «инфантильную», «спортивную» культуру исключительно как орудие интенсификации своей духовной жизни.

«Воля к власти», «империализм»⁸⁹, которые проявлял европейский дух (европейская философия и европейское искусство) вплоть до конца XIX века, с необходимостью вели, по мнению Ортеги, к *утрате личности* как основного объекта деятельности духа. Стремясь служить «коллективной жизни», дух служил лишь тому, что представляет собой «псевдожизнь» внешних человеческих интересов. Он становился полезным в «плохом смысле слова»⁹⁰. В искусстве XIX столетия это стремление привело к возникновению таких форм общения искусства с публикой (концерт, художественная выставка и пр.), которые, согласно убеждению Ортеги, вели к разлучению искусства с человеком, человеческой личностью, истинной человеческой жизнью.

«Не означает ли уже концерт в его обычной форме,— спрашивает Ортега,— столь же фальшивую перспективу, как и художественная выставка? Собирают в зале сотню совсем не знакомых друг другу людей, тре-

⁸⁹ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 242.

⁹⁰ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 359.

буют от них в течение определенного времени не делать ничего, а только слушать и концентрировать внимание на нескольких инструментах. Таким образом, произведение искусства отрывается от своей родной почвы, а именно от нашей личной жизни, и, однажды оторванное, кажется, должно стремиться к тому, чтобы вытеснить эту жизнь... Мы возвращаемся с концерта с впечатлением поражения нашей внутренней жизни»⁹¹.

Иными словами, та «коллективность», которая образуется на концертах, выставках и т. д., представляет собой нечто противостоящее «личной жизни», человеческой индивидуальности каждого, кому случилось оказаться в составе этой «коллективности». И искусство, служащее этой «коллективности», служит уже не человеческой личности, а ее отчуждению, ее «псевдожизни».

По-видимому, выход из такой ситуации только один: создать такие формы коллективности, которые не противостояли бы человеческой индивидуальности в качестве ее абстракции, *отчуждения*, которые не противостояли бы личной жизни человека в качестве «псевдожизни», в качестве ее фальсификации. И некоторые замечания Ортеги-и-Гассет позволяют думать, что и он *хотел бы* (но и только) найти выход на таком пути. В своей большой работе — «В духе Галилея» (1933) Ортега выразил симпатию к такой форме «общности или общества, которая пытается быть любовью, представляет собой попытку связать мое одиночество, подлинность моей жизни с одиночеством другого...»⁹².

Однако если присмотреться к этой форме общности (коллективности), которую только и соглашается признать Ортега в качестве единственно истинной, не искажающей, не отчуждающей подлинной жизни человеческой личности, то окажется, что ее модель — это любовь, понятая, по французской поговорке, как эгоизм вдвоем. Правда, сам Ортега никогда не употребил бы этого выражения (и, наверно, очень возмущился бы, если бы ему сказали о возможности подобного его истолкования). Но выражение «одиночество вдвоем»⁹³ он до-

⁹¹ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. II, S. 242.

⁹² Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 460.

⁹³ Там же. В этом одиночестве вдвоем особенно явственно прорисовывается тот факт, что Ортега-и-Гассет за будущее и же-

пускает и, пожалуй, не стал бы очень возражать, если бы услышал, что это «одиночество вдвоем» толкуется как «индивидуализм вдвоем».

Во всяком случае, совершенно очевидно, что система, считающая подлинным («аутентичным») состоянием человеческой личности «радикальное одиночество»⁹⁴, «погружение в самое себя»⁹⁵, неспособна не только решить проблему истинной человеческой общности, истинной коллективности, но даже правильно поставить ее. Удел этой системы — *дуализм* «личности» и «общества», сопровождаемый бесконечными метаниями от одного полюса к другому. «Таким образом, — пишет Ортега, являя нам пример такого дуализма, — теперь оба эти способа жить раскрываются перед нами в новом освещении: одиночество и общество, действительное, подлинное, ответственное «я» и — безответственное «я», масса, люди»⁹⁶.

Итак, не признавая подлинными *существующие* формы коллективности, в их числе и те, которые создаются как формы «коллективного потребления» произведений искусства, и не будучи в состоянии противопоставить им действительно истинные формы человеческого общения, Ортега-и-Гассет остановился на противопоставлении элитарного одиночества массовому обществу, подлинного «я» неподлинному, ответственного «я» безответственному и т. д. При этом задача видится ему в том, чтобы поставить духовную культуру, которая в XIX веке столь безуспешно пыталась служить массовому обществу, неподлинному безответственному «я», на службу «под-

лаемое выдает отношения, реально существующие в современном буржуазном обществе. Во всех формах «коллективности», которые культивирует это общество, — вплоть до такой формы, как семья, — не удастся преодолеть именно это одиночество и достигнуть подлинной связи между людьми, исключающей «эгоизм вдвоем» (или втроем, или вчетвером и т. д.). Ортега, таким образом, просто-напросто превращает нужду в добродетель, причем в философскую, экзистенциалистскую добродетель. «Неподлинным» у него оказывается как раз такое положение дел, которое было характерно для неразложившихся человеческих общностей, а «подлинным» — такое, которое обычно характеризовало эпохи разложения этих «естественных коллективностей» (да и не только «естественных»)...

⁹⁴ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 458.

⁹⁵ Там же, стр. 459.

⁹⁶ Там же, стр. 461.

линной» одинокой, сосредоточенной на самой себе личности,— в этом суть возвещаемой Ортегой *реформы интеллигенции*.

«Когда... человек наедине с самим собой,— пишет Ортега-и-Гассет, противопоставляя «подлинную» жизнь интеллектуала его «псевдожизни» (состоящей в служении различным формам «коллективности»),— он чувствует, что его понимание начинает действовать во имя его собственной нужды, на службе его одинокой жизни, которая есть жизнь без внешних «значений», но до краев нагружается опасностью авантюры и внутренним «значением». Тогда он замечает, что чистое созерцание, бескорыстное употребление интеллекта было оптическим обманом, что также и «чистый дух» есть практика и техника — техника употребления и техника благочестия чистой жизни, «звучащего одиночества» жизни... И в этом состоит коренная реформа интеллигенции»⁹⁷.

В свете это рассуждения, которым Ортега заканчивает свою статью о «реформе интеллигенции», становится ясно, с какой целью в «новом искусстве» осуществляется превращение эстетической деятельности в предприятие, лишенное всякого значения, в чистый фарс, хохочущий над своей собственной бессмысленностью. Здесь преследуется только одна цель: освободить искусство, выступающее в данном случае как модель творческой духовной деятельности вообще, от служения всем и всяким формам «коллективности» (так как они выражают лишь «псевдожизнь» личности), от всех и всяких «внешних значений» (так как они олицетворяют зависимость искусства от общества) — словом, от любых социальных детерминаций. И все это для того, чтобы оно смогло проявить себя как «авантюра» *индивидуального существования*, имеющая только внутреннее («личностное») и в этом смысле «необъективируемое» значение.

По сути дела, это *превращение искусства в форму внутренней эмиграции*, которая, как и всякая «внутренняя» эмиграция, ничем не отличается от эмиграции страуса, прячущего голову под крыло. Вот единственное, к чему приходит ортегианская форма элитарного сознания перед лицом отчуждения в условиях государственно-монополистического капитализма...

⁹⁷ Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 359.

...В свое время Брюсов-символист, испуганный и зачарованный подъемом массового революционного движения начала XX века, писал, «встречая приветственным гимном» тех, «кто меня уничтожит»:

«А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светы

В катакомбы, в пустыни, в пещеры...»

Полтора десятка лет спустя философ-идеалист Н. Бердяев (и в зрелости не освободившийся от мироощущения молодого Брюсова) под впечатлением революции 1917 года и шпенглеровского «Заката Европы» провозгласил наступление «катакомбного периода»⁹⁸ в развитии культуры.

Прошло еще несколько лет, и Ортега-и-Гассет поспешил показать (на примере дегуманизированного искусства), что означает на практике «катакомбный период» элитарной культуры: превращение ее в «предприятие, лишенное значения»; в бессмысленный фарс, высмеивающий собственную бессмысленность; в «чистое созерцание», ставшее родом спортивной игры (например, бейсбола). И все это ради «звучащего одиночества» жизни...

Очень хорошо, что эта картина разложения элитарной культуры в катакомбах (воистину — в катакомбах, пустынях, пещерах) индивидуализма была нарисована самим идеологом элитарного мировоззрения — Ортегой-и-Гассет. Противнику этого мировоззрения не поверили бы: слишком мрачна картина!..

3. СУДЬБЫ ЭЛИТАРНОЙ КОНЦЕПЦИИ ИСКУССТВА ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ. ТЕОДОР АДОРНО

Ницше, Шпенглер и Ортега-и-Гассет развили наиболее чистые — так сказать, классические — теоретические формы элитарного понимания искусства, которые последовательно сменяли друг друга в период с 70-х годов XIX века вплоть до конца 30-х годов нашего столетия,

⁹⁸ В статье «Посмертные мысли Фауста». — Сб. «Освальд Шпенглер и закат Европы», М., 1922.

вплоть до начала второй мировой войны. Эти мыслители не только очертили круг элитарных идей, но и продумали до конца многие из них, введя элитарные концепции искусства в широкий контекст проблематики философии культуры. Острое социальное чутье и внушающая уважение способность не останавливаться перед самыми крайними следствиями, логически вытекающими из принятых ими теоретических предпосылок, — вот что отличает этих «классиков» элитарного толкования искусства от их многочисленных эпигонов.

Перед нами три этапа развития элитарной концепции искусства, если брать ее не в виде отдельных тенденций и мотивов, как это было у немецких романтиков и даже у Шопенгауэра, а в систематически развернутой форме. У Ницше в этой концепции преобладали антибуржуазные мотивы; даже свою критику пролетарски-социалистического движения автор «Заратустры» осознавал в аспекте борьбы с буржуазным духом, выражением которого, по его убеждению, было и это движение. В шпенглеровской версии элитарной концепции искусства решающим оказался мотив апологии империализма — в его прусско-германской государственно-монополистической форме. Шпенглер — автор книги «Прусская идея и социализм» — предвосхитил идеологию фашизма, в которой государственно-монополистический капитализм нашел свое наиболее адекватное осознание; в этой книге нет ни одной идеи, которая так или иначе не была ассимилирована так называемым «национал-социалистским мировоззрением». Что же касается Ортеги-и-Гассет, то его вариант элитарной концепции искусства постепенно — по мере того как фашизм обнаруживал свою истинную сущность — превращался в робкую и непоследовательную форму аристократической оппозиции по отношению к культурной политике европейских фашистов.

Победа над гитлеровской Германией во второй мировой войне вызвала мощный демократический подъем в Европе. В обстановке оптимистических надежд и ожиданий, оживления гуманистических идеалов элитарные концепции искусства утрачивали свою былую популярность. Стали обращать на себя внимание вопиющие противоречия этих концепций. Становилось все более очевидным, что утверждения о «восстании масс», неизбежно несущ-

щем с собой «декаданс», упадок искусства и духовной культуры вообще (из этого исходили и Ницше, и Шпенглер, и Ортега-и-Гассет), по меньшей мере не доказаны. А в худшем случае представляют собой попытку (по принципу: с больной головы на здоровую) переложить на народные массы ответственность за кризис буржуазной культуры и цивилизации вообще.

Как показал прогрессивный американский социолог Райт Миллс в своей книге «Властвующая элита», в применении к Западной Европе и Америке вообще нельзя говорить о «всевластной общественности», оказывающей, как это утверждали «классики» элитарного толкования искусства, разлагающее влияние на искусство и культуру. «Понятия всевластной общественности, — пишет Миллс, ссылаясь на многочисленные примеры, — это не описание реальных фактов, а догматическое утверждение идеала, утверждение нормативной схемы, выдаваемой за действительность»¹.

Впрочем, уже в XIX веке то, что имелось в виду под «всевластием общественности», представляло собой идеологизацию в значительной мере формальных буржуазно-демократических свобод, прикрывавших реальную, фактическую власть капитала. Что же касается современных условий — условий монополистического капитализма (принимающего форму «тотальной» государственно-монополистической организации), то, как свидетельствует Р. Миллс, в настоящее время мы имеем дело с процессом фактической ликвидации прежних — даже формальных — свобод и превращением общественности в «инертную массу»². И если уже в XIX веке «всевластие общественности» было в значительной степени мнимым, иллюзорным, то в XX столетии от этого «всевластия» не остается даже и следа, — разговоры о нем постепенно исчезают даже из области идеологии.

Но из этого следует, что ответственность за кризис буржуазной культуры должны нести те, кто пользовался *реальным* влиянием в обществе, те, чье экономическое и политическое господство находило дополнение в идеологическом господстве, в господстве в сфере духовной культуры. И выйти из этого кризиса можно только

¹ Р. Миллс, Властвующая элита, М., 1959, стр. 413.

² См.: Р. Миллс, Властвующая элита, стр. 413—415

на путях борьбы с теми, кто *фактически* «заведовал» развитием этой культуры в XIX и продолжает «заведовать» в XX веке.

Так формулировалась проблема в период, когда мир праздновал победу над фашизмом — победу, которая представлялась началом конца всех тоталитарных сил, приведших в состояние острейшего кризиса общество, культуру, искусство. Совсем не случайно на Западе именно в этот период элитарное толкование искусства уступило место концепции «завербованного» («ангажированного») искусства, выдвинутой Ж.-П. Сартром в работе «Что такое литература», где автору удалось предложить, так сказать, «адаптированное» (то есть доступное сознанию буржуазного интеллигента) толкование азбучной истины марксизма относительно социальной функции искусства и литературы.

Духовная ситуация, в условиях которой идея «завербованного» искусства превратилась в доминирующую, привлекающую под свои знамена едва ли не всю прогрессивную художественную интеллигенцию, была достаточно отчетливо охарактеризована в некоторых выступлениях на сессии Европейского сообщества писателей, состоявшейся в 1963 году в Ленинграде. Сразу же после войны, говорил французский романист и критик Б. Пенго, во Франции сложилось такое положение, при котором между писателями и читателями, между различными слоями общества, между различными политическими тенденциями возникло известное содружество, сотрудничество, доверие, появилась даже надежда преобразовать французское общество. В результате даже писатели, которые держались в стороне от общественной борьбы, оказались втянутыми в нее. Тогда-то и сложилась теория, которую сформулировал Сартр в первую очередь в своей работе «Что такое литература»³.

Однако демократическим надеждам прогрессивной интеллигенции Франции, Италии, Германии и других

³ См. «Иностранную литературу», 1963, № 11. «На мой взгляд, — говорил на ленинградской сессии Европейского сообщества писателей Джакомо Дебенедетти, — процесс развития итальянского романа сходен с процессом развития французского романа, о котором говорил здесь Бернар Пенго. Итальянский неореализм аналогичен так называемой «завербованной» литературе во Франции» («Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 240).

западноевропейских стран не суждено было сбыться. Капитализм, которому удалось сохранить свои позиции, с еще большей интенсивностью, чем до второй мировой войны, отливался здесь в государственно-монополистические формы, обнаруживающие необходимую тенденцию к милитаризации и фашизации жизни общества. И прежде всего эта тенденция реализовалась в «холодной войне», которая — в неизбежной перспективе — вела к милитаризации не только политической, но и экономической и духовной жизни Западной Европы и Соединенных Штатов Америки. Но еще до того как «холодная война» была объявлена, так сказать, официально, выступила наружу ее основная социально-классовая предпосылка: вновь обнажился тот самый раскол буржуазного общества на антагонистические классы, который многим прогрессивным интеллигентам казался «почти» преодоленным в условиях общедемократического подъема.

Эта ситуация снова поставила перед писателями и художниками капиталистических стран проблему доступности искусства, ту проблему, которая в условиях общедемократического подъема казалась такой простой и такой разрешимой.

Вот как представляется теперь эта проблема прогрессивно мыслящим зарубежным писателям. «Анализируя связь между личными переживаниями человека, порождаемыми окружающей средой, и общественными проблемами, порождаемыми социальной структурой общества, американский социолог Райт Миллс говорит об особом даре «социологического воображения», позволяющего писателю представить взаимозависимость между судьбой человека и ходом истории, между личными и социальными проблемами, что в конечном счете и составляет картину современного общества.

Я думаю, что не ошибусь, если скажу: «социологическое воображение», каким его описал Райт Миллс, действительно является основным качеством романистов-неореалистов и представителей «завербованной» литературы. Но оно предполагает возможность и наличие обусловленности между индивидуальными переживаниями и общественными проблемами, которая для нас, представителей западного мира, была мыслима только в послевоенный период, в эпоху больших надежд. Неокапитализм породил разрыв между личностью и обще-

ством, между жизнью человека и ходом истории. Появился новый тип романиста, который занимается не столько исследованием действительности, сколько исследованием самого себя. Начался новый период, период романа о романе, когда писатель вплотную подошел к описанию проблемы создания романа в современных условиях»⁴.

Так рассуждает итальянский писатель Джакомо Дебenedетти, объясняя кризис реалистического течения в западноевропейской литературе и изменение характера взаимоотношения между искусством и обществом, художником и народом. Из этого рассуждения логически следует вывод: «В социалистических странах, где нет разлада, по крайней мере такого глубокого, как на Западе, между личностью и обществом, реализм еще возможен. У нас, при сложившемся порядке вещей, традиционный роман невыносим».

Нельзя сказать, что здесь дано исчерпывающее объяснение причин кризиса реалистических тенденций в западноевропейской литературе и обострения конфликта между искусством и обществом; здесь зафиксирована только одна сторона истины, хотя и весьма важная. Именно эта сторона весьма существенна для понимания социологических причин обострения проблемы доступности искусства в западноевропейской культуре. Как видим, они коренятся в разладе между личностью и обществом, одной из разновидностей которого и является разлад между художником (и, следовательно, его искусством) и народом.

В свою очередь этот разлад сам представляет собой лишь форму, в какой выступает перед интеллигентом — деятелем культуры и искусства — основное противоречие буржуазного общества: его раскол на антагонистически враждебные классы. Следствием этого раскола оказывается сначала затруднение, а затем полная утрата взаимопонимания между художником и публикой, коль скоро они оказываются принадлежащими к различным общественным силам, которые все более расходятся, вступая в конфликт друг с другом.

Проблема взаимопонимания между художником и широкой публикой осложняется еще и тем, что худож-

⁴ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 240.

нику дозволяется служить последней только в том случае, если его творчество в той или иной степени отвечает требованиям, предъявляемым к искусству господствующим классом; именно этот класс определяет содержание и направление деятельности учреждений, ведающих производством и распределением духовных «ценностей» (и определяющих их «стоимость»). «Мы... — говорил Ж.-П. Сартр на ленинградской встрече европейских писателей, — вынуждены считаться с тем фактом, что широкая публика не находится в нашем распоряжении и что для того, чтобы до нее добраться, нам нужно использовать возможности, находящиеся в руках буржуазии... в конце концов, мы имеем право доступа к массам только в том случае, если мы понравились *господствующей элите*. Это одно из наиболее крупных наших противоречий»⁵.

По мере обострения классовой борьбы и поляризации общественных сил противоречие, зафиксированное Сартром, усугубляется; цензурные требования, налагаемые «господствующей элитой» на произведения, предназначенные для «массового потребления», становятся все более жестокими и деспотичными. При таких обстоятельствах у художников, изверившихся в возможностях непосредственного общения с широкими народными массами, но не желающих обслуживать «официальную», направляемую и регламентируемую властью имущими «массовую культуру», вновь возникает стремление обособить свое искусство от общества. Ибо только на этом пути они видят единственную возможность освобождения искусства от служения корыстному интересу «господствующей элиты». Эти настроения и оказываются питательной средой для возникновения новой, оппозиционной по отношению к господствующим классам версии элитарной концепции искусства.

В результате возникает своеобразный социологический парадокс: именно оппозиция к «господствующей элите», стремящейся утвердить свое идеологическое господство в обществе путем установления контроля над массовым духовным производством, приводит целый ряд радикально настроенных художников к новой разновидности элитарной концепции искусства.

⁵ «Иностранная литература», 1963, № 11, стр. 243.

Основное положение этой концепции заключается в том, что по отношению к современному государственно-монополистическому «инертному обществу» революционизирующую роль может сыграть лишь искусство, обособившееся от масс, искусство немногих, искусство избранных.

* * *

Теоретически эта версия элитарной концепции искусства была разработана еще в 30—40-х годах немецким философом, социологом и музыковедом Теодором Адорно. Возникнув как реакция на фашистскую «культурную политику», на бешеную демагогию, с помощью которой национал-социалистская «элита» удерживала свое господство над немецким народом, эта модификация элитарной концепции искусства получила распространение значительно позже в 50—60-х годах. Первоначально распространению ее препятствовала вера прогрессивно мыслящих художников в то, что их искусство может и должно активно участвовать в борьбе с фашизмом и для этого идти на прочный союз с народными массами; а затем — в первые годы после второй мировой войны — убеждение большинства художников в том, что демократическое развитие послевоенной Европы (и всего мира) само собой приведет к разрешению основных социальных конфликтов, и в частности конфликта между искусством и обществом, художником и народом. Лишь по мере того как это убеждение утрачивалось в условиях реакции, которую принесла с собой «холодная война», концепция Теодора Адорно получала все большее распространение в кругах западноевропейской художественной интеллигенции.

Основное понятие, отправляясь от которого Адорно решает вопрос о судьбах искусства, это уже не понятие «восстания масс», введенное в употребление Фридрихом Ницше и универсализованное Ортегой-и-Гассет, а, напротив, понятие «организованного общества», воспроизводящего как свою необходимую предпосылку «инертную массу», социальную пассивность вообще. «Организованное общество», по мысли Адорно, представляет собой заключительный этап развития буржуазного общества, превратившего свой узкоколичественный, убого утилитаристский (калькуляторско-стоимостный) принцип

во всеобщий. «Организованное общество» — это триумф буржуазной рационализации, подчиняющей своей жесткой мерке каждого индивидуума. И в то же самое время это абсолютное господство отчуждения над человеческой личностью, втиснутой в прокрустово ложе государственно-монополистической рационализации.

Самое страшное следствие «организованного общества» Адорно видит в том, что оно исключает не только всякую возможность революционного протеста, но и всякую социальную активность вообще. Дело в том, что это общество, во-первых, искусственно разобщает людей, «атомизирует» их, разрушая все человеческие связи и утверждая на их месте связи отчужденные и «овеществленные», то есть связи неорганичные для человеческой личности и препятствующие подлинному общению индивидов. Во-вторых, оно создает мощную «индустрию культуры», которая заполняет все свободное время каждого человека только для того, чтобы, пользуясь возникающей здесь иллюзией свободы, вдолбить ему государственно-монополистический порядок как закон всей его жизни, как основу его духовной структуры. Причем едва ли не самая важная роль в этом «тотальном» процессе духовного порабощения человека отводится искусству, превращаемому тем самым в ложное создание, в «идеологию» — в том смысле, в каком Маркс и Энгельс употребляли это понятие в «Немецкой идеологии».

Это обстоятельство побуждает Теодора Адорно выступить в качестве *критика искусства*, превращаемого в идеологию в условиях «организованного общества» и организованной же «культурной индустрии». Критический анализ развития современного искусства Адорно осуществляет главным образом на примере музыки.

В музыке (и в искусстве вообще) следует, по мнению Адорно, различать два аспекта, взаимно исключающие друг друга, — с одной стороны, *познавательный*, связанный с воссозданием в музыкальной сфере действительных общественных противоречий, и, с другой стороны, *идеологический*, связанный с осознанным или неосознанным стремлением творцов музыки завуалировать эти противоречия, представить их преодоленными — словом, как-то гармонизовать реальную дисгармонию социальных антагонизмов. Если первый аспект музыки (и

вообще искусства) обеспечивает воспроизведение ею *истины* общественного состояния, то второй ее аспект служит для создания *иллюзии* общества о самом себе, его исторически (политически, или экономически) необходимой видимости, его «мнимости» — словом, всего того, что Маркс и Энгельс называли извращенным, идеологическим сознанием.

Со времени возникновения буржуазного общества (и распада «субстанциальных целостностей», о которых говорил Гегель, или «естественных коллективностей», как называл их Маркс) идеологическая сторона музыки отражает стремление этого общества представить себя в виде новой, причем естественной и гармоничной *целостности*; тогда как познавательный аспект музыки продолжает выражать неразрешимые противоречия — противоестественности и дисгармонии — этой общественной целостности, принимая на себя роль индикатора социальных «диссонансов».

Первородный грех буржуазной цивилизации Адорно видит в том, что она осуществляет свою целостность («тотальность», если воспользоваться предпочитаемой им гегелевской терминологией), так сказать, искусственными средствами — путем прогрессирующей рационализации общественного бытия, отражающей односторонне количественную (калькуляторскую) тенденцию капиталистического рынка. В связи с этим целостность капиталистического общества осуществляет себя за счет прогрессирующего *отчуждения всех социальных связей от индивида* — от его личности, которая не укладывается в прокрустово ложе буржуазной рационализации и отрицает ее количественную мерку, ее убогий утилитаризм.

Это противоречие, согласно Адорно, воспроизводится и в сфере искусства, особенно в музыке, которой, очевидно, не чужд и математически резюмируемый, в конечном счете количественный аспект дела. «Вне всякого сомнения, — утверждает Адорно в статье «Идея социологии музыки», — история музыки — это прогрессирующая рационализация... Однако рационализация характеризует — неотделимо от общественного процесса обуржуазивания музыки — только один из ее общественных аспектов, так же как и сама рациональность, просвещение, оказывается только моментом в истории общества.

«выросшего из природы». Внутри общего развития, в котором она принимает участие в прогрессирующей рационализации, музыка всегда была голосом того, что осталось позади этой рационализации или приносилось ей в жертву. Все это указывает не только на центральное общественное противоречие самой музыки, но и на то напряжение, которым до сих пор жило музыкальное производство»⁶.

Та сторона музыки, которая отражает тенденцию буржуазной рационализации к безграничному расширению своей сферы влияния, которая идеализирует эту тенденцию, пытаясь представить ее гармоничной, свободной от противоречий, связанных с отчуждением человека, неизбежно вырождается в идеологию, иллюзию, мнимость. Напротив, другая ее сторона, которая фиксирует голос всего того, что остается «позади этой рационализации» или приносится ей в жертву, и прежде всего голос человеческой личности, раздавливаемой капиталистическим отчуждением, которая, стало быть, воспроизводит глубокую антагонистичность — дисгармоничность, диссонантность — капиталистической рационализации, — эта сторона сохраняет значение истины.

Однако взаимодействие между познавательным и идеологическим аспектами музыки не так-то просто, как это может показаться на первый взгляд. Дело в том, что музыка не может уже в принципе развиваться вне условий и предпосылок прогрессирующей рационализации, превратившихся в ее внутренние условия и предпосылки, точно так же как не может развиваться, не углубляя (не универсализуя) товарно-стоимостную калькуляцию, само буржуазное общество. Прогрессирующая рационализация — это неизбежная форма, это *историческая судьба музыки*; и издержки, антагонизмы, трагические диссонансы капиталистической рационализации она может отражать только в формах, заданных этой последней. Вопль человеческой личности, зажатой в тисках возрастающего отчуждения, музыка (как и все искусство) может выразить лишь в *отчужденных* формах. Между тем именно эти формы — при этом как раз в силу их

⁶ Th. W. Adorno, Klangfiguren, Frankfurt am Main, 1959, S. 18. При этом Адорно замечает, что сама идея рационализации в музыке принадлежит известному немецкому социологу Максу Веберу.

отчужденности от человеческой реальности — обладают постоянной тенденцией к закаменению в качестве идеологических образований, в виде необходимых общественных иллюзий.

По этой причине истинно познающая музыка все время находится на грани ее превращения в идеологию, на грани ассимиляции ее отчужденной цивилизацией, на грани вовлечения ее во всепоглощающую сферу «индустрии культуры». И стоит только художнику хотя бы на миг ослабить свое стремление в формах, заданных ему капиталистической рационализацией, выразить именно то (и это прежде всего), что подавляется ею, как его произведение тотчас же перестает быть истинным познанием и попадает в разряд идеологии. Ибо оно превращается в оправдание этой рационализации, в чистую апологию отчуждения.

«По мере того, — пишет Адорно, — как задачи и техника традиционной музыки становились самостоятельными, она отделялась от общественной почвы и стала автономной... Но чем чище выступают законы ее формообразования и чем больше она отдается им, тем более она делается непроницаемой... Именно этой непроницаемости она обязана своей общественной популярностью. Она — идеология, поскольку утверждает себя по ту сторону общественного раскола как некое онтологическое в-себе-бытие»⁷.

Но если, с другой стороны, художник, обуреваемый желанием вернуть музыке былую непосредственность, попытается отвлечься от того факта, что формы его искусства созданы именно историческим процессом буржуазной рационализации, если он попытается стать чистым голосом того, что подавляется этим процессом, — *чистым голосом иррационального*, не взирая на заданные ему условия и предпосылки художественного творчества, то его произведение опять-таки превратится в чисто идеологический феномен, не имеющий никакого отношения к истине. В этом случае его музыка будет играть двусмысленную (если не сказать, фальшивую) роль, которая, с одной стороны, делает музыку бессильной и иллюзорной в ситуации «прогрессирующего рации-

⁷ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main, 1949, S. 123.

онального охлаждения мира», а с другой — превращает ее в оправдание той иррациональности, каковая является следствием этой ситуации, ее неизбежным результатом⁸.

Эту роль, согласно Адорно, в свою пору взяла на себя вагнеровская музыка, снискавшая со временем широкую популярность. Музыка этого рода пыталась выступить как сила, объединяющая людей, преодолевающая их взаимное отчуждение; но в рационализованном и отчужденном мире она могла создать только иллюзию человеческого единства, иллюзию преодоления общественной атомизации — «обманчивую видимость непосредственности»⁹. Поскольку же «рационализированный и в то же время все еще иррациональный мир» *нуждается* в этой видимости — культивирует бессознательное, чтобы «завуалировать себя», постольку музыка вводится сверху — «управляющими инстанциями или политическими властями»¹⁰. (Так было, например, в фашистской Германии, где был создан своеобразный культ музыки Рихарда Вагнера.)

Короче говоря, в обоих упомянутых случаях музыке грозит неминуемое идеологическое вырождение: в первом случае «рационалистического», во втором — «иррационалистического» толка, но в каждом случае именно вырождение, идеологизация, утрата познавательного значения и, что самое страшное, конформизм, переход на службу властям предержащим.

И все это потому, что «обанкротилась» мысль, будто общее гармонически содержится в частном. «Общее» выступает теперь как абсолютное господство буржуазной рационализации, достигшей в государственно-монополистическом капитализме своего апогея. Между тем эта рационализация оперирует исключительно *количественной меркой*, в принципе отвергающей *качественный* подход к человеку — единственный, который соответствует качественной определенности каждого индивидуума, каждой человеческой личности. «Общее» выступает теперь как абсолютное, «тотальное» отчуждение человека, полностью исключаящее индивидуальную свободу

⁸ Th. W. Adorno, Klangfiguren, S. 16.

⁹ Там же, стр. 12.

¹⁰ Там же.

личности, бессилие которой так возросло, что «видимость и игра», столь глубоко свойственные традиционному искусству, становятся просто-напросто невозможными¹¹. Поэтому всякий след «видимости и игры», оставленный в произведении искусства, представляет собой *фальсификацию* реального положения дел в условиях государственно-монополистической организации буржуазного общества, идеологическим прикрытием господствующего в этих условиях «тотального» подчинения индивида, «тотального» отчуждения личности, в том числе личности художника.

Отсюда вывод Теодора Адорно: «Единственные художественные произведения сегодня, которые могли бы считаться таковыми, суть произведения, которые не являются более никакими произведениями»¹².

И в самом деле: если все пути, которыми идет западноевропейское искусство в XX веке, с неизбежностью ведут его в тупик извращенного сознания — идеологии, то художникам, коль скоро они хотят избежать этой неумолимой перспективы, остается подвергнуть критике *самую идею художественного произведения как такового* и отказаться от мысли создавать впредь произведения искусства в точном смысле этого слова. Вот эта жестокая альтернатива, если верить Адорно, и привела одного из крупнейших композиторов XX века — Арнольда Шенберга к критике «экстенсивной схемы» произведения искусства вообще, совпадающей с «содержательной критикой фразы и идеологии»¹³; к радикальному изменению «функции музыкального выражения», которое не симулирует больше страстей, но в «медиуме музыки неискаженно регистрирует телесные порывы бессознательного, шоки, травмы»¹⁴; к восстанию — точнее, бунту — против «табу форм», так как традиционные формы музыки «подвергают эти порывы своей цензуре, рационализируют их и переводят в образы»¹⁵; к превращению «сейсмографической фиксации травматического шока» в конструктивный закон музыкальной формы¹⁶. Ту же

¹¹ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 45.

¹² Там же, стр. 35.

¹³ Там же, стр. 41.

¹⁴ Там же, стр. 42.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, стр. 45.

тенденцию, по мнению Адорно, можно наблюдать и в других искусствах — у Кафки и Джойса, Пикассо и Беккета.

Для того чтобы более конкретно представить себе непосредственно художественный эквивалент этих достаточно отвлеченно выраженных идей Теодора Адорно, вспомним о той своеобразной интерпретации, которую дал им в «Докторе Фаустусе» Томас Манн, вложивший их (одновременно) и в уста трагического героя своего романа Адриана Леверкюна, и в уста черта — второго, темного «я» композитора Леверкюна. Особенно обильно идеи Адорно цитируются (хотя и без кавычек) в двух важнейших музыкально-теоретических беседах Адриана Леверкюна со своим другом Серенусом Цейтбломом — в XXI и XXII главах, а также в знаменитом разговоре с чертом в XXV главе. Центральной музыкально-эстетической проблемой во всех трех случаях оказывается именно проблема «иллюзорности искусства», связанной с принципом целостности и завершенности художественного произведения.

«...В произведении искусства много иллюзорного, — воспроизводит Серенус Цейтблом внутренний ход размышлений своего друга во время первой из упомянутых бесед, — можно даже пойти еще дальше и сказать, что оно само по себе как «произведение» иллюзорно. Оно из честолюбия притворяется, что его не сделали, что оно возникло и выскочило, как Афина Паллада, во всеоружии своего блестящего убранства из головы Юпитера. Но это обман. Никакие произведения так не появлялись. Нужна работа, искусная работа во имя иллюзии...»¹⁷.

И вот как раз в этом пункте герой романа Томаса Манна задается вопросом, волновавшим и Теодора Адорно: а дозволена ли такая игра в иллюзию «на нынешней ступени нашего сознания, нашей науки, нашего понимания правды?»¹⁸. И способен ли еще человеческий ум на подобную игру, в состоянии ли он будет принять ее всерьез, если даже решится на нее? И наконец: «...существует ли еще какая-либо правомерная связь между произведением как таковым, то есть самодовлеющим

¹⁷ Томас Манн, Собрание сочинений, т. 5, М., 1960, стр. 236.

¹⁸ Там же.

и гармоническим целым, с одной стороны, и зыбкостью, проблематичностью, дисгармоничностью нашего общественного состояния — с другой, не является ли ныне всякая иллюзия, даже прекраснейшая, и особенно прекраснейшая, — *ложью*»¹⁹.

Это обстоятельство, причем не столько специфически эстетического, сколько эстетико-социологического порядка, волнует манновского героя так же, как и Теодора Адорно; опасения относительно перспективы искусства вообще, вытекающие отсюда, представляются Адриану Леверкюну столь же основательными, как и Теодору Адорно. И совсем не случайно именно это обстоятельство становится предметом рассуждения черта, в лице которого как бы «объективировались» все сомнения композитора Леверкюна насчет возможностей дальнейшего развития искусства в традиционной форме «художественного произведения».

«...Определенные вещи уже невозможны, — констатирует черт. И продолжает далее, почти дословно цитируя соответствующее рассуждение Адорно²⁰. — Иллюзия чувств как художественное произведение композитора, самодовлеющая иллюзия самой музыки стала невозможна и недостижима, ибо она от века состоит в том, что заранее данные и сведенные к формулам элементы присобачиваются друг к другу таким образом, словно они суть насущная необходимость в этом частном случае. Или, если угодно, наоборот: частный случай притворяется, будто он тождествен знакомой, заранее данной формуле. Четыреста лет вся большая музыка находила удовольствие в том, чтобы изображать это единство изначально нерушимым — она льстила себе, путая свои собственные домогательства с общепринятой закономерностью, на нее распространяющейся. Друг мой, так больше нельзя. Критика орнамента, традиции и абстрактной универсальности — это одно и то же. Критике подлежит иллюзорный характер обывательского искусства, к которому причастна музыка, хотя она и не живописует. Разумеется, в этом у нее преимущество перед другими искусствами, но неустанным примирением своих специфических домогательств с господством

¹⁹ Томас Манн, Собрание сочинений, т. 5, стр. 236.

²⁰ См.: Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 43.

условностей она тоже посильно приобщилась к обману. Подчинение эмоции спокойной универсальности есть важнейший принцип музыкальной иллюзии. С этим покончено. Мысль, будто общее гармонически содержится в частном, обанкротилась. Связующим, априорным условиям, которые гарантировали свободу игры,— крышка»²¹.

Интересно, что, согласно замыслу Томаса Манна, все это рассуждение понадобилось черту для того, чтобы поставить композитора Леверкюна перед альтернативой: либо любовь к людям, либо любовь к искусству, либо гуманизм, либо эстетизм. Ибо в качестве выхода из сложившейся ситуации — ситуации идеологического извращения искусства — предлагается (в точном соответствии с концепцией Адорно) путь создания «нового искусства», которое рвет со всеми «априорными условиями», со всеми традициями, со всякой всеобщностью, а стало быть, обрывает всякую связь между собой и публикой, между собой и людьми, между собой и всем обществом в целом. Потому-то и возникает упомянутая альтернатива. Потому-то черт и требует от Адриана Леверкюна единственную плату за возможность создать «новое искусство»: «Ты не смеешь любить»²²; «Любовь тебе запрещена, поскольку она созревает. Твоя жизнь должна быть холодной, а посему не возлюби... Такая общая замороженность твоей жизни и твоего общения с людьми, с человеком — в природе вещей, вернее, в твоей природе, мы не требуем от тебя ровным счетом ничего нового...»²³.

* * *

Вывод манновского черта находится в полном соответствии с концепцией Теодора Адорно. Ведь и по мнению последнего, искусство в XX веке может выполнить свою познавательную функцию и избежать идеологической фальсификации реальных общественных антагонизмов только при одном-единственном условии — если ему удастся сохранить свою полную автономию, более того,

²¹ Томас Манн, Собрание сочинений, т. 5, стр. 314—315.

²² Там же, стр. 324.

²³ Там же, стр. 325.

радикальную изоляцию по отношению к «организованному обществу» и целиком «завербованной» им публике. Искусство, согласно Адорно, живет парадоксом: в «организованном обществе», находящем свою опору в «инертной массе», оно может сказать нечто людям лишь благодаря своей крайней обособленности — полному «отказу от истертой коммуникации»²⁴. В противном случае оно немедленно попадает в лапы всемогущей «культурной индустрии», в сферу хорошо налаженного производства «ложного сознания» капиталистического общества о самом себе, — как это случилось, например, даже с музыкой Бетховена, чьи композиции «низведены теперь до уровня культурных благ и сообщают потребителям престиж и эмоции, которых сами по себе эти композиции не содержат»²⁵.

Современное искусство, если оно хочет быть общественной истиной, а не идеологией, должно, согласно Адорно, сохранять постоянное «напряжение» между собой и публикой, подверженной растлевающему влиянию «культурной индустрии». Прошли те времена, когда искусство могло выполнить свою прогрессивную миссию, не порывая связей с публикой, не разрывая всех и всяких «коммуникаций». В эпоху «согласия масс с аппаратом господства»²⁶, которое принес с собой государственно-монополистический капитализм, разрыв искусства с обществом, с публикой — его «тотальное отчуждение» от всего человеческого — единственный способ, каким оно еще может служить людям, каким оно может осуществить свою просветительскую миссию, «невзирая на коварную наивность культурной индустрии»²⁷.

«Мера общественной истинности музыки сегодня, — пишет Адорно, — в том, насколько она... выступает в противоположность обществу, в котором она возникает и существует, насколько она... становится «критической». В иные времена, например в эпоху, которую любят называть эпохой подымающейся буржуазии, все это было возможно и без того, чтобы ради этого разрывалась социальная коммуникация. Девятая симфония, призван-

²⁴ См.: Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 27.

²⁵ Th. W. Adorno, *Klangfiguren*, S. 9.

²⁶ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 28.

²⁷ Там же, стр. 22.

ная провозгласить единство того, что мода строго разделяла, все-таки нашла свою публику. Между тем теперь существует совершенно непосредственное соотношение между общественной изоляцией музыки и строгостью и объективностью ее общественного содержания»²⁸.

Адорно требует от современной музыки (и современного искусства вообще) *радикальной общественной изоляции*, ибо считает, что только в этом случае эстетическая сфера полностью уподобится той «абсолютной монаде», каковой стал отчужденный индивид в «организованном обществе»; и только в этом случае в эстетической сфере станет возможным адекватное постижение «микрокосма» одинокого человека эпохи государственно-монополитического капитализма. Ибо одиночество стало *всеобщим* явлением: одиночество жителей больших городов, которые уже «больше ничего не знают друг о друге»²⁹. И речь, стало быть, идет ныне об общественном характере одиночества, о том, что «одинокая речь» говорит сегодня гораздо больше об общественной тенденции, чем речь «коммуникативная». Вот почему Адорно приветствует Шенберга, который, по его убеждению, «натолкнулся на общественный характер одиночества, так как развил его до предела»³⁰.

В то же время Адорно всячески подчеркивает, что это одиночество совершенно нового типа и потому его ни в коем случае не следует путать с индивидуализмом «раннебуржуазной фазы». Последний был связан с определенной степенью субъективной свободы индивида, тогда как одиночество «позднебуржуазной фазы» целиком и полностью *исключает всякую свободу*; оно продукт «тотального отчуждения», абсолютного разрыва всех подлинно человеческих связей и замены их связями «овеществленными», «опредмеченными». Это абсолютное одиночество человека «позднебуржуазной фазы» и моделирует искусство, вставшее в позицию «абсолютной монады», а также каждое произведение искусства, «не желающее» быть произведением, то есть некоторой художественной целостностью: «...позиция абсолютной

²⁸ Th. W. Adorno, Klangfiguren, S. 29.

²⁹ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 50.

³⁰ Там же, стр. 46.

монады в искусстве двойственная: это восстание против дурного [то есть отчужденного.— Ю. Д.] обобществления и готовность к еще худшему [то есть еще более отчужденному.— Ю. Д.] обобществлению»³¹.

Процесс общественной атомизации, осуществляемый капиталистическим обществом, и параллельный процесс подчинения индивида государственно-монополистической организации (насквозь «рационализированной», калькулированной «тотальности») находит, согласно Теодору Адорно, свой аналог в развитии новейшего искусства в XX веке, особенно в музыкально-эстетической эволюции создателя двенадцатитоновой системы Арнольда Шенберга. Уже изречения героя вагнеровских «Мейстерзингеров» — Ганса Сакса о том, что композитор сам полагает правило самому себе и затем следует ему, заключали, по мнению Адорно, смутное ощущение исторического «номинализма» современного человека, которому не задан заранее «никакой субстанциально утвержденный художественный порядок»³². Казалось бы, это должно было свидетельствовать о свободе художника, освободившегося от всяких «правил», кроме тех, которые он дает самому себе, от всего внешнего его индивидуальности. Однако уже тогда эта свобода была в значительной мере мнимой, так как правило, самостоятельно устанавливаемое художником, было таковым лишь по видимости: в действительности же оно могло только отражать «объективное состояние материала и форм». Приблизительно так же обстояло дело и с той свободой индивида, которую провозгласило буржуазное общество.

С течением времени, уже в нашем веке, вагнеровские слова о правиле, которое художник сам ставит себе, раскрыли свой роковой аспект: оказалось, что ни одно правило не подавляет художника более, чем то, которое он ставит себе сам. Ведь речь идет о правиле, которое происходит из человеческой субъективности, из человеческой случайности и партикулярности, но тем не менее претендует на всеобщее, универсальное, абсолютное значение: ведь оно «правило». И стало быть, отдать себя во власть этому правилу — это все равно что отдаться

³¹ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 51.

³² Th. W. Adorno, Klangfiguren, S. 22.

во власть случая, рока, судьбы. И, как вновь подчеркивает Адорно, как раз такой характер принимает власть «организованного общества» над человеком.

Эту ситуацию, согласно Адорно, и воспроизводит двенадцатитоновая техника Шенберга. «Двенадцатитоновая музыка, которая отказывается от всякого в себе сущего смысла в музыкальном произведении, равно как и от всякой иллюзии, обрабатывает музыку по схеме судьбы,— пишет Адорно.— Двенадцатитоновая музыка есть поистине судьба музыки. Она сковывает музыку, освобождая ее. Субъект повелевает музыкой благодаря рациональной системе, становясь при этом жертвой рациональной системы»³³.

Но спрашивается, для чего все это? Для чего эта «организованная бессмыслица», моделирующая положение индивида в условиях государственно-монополистического капитализма; причем моделирующая так, что об этом в состоянии догадаться только немногие знатоки и теоретики музыки, тогда как остальные просто ничего не понимают во всех этих двенадцатитоновых имитациях «судьбы». Адорно отвечает: это *единственный* способ борьбы против государственно-монополистической организации общества, против «тотального отчуждения» человека. «Истина новой музыки,— пишет он,— состоит, по-видимому, в том, что она посредством организованного отсутствия смысла опровергает смысл организованного общества»³⁴. Адорно не видит иных процессов, которые вели бы к преодолению «тотального отчуждения» человека: сама «капиталистическая рационализация» могла бы, по его убеждению, прогрессировать до бесконечности; что же касается людей, то, как он полагает, с помощью «коварной наивности» культурной индустрии им вполне возможно втолковать, что «отчуждение» идет им же на пользу. Отсюда надежда на искусство, и только на искусство: «Шоки непонятного, которые восполняют художественную технику в эпоху утраты ее смысла, претерпевают превращение. Они освещают бессмысленный мир»³⁵. «Мир это сфинкс, художник — его ослепленный Эдип, а произведения искусства — его мудрые

³³ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 67.

³⁴ Там же, стр. 26.

³⁵ Там же.

ответы, которые низвергают сфинкса в пропасть»³⁶. Отсюда призывание «нового искусства», например «новой музыки»: она приносит себя в жертву этому миру, всю тьму и вину мира она принимает в себя. «Все ее счастье в том, чтобы познать несчастье; вся ее красота в том, чтобы отказаться от видимости прекрасного. Никто не имеет с ней ничего общего — индивиды так же мало, как и коллективы. Она затихает никем не услышанная, без эха...»³⁷.

За всем сказанным, причем сказанным весьма энергично и красиво, остается только один вопрос, ответ на который мы тщетно искали бы в произведениях Теодора Адорно: *каким же образом* ослепленному Эдипу искусства удастся низвергнуть в пропасть сфинкса «организованного общества», государственно-монополистического капитализма? И *для кого* «шоки непонятного», претерпев чудесное превращение, смогут осветить «бессмысленный мир»? Ведь, согласно требованию самого же Адорно, искусство должно в полном одиночестве противостоять и этому «организованному обществу» и инертной публике, очарованной сиренами «индустрии культуры», ложного сознания, идеологии вообще.

Неспособность Теодора Адорно ответить на этот вопрос вытекает из основного противоречия его концепции. Ибо ею предполагается, что истинное искусство в состоянии разбудить «инертное общество» только в том случае, если ему удастся сохранить дистанцию между собой и обществом, «напряжение» между собой и публикой, — вопрос о том, как же эти стороны, разделенные необходимой пропастью, придут в определенное взаимодействие друг с другом, остается открытым, без перспективы решения.

Что же касается социологического аспекта этой эстетической позиции, то не менее очевидна и другая ее слабость. Радикализм этой позиции, ее оппозиционность по отношению к культурной политике «господствующей элиты» в значительной мере мнимые, иллюзорные. Дело в том, что с этой «господствующей элитой» пытаются бороться *насквозь элитарными* методами, обнаруживая тем самым кровное родство со своим противником. А по-

³⁶ Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 26.

³⁷ Там же.

следнее с неизбежностью создает почву для компромисса двух элитарных тенденций — политической и художественной.

Наконец, есть и еще один слабый пункт этой концепции: она базируется на *крайне фаталистической* оценке общественных процессов (в том числе и тех, которые протекают в сфере художественной культуры), что с логической необходимостью превращает всякое детерминистическое объяснение общественных явлений в их оправдание — в аспекте законов, действующих с роковой непреложностью. И в этом смысле на самой этой концепции лежит след *«овеществления»*, поскольку исторические закономерности рассматриваются ею как нечто пребывающее на одной стороне, а судьбы индивидов как нечто находящееся «по ту сторону» этих закономерностей. Между тем эта ситуация и есть порождение «отчуждения» и «овеществления» человека; брать ее *без критики*, как нечто заранее данное — значит *увечивать ее теоретически*.

Задача состоит в диаметрально противоположном — в том, чтобы проанализировать те реальные исторические условия, которые превратили общественные силы самих индивидов в некое «отчуждение», в некий господствующий над ними «Закон», «Фатум». Только этот анализ смог бы вновь привести к теоретическому «распредмечиванию», «развеществлению» общественного процесса, общественной необходимости: оно состоит в исследовании тех реальных человеческих действий, из которых сплетается тенденция социального развития, принимая формы «рока», «судьбы» и т. д. А уже за этим *теоретическим* «распредмечиванием» общественных закономерностей, за этим выведением их из соотношения различных классовых, сословных, групповых и т. д. сил должно последовать их практическое (практически революционное) «распредмечивание», состоящее, во-первых, в коренном преобразовании условий, придающих человеческим действиям значение «отчужденной» необходимости, и, во-вторых, в подчинении этой необходимости самим людям.

Но это значило бы перевернуть адорновскую постановку вопроса и не ставить судьбы общества в зависимость от судеб искусства, а, наоборот, последние поставить в связь с перспективами общественного преобра-

зования. Во всяком случае, именно так ставил вопрос Томас Манн, охарактеризовавший противоположную точку зрения Фридриха Ницше — этого предшественника и учителя Теодора Адорно — как *эстетизм*, который сам, несмотря на его антибуржуазную форму, «принадлежит буржуазному веку»³⁸; Томас Манн, провозгласивший «конец эпохи эстетизма» и наступление «новой эры», «эры идей нравственных и социальных»³⁹.

Причем весьма показательно, что, отправляясь от этой позиции, автор «Доктора Фаустуса» приводит своего героя — Адриана Леверкюна, вставшего на путь, аналогичный тому, который Теодор Адорно считает единственно возможным для подлинного искусства в XX веке, к полному и решительному самоосуждению. В заключительной сцене «Доктора Фаустуса» Адриан Леверкюн признает себя виновным в том, что он принял коварную дилемму, предложенную ему чертом: либо любовь к людям, либо любовь к искусству, либо гуманизм, либо эстетизм, — и пошел по пути, который уже Ортега-и-Гассет удачно назвал «дегуманизацией искусства». Ибо *сама эта дилемма была ложной*, порожденной ситуацией капиталистического отчуждения, обо-собляющего различные сферы человеческой деятельности и враждебно противопоставляющего их друг другу. И задача состояла в том, чтобы *подвергнуть критике эту дилемму* и условия, ее порождающие.

Но тем самым Томас Манн выступил и против того, кого он в период работы над «Доктором Фаустусом» считал своим «действительным тайным советником», — против Теодора Адорно. Ведь Адорно также не вышел за пределы этой антиномии, порожденной капиталистическим отчуждением, — антиномии между гуманизмом и эстетизмом. Правда, автор «Философии новой музыки» создал весьма своеобразную — социологическую — форму эстетизма, но тем не менее она оставалась эстетизмом со всем свойственным этому мирозерцанию «эстетическим идеализмом» и с тайным убеждением, что если и суждено этому миру спастись, то спасется он только *благодаря искусству*. И все это несмотря на стремление Теодора Адорно быть строго объективным

³⁸ Томас Манн, Собрание сочинений, т. 10, стр. 389.

³⁹ Там же, стр. 389—390.

социологом, несмотря на благоговение перед Марксом.

Вот почему нельзя не согласиться с теми зарубежными критиками, которые считают концепцию Теодора Адорно новейшей формой оправдания эстетизма и индивидуализма ⁴⁰.

* * *

Пример Адорно убедительно свидетельствует о том, что если эстетизм и принадлежит *теоретически* «буржуазному веку», то *практически* он не прекращает своего существования с началом «эры идей нравственных и социальных». Более того: он перевооружается, он обновляет свою аргументацию, заимствуя из арсенала «идей нравственных и социальных» все, что помогает ему укрепить свои пошатнувшиеся позиции.

Поэтому борьба с ним, и в частности критический анализ элитарных концепций искусства, растущих на почве эстетического мирозерцания, продолжает оставаться актуальной задачей.

⁴⁰ O. K. Werkmeister, Das Kunstwerk als Negation. Zur Kunsttheorie Theodor W. Adornos. — «Die Neue Rundschau», Jg. 73, 1962, Heft I, S. 120.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая. Формирование элитарной концепции искусства в западноевропейской эстетике XIX столетия	
1. Немецкий романтизм и возникновение элитарной концепции искусства	10
2. Гегелевская критика романтической концепции искусства	
Глава вторая. Шеллинг и трансформация романтической концепции искусства	
1. Кризис раннеромантической эстетики и развитие мифологической концепции искусства	
2. Гносеологические основы шеллингианской концепции искусства и критика их Гегелем	101
Глава третья. Эволюция элитарной концепции искусства на почве шопенгауэровского пессимизма	
1. Р. Вагнер и его путь от «эстетического социализма» к эстетическому аристократизму	116
2. Шопенгауэр и пессимистический вариант элитарной концепции искусства.	142
3. Противоречивость гносеологического обоснования элитарности искусства у Шопенгауэра	162
Глава четвертая. Ницшеанское «резюме» элитарного понимания искусства в XIX веке	
1. Обнажение социального смысла шопенгауэровского толкования искусства у молодого Ницше	185
2. «Кризис Вагнера» и борьба позднего Ницше против «омассовления» искусства	21
Глава пятая. Развитие элитарной концепции искусства на основе буржуазной философии истории и социологии XX века.	
1. Шпенглеровское преобразование ницшеанской философско-эстетической концепции	247
2. Преобразование ницшеанской эстетической концепции у Ортеги-и-Гассет	277
3. Судьбы элитарной концепции искусства после второй мировой войны. Теодор Адорно	319

1932R



ИСКУССТВО И ЭЛИТА