А. АНИКСТ

ИСТОРИЯ УЧЕНИЙ О ДРАМЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1983

801
А671

А. АНИКСТ

ТЕОРИЯ ДРАМЫ ОТ ГЕГЕЛЯ ДО МАРКСА

520404

Научная библиотека
Удмуртского
госуниверситета

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1983

ЭЛЕМЕНТ 2

Ответственный редактор
А. Я. ЗИСЬ

А $\frac{4901000000-060}{042(02)-83}$ 500—82, кн. 1

© Издательство «Наука», 1983 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная книга «Истории учений о драме» посвящена теориям драмы немецких философов XIX в. Здесь рассматриваются взгляды на драму Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Ф. Т. Фишера, Ницше, а также датского мыслителя Кьеркегора, чья концепция в полной мере может быть оценена лишь в контексте немецкой идеалистической философии.

В первой части книги изложены теории драмы представителей объективного идеализма — Шеллинга, Гегеля и Ф. Т. Фишера. Во второй части рассматриваются учения философов, противопоставивших диалектике и рационализму объективных идеалистов различного рода иррационалистические взгляды. Это — Шопенгауэр, Кьеркегор и Ницше.

Завершает книгу третья часть, посвященная взглядам К. Маркса и Ф. Энгельса, осветившим проблемы драматургии с точки зрения созданной ими теории исторического материализма. Опровергнув философский идеализм во всех его разновидностях, К. Маркс и Ф. Энгельс создали основы теории драмы, базирующейся на принципах материалистической диалектики.

Большое место занимает в книге критическое изложение теории драмы Гегеля. Это соответствует значению этого мыслителя в истории философии и эстетики и оценке его основоположниками марксизма. Их отношение к «Эстетике» Гегеля получило четкое выражение в следующем высказывании Ф. Энгельса: «Гегелевский способ мышления отличался от способа мышления всех других философов огромным историческим чутьем, которое лежало в его основе. Хотя форма была крайне абстрактна и идеалистична, все же развитие его мыслей всегда шло параллельно развитию всемирной истории, и последнее, собственно, должно было служить только подтверждением первого. Если при этом истинное отношение было перевернуто и поставлено на голову, то все же реальное содержание повсюду проникало в философию, тем более что Гегель в отличие от своих учеников не делал добродетели из невежества, а был одним из образованнейших людей всех времен. Он первый пытался показать развитие, внутреннюю связь истории, и каким бы странным ни казалось нам теперь многое в его философии истории, все же грандиозность основных его взглядов даже и в настоящее время

еще поразительна, особенно если сравнить с ним его предшественников или тех, кто после него отваживался пускаться в общие размышления об истории. В „Феноменологии", в „Эстетике", в „Истории философии" — повсюду красной нитью проходит это великолепное понимание истории, и повсюду материал рассматривается исторически, в определенной, хотя и абстрактно извращенной, связи с историей»[1].

Мы помним также указание В. И. Ленина о необходимости изучать и критически перерабатывать философию Гегеля с материалистических позиций.

Взгляды Гегеля на драму изложены в книге подробно и с тем вниманием, какого они заслуживают. Однако, как ни значительны мысли великого философа, они не всегда и далеко не во всем могут нас удовлетворить. Уже Энгельс показал, что, например, «вместо того, чтобы объяснить историю Древней Греции из ее собственной внутренней связи, Гегель просто-напросто объявляет, что эта история есть не что иное, как выработка „форм прекрасной индивидуальности", осуществление „художественного произведения" как такового. При этом он делает много прекрасных и глубоких замечаний о древних греках, но тем не менее нас в настоящее время уже не удовлетворяют подобные объяснения, представляющие собой одни только фразы»[2].

Естественно, что и мы критически рассматриваем эстетические взгляды Гегеля и его теорию драмы, отмечая идеалистические положения, противоречащие действительному смыслу тех или иных явлений искусства.

Как известно, Гегель создал большую и далеко не единую школу философской мысли. Ряд ее представителей уделили значительное внимание эстетике и теории драмы. Объем книги не позволил включить изложение некоторых интересных трудов гегельянцев. Пришлось ограничиться одним Фридрихом Теодором Фишером. Он был выбран потому, что его «Эстетика» была особенно влиятельна в середине XIX в.

Следующие главы посвящены философам, которые решительно расходились с Гегелем и критиковали его, но с идеалистических же позиций. Это — глашатай философии пессимизма Шопенгауэр и один из родоначальников экзистенциализма — Кьеркегор. Далее рассматриваются суждения Фридриха Ницше, явившегося продолжателем традиций романтической эстетики. Он представлен только своей ранней работой «Рождение трагедии из духа музыки», которая оказала значительное влияние на изучение античности, театра, истоков трагедии, и именно эти аспекты его теоретических построений рассмотрены здесь. Это его теоретическое сочинение еще не содержало в развернутом виде взглядов, сделавших имя Ницше одиозным.

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 63. В дальнейшем цитируется это издание (с указанием тома и страницы в тексте).
[2] Там же, с. 64.

Необходимо сказать предварительно и о последнем разделе, посвященном взглядам К. Маркса и Ф. Энгельса. В некоторых наших трудах по истории эстетической мысли им отводится место после рассмотрения *всей* буржуазной эстетики, включая и новейшую. Естественнее, однако, изучать взгляды Маркса и Энгельса так, как они сами учили,— исторически. Соответственно в данной книге они рассматриваются в связи с философской и эстетической мыслью XIX в., в непосредственной близости к тем мыслителям, с которыми так или иначе соприкасалась их теоретическая работа. В первую очередь это, конечно, Гегель. Но мы знаем также, что, занимаясь вопросами эстетики, К. Маркс конспектировал Ф. Т. Фишера.

Данный том «Истории учений о драме» отличается от предшествующих тем, что авторы исследуемых здесь теорий не были непосредственными участниками художественного процесса. Они не писатели и не критики, а мыслители широкого диапазона, стремившиеся понять жизнь вообще, ее сущность, установить ее закономерности. Искусство в их глазах было лишь одним из элементов того великого целого, которое они исследовали под определенным углом зрения. Только Шеллинг отличался среди них тем, что видел в искусстве высшее явление жизни. Другие мыслители, признавая ценность искусства, не придавали ему такого абсолютного значения, какое оно имеет у Шеллинга.

Из философов только два выделили проблемы искусства из своей философии для отдельной разработки. Это Шеллинг и Гегель. Первый был непосредственно связан с романтическим движением в Германии. Создатели литературной теории романтизма Ф. Шлегель и Новалис в принципе отвергали систематичность как проявление рационализма, против которого они боролись. Показательно, что свои взгляды на творчество они выражали в форме фрагментов и эссе.

Гегель сочетал философский взгляд на драму с конкретным и, главное, систематическим исследованием главных элементов драматической композиции.

Хотя внешне «Эстетика» Ф. Т. Фишера построена методически стройно, при ближайшем рассмотрении она оказывается скорее необыкновенно объемистым собранием эссе на разные эстетические темы.

Философским теориям драмы присущ своего рода академизм. Они привлекают в качестве материала, как правило, только общепризнанные классические произведения: трагедии и комедии античности, драматургию английского и испанского театра XVI—XVII вв. Из литературы нового времени только Гете и Шиллер удостоены включения в круг теоретических суждений о драме. Современный репертуар крайне редко попадает в поле зрения мыслителей.

Взгляды Маркса и Энгельса отнюдь не были прямым продолжением и развитием буржуазной идеалистической эстетики. Их исходные позиции определялись разработанной ими философией

диалектического материализма и теорией исторического материализма.

Рассмотрение всей системы эстетики Маркса и Энгельса не входило в нашу задачу, тем более что это уже сделано в ряде трудов вполне основательно. Правда, эта тема не исчерпаема, потому что с развитием истории неизбежно все новое обращение к их трудам и осмысление их в свете новых фактов развития культуры, литературы и искусства. В данной работе внимание сосредоточено на непосредственных суждениях Маркса и Энгельса о драме и драматургах, и, как убедится читатель, материал этот сам по себе достаточно обширен и значителен для нашей теории.

Коренное отличие суждений Маркса и Энгельса от философов-идеалистов, не говоря уже о фундаментальном различии онтологических посылок, состоит в единстве теории и практики, в постоянно живом соотношении проблем искусства с современной действительностью. Так, например, Маркс и Энгельс высоко ценили античное искусство, но для них греческое искусство было отражением детства человечества, безусловно прекрасного, но все же не исчерпавшего возможности художественного развития. Маркс отнюдь не считал, что искусство будет вытеснено философией, а Энгельс говорил о будущем развитии драмы, синтезирующей шекспировскую живость действия с осознанным историческим содержанием. Марксизм утверждает историческую закономерность новых высоких достижений искусства, и в частности драмы, новых шагов в художественном развитии человечества, если воспользоваться словами В. И. Ленина.

По мере развития теоретического мышления о драме снова и снова возникают отдельные вопросы. Каждое время решает их по-своему. Вместе с тем не менее очевидна и связь времен. Именно это подчеркивается ссылками на ранее вышедшие тома «Истории учений о драме».

Предшествующая книга «Теория драмы на Западе в первую половину XIX в. Эпоха романтизма» (1980) и настоящая работа охватывают далеко не все теории драмы XIX в., исключительно богатого в этом отношении. Развитие реализма, натурализма и символизма во второй половине XIX столетия сопровождалось возникновением новых теорий. Им будет посвящена следующая книга «Истории учений о драме».

Часть I

ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ДРАМЫ ОБЪЕКТИВНОГО ИДЕАЛИЗМА

ШЕЛЛИНГ

ИДЕОЛОГ РОМАНТИЗМА

Среди мыслителей первой половины XIX в. Фридрих Шеллинг занимает особое место. Величайшие умы Германии эпохи расцвета ее философии Кант и Гегель были профессиональными философами. Шеллинг также занимал кафедры разных университетов. Но менее всего походил он на философа-систематика. В самом учении Шеллинга было нечто поэтическое, и сам он как личность отличался той вдохновенностью, которая скорее пристала поэту, чем учителю философской мудрости.

Философские основы романтизма в Германии полнее и глубже всего сформулировал Шеллинг. Может быть, поэтому уместнее было бы рассматривать его взгляды на драму в разделе о романтической теории. Мы отказались от этого, однако, потому что круг идей Шеллинга неотделим от классической немецкой философии и является одним из звеньев той могучей интеллектуальной цепи, которую создали такие мыслители, как Кант, Гегель, Фихте. Многие идеи Шеллинга были восприняты Гегелем. Ряд положений теории драмы является у них общим. Поэтому логически правильно рассматривать Шелллинга в тесной связи с другими философами, высказывавшими свои суждения о драме.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что ни один из великих теоретиков, которые выдвинулись тогда в Германии, не был так тесно связан с художественным творчеством той эпохи, как Шеллинг. Он и сам был поэтом, хотя не своими стихами оставил по себе память в немецкой культуре.

Мыслитель-поэт Шеллинг, самый молодой из представителей немецкой классической идеалистической философии, считавшийся одно время учителем даже Гегеля, оставил в истории эстетической мысли глубокий след. В своем эстетическом учении, органично связанном со всей его философской системой, он, однако, в некоторых отношениях выходил за ее пределы. Шеллинг справедливо считается философом, обосновавшим исходный принцип всей романтической эстетики.

Шеллинга не удовлетворяло механистическое объяснение жизни как химического процесса. Его мысль видела мир как некое поле огромного и непрестанного противоборства материи и духа, борьбы материальной и духовной стихий.

Для системы Шеллинга характерны антиномии реального и идеального, конечного и бесконечного, свободы и необходимости, теоретического и практического, которые он стремится примирить в некоем всеобъемлющем универсуме. По мнению Шеллинга, в самой природе заложена творческая сила. Но сколь ни важны для жизни практическая и теоретическая формы деятельности, высший синтез достигается в искусстве, которое поэтому выше других форм жизнедеятельности. В нем уничтожается противоречие между практическим и теоретическим началами. Искусство объединяет познание и деяние, свободу и необходимость.

Высокое место, отводимое Шеллингом искусству, определяется тем, что в нем он видит решение противоречий, над которыми, по его мнению, тщетно билась философская мысль, начиная с Канта. Искусство содержит откровение всех тайн. Оно дает изображение бесконечного в конечном и является тождеством реального и идеального. Художник сочетает творящую силу гения с обдуманностью, характерной для мышления философа. Высшим и изначальным образцом этого синтеза является миф, в котором соединены эстетическое созерцание художника и интеллектуальная деятельность мыслителя. Вот почему античность являет образцы непревзойденной красоты. Природа и мысль, объект и субъект, реальное и идеальное нерасторжимо слиты в прекрасных творениях древнего мира. Современное искусство, считал Шеллинг, должно создать свою мифологию.

МЕСТО ДРАМЫ В РЯДУ ВИДОВ ПОЭЗИИ

Наиболее полное изложение эстетических взглядов Шеллинга содержит его «Философия искусства». Впервые изданная в 1859 г., она составилась из лекций, читанных в разное время, преимущественно в самом начале века, с 1799/1800 примерно по 1805 г.

Несмотря на позднюю публикацию, идеи Шеллинга приобрели широкую известность благодаря их устному изложению автором. Отчасти они были известны и по другим его философским сочинениям. Так или иначе, учение Шеллинга об искусстве получило распространение в эпоху романтизма. Отголоски его дошли до самых разных стран, включая Англию и Россию. А в самой Германии его влияние было не менее велико, чем влияние Гегеля, чья «Эстетика» в печатном виде тоже появилась лишь посмертно.

Развитие искусства, учил Шеллинг, происходит в форме постепенного освобождения от телесного и все большего утверж-

дения духовного начала. Поэзия, по Шеллингу, есть искусство высшего типа, ибо она является искусством наиболее идеальным, наименее отягощенным материальностью.

Под поэзией Шеллинг понимает не произведение, написанное стихами, а произведение, проникнутое воодушевлением. Проза есть проявление рассудка, тогда как поэзия выражает все человеческое существо. Однако вдохновение, лежащее в основе поэзии, не имеет ничего общего с одержимостью или бессодержательной высокопарностью языка. Отвергая внешние, механические признаки поэзии, Шеллинг дает определения, имеющие философский характер, ибо сущность и различие родов поэзии выводятся не из поверхностных признаков, а из оснований, обладающих большой значительностью и глубиной.

Лирика, по определению Шеллинга, есть облечение бесконечного в конечное. «Она в сравнении со всяким другим видом искусства более непосредственно вытекает из субъекта ⟨...⟩ Она именно поэтому и в данном отношении опять-таки может быть названа субъективным родом искусства» (345) [1]. Субъективность определяет еще и ту особенность лирики, что в ней преобладает свобода: «Это вид поэзии, имеющий наименее принудительный характер. Ей разрешаются самые смелые уклонения от обычной последовательности мысли, причем требуется лишь связь в душе поэта или слушателя, а не связь объективного, или внешнего характера» (346). Этим лирика отличается от эпоса, в котором есть последовательность действия и непрерывность его. «...Лирическое искусство есть специальная форма самосозерцания и самопознания подобно музыке, где находит свое выражение не образ, но душа, не предмет, но только настроение» (349).

Эпос изображает не настроение, а «действование». Это действование имеет абсолютный характер. Под абсолютностью подразумевается то, что «в эпосе нет противоположности бесконечного и конечного», «в нем и не может быть изображения борьбы между свободой и необходимостью. И то и другое представляется заключенным в общем единстве» (352). «Жизнь и действия людей ⟨...⟩ протекают в конечном, в его чистой форме, но именно поэтому также в абсолютном тождестве свободы и необходимости ⟨...⟩ нигде нет протеста против судьбы, хотя и есть противодействие богам, которые ведь и сами не сверхприродны и не внеприродны, но втянуты в круг человеческих событий» (352—353). «Боги и люди, весь мир, который охватывается эпосом, изображается в высшем тождестве с ним» (353). Помня о той роли, которую Шеллинг отводит мифу в художественном творчестве, мы принимаем как естественное его утверждение, что «эпос *без*

---

[1] Страницы в тексте указаны по кн.: *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства, ко-
1966.

мифологии немыслим» (360), ибо сама сущность эпоса связана с мифами. «Более того, тождество эпоса и мифологии так велико, что мифология получает подлинную объективность лишь в самом эпосе» (360).

Рассмотрев разновидности эпической поэзии, а также ее модификации после античности, Шеллинг переходит к установлению законов внутренней динамики каждого из этих родов поэзии. Сочетание конечного и бесконечного получает в поэзии выражение в потенциальной противоположности свободы и необходимости. В лирическом стихотворении такая борьба противоположностей существует в субъекте, испытывающем противоречивые чувства. Но в лирике борьба «происходит лишь в субъекте и в субъекте сосредоточивается; поэтому в целом лирическому стихотворению преимущественно свойственны черты свободы» (394).

В эпосе нет борьбы противоположностей. Враждующие племена, народы, государства, герои не воплощают разных принципов. Борьба между ними имеет физический характер. Равенство враждующих сказывается в том, что каждая сторона имеет покровительствующих ей богов. Отсюда вытекает такая особенность эпоса: в нем «необходимость может проявиться не как необходимость, в смысле *судьбы*, но в тождестве со свободой, также отчасти в виде случайности. Эпическое произведение в гораздо большей степени имеет дело с результатом, чем с действием. В отношении результата на помощь свободе приходит необходимость или счастье и выполняет то, что свобода не может реализовать. Итак, здесь необходимость и свобода действуют согласованно, без всякого расхождения» (394—395).

Принцип эпоса сформулирован Шеллингом несколько схематично. Его здесь явно увлекла игра категориями, и он стремится создать на примере родов поэзии классический образец диалектической триады. Напомним, что Аристотель видел в эпосе несомненные черты трагического действия. Отметив это, вернемся к тому конструированию родов поэзии, которое производит Шеллинг.

«Итак, *свобода* и *необходимость* составляют *высшее* выражение той противоположности, которая вообще лежит в основании искусства, следовательно, высшим проявлением искусства оказывается такое, в котором побеждает необходимость, без того, чтобы свобода оказалась в подчинении, и, наоборот, торжествует свобода, без того, чтобы необходимость оказалась побежденной» (397). Таким родом искусства является драма, которую Шеллинг называет «последним синтезом всей поэзии...» (399).

От эпоса и лирики драма отличается следующим образом. В эпосе события не вызывают движений души, оставляя ее совершенно спокойной. В лирике эти движения души имеют внутренний, субъективный характер. Объективное начало эпоса и

субъективность лирики соединяются в драме. «...Существует только одно возможное изображение, в котором изображаемое так же объективно, как в эпическом произведении, и все же субъект находится в таком движении, как в лирическом стихотворении: это именно то изображение, где действие дано не в рассказе, но представлено само и в действительности (субъективное изображается объективным)» (398—399).

Еще одно различие эпоса и драмы определяется тем, что в эпосе есть рассказчик: он «чужд действующим лицам, он не только превосходит слушателей своим уравновешенным созерцанием и настраивает их своим рассказом на этот лад, но как бы заступает место необходимости, и так как необходимость не может выразить свою цель сама, то он направляет к ней слушателей» (399). Весь этот ход рассуждений заключается формулировкой, содержащей главные принципы драматического произведения. Здесь определяются способ синтезирования эпического и лирического начал, отношение художника к участникам драмы, эмоциональное воздействие драмы на зрителей, соотношение объективного и субъективного в самой драме.

Эпос не концентрирует симпатий исключительно на одних персонажах, в ущерб другим, в драме «к заинтересованности событием должно быть привнесено и участие к самим действующим лицам; только через такого рода объединение событий, с участием к действующим лицам, драма становится деятельностью и действием» (399).

Само по себе событие не должно концентрировать внимания зрителя: «События доставляют меньшие возможности для проявления внутренних состояний и меньше их затрагивают, так как они скорее увлекают вовне предмет и зрителя» (399).

Действие драмы не во внешних событиях, хотя изображение их должно быть наглядным, т. е. внешним. «Для того чтобы действия произвели впечатление на душу, их нужно созерцать ⟨...⟩ Действия отчасти возникают под влиянием внутренних размышлений, страстей и т. п.; сами по себе субъективные, они могут быть изображены объективно лишь при условии, что субъект, которому они принадлежат, находится перед глазами» (399). Этим не только определяется основа драматизма, но и указывается на особый способ осуществления драматического произведения — на необходимость его сценического воплощения. Однако Шеллинг лишь этим одним указанием и ограничивается, не развивая его.

Завершив определение драмы, Шеллинг признает, что оно является односторонним. Его формулировка, по существу, есть не что иное, как определение одного из видов драмы — трагедии. Отметив это обстоятельство, Шеллинг тут же утверждает, что это вытекает из самого существа вопроса: «... трагедия — первая форма, а комедия — вторая, поскольку она возникает путем простого обращения трагедии» (400). Иначе говоря, ко-

медия есть оборотная сторона трагедии. Мы увидим далее, как развивает Шеллинг это положение, а сейчас обратимся к его характеристике трагедии.

ТРАГЕДИЯ РОКА

Трагедия изображает несчастье, происходящее с человеком. Но не всякое несчастье представляет для нас трагический интерес. Улиса преследуют беды и злоключения на его пути домой, но он преодолевает их посредством силы, ума, хитрости. Когда человек болен, потерял имущество и терпит другие подобные беды, это тоже не трагично, потому что, сколько он ни жалуйся на несчастье, он ничего не может сделать, ему остается подчиниться судьбе. Его «свобода» не имеет выбора: он не может вместо болезни избрать здоровье, вместо бедности — богатство. «...Переносить с терпением неизбежное — это всего лишь подчиненное и не переходящее границ необходимости действие свободы» (401).

Своеобразие концепции трагического у Шеллинга раскрывается при сопоставлении ее с теорией Ф. Шиллера. Для последнего трагедия была выражением борьбы между свободой и необходимостью. Как правильно показала Маргрет Дитрих, в период ваймарского классицизма «Шиллер рассматривал противоречие между свободой и необходимостью с моральной и эстетической точки зрения; и с этих обеих точек зрения он требовал, чтобы свобода одерживала победу над необходимостью, чтобы человек, хотя он внешне и погибает в силу необходимости, внутренне, однако, благодаря свободе своего духа оказывался победителем. Его не удовлетворяет житейская мудрость: сначала жизнь, потом — мораль, уже потому, что человек, дабы стать существом моральным, духовным и прекрасным, должен обладать достоинствами, присущими его роду, которые отличают его от примитивных существ, подчиняющихся инстинктам. Сила духа возвышает его над простой природной необходимостью внешней судьбы. Свобода духа делает его королем и владыкой жизни, в какой бы форме это ни проявлялось. Свобода духа для него более высокое благо, чем необходимость. Человек, герой драмы, погибающий под эгидой свободы, становится победителем над материальным и внешним» [2].

В отличие от Шиллера, Шеллинг утверждает: «Сущность трагедии заключается в действительной борьбе в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и победившими, и побежденными — в совершенной неразличимости» (400).

---

[2] *Dietrich M.* Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz; Köln, 1961, S. 85.

Даже в свой классический период, когда Шиллер отошел от «бури и натиска», он оставался сторонником свободы личности и утверждал ее торжество хотя бы в идеале. Шеллинг в этом отношении больший «реалист», чем Шиллер. Как ни дорога ему личность, он признает могущество необходимости и выдвигает принцип примирения этих двух крайностей. «Свобода, которую воплощает человек, и необходимость, которая противостоит ему как судьба, для него (Шеллинга.— *А. А.*) — две равноценные величины и силы, две полярные формы выражения в сущности одного и того же духа: он проявляется то как свобода, то как необходимость. Оба имеют одинаковую ценность и по рангу стоят на одном уровне. Так как этот дух (разум, идея, абсолют) может существовать только в форме диссонанса, в полярных силах, то драма должна показывать равную оправданность полярных форм его проявления»[3].

По сравнению с Шиллером Шеллинг более диалектичен; он уже стоит на позиции единства противоположностей. Но Шиллер не мирился с необходимостью. Его творчество и теории проникнуты духом борьбы против необходимости. Шеллинг, как мы уже знаем, ищет примирения с необходимостью.

Необходимость, как она понимается Шеллингом, не есть некая постигаемая разумом закономерность (как у Гегеля), а таинственное, остающееся загадкой для героя стечение обстоятельств — судьба. В той роли, которую играет у Шеллинга судьба, проявляется романтический характер его эстетики и теории драмы.

Обращаясь к «Поэтике» Аристотеля, Шеллинг принимает положение о том, что истинно трагическим является случай, когда несчастье происходит с человеком, не особенно добродетельным, но и не порочным, попадающим в беду вследствие ошибки. При этом герой принадлежит к числу людей, которые до своего несчастья были на вершине довольства жизнью.

По мнению Шеллинга, Аристотель чрезмерно рассудочен в своем понимании трагедии. Наиболее трагическая ситуация, сформулированная автором «Поэтики», по мнению Шеллинга, «имеет еще более высокий смысл. ⟨...⟩ Смысл этот в том, что трагическое лицо *необходимо* оказывается виновным в каком-либо преступлении (и чем больше вина, какова, например, вина Эдипа, тем целое трагичнее или запутаннее). Это и есть величайшее несчастье из всех возможных: без действительной вины оказаться виновным по воле стечения обстоятельств» (402).

Не ошибка, а воля судьбы, неизбежность рока или месть богов, т. е. обстоятельства, находящиеся вне воли героя, характерны для существа трагедии. Такова, по мнению Шеллинга, трагедия Эдипа: «... неведомым для самого Эдипа путем исполняется его судьба: он женится на своей матери и порождает злосчастный род своих сыновей и дочерей» (402). И такова же в

[3] Ibid., S. 87.

общем судьба Федры, вследствие ненависти Афродиты к ее роду.

Шеллинг считает, что несчастье коренится «не в воле и не в самой свободе» (403), а в том, что «необходимость одолевает самое волю и свобода оспаривается в ее собственной сфере» (403).

Ядро шеллинговской концепции трагического выражено в его утверждении, что действительная борьба между свободой и необходимостью воплощена не в столкновении этих двух принципов, персонифицированных в определенных действующих лицах, иначе говоря, не в конфликте двух противостоящих друг другу начал, а в том особом сочетании событий, «когда виновный становится преступником благодаря судьбе» (403). «Пусть виновный всего лишь подчинился всесильной судьбе,— рассуждает Шеллинг,— все же наказание было необходимо, *чтобы* показать триумф свободы; этим признавались права свободы, *честь*, ей подобающая. Герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой должен был оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту предопределенную судьбой вину. В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести также наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю» (403).

Для понимания концепции философа-романтика необходимо иметь в виду, что она возникла в период критический для Шеллинга. В нем происходил перелом в сторону религиозного мистицизма[4]. Свобода проявляется в отрешенности героя, в его добровольном отречении. «Как только сам герой все для себя уяснил и его участь стала очевидной, для него уже нет более сомнений или во всяком случае их для него уже не должно больше быть, и как раз в момент своего *высшего* страдания он переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности» (404). Этим герой преодолевает даже силу судьбы. Она перестает быть абсолютной величиной и становится отныне величиной относительной: «... ведь эта сила преодолевается волей и становится символом абсолютно великого, т. е. возвышенного строя души» (404).

Трагический конец поэтому, по мнению Шеллинга, вовсе не обязателен для этого жанра. «Трагедия может завершиться чувством полного примирения не только с судьбой, но даже с

---

[4] Подробнее об этом см. в статье М. Ф. Овсянникова «Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм».— В кн.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства, с. 34.

жизнью, как, например, примиряется Орест в „Эвменидах" Эсхила» (405).

Впервые в теории трагедии возникает концепция примирения, которая получит свое развитие и в концепции трагического у Гегеля, а затем у его многочисленных последователей. Социальный смысл этой концепции понятен: он состоит в том пресловутом примирении с действительностью, которое отразило торжество реакции в период после Французской революции.

Концепция трагедии рока, созданная Шеллингом, получила у него дальнейшую разработку в плане практическом. Построение действия должно быть подчинено не внешним требованиям рассудка, а той высшей истине, которая заключена в трагедии. В трагедии нет места ничему случайному. То, что может показаться случайностью, на самом деле должно быть представлено как проявление необходимости, т. е. как веление судьбы. Шеллинг различает два вида необходимости. Эмпирическая необходимость — это так называемый естественный ход событий, который на самом деле может сводиться к случайностям. Иное дело то, что он называет абсолютной необходимостью. В ней выражается судьба. Эмпирическая необходимость может присутствовать в драме, чтобы действие ее отвечало требованиям рассудка, но в подлинном произведении искусства «эта необходимость опять-таки должна быть истолкована не эмпирически, но только абсолютно. Эмпирическая необходимость должна проявиться в качестве орудия более высокой и абсолютной необходимости» (406—407).

520404

Вопрос об эмпирической и абсолютной необходимости предрешает характер мотивировки в трагедии. Мотивировка не должна служить выражением эмпирической необходимости. Будь это так, пришлось бы, подготовляя последующее примирение героя с судьбой, заранее представить его человеком слабым, становящемся игрушкой внешних сил. «Такой герой не может быть трагическим героем. Характер трагического героя должен во всех отношениях быть абсолютным, так что внешнее для него лишь *материал*, причем не может возникать никаких сомнений в том, как он будет поступать» (407). Иначе говоря, сила и определенность характера обязательны для трагического героя. Насколько важен характер, можно судить по утверждению Шеллинга: «Если нет других велений судьбы, то характер должен быть его судьбой» (407).

Шеллинг остается на точке зрения единства действия трагедии. Завязка должна содержать возможность развязки. В самой композиции действия должно проявляться, что оно есть осуществление великой судьбы.

Идейный смысл трагедии рассматривается Шеллингом под углом зрения нравственности. «... Греческая трагедия,— пишет он,— имеет всецело нравственный характер» (408), потому что ее герои благородны в своих помыслах и поступках, хотя и не абсолютно безукоризненны. «Преступление, когда оно изобража-

Научная
Университета
госуниверситета

ется в подлинно нравственной трагедии, всегда обнаруживается как предрешенное судьбой» (408). Но у авторов более позднего времени понятие судьбы отсутствует. Оно-то и заменяется характером, который оказывается силой, определяющей судьбу героя. Шекспир, по словам Шеллинга, изображал преступления, «не устраняя благородства нравов и вкладывая необходимость преступления во власть необузданного характера...» (408).

Основу возникновения трагедии Шеллинг видит в распаде античного общества, в уничтожении того золотого века, когда существовало единство богов и людей. «Драма уже коренится в более или менее распавшемся мире...» (409). Здесь уже боги сами не появляются в действии, как то имеет место в эпосе. Там боги предрешают все, что должно произойти. В драме дело обстоит иначе: «герой трагедии обязан один решить исход борьбы; он должен выдержать испытание лишь благодаря своему нравственному величию...» (409). Сущность трагедии ведь и состоит в том, что при заданной, так сказать, ситуации, в условиях, предопределенных богами или судьбой, герой сам приходит через страдание к тому внутреннему состоянию, которое и составляет вершину и цель трагического действия. Речь идет о том же примирении, причем, как указывает Шеллинг, оно не должно быть внешним. Только из «*внутреннего* примирения и возникает гармония, необходимая для завершения» (410).

Таково все, что относится к сущности трагического действия. Обращаясь к его внешней форме, Шеллинг подчеркивает различие между действием в эпосе, о котором мы узнаем от рассказчика, и действием в драме. Рассказчик излагает событие, как оно «проходит сквозь мышление ⟨...⟩, где и отдаленное приходит в непосредственное соприкосновение» (410). Иначе говоря, рассказчик может производить те сопоставления, которые представляются ему необходимыми, совершать мгновенные переходы от настоящего к прошлому, и т. п. В драме действие имеет объективный характер.

Из трех единств, по мнению Шеллинга, важно лишь единство времени, которое трактуется им как «непрерывность времени» (411). Эта внешняя непрерывность есть проявление внутренней непрерывности. Драма как бы очищает действие от всех случайностей. «Подлинное пластическое завершение драмы достигается только путем изображения сущности, как бы чистого ритма действия, без частностей в обстоятельствах и без включения того, что происходит одновременно с главным действием» (411—412). Такое понимание драмы не является новым, но есть в формулировке Шеллинга одна деталь, которую следует выделить. Это — его слова о «чистом ритме действия». Ничего подобного мы еще не встречали у теоретиков драмы и не скоро еще встретим. В зародыше здесь выражена такая концепция драматического действия, которая, ломая внешние принципы динамики, вводит понятие, полное осуществление которого встретится лишь значительно позднее, в самом конце XIX в.

Концепция драмы выведена Шеллингом в основном из греческой трагедии. Он останавливается в связи с этим на проблеме хора, который представляется ему целесообразным элементом действия. Благодаря хору исчезает необходимость ряда средств, к которым прибегают поэты более позднего времени. Эта дань классицизму античности, вероятно, выявилась у Шеллинга под влиянием Ф. Шиллера, когда он вынашивал идею возродить хор.

От теоретических рассуждений Шеллинг переходит к критическому рассмотрению трех великих трагиков античности. Он отдает предпочтение Эсхилу и Софоклу как представителям более высокой нравственности, ибо они создали, по его мнению, тот тип трагедии примирения, который является в его глазах образцом жанра. Заметим, что примирение не тождественно у Шеллинга покорности. Прометей представляется ему подлинно трагическим героем. Это место стоит того, чтобы привести его целиком. «Страдания Прометея у Эсхила заключаются не во *внешних* муках, они гораздо глубже: во внутреннем чувстве несправедливости и притеснения. Его страдание проявляется не в виде покорности,— ибо не судьба, а тирания нового повелителя богов причиняет ему это страдание,— оно проявляется в упорстве, возмущении; свобода здесь *побеждает* необходимость именно потому, что Прометеем в его чувстве *личного* страдания все же движет лишь *общее* возмущение против невыносимого владычества Юпитера. Прометей — прототип величайшего человеческого характера, тем самым он подлинный прототип трагедии» (415—416).

Еврипид жил в другую эпоху. Софокл и Эсхил стремились очистить душу зрителей от страстей. «Еврипиду не столько хочется вызвать высокую растроганность наподобие Софокла, сколько растроганность физическую, связанную с состраданием. Поэтому там, где он преследует эту цель, он нередко дает трогательнейшие картины и образы, которые все же не могут искупить недостатков целого, ибо в основном ему недостает нравственной и поэтической чистоты» (416). Этот пассаж является парадоксальным, ибо, казалось бы, где и на каком примере мог бы Шеллинг развернуть романтическую концепцию трагедии, как не на трагике, который среди греков считается наиболее романтичным. Между тем, как мы видим, Шеллинг оценивает Еврипида скорее как если бы он защищал классицистскую теорию, чем как романтик. Он отдает должное ему как живописцу страсти, но в угоду своей теории примирения ставит Еврипида ниже Эсхила и Софокла: «... Еврипид высоко стоит преимущественно лишь в изображении страсти, а не суровой, но спокойной красоты, свойственной Эсхилу, и связанной с добром, божественно одухотворенной красоты, которая свойственна Софоклу» (417). Мы еще вернемся к пониманию трагедии у Шеллинга в связи с драматургией от Шекспира до Гете, а сейчас остановимся на его понимании комедии.

КОМЕДИЯ КАК ПЕРЕВЕРНУТАЯ ТРАГЕДИЯ

О комедии Шеллинг писал менее детально, чем о трагедии. Его натуре, склонной к энтузиазму, этот вид драмы вообще был, по-видимому, чужд. Все же с теоретической точки зрения суждения Шеллинга безусловно представляют интерес.

В определении сущности комического Шеллинг сделал шаг вперед по сравнению с Кантом, который видел в комическом своего рода физиологическую реакцию на неожиданность. Для Шеллинга комическое полно более глубокого смысла. Он связывает его с диалектикой свободы и необходимости, как он ее понимает.

Повторим, для Шеллинга изначальное соотношение таково: необходимость проявляется в качестве объекта, а свобода как субъект. Это имеет место в трагедии. Комедия представляет собой перевернутое, или обращенное, соотношение необходимости и свободы. В комедии необходимость дана в субъекте, а свобода — в объекте. Эту философскую абстракцию Шеллинг раскрывает следующим образом.

В трагедии необходимость связана с судьбой, имеет объективный, не зависящий от воли человека характер, и поэтому она страшна. Но если перевернуть все это построение, то исчезнет страх перед необходимостью как чем-то неизбежным. Устраняется понятие судьбы. Возникает явное несоответствие: необходимость становится субъективной. Иначе говоря, субъект только претендует на роль необходимости, на положение, так сказать, вершителя судеб других лиц. Но так как вызывает он не страх, а противодействие, то его поведение становится комичным, вызывает смех. Возникает, как пишет Шеллинг, «чистое удовольствие по поводу этого несоответствия как такового, и это удовольствие и есть то, что вообще можно назвать комическим и что внешне выражается в свободной смене напряжения и ослабления» (418).

Все это становится ясным, когда мы встречаемся с конкретными примерами комических ситуаций, которые приводит Шеллинг. Простейший вид комического: «... когда трус ставится в такое положение, что ему приходится быть храбрым, когда жадному приходится быть расточительным или когда в одной из наших семейных комедий жена играет дома роль мужа, а муж — роль жены...» (419). Это — простое переворачивание принадлежит к низшей сфере комического.

Форм и видов комического много, но Шеллинг ограничивается указанием на его простейшую форму, а затем характеризует то, что, по его понятиям, составляет наиболее важную форму комического. «Эта высшая точка находится ⟨...⟩ там, где вскрывается общая противоположность свободы и необходимости, притом так, что необходимость попадает в субъект, а свобода — в объект» (419). Аристофан является для Шеллинга классическим образцом комедиографа. Он ссылается на его комедии, и

для прояснения мыслей Шеллинга мы также обратимся к ним, хотя сам Шеллинг приводит эти примеры в другом смысле и для иной цели. Известно, что Аристофан изобразил афинского правителя Клеона как демагога, вора и расточителя общественных денег. Между тем Клеон в комедии претендует на то, чтобы играть роль высшего представителя афинской государственности, т. е. быть выражением объективного начала. Точно так же в другой комедии Сократ выступает с притязаниями на высшую мудрость, т. е. тоже хочет, чтобы его считали представителем высшего начала. Оба они, по Шеллингу, типичные образцы субъекта, претендующего на то, чтобы выражать общее, высшую истину, право и т. п. Что эта претензия персонажей Аристофана является ложной, для зрителя очевидно. Несоответствие между реальной субъективностью персонажа и его попытками казаться представителем высших начал жизни и порождает чувство комизма у зрителей. «Всякая возможная имитация абсолютности и претензия на нее есть состояние неестественное: поскольку же комедия, как драматическое произведение, всецело сводится к наглядности, преимущественной ее задачей будет не только сделать наглядной эту претензию, но придать этой претензии известную необходимость...» (420).

В чем же выразится эта необходимость? В характере. Характер есть «постулат именно потому, что он есть нечто абсолютное; дальнейшей мотивировке он не подлежит» (420). «... Высшее проявление комедии нуждается в *специальных характерах*; для достижения максимума наглядности в комедии должны быть представлены *общественные* характеры» (241). Такой общественной комедией с общественными характерами была комедия Аристофана. Шеллинг отмечает преимущественно гражданский характер аристофановской комедии. Когда Аристофан критикует правителя Афин Клеона, «он основывается на праве совершеннейшего из свободных государств, в котором каждому гражданину было предоставлено право свободно высказывать свое мнение об общественных делах» (422). Это оспаривает мнение Дидро о комедии как жанре, наиболее, характерном для монархии в отличие от трагедии, имеющей будто бы преимущественно республиканский характер. «Комедии Аристофана ⟨...⟩ служат достаточным доказательством того, что комедия в ее подлинном виде всецело есть лишь плод высшей культуры, а также и того, что она может существовать только в свободном государстве» (423).

Здесь мы остановимся, чтобы напомнить о переходном характере «Философии искусства». При внимательном чтении в ней обнаруживаются явные противоречия. Теория трагедии гласит, что сущность ее в примирении, а в качестве классического образца трагического героя Шеллинг называет Прометея. Даже при том, что недошедшая часть творения Эсхила содержала примирение Прометея с Зевсом, сохранившаяся, известная нам

часть эмоционально наполнена протестом, а не примирением, и Шеллинг не мог этого не признать.

Обращаясь к комедии и вдумываясь в только что приведенные суждения Шеллинга, нельзя не увидеть, что мнения эти отвечали самым радикальным настроениям бурной поры романтизма и могли возникнуть только до того, как начался переход Шеллинга на позиции католической реакции.

Трактат Шеллинга не является образцом той органичности, которой сам Шеллинг требовал от произведений пера. В изданном тексте несомненна двойственность, заметно, что концы с концами не сведены. Вероятно, сам Шеллинг сознавал это и потому не стал публиковать своей рукописи. В ней перемешались дорогие ему мысли его молодости со взглядами, отражавшими перемену его идейных и эстетических позиций. Если Шеллинг не сумел решить этого противоречия, то и нам не пристало делать это. Мы рассматриваем положения «Философии искусства» в том виде, в каком они дошли до нас, отмечая противоречия, но не делая бесполезной попытки свести концепцию Шеллинга к логически стройному единству.

Вернемся к шеллинговскому рассуждению о комедии. Он предлагает еще одно любопытное отличие этого вида драмы от трагедии. Трагедия опиралась на предания трагического века с его мифологией. У комедии нет своей мифологии, она «должна сама по себе создать свою мифологию из современности и общественной жизни, для чего, несомненно, необходим такой политический строй, который не только доставляет материал, но и дозволяет его использование» (424). Стоило только тридцати тиранам, взявшим власть в Афинах, запретить касаться в комедии известных и высокопоставленных лиц, как комедия стала вырождаться. Столкнувшись с ограничениями, «драматурги должны были ⟨...⟩ обратиться к древним мифам; но поскольку они не могли их обработать ни эпически, ни трагически, они вынуждены были вывернуть их наизнанку и пародировать; таким образом, то, что было изображено в этих мифах как нечто достойное или трогательное, превращалось в низость и посмешище» (424).

Это наблюдение Шеллинга глубоко и точно. Пародия возвышенного и истинно великого типична для эпох упадка общественной жизни и отсутствия гражданской свободы. Здесь естественно возникает вопрос: как расценить изображение Сократа в «Облаках» Аристофана?

Шеллинг находит, что даже в тех случаях, когда Аристофан изображает определенных лиц из числа своих современников, он не превращает такие изображения в пасквили. «Аристофан не воспроизводит личностей, но возвышает их до обобщения, т. е. изображает лиц, отличных от самих себя. Сократ для Аристофана есть *имя*, и он мстит этому *имени*, несомненно, потому, что Сократ был известен как друг Еврипида, которого Аристофан справедливо преследовал. Сократу как определенному лицу

Аристофан ни в коем случае не мстил. То, что он изображает, есть символический Сократ» (422—423).

У Шеллинга получается, будто личность Сократа не терпит никакого ущерба в изображении Аристофана. Но это едва ли так. Философ в данном случае не в состоянии решить противоречия между индивидуальным и общим, ибо у него получается, что Сократ в комедии — обобщенный образ, не имеющий прямого отношения к живому Сократу. Эта неспособность решить дилемму еще яснее обнаруживается, если вспомнить, что Шеллинг признает портретность образа Клеона (см. 422).

Древний мир не знал комедии, которая снижалась до «домашнего быта». Мещанская бытовая комедия претит романтику Шеллингу не только потому, что она имеет дело с ненавистным ему буржуазным бытом, но и потому, что, как он считает, такая комедия типична для эпох, когда писатели лишены возможности заниматься вопросами общественными и государственными: «общеизвестно, что во времена Александра, когда окончательно исчез демократический строй, новым законом было даже запрещено хотя бы заимствовать содержание из общественных событий и выводить их на сцене в какой бы то ни было завуалированной форме» (424).

Наконец, Шеллинг замечает, что в позднейшие времена «зародились пьесы с интригой и полностью вымышленными характерами и перипетиями и комедия, первоначально вращавшаяся в сфере общественной свободы, спустилась в область домашних нравов и событий» (424).

При всем том, что теория комедии имеет у Шеллинга несколько эскизный характер, она представляет исключительно большой интерес. Можно с полным основанием сказать, что она не имеет себе равных во всей предшествующей теории драмы в отношении своей явной гражданственности. Эта часть теоретических построений Шеллинга сохраняет свое значение и в наше время.

ШЕКСПИР, КАЛЬДЕРОН, ГЕТЕ

Построив теорию драмы на образцах античного искусства, Шеллинг в заключение переходит к суммарному рассмотрению драмы нового времени в лице таких ее трех гениальных представителей, как Шекспир, Кальдерон и Гете. Драматургия Шекспира служит для него исходной точкой анализа. Он даже говорит, что в отношении наиболее важных пунктов будет иметь в виду преимущественно Шекспира, но по соображениям, о которых речь пойдет ниже, дополнил Шекспира Кальдероном.

Первая существенная черта новой драмы от Шекспира до Гете — «*смешение противоположных начал*, т. е. прежде всего трагического и комического» (425). Общеизвестные положения о таком смешении Шеллинг дополняет тонкими замечаниями.

В эпической поэзии оба элемента еще не разделены, там они сосуществуют. Иное дело в драме, здесь они «разъединяются в борьбе» (425), «определенно отличаются друг от друга, причем поэт одинаково оказывается мастером того и другого» (425—426).

Сочетание этих двух элементов не может быть механическим, каждый должен предстать в совершенной форме. «... Необходимо, чтобы писатель владел и трагическим, и комическим элементом не только в целом, но и в нюансах, подобно Шекспиру, который в комических местах то изыскан, занимателен и остроумен (как в „Гамлете"), то груб (как в сценах с Фальстафом), не становясь низменным; вместе с тем в трагических моментах он может быть душераздирающим (как в „Лире"), грозным судьей (как в „Макбете"), нежным, трогательным и примирительным (как в „Ромео и Джульетте" и других пьесах смешанного характера» (426).

По мнению Шеллинга, можно «взглянуть на это смешение противоположных элементов как на стремление современной драмы вернуться к эпосу без своего превращения в эпос» (426). С другой стороны, современный эпос — роман — «стремится к драматической форме» (426). Новое искусство вообще устраняет строгие и четкие разграничения форм.

Материалом античной трагедии была мифология. Новое время родило свою мифологию в виде новелл. Вторым источником была легендарная и поэтическая история прошлого, третьим — религиозные мифы. Шекспир пользовался первыми двумя источниками, Кальдерон — третьим.

Центральным вопросом в определении сущности драмы нового времени является вопрос о ее движущем нерве: «Присутствует ли в современной трагедии истинная судьба, и притом та высшая судьба, которую содержит в себе самой свобода?» (427). Шеллинг отвечает на этот вопрос двойственно. Сначала он говорит о Шекспире и находит у него ту модификацию судьбы, о которой уже говорилось выше: «Вместо судьбы древних у него выступает характер, но Шекспир вкладывает в характер такую роковую силу, что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимая необходимость» (428). Шекспир прибегнул к той ситуации, которую Аристотель отвергал: преступник из счастья попадает в несчастье. В связи с этим возникает новый элемент трагедии — возмездие, или, как называет его Шеллинг, Немезида. Эта Немезида не похожа ни на древних фурий, ни на античный рок. Она не есть сила, стоящая над человеческим миром. «Она приходит из действительного мира и заложена в *действительности*. Это та же Немезида, которая царит в истории; *оттуда* Шекспир почерпнул ее вместе со всем своим материалом» (429). (В скобках отметим, что Шекспир не использовал почти ни одного из тех исторических случаев, в которых, увы! никакая Немезида не действовала и преступные действия не получили возмездия. Таких гораздо больше, чем

тех, где за преступлением последовало возмездие. Единственный случай ненаказанного произвола тирании и преступной несправедливости у Шекспира — «Генри VIII». А сколько таких было в истории уже в его время!)

Индивидуальный характер, хотя он и действует с силой необходимости, все же выступает как носитель субъективного начала, иначе говоря, свободы. Возмездие в шекспировской трагедии осуществляется не высшими силами, не по их велениям, а другими субъектами, тоже действующими свободно. Поэтому конфликт трагедии нового времени Шеллинг определяет как «*борьбу свободы со свободой же*» (429).

Характер в греческой трагедии предстает в своей цельности, в единстве, нераздельности личности. Шекспир берет характер во всем многообразии его черт. «В человеке нет *ни единой* черты, которой не коснулся бы Шекспир, но он берет эти черты в отдельности, тогда как греки брали их в целокупности» (430).

Действие драмы в произведениях нового времени лишено пластической законченности, которая была характерна для драмы античной. Здесь действие не носит такого изолированного характера. Оно включает все, связанное с главным событием и даже лишь косвенно относящееся к нему. Это соответствует принципам романтического искусства. «Шекспир придал своей трагедии во всех ее частях напряженнейшую полноту и выразительность, в том числе и вширь...» (430—431). Избыток подробностей в его трагедиях «представляется богатством самой природы, воспринятым с художественной необходимостью. Замысел произведения *в целом* остается ясным и в то же время погружается в неисчерпаемую глубину, где могут утонуть все аспекты» (431). Идея о том, что Шекспир был поэтом действительности, прочно вошла в сознание современников.

После такого дифирамба Шеллинг вдруг переходит к указанию на неполноценность Шекспира. Напоминая о сказанном выше, мы думаем, что и здесь проявилась двойственность Шеллинга. В своей безграничности Шекспир превосходит любого из древних авторов. Но это не удовлетворяет позднего Шеллинга. Он пишет: «... мы вправе надеяться на появление Софокла в духе нашего расколовшегося мира[5], надеяться на искупление в нашем как бы *греховном* искусстве» (433).

Художником искупления Шеллинг считает Кальдерона. Он признается, что знает только одну его драму, «Поклонение кресту», но, основываясь также на сведениях историков литературы, он смело характеризует его как драматурга, выражающего идею, очень нужную, по его мнению, новому времени. Как романтика, Шеллинга привлекает у Кальдерона восприятие мира как «уни-

---

Здесь в зародыше содержится мысль Гейне о том, что мир раскололся надвое, и трещина прошла через сердце поэта, т. е. сердце Гейне.

версума», обладающего космическим единством. Вместе с тем, став на реакционные позиции, Шеллинг нуждается и в боге как силе, вносящей порядок в неустроенный и противоречивый мир, а также в расколотую душу человека, мечущегося между грехом и пониманием необходимости добродетели.

Христианско-католическая трагедия Кальдерона, по мнению Шеллинга, приближается к античной в том смысле, что в ней есть начало, адекватное судьбе греческих трагедий: «большая часть всех событий происходит в трагедии по высшему промыслу и по предопределению судьбы в христианском смысле, согласно которому грешники должны существовать, дабы на них проявилась сила божьей благодати» (436). В свете этих новых воззрений Шеллинг вносит поправки в свою предшествующую характеристику Шекспира. Он теперь представляет Шекспира поэтом рассудка, «который в силу своей бесконечности представляется разумом» (436). Надо знать всю силу презрения, которое романтики питали к «рассудку» как подмене разума классицистами и просветителями, чтобы понять, насколько уничижительным является это определение в устах Шеллинга. Мы узнаем, что разумность Шекспира кажущаяся. Не в Шекспире, а в «Кальдероне мы должны чтить *разум*» (436).

Шекспир, как мы помним, только что был охарактеризован как поэт действительного мира. Теперь, на следующей странице мы узнаем: у Кальдерона «даны не реальные отношения, которые бездонный рассудок (т. е. Шекспир.— *А. А.*) запечатлевает отблеском абсолютного мира, но абсолютные отношения, сам абсолютный мир» (436). Иначе говоря, Кальдерон превосходит Шекспира глубиной постижения законов абсолютного мира.

Даже то, что, с другой точки зрения, должно было показаться художественным недостатком Кальдерона, превозносится Шеллингом. Мы имеем в виду большую поверхностность характеров Кальдерона по сравнению с шекспировскими героями. Но Шеллинг, недавно восхищавшийся характеристиками Шекспира, теперь пишет: «Хотя черты характеров у Кальдерона крупные и намечены резко и уверенно, все же он менее нуждается в этом характерном, ибо у него есть истинная судьба» (436). Итак, шекспировский характер как судьба гораздо менее ценен, чем кальдероновский «резкий», чтобы не сказать — простой характер, потому что ему никакой сложности не надо, раз существует судьба в виде божественного промысла.

Шекспир отличается неуловимостью замысла, тогда как «Кальдерон совершенно прозрачен, можно проникнуть в самую глубину его замысла, нередко он сам его высказывает...» (437). Даже смешение трагического с комическим у Кальдерона лучше, чем у Шекспира. Правда, драма Кальдерона благочестива, но при всем том «в Кальдероне заключена чисто поэтическая и неистощимая веселость: в нем все остается мирским в самом высоком стиле, за исключением самого искусства, которое дейст-

вительно кажется чем-то истинно святым» (437). Апология крайних католических элементов драматургии Кальдерона в ущерб реализму Шекспира не может быть признана справедливой. Но замечание Шеллинга о том, что при всей религиозности Кальдерона его творчество, в сущности, остается мирским, глубоко верно и улавливает самое главное, что придает неиссякаемую жизненность творениям этого великого драматурга.

Минуя отрывочные замечания Шеллинга о комедии нового времени, из которой для Шеллинга существуют только комедии романтические (у Шекспира, равно как и у Кальдерона), обратимся к третьему образцу драмы нового времени, выдвинутому Шеллингом,— к «Фаусту» Гете.

Несколько неожиданно Шеллинг определяет это произведение не как трагедию, а как комедию. Он обосновывает это не столько формально-стилевыми признаками, сколько существом содержания. В «Фаусте» одна из тем — столкновение титанического и неудовлетворенного жизнью героя с миром. На этом пути Фауст мог столкнуться с высшим трагизмом. Но Гете избрал иной путь для своего героя. Он погружается в бурную жизнь, но затем проходит через своего рода очищение, а «завершение — как знает Шеллинг еще до опубликования второй части «Фауста» — будет состоять в том, что Фауст, возвысившись над самим собой и над тем, что лишено сущности, научится лицезреть сущностное и наслаждаться им» (440). В свете этого Шеллинг приходит к выводу: «Как ни странно, но в этом отношении произведение Гете имеет подлинно дантовский смысл, хотя оно в большей степени есть комедия и в поэтическом смысле более божественно, нежели творение Данте» (440). Вместе с тем «Фаусту», как и другим произведениям нового времени, присущ смешанный характер, сочетание трагического и комического, подчеркнутое Шеллингом у Шекспира и Кальдерона.

Концепция драмы у Шеллинга совершенно обходит французскую драму нового времени. Шеллинг посвящает ей несколько беглых замечаний, сводящихся в целом к тому, что она была ни идеальной, ни реальной, а всего лишь драмой условной, лишенной больших идей и тех роковых вопросов жизни, которые составляют существо трагедии.

Как и другие романтики, в частности как А. В. Шлегель, Шеллинг напрочь отвергал драматургию классицизма и просветительства.

Шеллинг высказал в своей «Философии искусства» ряд значительных и интересных идей о природе трагедии и комедии, о древней и новой драматургии. Хотя публикация его труда произошла уже на исходе романтической эпохи, мысли Шеллинга, даже его отдельные изречения приобрели известность задолго до появления книги. Отголоски его идей встречаются у самых различных авторов. Влияние воззрений Шеллинга было значительно, и в истории учений о драме ему принадлежит видное место.

ГЕГЕЛЬ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЗНАЧЕНИЯ ГЕГЕЛЯ В ТЕОРИИ ДРАМЫ

В истории учений о драме Гегель занимает особое место. Его теория драматического искусства завершает огромную историческую полосу, начавшуюся Аристотелем. С присущим ему энциклопедизмом Гегель усвоил все положительное содержание предшествующих учений о драме и создал наиболее стройную систематизированную теорию драматического искусства. При этом он опирался на многовековое развитие драмы, выведя ее эстетические законы из художественной практики крупнейших мастеров трагедии и комедии от драматургов античности до Гете и Шиллера.

Но Гегель не только обобщил предшествующую теорию и практику драмы. Благодаря своему диалектическому методу, он значительно обогатил теорию драмы. Многие выдвинутые им положения заняли большое место в последующем развитии теоретической мысли, стремившейся к установлению законов драмы для нового времени.

Гегель стоит на рубеже двух эпох. Его теория драмы, как и вся его философская система, получила окончательное оформление после Великой французской революции и решающей победы буржуазного строя в Западной Европе. Как мы увидим далее, это наложило свою печать на суждения Гегеля о драматическом искусстве и определило многое в его эстетических оценках.

Как теоретик, Гегель стремился придать своему учению о драме универсальный характер. Действительно, многое в его теоретических построениях поражает силой обобщающей мысли. В известном смысле его теория имеет столь же всеобщий характер, как и теория драмы Аристотеля. Но естественно, что Гегель своей теорией драмы выразил также принципы, которые в более или менее непосредственной форме были связаны с его эпохой. Одной из наших задач поэтому будет определение, с одной стороны, тех положений Гегеля, которые имеют непреходящее значение, а с другой — тех принципов, которые были связаны с особенностями эпохи и тогдашним состоянием драматического искусства.

В нашу задачу не может входить рассмотрение всей системы философских взглядов великого мыслителя. В этом нет нужды, хотя бы уже потому, что в трудах Маркса, Энгельса и Ленина философия Гегеля получила уже исчерпывающую оценку. Но теория драмы Гегеля не может рассматриваться оторванно от

всей системы его взглядов. Это невозможно потому, что сам Гегель, разрабатывая ту или иную частную проблему, теснейшим образом связывал ее со своей системой в целом. Однако таких вопросов мы будем касаться лишь в той мере, в какой это будет необходимо для понимания гегелевского учения о драме.

В известном смысле Гегель как теоретик драмы сопоставим с Аристотелем. Как и основоположник европейской теории драмы, Гегель не был непосредственно связан с театром, не имел он никакого отношения и к драматургическому творчеству. В этом смысле он отличался от значительной части теоретиков драмы, с учениями которых мы до сих пор знакомились. Те в большинстве случаев сами были практиками театра, и, хотя свои взгляды на драму они формулировали в большей или меньшей связи с общими проблемами мировоззрения, однако, практически художественная сторона драматургических проблем преобладала у них над общефилософскими принципами. Гегель — теоретик в самом чистом и законченном классическом виде. Это не значит, что вопросы живой практики театра ему чужды. Наоборот, как мы увидим, для философа он проявил исключительно большое понимание практических вопросов театральной работы. Но его достоинство как создателя определенного учения о драме определяется в первую очередь глубиной философского взгляда на природу этого вида искусства. Важнейшим качеством гегелевской теории драмы является ее многосторонняя связь со всей проблематикой жизни в целом. Гегель связывает вопросы теории драмы с историческим развитием общества, с развитием идеологии и искусства вообще. Он рассматривает драму и в связи с психологией, раскрывая механику художественных эффектов драмы на основе глубокого знания душевной жизни человека, приближаясь к ее пониманию, точнее догадываясь, что она является частью социального бытия.

Существенно также то, что теория драматического искусства сопряжена у Гегеля с последовательно разработанной системой эстетики и теории искусства в целом. Свою теорию драмы он строит как один из разделов системы эстетики.

Важнейшие особенности философии Гегеля определили и характер созданного им учения о драме. Прежде всего вся теория драмы Гегеля проникнута его диалектикой. Правда, мы знаем, что диалектика Гегеля была идеалистической. Это не могло не сказаться на решении им важнейших вопросов теории драмы. При всем том последовательность применения диалектического метода дает Гегелю преимущество по сравнению с предшествующими теоретиками драмы, в большей или меньшей степени находившимися под влиянием формальной логики. Хотя в ряде случаев уже предшественники Гегеля, например Дидро и Лессинг, находили диалектическое решение отдельных проблем теории драмы, только Гегель сумел пронизать диалектикой все

понимание драматического искусства. Благодаря этому он сумел теоретически решить некоторые вопросы, которые до него постоянно были камнем преткновения.

Вторым важнейшим достоинством гегелевского учения о драме является историзм. В этом отношении он имел предшественников. Как мы знаем, зачатки историзма в теории драмы были уже в эпоху сентиментализма и «бури и натиска», а у романтиков историзм был одним из главных принципов в решении насущных вопросов драматического искусства. До Гегеля принцип историзма применялся теоретиками драмы главным образом эмпирически. Гегель придал историзму философский характер. Он последовательно провел принцип историзма через всю свою систему теории драмы.

Третья сторона гегелевского учения о драме — ее связь с общей системой эстетики. Оценка художественных элементов драмы у Гегеля лишена той предвзятости, которая была присуща тем теоретикам драмы, которые были непосредственно связаны с тем или иным литературным направлением. Гегель стремится быть объективным по отношению к явлениям драматического искусства разных школ и эпох. Поскольку эта сторона его учения о драме связана с нормативизмом, Гегель, при всем его стремлении объективно и исторически оценить художественные достоинства разных школ драмы, все же проявил известную ограниченность. Больше всего она сказалась в оценке классицизма XVII в. Если Гегель и сумел в какой-то мере воздать должное Мольеру, то по отношению к Корнелю и Расину он оказался несправедлив. Классицизм, как особый этап истории мировой драмы, вообще не получил у Гегеля правильной оценки. Это произошло под несомненным влиянием эстетики романтизма, хотя надо сказать, что и к ней Гегель относился в высшей степени критически и постоянно полемизировал с теоретиками немецкого романтизма.

Как известно, в своей эстетике Гегель развивал то положение, что век искусства остался позади. Ему представлялось, что развитие идеологической деятельности вступило в ту фазу, когда главные духовные потребности человечества будут удовлетворяться уже не искусством, а философией и наукой. Поэтому для Гегеля высшие моменты в развитии драмы всегда находятся в прошлом. Его идеалом была античная драма, и законы драматического искусства он выводил главным образом из дорогих его сердцу произведений драматургов Древней Греции. Классический идеал оставался для Гегеля образцом во всех видах искусства.

Эстетике и теории драмы Гегель отвел определенное место в своей философии абсолютного духа. Рассматривая весь жизненный процесс и всю действительность как различные стадии опосредования и воплощения абсолютного духа, Гегель утверждал идеалистическое миропонимание. Это наложило печать на

ряд положений его общей системы эстетики, а также и теории драмы. Точнее говоря, идеализм Гегеля проявился в исходных философских положениях его эстетики и теории драмы. Однако всякий, кто читал «Эстетику» Гегеля, не мог не заметить, что при несомненности идеализма Гегеля в исходных позициях конкретное рассмотрение вопросов художественного творчества зачастую определяется не идеалистическими философскими посылками, а здравым смыслом, трезвым и исторически глубоким пониманием действительности и великолепным чувством природы художественной деятельности. Я бы осмелился даже сказать, что в «Эстетике» многие страницы написаны так, как дай бог написать их истинному материалисту.

Рассматривая учение Гегеля о драме, необходимо разобраться в противоречиях, присущих теоретическим построениям великого мыслителя. При этом задача состоит отнюдь не только в том, чтобы показать идеалистические пороки Гегеля, хотя, конечно, умалчивать о них было бы в равной мере неверно. Читая Гегеля с позиции материалистической диалектики и марксистско-ленинской эстетики, необходимо извлечь все рациональное, что было в его взглядах. Материалистическая переработка теории драмы Гегеля в духе указаний Ленина об отношении к наследию философа несомненно может обогатить марксистско-ленинскую теорию драмы. Мы еще далеко не извлекли всего ценного, что есть у Гегеля в этом отношении. Более того, из обширного теоретического наследия по вопросам теории драмы учение Гегеля представляет для нас особенно большой интерес. Здесь есть богатейшие россыпи идей, глубокая постановка коренных вопросов теории драмы, во многих случаях не только постановка, но и верное решение принципов драматического искусства. Наконец, сама система построения теории драмы у Гегеля имеет исключительно большое методологическое значение. Диалектическая логика, примененная Гегелем для определения последовательности рассмотрения вопросов теории драмы, сама по себе является для нас ценным примером.

Взгляды Гегеля на драму пережили определенную эволюцию, как и все его мировоззрение. Впервые Гегель изложил свое понимание драматического искусства в «Феноменологии духа». Окончательное оформление его теория драмы получила в лекциях по эстетике. Хотя эволюция воззрений Гегеля на драму представляет несомненный интерес, здесь приходится отказаться от ее рассмотрения. Нам предстоит исследовать столь богатую и обширную систему взглядов, что экскурсы в историю гегелевского учения о драме отвлекли бы внимание от главных теоретических проблем.

Теория драмы составляет органическую часть всей системы эстетики Гегеля. Охватить все величественное сооружение, созданное мыслителем, здесь, естественно, невозможно. Однако положения теории драмы настолько тесно связаны с принципами

гегелевской эстетики, что, взятые сами по себе, они не раскрываются во всем своем значении. Поэтому частные вопросы теории драмы необходимо рассматривать в контексте всей эстетической системы Гегеля.

ИДЕАЛ В ИСКУССТВЕ

По определению Гегеля, эстетика есть наука о прекрасном, об искусстве, о художественном творчестве. Существует два отношения к искусству. Одни видят в нем забаву, развлечение и средство украшения жизни. Искусство, отвечающее этому пониманию, является служебным. Оно подобно прагматическому использованию науки, на которую иногда смотрят лишь как на средство для достижения определенных ограниченных целей. Но человеческая мысль и деятельность только тогда приобретают подлинную силу и значение, когда они освобождаются от служебной роли и обретают свободу. Лишь достигнув самостоятельности, мысль способна возвыситься до постижения истины.

Точно так же и искусство. Подлинным оно может быть тогда, когда является свободным. Благодаря независимости, оно поднимается на высшую ступень духовной деятельности и становится вровень с религией и философией, этими важнейшими проявлениями человеческого духа. Высшая задача искусства — осознание и выражение глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. Такое искусство — не забава, а важнейший вид человеческой жизнедеятельности, воплощение духовного опыта человечества, орган самосознания целых народов. «В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом, для понимания их мудрости и религии» (1, 13—14) [1].

Внешний мир явлений, окружающих человека, и его внутренний чувственный мир образуют то, что обычно называют действительностью. Искусству же, как иногда принято считать, якобы не хватает реальности и истинности. Такие представления обманчивы с точки зрения философии. Для обыденного житейского рассудка достаточно голой видимости. С позиций философии «лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдем подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное начало природы и духа» (1, 14).

Сущность вещей и явлений обычно «обнаруживается в виде хаоса беспорядочных случайностей, будучи искажена непосредственностью чувственной стихии и произвольными чертами состояний, событий, характеров и т. д. Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4-х т. М. 1968—1973. После цитат в скобках указываются том и страница по данному изданию.

этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы должны признать за его произведениями более высокую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью» (1, 15). Иначе говоря, искусство дает такое изображение действительности, которое выявляет самое существенное в данных явлениях, обнажает глубинный смысл событий и характер их участников, делая жизненный процесс прозрачно ясным.

В древние времена произведения искусства были воплощением всего миропонимания народов, вполне удовлетворявшихся тем знанием мира, какой они давали. Религия была тогда слита с искусством. Но «прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего средневековья», теперь господствует «основанная на рефлексии культура». «Поэтому наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства. Сам художник не просто заражен громко звучащим вокруг него голосом рефлексии, общей привычкой рассудочно судить об искусстве, побуждающими его вносить больше мыслей в свои работы, но вся духовная культура нашего времени носит такой характер, что художник находится внутри этого рефлектирующего мира и его отношений, будучи не в состоянии ни абстрагироваться от него усилием воли и принятием решения, ни достигнуть искусственно уединения, замещающего потерянное с помощью особого воспитания и удаления от условий современной жизни» (1, 17).

Для людей древнего времени произведения искусства обладали подлинной истинностью, тогда как для человека нового времени они уже не являются таковыми. Ныне творения художника причисляются к миру *представлений*. «Теперь художественное произведение сразу вызывает в нас не только непосредственное удовольствие, но и оценку, так как мы подвергаем суду нашей мысли его содержание, средства изображения и соответствие или несоответствие обоих друг другу. *Наука* об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение» (1, 17). В этом состоит объяснение необходимости как эстетики, так и теории драмы.

Хотя искусство — плод фантазии и творческого воображения, оно отнюдь не порождено произволом. Поскольку задачей искусства является осознание высших интересов духа, то это делает необходимым установление точек опоры для содержания, какими бы многообразными ни были его формы. И сами эти формы тоже имеют осмысленный характер в силу их нерасторжимой связи с содержанием.

Гегель считает, что предшествующая наука об искусстве распадалась на два противоположных направления. Одно изу-

чало произведения чисто эмпирически, выводило из них правила и законы, которыми следовало руководствоваться в творчестве. Другое направление характеризовалось стремлением создать абстрактную философию прекрасного, не затрагивавшую художественные произведения в их своеобразии. Истинное понимание искусства достигается лишь сочетанием обоих методов, но главенствующая роль должна принадлежать общим принципам, идее, составляющей ядро теории и организующей все многообразие явлений искусства в определенную систему. «... Мы должны исходить в философии искусства из идеи прекрасного, но мы не должны ограничиться той абстрактностью платоновских идей, которая свойственна начальному периоду философствования о прекрасном. ⟨...⟩ Чтобы наметить истинную природу философского понятия прекрасного, следует указать, что оно должно объединить и содержать в себе опосредствованными обе эти крайности — метафизическую всеобщность и определенность реальной особенности» (1, 28).

Ядром эстетики Гегеля является учение об идеале. Поскольку искусство выражает самое существо явлений жизни в их истинности, оно воплощает это посредством идеи. Идея в эстетике Гегеля — символ содержательной стороны искусства. Но при этом различаются два вида идеи. Философия имеет дело с абсолютной идеей, как ее понимает метафизическая логика. Она есть истина в себе и для себя, ибо еще не объективирована в действительности. Иной характер имеет «*идея ... как художественно прекрасное*» (1, 79). Она не может быть абстракцией. В искусстве идея предстает воплощенной в индивидуально действительное, в реально существующие предметы и явления.

Означает ли это, что воплощением идеи может быть любой конкретный образ? «Такое понимание смешивает требуемую *истинность* идеала с голой *правильностью*...» (1, 79). Идея и форма, в которую она воплощена, должны быть доведены до полной адекватности друг другу: «Понятая таким образом, идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал*» (1, 79). Однако и одной адекватности недостаточно, чтобы считать идеал уже осуществленным, ибо бывает искусство несовершенное; в техническом отношении произведение может быть вполне законченным и тем не менее оставаться неудовлетворительным. Художественный идеал требует, «чтобы идея в себе и через самое себя была определена как конкретная целостность и благодаря этому обладала бы в самой себе принципом и мерой своих собственных форм и определенности выявления» (1, 80). Это сказано сложно, но мысль Гегеля становится ясной из следующего за этим примера. Христианская фантазия может изображать бога лишь в человеческом образе, но божий лик не выражает всего духовного содержания, которое вкладывается в него религией. «Определенность (образа бога.— *А. А.*) представляет собой здесь как бы мост к явлению» (1,81), но не само явление во всей его полноте,

«Там, где эта определенность не является полнотой, проистекающей из самой идеи, там, где мы не представляем себе идею как самоопределяющуюся и самообособляющуюся, она остается абстрактной и имеет не внутри себя самой, а лишь вне себя определенность и принцип, указующий особенный, сооответствующий лишь ей способ проявления. Поэтому абстрактная идея обладает формой, не положенной ею самою, внешней ей. Напротив, внутри себя конкретная идея носит в себе самой принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму. Таким образом, лишь подлинно конкретная идея порождает истинный образ, и это соответствие их друг другу есть идеал» (1, 81).

Гегелевский эстетический идеал состоит, таким образом, в органичности художественного изображения. Немецкий философ вобрал в свое учение принцип органичности формы, как он разрабатывался в эстетике начиная с Шефтсбери и до Гердера и Гете. Гегель в своем труде обосновывает и разрабатывает положение о единстве содержания и формы. В эстетике Гегеля оно имеет глубокий смысл, воплощая сущность всего творческого процесса, приводящего к созданию эстетического идеала.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ, КЛАССИЧЕСКОЕ И РОМАНТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Искусство, художественная деятельность не есть нечто раз навсегда данное. Закон развития воздействует и на эту сферу. Прекрасное распадается на три особенные воплощения, возникающие в процессе художественного развития человечества. «Формы искусства представляют собой не что иное, как различные соотношения между содержанием и его выявлением...» (1, 81). Первоначальной является символическая форма искусства. В ней абстрактная идея воплощается в образ случайный, не соответствующий всему содержанию идеи; он еще не обладает той индивидуальностью, которую требует идеал. Сознание еще не находит для идеи адекватного воплощения, ограничиваясь абстрактной определенностью. Так, лев символизирует силу. Для символической формы искусства характерно то, что предметы природы уже вполне определенны в своем облике, но идея представляет собой еще нечто более или менее неопределенное. Смысл поэтому не может быть полностью реализован в образе. Для символической формы искусства характерна загадочность, она по-своему возвышенна, но ее отличает смутность идеи и неполное соответствие идеи и образа, в который она воплощена.

Следующую ступень составляет классическое искусство, которое преодолевает двойственность и несовершенство искусства символического. «... Классическая художественная форма представляет собой свободное адекватное воплощение идеи в

образе, уже принадлежащем ей в соответствии с ее понятием. Поэтому идея может достигнуть полного свободного соответствия со своим образом. Следовательно, лишь классическая форма создает завершенный идеал и дает нам возможность созерцать его как осуществленный» (1, 83).

Однако не всякое художественное изображение действительности является воплощением идеала. Точный портрет или верно срисованный пейзаж для этого недостаточны. Натурализм такого рода далек от утверждаемого Гегелем идеала. «Своеобразие содержания в классическом искусстве состоит в том, что оно само является конкретной идеей и в качестве таковой конкретно духовным началом, ибо лишь духовное есть подлинно внутреннее. Для воплощения такого содержания мы должны отыскать среди предметов природы тот, который сам по себе соразмерен духовному в себе и для себя началу» (1, 83). Первая формулировка классической формы искусства создана Гегелем под явным влиянием Винкельмана. Воплощением классического идеала становится прежде всего скульптурный образ человека. Человеческое тело возвышается над чувственностью, освобождается от всех недостатков чувственной стихии: «... для того чтобы соответствие между значением и образом было полным, духовность, составляющая содержание, также должна быть в состоянии *полностью* выразить себя в единственном человеческом образе, не выходя за пределы этого чувственного и телесного выражения. Вследствие этого дух определен здесь как частный, как человеческий, а не как безусловно абсолютный и вечный дух...» (1, 84).

Классическая форма искусства является для Гегеля идеалом и художественной нормой. Именно этой мерой оцениваются все явления художественной культуры человечества. Такая позиция была предопределена эволюцией художественной мысли Германии. Основы этого направления немецкой эстетики были заложены Винкельманом и Лессингом. Но Гегель опирался не только на их эстетические взгляды. Культ античности, возрожденный ваймарским классицизмом, оказал огромное влияние на эстетическую концепцию Гегеля. Живое творчество Гете и Шиллера, «Ифигения в Тавриде», «Торквато Тассо», «Дон Карлос», «Валленштейн», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» и другие произведения классики были для философа свидетельством действенности его эстетического идеала в современном мире.

Однако даже самое совершенное классическое искусство не свободно от ограниченности. Рассуждая чисто логически, Гегель показывает, что в самой классической форме заложено противоречие. В ней осуществлено полное слияние духовного и чувственного. Но дух здесь не представлен во всех своих возможностях, он не может развернуться полностью, пока остается телесно воплощенным. В дальнейшем Гегель даст не только логическое, но и историческое обоснование того, почему классическое искусство должно уступить место другой художественной

форме. Здесь мы ограничимся лишь констатацией этого, чтобы не упустить нить идеи философа.

Вслед за классической возникает романтическая форма искусства, которая «вновь снимает завершенное единство идеи и ее реальности и возвращается, хотя и на более высоком уровне, к различию и противоположности этих двух сторон...» (1, 84). «На этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*...» (1, 86). Ее носителем является герой нового типа по сравнению с человеческими образами классического искусства. В романтическом искусстве «дух знает, что его истина состоит не в том, чтобы погружаться в телесность; наоборот, он становится уверенным в своей истине лишь благодаря тому, что уходит из внешней стихии в задушевное слияние с собою и полагает внешнюю реальность как некое несоразмерное ему существование. Поэтому, хотя новое содержание ставит себе задачу сделать себя прекрасным, для него красота в прежнем смысле остается все же чем-то подчиненным и превращается в *духовную* красоту в себе и для себя внутреннего, т. е. внутри себя бесконечной духовной субъективности».

Романтическое искусство становится историей жизни души, оно включает изображение множества постоянно меняющихся обстоятельств и ситуаций. Внешнее в романтике уже не может служить выражением внутреннего. Это искусство музыкально и лирично; лиризм проникает и в романтический эпос, и в драму.

Как известно, Гегель считал, что романтическая форма является последней стадией развития искусства. Она несла в самой себе источники своего разложения. Прежде всего причиной такого разложения было то, что в нем имеет «ценность лишь субъективное формообразование в самом внутреннем содержании, выражение и способ восприятия души,— а не объективное, в себе и для себя значимое содержание» (2, 306). Романтики изображали как значительное, так и незначительное. Чем больше искусство становится мирским, тем явственнее для Гегеля разложение эстетического идеала. Прозаическая действительность все больше проникает в искусство, со всей присущей ему конечностью. Субстанциальное уступает место преходящему.

С другой стороны, субъективность «возводит себя в хозяина всей действительности» (2, 307); это приводит к господству субъективного мнения, что исключает объективную истину — непременное условие эстетического идеала. Субъективность особенно сказывается в юморе, играющем большую роль в искусстве, а юмор не ставит задачей объективно раскрыть содержание. Художник врывается в материал, чтобы силой субъективных выдумок разложить все, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный образ действительности. Тут явно имеется в виду поздний романтизм, и в частности творчество Гофмана.

Нам нет необходимости рассматривать всю величественную конструкцию системы искусств и их исторического развития, созданную Гегелем. Отметим лишь, что он придерживался прин-

ципа иерархии разных видов художественной деятельности и считал поэзию высшей формой искусства в силу ее наибольшей духовности. Драма же была, по Гегелю, вершиной поэзии.

СУДЬБА ЛИЧНОСТИ И СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ДРАМАТИЗМА

«...Все, что волнует человеческое сердце в его сокровенных глубинах и обнаруживает в нем свое могущество, любое чувство и страсть, любой глубокий интерес,— вся эта конкретная жизнь образует живой материал искусства, а идеал есть его изображение и выражение» (1, 185) — такова живая сердцевина гегелевской эстетики, если освободить ее от обрамляющей идеалистической конструкции.

Гуманистическая основа эстетики Гегеля получает ясное выражение в том, что центральный пункт всех построений мыслителя составляет проблема реального бытия личности. Образы богов, созданные людьми, воплощают идеал полной свободы, доступной живому существу высшего порядка. Стремление к идеалу проявляется также «в низшей сфере, в области земного и человеческого существования» (1, 186). Здесь идеальное начало проявляется в том, что человек целиком отдается стремлению осуществить некую субстанциальную идею, и все его поведение подчинено этому. «Все, что носит название благородного, превосходного и совершенного в человеческом сердце, есть проявление истинной субстанции духовного начала нравственности, божественности, обнаруживающей в субъекте свое могущество» (1,186).

Человек несет в себе высшие основы нравственности, но проявиться они могут только тогда, когда он вступает в контакт с действительностью. Живому субъекту свойственно действовать, находиться в движении, ему необходимо быть деятельным, чтобы обнаружить и осуществить то, что заключено в нем, в его характере. Это делает неизбежным его столкновение с внешним миром. Однако такой контакт обнаруживает не только противоречие между личностью и ее окружением, но также возбуждает в человеке внутренний разлад. Как пишет Гегель, «внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвитие, а саморазвитие не проходит без односторонности и разлада. Распространяясь во все стороны, раскрывая себя в своих особенностях, полный, целостный дух выходит из состояния покоя и, вступая в область противоположностей запутанного земного существования, противопоставляет себя самому себе. В этом расколе он уже больше не в силах избегнуть тех несчастий и бедствий, которые неразрывно связаны со всем конечным» (1,187).

Суть противоречия состоит в том, что, с одной стороны, развитие жизни привело к расцвету индивидуальности, тогда как, с другой — историческая эволюция обусловила возникновение гражданского общества.

Критерием оценки жизненных условий для Гегеля является положение личности. Идеал прекрасного в понимании Гегеля требует таких условий, при которых человек способен действовать самостоятельно. Впрочем, не всякая самостоятельность индивида соответствует идеалу. Субъективность, прихоть, каприз— такие проявления самостоятельности, которые противоречат идеалу. Истинная самостоятельность проявляется тогда, когда воля индивида выражает стремления, имеющие всеобщее значение, или, как любит выражаться Гегель, несет в себе существенное субстанциальное значение. Его формула гласит: «...истинная ⟨...⟩ самостоятельность состоит в единстве и взаимопроникновении индивидуального и всеобщего, ибо всеобщее приобретает конкретную реальность лишь через единичное, а единичный и особенный субъект находит прочную основу и подлинное содержание своей действительности лишь в рамках всеобщего» (1, 189).

Это соотношение всеобщего и субъективного приобретает в искусстве специфический характер. Как то, так и другое не может в художественном произведении проявляться только как момент идейный, ибо, как пишет Гегель, «всеобщий момент мышления не является всеобщим моментом искусства и художественно прекрасного» (1, 189, 190). Гегель имеет в виду, что образ действующего человека не может и не должен быть внешним воплощением той или иной идеи. Иначе говоря, стремление, владеющее героем, в художественном произведении не может ограничиться тем, что оно выражается только как его мысль. То или иное стремление должно составлять сущность самой натуры человека. Только в таком случае личность героя обретает художественные качества и образ его становится эстетически ценным. Гегель пишет: «...всеобщее должно присутствовать в индивиде как нечто теснейшим образом ему принадлежащее, и притом не в качестве *мыслей* субъекта, а как свойство его *характера* и *чувства*» (1, 190).

В произведении искусства личное, индивидуальное имеет большое значение. Более того, диалектика художественного образа состоит в том, что всеобщее, ставшее свойством характера и чувства, в своей непосредственной форме связано со случайностью. В этом, собственно, проявляется своеобразие индивида и его поведения.

Но индивид живет и действует в условиях определенного законопорядка, выработавшегося в результате длительного развития общества и соответствующего интересам этого общества. Истинной формой социальной организации является отнюдь не всякий «общественный союз». Только там, где развитие привело к образованию «государственной жизни», законы, обычаи, права приобретают значение всеобщности.

В связи с этим возникает проблема соотношения между индивидом и государством. Как известно, в социальной философии Гегеля этот вопрос занимает важнейшее место, ибо, решая дан-

ную проблему, мыслитель выразил свои социальные позиции, которые отличались двойственностью. Гегель начал свой путь как сторонник передовых идей конца XVIII в. Освободительные тенденции эпохи Просвещения и буржуазной революции вдохновляли его на первом этапе деятельности. Отсюда его глубокий интерес к проблеме свободы, оставшийся у него на всю жизнь. Однако известно также, что в послереволюционный период во взглядах Гегеля произошел перелом. Социально-политически это проявилось в его примирении с существовавшей реакционной формой прусской государственности. Отсюда характерное для позднего Гегеля стремление к примирению интересов индивида с требованиями государства. Все это, с наибольшей полнотой выраженное им в «Философии права», наложило печать и на те положения «Эстетики», которые трактуют этот же круг вопросов о соотношении между личностью и государством.

Обращаясь к ходу рассуждений Гегеля по этому вопросу в «Эстетике», мы находим следующую цепь мыслей. Индивид, живущий в условиях определенного государства, должен признавать существующий порядок и подчиняться ему. Он находится под властью законов, которые разумны и соответствуют данному порядку вещей. Это подчинение государственности может иметь две формы: во-первых, просто покорность, вызванную тем, «что общепризнанные и могущественные права, законы и учреждения обладают принудительной силой»; во-вторых, личность может подчиняться существующим законам, исходя из «свободного признания и усмотрения разумности существующего» (1, 192). Совершенно очевидно, что в первом случае, т. е. тогда, когда личность подчиняется государству, ибо его мощь подавляет всякие индивидуальные стремления, индивид не обладает никакой самостоятельностью. Иначе говоря, он лишен того качества самостоятельности, которое необходимо для эстетического идеала. Но даже в том случае, когда индивид сознательно и добровольно подчиняется существующей форме государственности, признавая ее наиболее разумной, он тоже оказывается лишенным самостоятельности. Следовательно, и такая личность тоже не соответствует эстетическому идеалу.

Тождество личного начала и государственности приводит к нивелировке личности, утрате ею того, что Гегель называет «субстанциальностью внутри самой себя». Человек, находящийся в таком отношении к государству, не выражает и не содержит в себе ничего индивидуального. Он становится как бы отдельным воплощением всеобщего. Отсюда возникает то, что, даже поддерживая справедливые, всеми признаваемые общественные и нравственные законы, личность утрачивает качества, необходимые для эстетического идеала. Действие здесь лишено того элемента противоречия, без которого идеал в конечном счете немыслим.

«Какие бы правовые, нравственные, закономерные поступки ни совершали отдельные лица в интересах и в ходе развития це-

лого, их воля и достижения, как и они сами, остаются всегда чем-то незначительным, всего лишь частным примером по сравнению с целым» (1, 192),— пишет Гегель и замечает, что «дело совсем не зависит от желаний отдельных лиц». Потому что когда они борются за утверждение законов, являющихся признанными, то они не совершают никакого самостоятельного акта. Это право «имеет силу в себе и для себя и осуществляется даже вопреки их желаниям» (1, 192).

Все эти рассуждения Гегеля имеют в виду то «правовое государство», которое еще было феодально-абсолютистским по своей политической форме, но уже буржуазным и товарно-денежным в своей экономической основе. Подчинение личности государству было обусловлено не только незначительностью отдельного индивида по сравнению с мощью государственного аппарата, но также и условиями, возникшими в результате буржуазного развития. Здесь Гегель касается проблемы разделения труда и последствий этого для развития личности. Как он пишет, «подчиненное положение отдельного лица в развитых государствах проявляется, наконец, в том, что каждый индивид получает лишь определенную и ограниченную долю в работе целого» (1, 192). Значение отдельного лица в общих судьбах государства оказывается, таким образом, ничтожным: «Бесчисленные дела и деятельность, требуемые государственной жизнью, должны быть поручены столь же бесчисленной массе лиц. Наказание преступника, например, уже больше не является делом индивидуального героизма и добродетели и одного и того же лица, а разлагается на свои различные моменты, на следствие и оценку фактической стороны, на судебный приговор и исполнение этого приговора. Более того, каждый из этих главных моментов сам в свою очередь имеет свои различные специальные стороны, из которых участвующие в его осуществлении получают на свою долю лишь какую-нибудь *одну*. Факт исполнения законов зависит поэтому не от *одного* лица, а является результатом многостороннего сотрудничества в твердо установленном порядке. Кроме того, каждому отдельному лицу указаны общие точки зрения, которыми оно должно руководствоваться в своей деятельности, и то, что оно совершает согласно этим правилам, в свою очередь подлежит оценке и контролю высших властей» (1, 193).

Таким образом, мощь государства и разделение функций приводят к тому, что утрачивается как целостность индивида, так и индивидуальность вообще. Не только подчиненные, но и носители власти лишаются индивидуального характера в той мере, в какой они также подчиняются существующему законопорядку. Все это приводит Гегеля к выводу, что в «правовом благоустроенном государстве», т. е. в буржуазном государстве, нельзя найти той самостоятельности, которая является важнейшим элементом эстетического идеала. Для свободного формирования индивидуальности необходимо такое «общее состояние мира», при котором «сила нравственности покоится только на индиви-

дах, становящихся по своей частной воле и благодаря выдающейся силе и влиянию их характера во главе той действительности, в которой они живут. Справедливость остается тогда *их* собственным решением, и если они своими поступками нарушают нравственное в себе и для себя, то не существует обладающей властью публичной силы, которая привлекла бы их к ответу и подвергла бы наказанию. Существует лишь право внутренней необходимости, которая индивидуализируется в живых особенных характерах, внешних случайных обстоятельствах и т. д. и лишь в этой форме обретает свою действительность» (1, 193).

Для иллюстрации этого положения Гегель рассматривает различие между понятиями наказания и мести. Наказание основывается на твердо установленных правовых принципах, принятых данным государством. Оно осуществляется органами власти посредством суда и судей. При этом судьи являются, в сущности, случайными лицами, ибо они осуществляют наказание независимо от того, заинтересованы ли они лично в покарании преступника. Иначе обстоит дело с местью. Она, как пишет Гегель, «покоится на *субъективности* тех, которые заступаются за попранную справедливость и, исходя из права, подсказываемого им их собственным сердцем и умонастроением, мстят виновному за содеянную им несправедливость» (1, 193—194).

Весь этот ход рассуждений завершается формулой, суммирующей важнейший для Гегеля эстетический принцип: «В том состоянии, которого мы требуем для художественного изображения, нравственность и справедливость должны всецело сохранять индивидуальную форму в том смысле, что они должны зависеть исключительно от индивидов и становиться живыми и действительными лишь в них и посредством их» (1, 194).

Повторим, благоустроенное правовое государство является бесплодной почвой для искусства, ибо подчинение личности законам, добровольное или насильственное, а также разделение труда, приводящее к утрате целостности индивида, лишают человека самостоятельности, а без этого эстетический идеал невозможен.

Какое же общественное состояние наиболее благоприятно для развития искусства? Это — «век героев», т. е. эпоха античной демократии. Здесь мы видим, как Гегель выступает в качестве продолжателя Винкельмана, Лессинга и Шиллера[2]. Подобно им, он связывает эстетический идеал с определенной формой общественного строя. Только там, где государственность не достигла такого состояния, которое подавляет личность, возможен расцвет художественной деятельности.

Выдвигая античность в качестве наиболее благоприятной социальной почвы для искусства, Гегель вместе с тем считает

---

[2] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 351.

необходимым провести различие между формами древнегреческой и древнеримской общественности. Одно и то же понятие «добродетель» имело у греков и римлян различную социально-нравственную основу. У римлян государство уже было «всеобщей целью», и перед его лицом «личность должна была отказаться от своих притязаний» (1, 194). Идеал добродетели в римском смысле означал, что вся энергия личности должна быть направлена на то, чтобы каждый представлял римское государство с его величием и могуществом. Иначе говоря, хотя Рим еще сохраняет элемент индивидуального героизма, но герой здесь не выступает уже как носитель самостоятельного или субъективного начала. Гегель считает нужным еще раз подчеркнуть, в чем состоит сущность истинно героической личности. В отличие от добродетельного героя в римском смысле, по Гегелю, истинные герои — «напротив, суть индивидуумы, которые по самостоятельности своего характера и своей воли берут на себя бремя всего действия, и, даже если они осуществляют требования права и справедливости, последние представляются делом их индивидуального произвола» (1, 194—195).

Добродетель у греков есть «непосредственное единство субстанциального начала и индивидуальных склонностей, влечений, воли, так что индивидуальность сама для себя является законом, не будучи подчинена никакому самостоятельно существующему закону, постановлению и суду» (1, 195).

Если перевести на язык реальной истории сущность принципа, утверждаемого Гегелем, то, судя по тем примерам, которые он приводит (Геркулес, «Илиада», «Шахнаме» Фирдоуси, эпические поэмы о Карле Великом, поэмы о Сиде, «Рейнеке-Лис»), в понятие «век героев» у Гегеля входят те эпохи мировой истории, когда происходило становление форм государственности и общественного строя. Истинные герои выступают в «эпоху, когда еще нет законов, или сами становятся основателями государств, так что право и порядок, закон и нравы исходят от них и существуют как их индивидуальное дело, неразрывно связанное с ними» (1, 195). Тогда же, когда государственность уже становится непреложным фактом и законы, установленные в героический век, обретают обязательный характер, исчезает почва для эстетического идеала. Эпохами неблагоприятными для художественного развития являются такие, когда утверждается абсолютизм или буржуазный правопорядок.

Важным принципиальным моментом является то, что Гегель ставит развитие искусства в связь с определенным состоянием общества. В этом отношении он пошел дальше романтиков, которые просто констатировали обусловленность содержания и форм искусства от среды. Гегель устанавливает дифференциацию, согласно которой социально-исторические условия не только накладывают печать на искусство, но и предопределяют возможности его развития. Сам эстетический идеал, как мы видели, связан у Гегеля с идеалом социальным, и в этом отношении

он выступает как теоретик, значительно развивший наследие просветительской эстетики.

Установив, что героическое состояние общества единственная и действительно благоприятная предпосылка для осуществления эстетического идеала, Гегель переходит к уточнению особенностей личности, которые делают возможным воплощение этого идеала в образе героя.

Прежде всего это — ответственность человека за свои деяния. Современное сознание проводит различение между поступком, совершенным человеком, полностью сознающим обстоятельства дела, и человеком, который в силу объективных обстоятельств не обладал этим сознанием в полной мере или совсем не учитывал действительного характера и возможность последствий своего поведения. В отличие от этого героический характер не проводит такого различения, он, как говорит Гегель, «отвечает за все свое деяние всей своей индивидуальностью» (1, 197). В качестве примера он приводит Эдипа, который убил своего отца, не зная, что это был его отец, и женился на Иокасте, не зная, что она была его матерью. Тем не менее он признает себя ответственным за оба эти поступка. Как говорит Гегель, «самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает о противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям, тогда как в наше время, когда всякое действие совершается в условиях запутанных и разветвленных отношений, каждый ссылается на других и, насколько это возможно, отстраняет от себя вину» (1, 197). Гегель подчеркивает, что наше воззрение в этом отношении моральнее, но зато в «век героев» отношение индивида к своим поступкам отражает присущую ему целостность натуры.

Вторая черта героической личности состоит в том, что она не отделяет себя от того, что Гегель называет «нравственным целым», т. е. не отделяет себя от общества с принятыми в нем нравственными законами. Сознание людей нового времени, живущих в буржуазном обществе, и в этом отношении является двойственным, с одной стороны, личность живет в обществе, но с другой — она признает себя ответственной только за свои личные деяния. В буржуазном обществе человек проводит различие даже между собой и остальными членами семьи, не говоря уже о том, что более далекие общественные связи он признает для себя еще менее обязательными. «...Героический век не знает такого разграничения,— пишет Гегель.— Вина предка отмщается здесь на внуке, и целый род страдает за первого преступника; судьба вины и проступка переходит по наследству от одного поколения к другому» (1, 197—198).

Отсюда, в частности, Гегель выводит то, что для создания идеальных образов художники более позднего времени переносят действие в те ранние времена, когда существовали реальные предпосылки для героического. В качестве примера он приводит Шекспира, который, как он пишет, «черпает материал для мно-

гих своих трагедий из хроник или старинных новелл, повествующих о таком состоянии, которое еще не развилось полностью до прочно установленного порядка. Господствующим и определяющим остается здесь живой почин индивида в принятии решений и их исполнений» (1, 199).

Гегель решительно отвергает представление, будто наилучшей почвой для осуществления эстетического идеала является идиллическое состояние, ибо в нем «совершенно отсутствует раздвоение, разлад между самими по себе законными и необходимыми установлениями и живой индивидуальностью» (1, 199). Здесь Гегель утверждает очень важное принципиальное положение: эстетический идеал отнюдь не заключается в изображении идеальной действительности. Он пишет: «...дурное и злое — война, сражения, месть и т. п.— не исключено из области идеала...» (1, 200). Более того, как мы увидим далее, из всех видов искусства драма в особенности, постоянно имеет дело именно с различными жизненными положениями, где проявляется наличие «дурного и злого».

Все сказанное до сих пор обнаруживает, что собственно наиболее благоприятной почвой для утверждения эстетического идеала является состояние свободы. Это положение было выдвинуто Жерменой де Сталь в ее сочинении «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» (1800) [3]. По сравнению с ней Гегель более осведомлен о «героическом веке», чтобы знать, что и тогда полной свободы не существовало для всех. Между тем, как уже было им установлено, герой, соответствующий эстетическому идеалу, должен быть во всех отношениях свободным. Поэтому подлинными героями могут явиться лишь те люди, которые такой свободой обладали. Вот почему в искусстве героического времени, как и в последующие времена, героями часто являются цари. Искусство выбирает их в качестве героев «не из аристократизма и предпочтения знатных лиц, а в поисках полной свободы в желаниях и действиях, реализующейся в представлении о царственности» (1, 20). Правда, как отмечает Гегель, у Шекспира герои не всегда принадлежат к царскому сословию, но они тем не менее выступают как свободные личности. Эта их свобода обусловлена тем, что они живут «в эпохи гражданских войн, когда узы порядка и законов ослабевают или совершенно распадаются», и эти фигуры благодаря этому обстоятельству снова получают требуемые независимость и самостоятельность.

Снова перед нами возникает положение Дидро о том, что трагедия является республиканским жанром, а комедия — жанром монархическим [4]. В интерпретации Гегеля яснее всего раскрывается, что без свободного волеизъявления личности не может быть трагедии. Всякое подчинение сводит противоречия и кон-

---

[3] См.: *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первую половину XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980, с. 154.

[4] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 336—337.

фликты к комической форме. В людях, пишет Гегель, «взятых из подчиненных сословий, мы всегда замечаем подавленность, когда они начинают действовать в пределах ограниченных условий их жизни. Ибо в развитом состоянии позднейшего времени они опутаны со всех сторон узами зависимости, стеснены и со всеми своими страстями и интересами находятся под мучительным игом внешней для них необходимости. За их спиной стоит непреодолимая сила гражданского общества, с которой они ничего не могут поделать, и даже произвола высших сословий, когда он опирается на закон, они не могут избежать.

Эта стесненность существующими условиями делает тщетной всякую независимость. Поэтому положения и характеры лиц, принадлежащих к этим кругам, больше подходят для комедии и вообще для комического. Ибо лица, выводимые в комических изображениях, имеют право чваниться, сколько им угодно. В своих представлениях о себе, в своих желаниях и мнениях они могут приписывать себе самостоятельность, которая затем непосредственно уничтожается ими самими вследствие их внутренней и внешней зависимости.

Такая мнимая самостоятельность терпит крушение главным образом в силу внешних условий и ложной позиции этих лиц по отношению к ним. Сила этих условий существует в значительно большей мере для низших сословий, чем для властителей и царей» (1, 201).

Характеризуя общество нового времени, Гегель пишет, что возможности «для создания идеальных образов очень ограничены, ибо ничтожно число и объем тех кругов общества, в которых остается свободное поприще для самостоятельных решений частных лиц» (1, 202). Поэтому получается, что в условиях буржуазного общества трагедия может иметь место лишь в той узкой сфере, в какой люди действуют свободно, т. е. в пределах семьи. Но уже это снижает самый характер трагедии. Идеалы, утверждаемые в пределах такого круга отношений, не глубоки. Выходя в более широкую сферу отношений, связанных с государственностью, художник не находит здесь материала для изображения свободных поступков. Поведение судьи может быть благородным, доброжелательным, но, каковы бы ни были его индивидуальные качества, оно определяется не его субъективными склонностями и стремлениями, а долгом и должностным положением. Он «этим исполняет лишь свою определенную, сообразную порядку, предписанную правом и законом обязанность» (1, 202). Даже лица более высокого положения, как, например, монархи нового времени, отличаются от царственных героев прошлого. Они, как пишет Гегель, «не образуют больше, подобно героям мифической эпохи, *конкретной* внутри себя вершины целого, а являются лишь более или менее абстрактным центром внутри самостоятельно развитых и установленных законом и конституцией учреждений» (1, 202). Далее следует любопытная характеристика власти в гражданском, т. е. в буржу-

азном, обществе, которая конкретно раскрывает буржуазный государственный порядок в условиях развитой цивилизации. Это место имеет и непосредственное отношение к эстетике, поскольку показывает, как понимает Гегель роль личности в исторических событиях нового времени.

«Важнейшие дела правителя,— пишет Гегель,— монархи нашего времени выпустили из своих рук. Они уже не вершат сами правосудия; финансы, гражданский порядок и гражданская безопасность не составляют больше их собственного специального занятия; война и мир определяются общими условиями внешней политики, которая не подлежит их личному руководству и ведению. И если во всех этих государственных делах им принадлежит последнее, верховное решение, то, собственно, содержание этих решений в целом мало зависит от их индивидуальной воли, будучи уже до этого установлено само по себе. Таким образом, вершина государства, собственная субъективная воля монарха носят по отношению к всеобщему и публичному началу лишь чисто формальный характер.

Равным образом относится это к генералу и полководцу нашего времени. Он обладает большой властью, в его руки отдаются существеннейшие цели и интересы, и от его предусмотрительности, мужества, решимости, ума зависит исход важнейших дел. Однако личные свойства его субъективного характера играют при этом очень незначительную роль. С одной стороны, цели даны ему заранее и исходят не от его индивидуальности, а от отношений и обстоятельств, находящихся вне круга его власти. С другой стороны, и средства для осуществления этих целей он не создает собственными силами, а они даются ему извне, так как они не подчинены его личности и стоят вне сферы влияния его военных талантов» (1, 202—203).

Здесь очень точно указаны условия деятельности в новое время даже выдающихся личностей, которые ставят их в зависимость от многих обстоятельств и лишают той самостоятельности, которая одна только и определяет подлинное величие, необходимое для истинного героя. Высокое положение человека поэтому уже не гарантирует его действительного величия, как то было в отдаленные времена, когда индивидуальная воля и стремления не только имели решающее значение, но и проявлялись в форме деяния данного лица.

Все это рассуждение Гегеля имеет значение в той мере, в какой мы соотносим реальные общественные конфликты с сущностью эстетического идеала. Более поздние времена также дают примеры эпох, когда в силу сложившихся исторических условий отдельные лица оказывались в положении, способствовавшем тому, что их воля приобретала очень большое значение. Вспомним, что Гегель был современником Наполеона. Едва ли мы ошибемся, предположив, что приведенное выше рассуждение о монархе и полководцах в той или иной мере учитывало исторический опыт наполеоновского господства над Европой. Трезвый

реализм Гегеля позволил ему понять всю наивность романтического культа Наполеона. Ему было очевидно, что при всей огромной власти французского императора, он все же отнюдь не представлял собой героической личности того типа, который соответствует эстетическому идеалу. Власть, дающая возможность приводить в движение огромные массы людей и оказывать влияние на судьбы не только отдельных государств, но целых континентов, еще не составляет действительные предпосылки для героического в его эстетическом смысле. Как показывает Гегель, сама эта власть обусловлена многочисленными обстоятельствами, которые, в сущности, сильнее этой могущественной личности. Великолепно выразил это в художественной форме Л. Н. Толстой, который в «Войне и мире» разоблачил мнимое величие Наполеона. Можно допустить, что его художественный метод в данном случае совпадает с диалектикой соотношения личности и общества, выраженной Гегелем в теоретической форме.

Сопоставляя положение личности в героическую эпоху с условиями нового времени, т. е. условиями буржуазного общества, Гегель приходит к выводу, свидетельствующему о том, что он глубоко понимал то уничтожение свободы личности, которое совершается в условиях буржуазного «прогресса». Он пишет: «...в нашем современном состоянии мира субъект может действовать в том или другом отношении исходя из самого себя, однако каждый отдельный человек, как ни крутись, принадлежит существующему общественному строю и выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуально живая фигура этого самого общества, а лишь как ограниченный в своем значении его член. Он действует лишь как связанный с условиями этого общества, и интерес, вызываемый этой фигурой, а также содержание ее целей и деятельности носят чрезвычайно частный характер» (1, 203). Античные герои были не только носителями определенных личных стремлений, каждый из них воплощал в себе и силы, имеющие важное значение для всего общества. В отличие от этого человек буржуазной эпохи ограничен, замкнут в себе. «Отдельное лицо уже не является теперь носителем и единственной действительностью этих сил, как во времена героев» (1, 203), которые были также носителями вообще права, обычая и законности.

Это не означает, что художественное изображение современного человека утрачивает какой бы то ни было интерес. Просто этот интерес становится иным: «...все сводится к тому, какова будет судьба данного лица, удастся ли ему достигнуть своей цели, какие препятствия и неприятности станут на его пути, какие случайные или необходимые обстоятельства помешают удачному исходу его действий или приведут к нему, и т. д.» (1, 203). Впоследствии Гегель придет к выводу, что содержание такого рода в искусстве с наибольшей полнотой может воплотить жанр романа, где интерес сосредоточивается именно на такого рода вопросах.

Гегель предвосхищает еще одну особенность литературы буржуазного общества, когда он пишет, что «современная личность в своих душевных переживаниях и своем характере является бесконечной для себя в качестве субъекта и выступает как таковая в своих действиях и страданиях, в своих законах, нравственных и правовых установлениях и т. д.» (1, 203), но это лицо уже не является носителем тех нравственных сил и понятий, которые составляли сущность натуры героев, обладавших самостоятельностью.

В обоих случаях Гегель подчеркивает ограниченность такого содержания, где человек представлен неспособным направлять жизнь соответственно своим стремлениям. Вместе с тем он признает, что, хотя условия буржуазного общества не создают предпосылок для возникновения цельных характеров, способных к самостоятельному действию, все же интерес к такого рода характерам сохраняется. Более того, лучшая часть общества испытывает потребность в таких характерах.

В связи с этим Гегель обращается к примерам из современной ему литературы, свидетельствующим о стремлении писателей создать героические образы людей, обладающих самостоятельностью. Естественно, что его внимание привлекает творчество Гете и Шиллера, в особенности произведения, созданные ими в период «бури и натиска».

Прежде всего его внимание обращается к самому бунтарскому образу, созданному молодым Шиллером,— герою «Разбойников» Карлу Моору. Хотя Гегель и признает, что восстание Карла Моора имеет действительное основание, ибо он несправедливо обижен существующим порядком и людьми, но месть, которую он осуществляет, оказывается в общем, во-первых, не действенной, а во-вторых, избранный им путь сам по себе заключает ту же самую несправедливость, которую Карл хочет уничтожить.

Не удовлетворяет Гегеля и драматическая коллизия «Коварства и любви» главным образом потому, что герои ограничиваются своими личными интересами и страданиями. Зато в «Заговоре Фиеско» и «Доне Карлосе» Гегель находит «более субстанциальное содержание — освобождение своего отечества или свободу религиозных убеждений». Еще более значительным он находит содержание трилогии «Валленштейн», ибо здесь герой «берет на себя роль регулятора политических отношений» (1, 204).

Точно так же достоинство ранней трагедии Гете «Гец фон Берлихинген» Гегель видит в том, что Гец и Зиккинген «являются еще героями, которые самостоятельно хотят регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, на ее дерзновение и незамутненное чувство справедливости» (1, 205).

Все примеры, проводимые Гегелем, раскрывают его глубоко социальный взгляд на природу драматических конфликтов. Ге-

гель считает, что самостоятельность в пределах узкого круга личных интересов и семейных отношений еще не выражает подлинную свободу и независимость индивида. Эта свобода проявляется только тогда, когда индивид действует на широком общественном поприще и, как выражается Гегель, «берет на себя роль регулятора политических отношений» (1, 204). Но при этом Гегель сознает, что современный социальный строй лишен условий и предпосылок для деятельности такого рода: «...после того как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития и стал господствующим, индивидуальная самостоятельность отдельных рыцарей, ищущих приключений, теряет всякое значение» (1, 205). В современных условиях попытки отдельной личности собственными силами бороться против несправедливости вырождаются в донкихотство.

Рассмотренные нами положения Гегеля находятся в той части его «Эстетики», которая посвящена общим вопросам художественного творчества. Тем не менее совершенно очевидно, что все затронутые мыслителем проблемы имеют не только самое прямое и непосредственное отношение к теории драмы, но составляют как бы ее ядро. Гегель касается здесь того центрального пункта, который определяет природу драматизма. Его постановка вопроса отличается большой социальной глубиной и несомненной политической остротой. Можно сказать даже, что в постановке вопросов сказываются отголоски революционных позиций, которые Гегель занимал как сторонник буржуазной демократии в ранние годы своей деятельности. Но революционной является именно только постановка социальных проблем, а не их решение. Гегель, так смело ставящий проблему воздействия на существующие общественные отношения, вместе с тем считает совершенно бесплодными всякие попытки изменить существующий буржуазный законопорядок. Это сказывается как в том, что он осуждает революционное бунтарство Карла Моора, так и в том, что Дон Кихота Сервантеса он рассматривает здесь исключительно как фигуру комическую.

Однако самое главное, в чем проявляется буржуазная ограниченность Гегеля, состоит даже не в признании бесплодности трагического восстания Карла Моора и комического стремления Дон Кихота исправить существующий мир. Буржуазная ограниченность Гегеля яснее всего выражается в том, что весь этот круг вопросов рассматривается им под углом зрения отдельной личности. Сама постановка проблемы носит у Гегеля буржуазно-индивидуалистический характер. Даже если он признает, что самостоятельные герои являются выразителями некоего всеобщего принципа, то он не поднимается до признания их выразителями определенных классовых тенденций. Они были и остаются для Гегеля носителями социальной идеи, но не становятся представителями больших социальных сил.

Стоя на почве буржуазного индивидуализма, Гегель вынужден признать, что как раз буржуазное общество лишает лич-

ность самостоятельности. «Лишь рыцарство и ленные отношения являются в средние века подлинной почвой такой самостоятельности» (1, 205) — таков парадокс исторического развития. «После же того как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития и стал господствующим, индивидуальная самостоятельность отдельных рыцарей, ищущих приключений, теряет всякое значение» (1, 205).

Начало этого противоречия приходится на эпоху Реформации, обозначаемую Гегелем как эпоха Геца фон Берлихингена и Франца фон Зиккингена, этих последних представителей рыцарства и дворянской самостоятельности. «...Гец и Зиккинген являются еще героями, которые самостоятельно хотят регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, ее дерзновение и незамутненное чувство справедливости; однако новый порядок делает самого Геца неправым и приводит его к гибели» (1, 205). Так определяет Гегель сущность трагического конфликта первого драматического шедевра Гете «Гец фон Берлихинген».

Еще более безнадежным оказывается положение героя трилогии Шиллера «Валленштейн». Выдающийся полководец, стоящий во главе огромной армии, жаждет большего — стать монархом. Но он живет и действует в условиях законопорядка, которому обязан подчиняться. Валленштейн долго колеблется между своим честолюбивым желанием и долгом по отношению к императору. «Но едва он решился, как увидел, что средства, относительно которых он был уверен в их подвластности ему, трещат под его руками, что его орудие сломано ⟨...⟩ В результате он оказывается одиноким и не столько терпит поражение от противостоящей ему внешней силы, сколько лишается всех средств для осуществления своей цели. Но раз войско его покинуло, он погиб» (1, 204—205).

Обращает на себя внимание, что при рассмотрении различных драматических ситуаций, имевших место в истории и отраженных в драме, Гегель ни разу не касается подлинно революционных событий, когда на арену борьбы выходили народные массы. Ведь Гегель был современником Французской революции, но в своих теоретических построениях он, как известно, исходил из немецких условий, а они действительно не давали реального примера активности народных масс. Таково было положение Германии в эпоху Гегеля. Диктовалось ли это отсутствием революционной ситуации в Германии или филистерским страхом перед плебейскими массами, движение которых потрясло Францию, так или иначе, Гегель исключил из своей концепции драматизма подлинно революционную ситуацию, ограничившись рассмотрением трагизма гибнущего рыцарского класса.

Мы увидим далее, как последователь Гегеля Ф. Т. Фишер сделает первый шаг в восполнении этого пробела у своего учителя. Но подлинное решение проблема получит у К. Маркса и Ф. Энгельса, которые обратятся к рассмотрению коллизий, при-

влекших внимание Гегеля, и дадут им решение соответственно их революционной теории.

Позиция Гегеля отражает трагедию революционной буржуазной демократии конца XVIII — начала XIX в. Она отражает также и ограниченность этой демократии. И все же Гегель глубже своих современников понимал сущность складывающихся буржуазных порядков и совершенно верно показал, что этот социальный строй является неблагоприятной почвой для драматического искусства. В сущности все, что Гегель говорит о «действии» и общем состоянии мира, является рассуждением о природе драматического конфликта и об условиях, при которых такой конфликт действительно может иметь место. Однако это только начало гегелевской теории драмы, ее исходный пункт. Последуем за ним дальше и рассмотрим его понимание природы конфликта.

КОЛЛИЗИЯ КАК ОСНОВА ДРАМЫ

Известное положение Гегеля о состоянии мира — свидетельство его способности к историческому мышлению. Это понятие обнимает большие эпохи, целые эры человеческой истории, рассматриваемой с точки зрения соотношения между индивидом и обществом. Всеобщее состояние мира есть почва, на которой живут и действуют люди, но здесь еще не содержится определение тех конкретных форм столкновения между личностью и существующим миропорядком, которые отражаются искусством.

Жизнь постоянно рождает противоречия, и главным для человека является «общее разделение и противопоставление внешней реальности и внешнего бытия всему тому, что существует *в себе и для себя*» (1, 59). Противоположность между всеобщим и особенным для человека «выступает как противоположность чувственного и духовного в человеке, как борьба духа с плотью, когда долг ради долга, холодная заповедь борются с особенными интересами, горячим чувством, чувственными склонностями и побуждениями, вообще со всем индивидуальным; как суровый антагонизм между внутренней свободой и внешней естественной необходимостью, далее, как противоречие между мертвым, внутренне пустым понятием и полной конкретной жизни, между теорией, субъективной мыслью и объективным бытием, объективным опытом» (1, 59).

Эти противоположности отнюдь не вымысел, а реальность, встречающаяся на протяжение всей человеческой истории. Их заметили и размышляли о них философы и писатели в разные времена, но именно современная духовная культура тщательно продумала их и представила в виде жесточайшего противоречия. «С одной стороны, человек находится в плену повседневной жизни и земного существования, страдает под гнетом потребности и нужды, его теснит природа, он опутан материальными делами, чувственными целями и их удовлетворением, порабощен и охва-

чен потоком естественных влечений и страстей. С другой стороны, он возвышается до вечных идей, до царства мысли и свободы, дает себе в качестве воли всеобщие законы и определения, снимает с окружающего мира покров его живой, цветущей действительности и разлагает его на абстракции. Дух утверждает свое право и достоинство лишь в бесправии и угнетении природы, которую он заставляет терпеть те же бедствия и насилия, которые сам испытал от нее» (1, 60). Иначе говоря, культура, созданная самим же человеком, заставляет его подавлять в себе природные влечения. Природа человека постоянно вступает в конфликты с условиями существования, созданными им в процессе цивилизации. Это противоречие, как известно, было установлено Руссо, нашедшему выход в возврате к природе. Гегель отвергает это решение, ибо оно означало бы отказ не только от пороков цивилизации, но и от завоеваний культуры.

Руссоистскому возврату к природе Кант противопоставил нравственное сознание человека. Гегель принимает это как исходный пункт. Моральный человек обладает сознанием долга и поступает соответственно его велениям. «Сам долг есть закон воли, который человек устанавливает свободно, руководясь лишь самим собой, а затем решает исполнить этот долг исключительно во имя долга и его исполнения, творя добро лишь потому, что он убедился, что оно добро» (1, 59). Долг — не инстинктивен, не заложен в нравственном сознании человека природой, а выработан им. Он исполняется «по свободному убеждению и внутреннему велению совести» (1, 59). Его прямая противоположность — «природа, чувственные влечения, эгоистические интересы, страсти и все то, что обобщенно называется душой и сердцем» (1, 59).

При невнимательном чтении может показаться, будто Гегель принимает эту точку зрения, тогда как на самом деле он полемизирует с ней. Он пишет: «...современное учение о морали исходит из непримиримой противоположности между духовной всеобщностью воли („категорический императив".— *А. А.*) и ее чувственной, природной особенностью. Это учение состоит не в опосредствовании этих противоречивых сторон, а в утверждении непрекращающейся борьбы между ними и требовании, чтобы долг одерживал победу в споре с влечениями» (1, 59).

Гегель считает этот взгляд неверным. Признавая наличие противоречий, он убежден в том, что жизненный процесс приводит к снятию их. Правда, затем рождаются новые противоречия, но и они не вечны. Выше мы привели мнение философа о расколотости современной жизни. Констатацию сложившегося положения Гегель дополняет следующим образом: «Если общая культура впала в такое противоречие, то задача философии состоит в том, чтобы снять эту противоположность, то есть показать, что обе ее стороны в их абстрактной односторонности не представляют собой истины и разрушают сами себя. Истина же состоит лишь в их примирении и опосредствовании, и это опосред-

ствование является не требованием, а чем-то в себе и для себя совершившимся и постоянно совершаемым» (1, 60). Здесь мы узнаем одно из центральных положений как эстетики, так и теории драмы Гегеля. Принцип примирения противоречий выражен в данной формулировке в его наиболее общей форме. Впоследствии он получит конкретизацию в рассмотрении драматического конфликта. Мы увидим и те серьезные социальные выводы, которые вытекают для Гегеля из этого общего положения.

Продолжим рассмотрение основ драматизма.

Противоречие, составляющее основу развития, всегда обретает некую конкретную форму, в которой отражается всеобщее состояние мира. Для каждой такой формы жизни характерны те или иные обстоятельства, и определенное сочетание их образует *ситуацию*.

Гегель считает, что «важнейшей стороной искусства было отыскивание интересных ситуаций, то есть таких, которые дают возможность проявиться глубоким и важным интересам и истинному содержанию духа» (1, 208). Возможности разных видов искусств неравны. Скульптура ограниченнее в выборе и изображении ситуаций, живопись и музыка обладают большей свободой в этом отношении, но полнее всего многообразие ситуаций может быть отражено в поэтическом искусстве, и в частности в драме. В первой части «Эстетики» Гегель рассматривает эту проблему в ее самой общей форме, не конкретизируя вопроса о ситуации в связи с теми или иными видами искусства. Однако он подводит нас к принципу, составляющему основу драматизма.

Как и в других случаях, он начинает с логического рассмотрения вопроса и устанавливает следующие три диалектические ступени.

Началом является отсутствие ситуации или всеобщее в его неопределенном состоянии. Вторым моментом становится обособление, появление того, что Гегель называет безобидной определенностью, которая еще не дает повода для антагонизма. Лишь на третьей ступени возникает раздвоение, когда ситуация приобретает определенность и становится коллизией.

Более конкретно понятие отсутствия ситуации раскрывается Гегелем, когда он говорит относительно образов, которые самоцельны, не выходят за пределы себя, не становятся в отношения к другим образам. Пример этого дают древние храмовые изображения сосредоточенных в себе богов. Здесь имеет место еще «блаженный покой». Покой есть состояние, присущее отсутствию ситуации. Но как только начинается какое-то движение, так возникает определенность ситуации. И ее первая стадия является «безобидной», ибо данная форма определенности тоже еще остается замкнутой в себе. Примером этого является опять-таки скульптура, дающая изображение характеров определенных лиц вне их отношения к другим лицам. Даже если такие скульптуры изображают некое действие, то оно не содержит в себе ничего,

затрагивающего других, и сами действия носят в общем малозначительный и безобидный характер. Тут нет еще речи ни о каких серьезных поступках. Часто такая ситуация носит лирический характер и лишена какой бы то ни было трагической напряженности.

Наибольшую определенность ситуация обретает тогда, когда возникает коллизия. Здесь получают существенное значение побуждения, вызывающие поступки, притом такие, которые очень серьезны. Коллизия представляет собой нарушение предшествующего гармонического состояния, но следует иметь в виду, что «коллизия еще не есть *действие*, а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия» (1, 213). Гегель прямо указывает на то, что коллизия принадлежит в первую очередь драме: «Так как коллизия нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства, которому дано изображать прекрасное в его самом полном и глубоком развитии...» (1, 213).

Необходимо подчеркнуть, что Гегель ни на один миг не упускает из вида эстетических качеств драмы, но при этом он указывает на известное противоречие, возникающее в искусстве. Красота идеала заключается в его незамутненном единстве, спокойствии и внутренней гармоничности. Коллизия нарушает эту гармонию, так как идеал переходит в состояние разлада и антагонизма. Вследствие этого возникает некоторый ущерб для самого идеала, поскольку разлад и антагонизм вносят элемент безобразного. Для некоторых видов искусства сохранение эстетического идеала связано с отказом от изображения дисгармоничных состояний. Иначе говоря, они не могут изображать коллизию такого рода, где дисгармония доходит до ужасного. Здесь Гегель, собственно говоря, повторяет Лессинга, который поставил и решил эту проблему в «Лаокооне». В отличие от изобразительных искусств, где наглядный показ безобразного разрушает эстетические качества произведения, поэзия, пишет Гегель, «имеет право при изображении внутренних состояний доходить до крайних мук отчаяния, а при изображении внешних явлений — до безобразного как такового. В пластических же искусствах, в живописи, а в еще большей степени в скульптуре внешний образ пребывает в прочной неизменности и не может быть вновь устранен или, подобно звукам музыки, мимолетно промчаться и исчезнуть. Здесь было бы неправильно фиксировать безобразное само по себе, если оно не находит разрешения. Пластическим искусствам разрешено не все то, что можно вполне позволить драматической поэзии, так как в последней все появляется лишь на один момент и может быть вновь удалено» (1, 214). Это положение, не будучи новым, существенно, ибо оно указывает на широту рамок драматического искусства. Оно вместе с тем является необходимым, так как коллизия по самой своей природе представляет собой явление дисгармоничное, и теория драмы, утверж-

дающая эстетические качества драматического искусства, должна принципиально обосновать художественность изображения разлада и всякого рода дисгармонических состояний.

Далее Гегель переходит к рассмотрению частных видов коллизии, и это место его эстетики представляет исключительно большой интерес, ибо здесь решаются вопросы о характере, идейных и эстетических качествах драматического конфликта. Со свойственной ему манерой делить все на три части Гегель устанавливает три основных вида коллизии. Первым видом являются коллизии, проистекающие из физического состояния людей, — слабости, болезни и т. п. Они являются коллизиями постольку, поскольку нарушают жизненную гармонию. Однако, как показывает Гегель, «сами по себе такие коллизии не представляют никакого интереса и вводятся в искусство лишь благодаря тем разладам, которые могут развиваться из физического несчастья, как его *последствие*» (1, 214—215). В качестве примера Гегель приводит «Алкесту» Еврипида. Действительным содержанием коллизии здесь является не болезнь Адмета, а пророчество оракула, который возвещает, что Адмета можно спасти, если кто-нибудь согласится принести себя в жертву и умереть вместо него. Эту жертву решает принести Алкеста для того, чтобы спасти мужа, отца ее детей, царя. Точно так же в «Филоктете» Софокла физическое страдание, лежащее в основе драматической коллизии, не составляет главного интереса этого произведения. Гегель указывает, что если искусство и изображает такие бедствия, как болезнь и эпидемии, то стремится поставить их в такую связь с общим ходом вещей, при которой физические несчастья будут в той или иной мере связаны с нравственным состоянием общества в целом.

На протяжении всей «Эстетики», и в частности в разделах, так или иначе касающихся драмы, Гегель постоянно подчеркивает, что существенным содержанием искусства служит изображение всего, что связано с духовной жизнью человека. Поэтому изображение физических страданий в искусстве оправдано лишь в той мере, в какой оно сопряжено с изображением духовных состояний и отношений. Вообще все связанное с физическим существом человека обретает эстетический характер лишь тогда, когда это является почвой для коллизий духовного и нравственного характера.

В частности Гегель рассматривает конфликты, имеющие в своей основе обстоятельства рождения и происхождения человека. Здесь мы вступаем в сферу коллизий второго рода. Это духовные коллизии, основанные на природных свойствах. Из трех возможных вариантов такой коллизии Гегель сначала рассматривает то, что относится к праву наследования, в частности, престолонаследию. Такая коллизия проявляется во вражде братьев, например, сыновей Эдипа и т. п. Сюжет такого рода является частым в литературе и в драме.

Второй случай коллизии, основанный на рождении, состоит в

различиях между людьми, возникающими на определенной общественной почве. Несправедливость, обычай или закон приводит к тому, что люди оказываются лишенными определенных прав, и это приводит к коллизиям. К такого рода коллизиям принадлежат, по определению Гегеля, «рабство, крепостное состояние, кастовые различия, правовое положение евреев во многих государствах и в известном смысле даже противоположность между дворянским и мещанским происхождением...» (1, 217).

Характеризуя такого рода коллизии, Гегель пишет: «...конфликт заключается здесь в том, что человек обладает правами, отношениями, желаниями, целями и требованиями, которые ему как человеку принадлежат согласно его понятию, но осуществлению которых противодействует какое-нибудь из упомянутых выше различий рождения, ставя, подобно силе природы, препятствия на пути людей, предъявляющих эти требования, или подвергая их опасности» (1, 217). Здесь Гегель прямо ставит вопрос о социальных противоречиях. Коллизии такого рода были подсказаны ему как реальной действительностью, так и значительным количеством сюжетов, особенно в литературе века Просвещения. Известно, что проблема неравенства в положении людей, обусловленная различием их рождения и сословной принадлежности, составляла одну из центральных тем в драматургии XVIII в. Как же относится Гегель к этому типу коллизий? Его решение этой проблемы представляет большой интерес, так как выявляет социально-политические позиции мыслителя.

Прежде всего Гегель констатирует, что «различия сословий, правящих и управляемых и т. д., несомненно, существенны и разумны, ибо они проистекают из необходимого расчленения всей государственной жизни...» (1, 217). Таким образом, Гегель объявляет прочным и незыблемым классовое деление общества. Однако он отвергает феодальное понимание непроходимости граней между сословиями. «По существу,— пишет он,— различия сословий несомненно следует рассматривать как правомерные; однако мы не должны отнимать у индивида права вступить в то или другое сословие, руководясь собственным свободным выбором. Склонности и задатки, талант, мастерство и специальное образование должны руководить этим решением, им принадлежит последнее слово» (1, 218). В этом вопросе Гегель стоит на типично буржуазной точке зрения.

Вместе с тем Гегель признает, что конфликты, возникающие на этой почве, являются действительно драматичными. Он выступает как поборник справедливости, понимаемой им в духе буржуазного гуманизма. Установив, что человек имеет право выбора социального положения согласно своим способностям и возможностям, Гегель пишет: «Но если право выбора уже заранее аннулируется одним фактом рождения и человек ставится благодаря этому в зависимость от природы и ее случайности, то в рамках этой несвободы может возникнуть конфликт между местом, указанным субъекту его рождением, и его духовной куль-

турой с ее законными требованиями. Это — печальная, несчастная коллизия, так как она покоится в себе и для себя на *несправедливости*, перед которой не должно склоняться истинное свободное искусство» (1, 218).

Эта социальная проблема весьма интересует Гегеля, и он подробно рассматривает коллизию, возникающую на почве общественного неравенства. Первая сторона этой коллизии, привлекающая его внимание, состоит в том, насколько действительно духовный уровень человека соответствует его социальным притязаниям. Для того чтобы перейти из низшего сословия в высшее, человек должен уже действительно обрести духовные качества, поднимающие его над своей средой, в противном случае его требование является необоснованным и просто глупым. Примером Гегелю служит ситуация взаимной любви между слугой и принцессой, из которых первый не поднимается выше уровня понятий своей низменной среды. В таком случае, по мнению Гегеля, «их разделяет не различие рождения, а вся совокупность высших интересов, широкого образования, жизненных целей, требований и чувств, которые отделяют женщину более высокого круга по своему сословию, состоянию и среде, в которой она вращается,— от слуги» (1, 219). Гегель считает такой любовный сюжет нелепым и безвкусным, какова бы ни была сила чувства влюбленных. Здесь любовь проявляется только как чувственное влечение. «Чтобы быть полной, любовь,— пишет Гегель,— должна была бы быть связанной со всем остальным содержанием сознания, с благородством чувств и интересов» (1, 219).

Высота духовных стремлений героя, таким образом, выступает как необходимая составная часть эстетического идеала. Говоря абстрактно, Гегель, конечно, прав. Но так как он не ставит здесь вопроса о реальных возможностях для слуги обрести ту высоту духовных стремлений, которая так необходима эстетическому идеалу, то он, в сущности, узаконивает существующую в обществе социальную несправедливость. Это, казалось бы, теоретически правильное рассуждение исторически является фальшивым, ибо драма XVIII в. (и роман), отражая реальное соотношение духовных элементов культуры различных классов, показывала как раз случаи противоположного характера. В «Памеле» Ричардсона именно служанка Памела обладает высокими нравственными понятиями, тогда как ее хозяин-дворянин питает по отношению к ней лишь низменные чувства, пока она своей добродетелью не перевоспитывает его. В комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» низменными являются побуждения графа Альмавивы, тогда как чувства Фигаро к Сюзанне искренны, глубоки и чисты. Точно так же в трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» героиня, занимающая сравнительно низкое общественное положение, является добродетельной, тогда как герцог глубоко порочен.

Здесь перед нами случаи несоответствия социального положения и духовных, нравственных качеств, которые получили ху-

дожественное воплощение в искусстве XVIII в. Отрицание Гегелем эстетической ценности такого рода ситуаций является выражением ограниченности взглядов великого мыслителя.

Второй род коллизии, имеющей в основе социальное неравенство, состоит в том, по определению Гегеля, «что свободная внутри себя духовность и ее справедливые требования сталкиваются с зависимостью от рождения в том или ином сословии, тормозящей и сковывающей ее развитие» (1, 219). Эту коллизию Гегель также считает эстетически неполноценной, хотя он вынужден признать ее распространенность. Его рассуждение по этому поводу свидетельствует о том, что он признает неустранимость несправедливых общественных законов. С одной стороны, Гегель признает справедливым, когда человек, родившийся парией, евреем и т. д., возмущается условиями, сковывающими его деятельность, но, пишет Гегель, «поскольку благодаря могуществу существующих условий подобные преграды делаются неустранимыми и упрочиваются, становясь непреодолимой необходимостью, то из этой борьбы может возникнуть лишь несчастная и ложная в самой себе ситуация» (1, 220). Весь ход рассуждений Гегеля отражает положение, сложившееся в Германии после победы реакционных монархий над Наполеоном. В условиях господства «Священного союза» Гегель искал возможности продолжать хотя бы интеллектуальную деятельность. И вот его вывод: «...разумный человек должен покоряться необходимости, если он не может силой заставить ее склониться перед ним, то есть он должен не реагировать против нее, а спокойно переносить неизбежное. Он должен отказаться от тех интересов и потребностей, которые все равно не осуществятся из-за наличия этой преграды, и переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения. Где борьба ни к чему не приводит, там разумным будет избегать борьбы, чтобы сохранить по крайней мере возможность отступления в последнюю твердыню, в *формальную* самостоятельность субъективной свободы. Тогда сила несправедливости уже не имеет больше власти над ним, в то время как, сопротивляясь ей, он сразу же испытывает всю меру своей зависимости. Однако ни эта абстракция чисто формальной самостоятельности, ни безрезультатная борьба против непреодолимой преграды не являются истинно прекрасными» (1, 220).

В этих строках Гегель с полной откровенностью обрисовал положение, в котором оказался он и другие передовые люди Германии в период Реставрации, когда энергично искоренялись как последствия Французской революции, так и возможности нового революционного подъема. Его слова — страшная исповедь гения, вынужденного молча примиряться с самыми гнусными несправедливостями и оправдывать отказ от протеста против них. Правда, надо отдать должное Гегелю, что пассивное примирение, уход в свой внутренний мир, т. е. то, что он называет «абстракцией чисто формальной самостоятельности», по его же определе-

нию, не является истинно прекрасным. С этим можно согласиться, но никак нельзя согласиться с ним, когда он отвергает эстетическую ценность «безрезультатной борьбы против неодолимой преграды». Здесь Гегелю изменяет чувство реальности и чувство историзма, ибо кому-кому, а автору «Философии истории» должно было быть известно, что безрезультатная вначале борьба в конечном счете увенчивалась успехом. Прогресс всегда зависел от тех общественных сил, которые, будучи вначале слабыми по сравнению с господствующим социальным строем, затем обретали мощь и добивались победы.

Позиция Гегеля уязвима и с чисто художественной точки зрения. Разве мало было в мировом искусстве произведений, где с большой художественной силой изображалась безрезультатная борьба против неопреодолимых сил? Искусство не только отражает реальные условия, но выражает и отношение к ним. В конце XVIII в. в Германии возник ряд замечательных художественных произведений, обрисовавших отрицательные стороны немецкой действительности. Их сила была, однако, не только в этом, но и в пронизывавшем их духе протеста против социальной несправедливости. В этом было несомненное достоинство «Эмилии Галотти» Лессинга и «Коварства и любви» Шиллера. Даже сам Гегель признает эстетические достоинства «Дона Карлоса» Шиллера. Между тем и эта трагедия дает пример безрезультатной борьбы.

Обратимся теперь к третьему виду социальной коллизии, рассматриваемому Гегелем. По его определению, «он состоит в том, что лица, которым от рождения на основании религиозных предписаний, положительных государственных законов, общественных условий дана привилегия, хотят отстаивать и осуществлять эту привилегию» (1, 220). Гегель имеет в виду несправедливые, варварские, как он их называет, законы и установления: рабовладение, крепостное право, лишение чужестранцев свободы и т. д. Люди, отстаивающие несправедливость, не могут вызвать сострадания и страха за их судьбу, напоминает Гегель положение Аристотеля. Однако это еще не определяет ценность и значение данной коллизии. Во-первых, изображение отрицательных явлений, не вызывая сочувствия к центральному персонажу, служит задаче нравственного осуждения. На этом построены комедии начиная с Плавта и Теренция, вплоть до Мольера и его последователей.

Художественную ценность имеют и произведения типа «Ричарда III», хотя эстетический идеал не получает в них того воплощения, которое, по Гегелю, необходимо.

Во-вторых, Гегель рассматривает данную коллизию односторонне. В такого рода конфликтах поведение узурпатора, деспота, жестокого притеснителя безусловно вызывает осуждение, но в таком случае чувства сострадания и страха переносятся на жертвы произвола. Отрицание эстетической ценности всей коллизии в целом оказывается неправомерным. Оно характерно, од-

нако, для Гегеля, основывающего свою теорию драмы на образцах классической драматургии античности. Между тем отвергаемая Гегелем коллизия вскоре составила основу реалистической драмы XIX в. (Гоголь, Островский). Но Гегель мог бы обратиться к образцу, уже доступному ему,— к комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». Она построена именно на такой коллизии: граф Альмавива отстаивает феодальное право первой ночи, тогда как его слуга Фигаро защищает чистоту и достоинство любви своей и Сюзанны. Эстетическую ценность шедевра Бомарше едва ли можно оспорить, но, как мы увидим впоследствии, Гегель в данном вопросе занимал особую позицию и вообще отрицал эстетическую ценность сатирической комедии.

В заключение Гегель рассматривает еще один вид коллизии, имеющей своим основанием «природное»,— субъективную страсть, покоящуюся на природных задатках темперамента и характера. В качестве примеров он приводит ревность (прямо ссылаясь на «Отелло»), а также властолюбие, скупость и отчасти любовь. По-видимому, и к ним в какой-то мере относятся те ограничения эстетической ценности, которые Гегель приписывал также социальным конфликтам. Но здесь Гегелем указывается, что «эти страсти приводят к коллизии лишь тогда, когда индивиды, охваченные и покоренные исключительной силой своего чувства, обращаются против истинно нравственного и в себе и для себя правомерного начала в человеческой жизни и благодаря этому впадают в глубокий конфликт» (1, 221). Но это же переносит данного рода коллизию в другой разряд, тот, который является, по мнению Гегеля, главным видом коллизии.

Третий, главный вид коллизии, «подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собою, так как эта противоположность вызывается деянием самого человека» (1, 222). Однако, прежде чем перейти к рассмотрению наиболее совершенного вида коллизии, необходимо сделать еще несколько замечаний о двух первых видах конфликта, рассмотренных Гегелем.

В этом вопросе Гегель последователен в том смысле, что он конкретизирует здесь одно из общих положений своей эстетики, сформулированной им как «неудовлетворительность прекрасного в природе» (1, 152). В этой концепции отражаются, с одной стороны, идеалистические основы философии Гегеля, но, с другой — и здесь есть рациональное зерно, состоящее в том, что, выдвигая на первое место в прекрасном духовное начало, Гегель тем самым утверждает эстетический идеал как результат человеческого творчества. Правда, и здесь его терминология, да и логическая конструкция несут явную печать присущего мыслителю идеализма. Но в мистифицированной форме Гегель все же проводит здравую идею о том, что прекрасное имеет своим источником в первую очередь самого человека и его творческую духовную деятельность.

По этой же причине, рассматривая различные виды коллизии, Гегель считает, что конфликты, имеющие своим основанием факты природного свойства, не являются достаточными для эстетического идеала. Если он прав, безусловно, в отношении конфликтов первого рода, образуемых чисто физическим страданием, то с ним нельзя согласиться в отношении конфликтов второго рода. Хотя в них мы тоже имеем дело с природным фактом рождения, тем не менее не этот физический факт определяет сущность данного конфликта, а созданные самими людьми социальные условия. Иначе говоря, второй род коллизии уже не принадлежит природе как таковой. Его основа социальна, т. е. является результатом человеческой деятельности. Пользуясь терминологией самого Гегеля, мы можем сказать, что субстанциальное содержание коллизии второго рода имеет нравственную и духовную основу, что в отдельных случаях невольно признает и сам Гегель.

Переходим теперь к третьему виду коллизии. Сюда Гегель относит те конфликты, в которых проявляется борьба различных духовных начал. Гегель не представляет себе столкновения духовных противоречий как чисто абстрактного конфликта. Это не борьба логических или этических категорий, а вполне жизненное столкновение. В искусстве «духовные различия должны обрести свою действительность посредством деяния человека, чтобы получить возможность выступать в своем подлинном образе» (1, 222).

Как мы видели, Гегеля не удовлетворял второй род коллизии, ибо там естественные человеческие стремления, вполне правомерные сами по себе, сталкивались с каким-нибудь проявлением несправедливости. Один из элементов антагонизма оказался, таким образом, по мнению Гегеля, эстетически неполноценным. Третий вид коллизии является наиболее совершенным потому, что здесь человеческое деяние вступает в конфликт с существующими социально-нравственными установлениями, которые, по оценке Гегеля, являются по-своему правомерными. Соотношение здесь таково, что мы имеем случаи, обратные второму роду коллизии. Там правомерным было стремление человека и неправомерным, несправедливым был тот социальный строй, с которым человек приходил в столкновение. В третьем разряде конфликтов социальные установления представляют собою «правомерные интересы и силы», а деяние человека предстает как «затруднение, препятствие, нарушение» этой правомерности (1, 222). В таком соотношении между двумя видами конфликтов опять-таки проявляется двойственность, присущая Гегелю. Все его построение имеет некоторое рациональное основание, но наряду с этим в постановке проблемы и ее решении сказываются также консервативные элементы философской системы Гегеля.

Рациональную основу составляет то, что, рассматривая драматические коллизии, социальные по своей природе, Гегель в конфликте между индивидом и обществом исходит из правомер-

ности общего начала; Гегель всегда ставит выше общественное начало, а не личное. В этом смысле он антииндивидуалистичен. Конкретизация этого общего начала приводит к оправданию тех форм государственности, которые содержат в себе различные проявления социальной несправедливости. Еще одна поправка, которую к этому надо сделать, заключается в том, что Гегель исходит из своего понимания некоей высшей идеальной государственности, каковой для него является классическая античная демократия.

В коллизии третьего рода Гегель различает три основные ее формы. Первый случай это тот, когда человек «*по неведению*, ненамеренно делает нечто такое, что позднее обнаруживается для него как нарушение нравственных сил, которые он обязан был уважать» (1, 222). Классическим примером этого является трагедия Эдипа: он в драке убил незнакомца, оказавшегося его отцом. Совершая поступок, Эдип оборонялся, и ему казалось, что ничего безнравственного он не делает. В дальнейшем он выяснил, что на самом деле его поступок был в высшей степени безнравственным. «Основание конфликта,— пишет Гегель,— составляет здесь столкновение между сознанием и намерением *во время* совершения деяния и последующим осознанием того, чем это деяние было *в себе*» (1, 222). Гегель при этом делает примечание: для того чтобы данная коллизия была действительной, необходимо, чтобы люди почитали то или иное общественно-нравственное установление, оказавшееся нарушенным, непреложным и святым. Если уважение, оказываемое данному нравственному принципу, является внешним или мнимым, то коллизия такого рода утрачивает свой интерес и смысл, перестает быть значительной. Это примечание важно в том отношении, что оно подчеркивает необходимость признания самим человеком нерушимости определенных общественно-нравственных установлений. Вся ситуация подразумевает органическое единство между существующим в обществе порядком и принципами, которыми люди руководствуются в своем поведении.

Здесь следует заметить, что коллизия такого рода привлекла внимание К. Маркса, который отмечал, что невежество, незнание служило основанием многих действительных трагедий. Гегель полагает, что в рассматриваемом им роде конфликтов эта форма представляет собой самую низшую. Более высокая форма коллизии «состоит в сознательном нарушении, проистекающем из *этого сознания* и его намерения» (1, 223). Движущими мотивами здесь оказываются страсть, насилие, безумие и т. д. Примерами Гегелю служат античные мифы, обработанные трагиками, где страсть или другой стимул вызывают нарушение какого-нибудь нравственного закона: похищение Елены, явно вызванное любовной страстью, представляет собой нарушение, влекущее как последствие Троянскую войну; Агамемнон приносит в жертву Ифигению; ее мать Клитемнестра мстит за это и убивает его; в свою очередь Орест мстит ей за убийство отца. Та-

ким образом, здесь перед нами цепь нарушений тех семейных отношений, которые были нормой. Коллизию этого рода Гегель суммирует определением: «...человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны» (1, 223).

Наконец, третий случай коллизии данного рода характеризуется тем, что нарушение нравственного закона не является непосредственным. Гегель пишет: «...деяние не обязательно уже само по себе должно заключать в себе коллизию; оно становится таковым только благодаря тем противоборствующим, противоречащим ему отношениям и обстоятельствам, при которых оно совершается...» (1, 224). По мнению Гегеля, примером такой коллизии является трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Любовь юных геров сама по себе не представляет никакого нарушения. Но им отлично известно, что их семьи разделяет непримиримая вражда, из-за которой родители не дадут согласия на их брак. Однако страсть Ромео и Джульетты столь сильна, что они решают соединиться вопреки враждебным обстоятельствам. Эти обстоятельства могущественнее, чем их любовь, и Ромео и Джульетта попадают в трагическую коллизию, завершающуюся их гибелью.

Совершив обзор различного рода ситуаций, Гегель подчеркивает, что он ограничил себя рассмотрением лишь наиболее общих случаев, имеющих принципиальное значение. Действительное богатство ситуаций столь велико, что потребовало бы гораздо более пространного анализа. Уже здесь он отмечает, что каждый вид ситуации по-своему приспособляется к тому или иному виду искусства. Как примеры, так и сам вопрос о ситуации рассмотрен Гегелем в основном исходя из опыта драматического искусства. Он считает, что подыскание или изобретение ситуации является важным моментом в процессе художественного творчества, но оговаривает, что все же не следует преувеличивать ни значение оригинальности в изобретении ситуации, ни значения ситуации как таковой. Ситуация «касается лишь того внешнего материала, в котором и в связи с которым должны быть раскрыты и воплощены характер и душа» (1, 224—225). Ситуация лишь внешний повод для изображения действия и раскрытия характеров, что и составляет существо подлинного искусства.

Все компоненты ситуации имеют значение лишь в той мере, в какой они способствуют возникновению душевного переживания. Именно это является наиболее действенным элементом искусства.

«ВСЕОБЩИЕ СИЛЫ ДЕЙСТВИЯ»

Раскрывая сущность эстетического идеала, Гегель начал с анализа «всеобщего состояния мира». Вторую ступень составляло более конкретное рассмотрение возникающей на почве всеобщего состояния мира определенной ситуации.

Установив основные предпосылки, Гегель переходит к тому, что образует высшую ступень в определении идеала — действие. Как общее состояние мира, так и конкретная ситуация оформляются в коллизии, где возникает некое нарушение принятых жизненных норм. Эта акция непосредственно вызывает реакцию. «Тем самым идеал впервые делается совершенно определенным и приходит в движение, ибо два вырванных из их гармонического единства интереса противостоят теперь друг другу в *борьбе* и в своем взаимном противоречии необходимо требуют *разрешения*» (1, 226). Эта борьба и ее начальная причина, ход развития и завершение составляют *действие*.

С чего начинается действие? Опираясь на долгий исторический опыт искусства, Гегель указывает, что есть различие между началом действия в реальном мире и тем, с чего действие начинается в произведении искусства. Следуя закону, установленному уже в античной поэзии, Гегель справедливо утверждает, что действие должно начинаться не с отдаленных первых предпосылок, являющихся подчас прозаическими, совершенно неинтересными, лишенными драматизма, а с некоего существенного момента. Он противопоставляет «эмпирическое начало» и поэтическое начало, показывая, что «искусство не стремится начать с события, являющегося внешним началом определенного действия» (1, 227). Для художественного произведения важна не только и не столько причинная связь событий во всей ее последовательности, начиная с первейших истоков, сколько внутреннее единство, придающее целостность всему — всеобщему состоянию мира, ситуации и действию как таковому. Что же образует это единство? Внешним образом оно достигается тогда, когда стержнем всех событий является определенное лицо. Но это лишь внешний момент единства. Его существо составляет характер человека, его умонастроение, страсти, стремления, «когда он оказывается перед лицом *одной* великой ситуации и великого действия. В процессе этого действия обнаруживается, что он представляет собою, тогда как раньше он был известен нам лишь по своему имени и внешнему виду» (1, 227). Классическим примером этого является «Илиада», которая начинается с гнева Ахилла, составляющего ось действия эпической поэмы. Хотя пример взят из повествовательной поэзии, тем не менее здесь перед нами образец истинно драматического начала. Гомер, по словам Гегеля, «сразу вводит нас в конкретный конфликт, изображая его таким образом, что в качестве его подспудной основы выступают великие интересы» (1, 227).

Изображение действия в наибольшей степени доступно поэзии, одним из видов которой является драма. Огромную роль играет то, что здесь важнейшим выразительным средством является речь, способная с наибольшей глубиной и полнотой раскрыть не только внешние обстоятельства, но также внутреннее, духовное содержание конфликта.

«Действие,— пишет Гегель,— является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собою в своей глубочайшей основе, осуществляется лишь только посредством действия...» (1, 227). Анализ действия, производимый Гегелем, имеет исключительно большое значение для теории драмы.

Исходя из того, что художественное изображение должно быть проникнуто внутренним единством, Гегель подчеркивает, что если в жизни мы сталкиваемся с многообразием человеческих действий, то «для искусства круг действий, подходящих по своему характеру для изображения, в целом всегда ограничен» (1, 288). Это ограничение определяется тем, что произведение «должно воплотить только тот круг действий, необходимость которого обусловлена идеей» (1, 228). Рассмотрим же элементы, составляющие сущность действия в художественном произведении.

Прежде всего это «всеобщие силы действия». Согласно гегелевскому понятию идеала, конфликт представляет собой столкновение двух противоположных сил, из которых каждая не лишена «разумности и оправдания»: «бороться друг с другом должны интересы идеального характера. Такими интересами являются существенные потребности человеческого сердца, необходимые в самих себе цели действия; они правомерны и разумны в себе и вследствие этого являются всеобщими и вечными силами духовного существования» (1, 228). Гегель, таким образом, подчеркивает, что эстетически значительным является конфликт, в котором, во-первых, происходит борьба интересов, имеющих наиболее важное жизненное значение, во-вторых, каждая из противоборствующих сторон не только воплощает важные для людей жизненные понятия и стремления, но имеет свое внутреннее оправдание. О каких же интересах и стремлениях идет речь? «Таковыми,— пишет Гегель,— являются вечные религиозные и нравственные отношения, служащие великими мотивами искусства: семья, родина, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинства, а в романтическом мире особенно честь, любовь и т. п.» Однако эти интересы, в соответствии с тем, что Гегель говорил в самом начале, должны выступать не как силы официально действующего закона, а как «силы человеческой души», как то, что действительно движет человеком и не навязано ему извне, а вытекает из его характера, склада ума, строя чувств и т. п.

Образцовым воплощением такой ситуации является для Гегеля «Антигона» Софокла. Эта классическая трагедия была любимым произведением философа, и его теория драмы, в частности теория трагического, строится именно в соответствии с прекрасным творением древнегреческого поэта.

Как в этой трагедии, по мнению Гегеля, проявляются всеобщие силы действия? Вот его характеристика конфликта: «Царь Креон издал в качестве главы государства строгий приказ, что-

бы сын Эдипа, выступивший против Фив как враг отечества, не получил почести погребения. Этот приказ в значительной степени оправдан, ибо он продиктован заботой о благе всего города. Но Антигона одушевлена такой же нравственной силой, святой любовью к брату, которого она не может оставить непогребенным, на добычу птицам. Почитание семейных уз требует выполнить долг погребения, и поэтому она нарушает приказ Креона» (1, 229). Такова классическая для Гегеля ситуация, где столкнулись в конфликте две противоположные силы — с одной стороны, забота о благе государства и, с другой — семейный долг,— каждая из них правомерна и по-своему оправдана.

На этой правомерности и оправданности каждой из вступивших в конфликт сил Гегель особенно настаивает. Для него важно, чтобы как «акция», так и «реакция» были эстетически одинаково благородными, разумными и прекрасными. Поведение Креона продиктовано государственными и патриотическими соображениями, оно поэтому прекрасно и, как выражается Гегель, является «утвердительным». Точно так же утвердительна и «реакция» Антигоны. Такого рода конфликты, по мнению Гегеля, были особенно характерны для классического искусства Древней Греции. Правда, он сам же отмечает, что миф об Ифигении, которая сначала должна была быть принесена в жертву, а затем чуть не принесла сама в жертву своего брата, содержит в себе нечто отрицательное и варварски жестокое, но, чтобы спасти свой любимый античный идеал, Гегель прибегает к сложной софистике и представляет дело таким образом, что в конечном счете и данный сюжет подтверждает идеальный характер конфликтов античной драмы.

Искусство следующих эпох уже не знает такого преобладания идеальных конфликтов, где противоборствующие силы в равной мере являются утвердительными и «акция» и «реакция» одинаково прекрасны. Гегель считает, что благородная реакция не должна быть ответом на акцию нравственно и эстетически отрицательную, «ибо то, что является только отрицательным, тускло и плоско внутри себя, и оставляет нас либо совершенно безучастными, либо отталкивает нас от себя...» (1, 230). Здесь мы подходим к одному из центральных мотивов эстетики Гегеля, связанному с его концепцией в целом и отражающему уже отмечавшуюся нами двойственность его позиции.

Гегель исходит из понятия гармонии как высшей формы эстетического идеала, довольно прямолинейно сводя его к гармонии социальной и нравственной. Он пишет: «...вообще же говоря, зло убого и бессодержательно в себе, ибо из него не получается ничего, кроме отрицательного, кроме разрушения и несчастья, между тем как подлинное искусство должно являть нам зрелище внутренней гармонии» (1, 231). Не приходится спорить против того, что общий эстетический эффект должен быть гармоничным. Однако концепция Гегеля обнаруживает здесь свою ограниченность, ибо философ отнимает у искусства право критики дейст-

вительности. Он осуждает даже Шекспира, который отличается от великих поэтов античности тем, что изображает зло во всей его отвратительности, тогда как древние трагики будто бы не показывали этого. Примером такого изображения неэстетической акции в исходном пункте трагедии является для Гегеля «Король Лир». Его высказывание по этому поводу мало чем отличается от известного разбора данной трагедии Шекспира Л. Толстым. Вот что пишет Гегель: «Старик Лир разделяет королевство между своими дочерьми и при этом настолько глуп, что доверяет лживым льстивым речам двух дочерей и отвергает ничего не говорящую верную Корделию. Это просто глупо и безумно, а позорнейшая неблагодарность и недостойное поведение старших дочерей и их мужей доводят его до действительного сумасшествия» (1, 231). Здесь нет необходимости подробно разбирать это суждение, ибо поверхностность его обнаруживает, что Гегель в угоду своей концепции не проявил достаточной объективности в оценке трагических мотивов «Короля Лира». Но эта частная несправедливость в оценке интересует нас не сама по себе, а как выражение принципа. Художественный идеал Гегеля, как уже было сказано, отрицает за искусством право критики действительности посредством наглядного изображения зла во всей его силе. В этом отношении концепция Гегеля дефектна. Она отражает его примирение с убогой немецкой действительностью того времени. Его позиция во многом аналогична позиции Гете и Шиллера в период ваймарского классицизма.

В большой исторической перспективе концепция Гегеля стала помехой для последующего развития реализма в искусстве. Вероятно, мы не ошибемся, сказав, что задержанное и слабое развитие реализма в немецкой литературе XIX в. имело одной из своих причин влияние гегелевской концепции. Развитие критического реализма нуждалось в своем теоретическом обосновании. Эту задачу выполнила русская революционно-демократическая критика. Осуществление ее было начато Белинским, который при всем его преклонении перед Гегелем, даже в пресловутый период своего «примирения с действительностью», отстаивал право искусства на изображение уродливого и безобразного. Начатое Белинским было довершено Чернышевским и Добролюбовым, окончательно обосновавшими эстетическую ценность изображения зла с целью критики его.

Все это произошло уже после Гегеля. В его эпоху против предлагаемой им концепции выступали романтики. Поэтому по данному вопросу он постоянно полемизировал с ними. В частности, в рассматриваемом пункте Гегель обрушивается против Гофмана и пишет: «...внутренняя неустойчивость, душевная разорванность, воплощающаяся во всевозможных отталкивающих диссонансах, сделалась модной главным образом в новейшее время и привела к юмору по поводу мерзости и к шутовской иронии, излюбленной, например, Теодором Гофманом» (1, 231). Между тем Гофман отнюдь не был безобидным в своем «юмо-

ристическом» изображении мерзости немецкого гофратства и филистерства. То была своеобразная форма романтической критики пороков дворянско-бюргерской Германии. Белинский по достоинству оценил обличительную силу романтизма Гофмана. Маркс, как известно, также признавал общественную и эстетическую ценность творчества этого писателя именно в силу содержавшегося в нем остроумного осмеяния отрицательных сторон немецкой действительности. Мы видим, таким образом, что теоретические построения Гегеля все время обнаруживают определенную социально-политическую тенденцию, которую не следут упускать из вида.

Итак, по мнению Гегеля, «истинным содержанием идеального действия должны служить лишь положительные в самих себе субстанциальные силы» (1, 231). Памятуя о том, какой смысл имеет этот тезис, мы должны все же заметить, что Гегель и здесь выступает против абстракции в искусстве: «...эти движущиеся силы не должны выступать в художественном изображении в их всеобщности как таковой, хотя в реально совершающихся поступках они и представляют собой существенные моменты идеи, а должны получить форму *самостоятельных индивидуальностей*» (1, 231).

Дальнейшее рассуждение Гегеля по этому вопросу связано с рассмотрением различия между богами, как идеальным воплощением всеобщего, и людьми, в которых всеобщее проявляется в сочетании с индивидуальным. Характер этого рассуждения обусловлен тем историческим фактом, что на ранних ступенях развития человеческого сознания образы богов служили действительно воплощением неких общих понятий о силах природы и общественной жизни, но также связан и с тем, что в общефилософской концепции Гегеля божественное является первым воплощением идеи. Уже в «Феноменологии духа»[5] мы встречаемся с этой концепцией, где она подробно разработана Гегелем. Здесь в этом отношении ничего нового нет. Однако, отвлекаясь от идеалистической терминологии Гегеля, мы не можем не заметить, что в основе своей все это рассуждение представляет собой завуалированное рассмотрение проблемы типичного по отношению к характерам. Формула Гегеля гласит: художник «должен показать нам, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то всеобщее и существенное содержание, которое обнаруживается в этих поступках» (1, 235—236).

---

[5] См.: *Гегель.* Соч. М., 1959, т. 4, с. 377.

Всеобщие силы, воплощающиеся в духовном мире человека и толкающие его на определенные поступки, Гегель обозначает греческим словом «пафос». В сущности это страсть. Но не как низменное проявление физической природы человека, а в самом высоком и всеобщем смысле. «Пафос,— определяет Гегель,— представляет собою оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли» (1, 241).

Значение пафоса является двояким. С одной стороны, пафос, страсть, есть элемент, необходимый для возникновения действия и для его развития. Но вместе с тем пафос играет важнейшую роль как средство воздействия на зрителя. Все остальное в произведении искусства — внешняя обстановка, природа, пейзаж имеют подчиненное, второстепенное значение, их задача поддерживать воздействие пафоса.

В качестве основного принципа Гегель выдвигает положение: «искусство должно вообще трогать» (1, 241). Но трогать может разное и по-разному, поэтому Гегель ставит задачей определить тот истинный пафос, который, трогая зрителя, вместе с тем соответствует идеалу прекрасного.

Прежде всего он отмечает, что «пафос ни в комедии, ни в трагедии не должен быть чистым безумием и субъективной причудой» (1, 242). Так, например, Гегель считает, что в «Тимоне Афинском» Шекспира герой становится мизантропом по чисто внешним причинам. Хотя понятна и оправдана досада Тимона на тех людей, кто пировал на его счет и обирал его, пока он был богатым, а потом отвернулся от него, когда он из-за них же разорился, все же это не является достаточным основанием, чтобы стать человеконенавистником. По мнению Гегеля, жизненный повод в данном случае недостаточен для того, чтобы можно было сделать столь категоричный и безусловный вывод о природе всего человечества, какой делает Тимон Афинский. Интересно отметить, что Белинский оценил трагедию Шекспира совершенно иначе: «Люди обманули человека, который любил людей, надругались над его святыми чувствованиями, лишили его веры в человеческое достоинство, и этот человек возненавидел людей и проклял их...»[6] Русский критик писал о «Тимоне Афинском»: «Эта ужасная, хотя и бескровная, трагедия, ужасная даже в своей простоте, в своем спокойствии, приготовляется глупою комедиею, отвратительною картиною, как люди обжирают человека, помогают ему разориться и потом забывают о нем...»[7]

Однако если в общей оценке трагедии Шекспира скорее прав Белинский, чем Гегель, то в целом тезис Гегеля представляется верным. Необходимо только оговорить, что это положение относится именно к безумию в его отвлеченной форме и причудам в

---

[6] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953, т. 1, с. 290.
[7] Там же, с. 291.

их крайне субъективном проявлении, ибо наряду с этим есть формы безумия и причуд, которые могут, как показывает опыт искусства, составить пафос художественного произведения. Таково, в частности, безумие Дон Кихота и его «причуды».

Далее Гегель считает, что истинный пафос не может возникать из фальшивой фантастики, которая, по замыслу автора, должна производить эффект своей странностью. Это положение направлено против романтиков. Он считал, что фантастика романтиков не может найти отклика ни в одной здоровой человеческой душе. Классическому идеалу Гегеля невозможно было найти соответствие в произведениях романтиков. Ему казалось, что в «рафинированных размышлениях о том, что является истинным в человеке, испаряется всякое подлинное содержание» (1, 242). Между тем, как известно, романтическая литература в своих лучших образцах обогатила искусство сложным изображением характеров. В этой оценке Гегель был догматиком.

К сфере пафоса Гегель не относит «все то, что покоится на каком-либо учении и убеждении в его истинности» (1, 242), например научные познания и философские истины. Гегель исходит из того, что для науки требуется культура, эрудиция; интерес к такого рода интеллектуальной деятельности не принадлежит к числу движущих сил человеческого сердца и к тому же всегда ограничивается очень узким кругом людей.

Это положение в настоящее время уже не столь безусловно, каким оно могло казаться в эпоху Гегеля. В наше время культура становится все более массовой, а в будущем научное знание станет в подлинном смысле слова всеобщим достоянием. Надо полагать, что интеллектуальные проблемы со временем приобретут всеобщее значение, и тогда эстетика обязана будет посчитаться с этим. Уже с конца XIX в. технический прогресс завоевал столь широкое внимание общества, что одной из тем искусства стало развитие науки и техники. Произведения Жюля Верна, Герберта Уэллса и современных представителей научной фантастики, конечно, не могут равняться в своем эстетическом значении с величайшими шедеврами мирового искусства. Но место, занимаемое наукой в современной жизни, а еще больше то место, которое она займет в будущем, сделает, вероятно, и эту сторону человеческой деятельности объектом эстетики. Однако даже и в таком случае абстрактное знание или техника не станет эстетическим объектом без человека в процессе борьбы за применение этих знаний к практической жизни. Пафос будет составлять не само по себе знание, а человек в процессе познания. Собственно, искусство уже давно знает примеры истинно драматических и художественных сюжетов, где проблема познания становится пафосом. Непонятно, как мог Гегель не упомянуть в этой связи «Фауста» Гете.

Если Гегель прав, что содержанием искусства всегда является человек и человеческое, то все же, как со всей ясностью обнаружилось теперь, научная и интеллектуальная проблематика

становится соперницей проблематики нравственно-этической и подчас тесно переплетается с ней, например в вопросе об открытиях и изобретениях разрушительных сил, направленных против человечества.

Художественная трактовка догматов религии, по Гегелю, также не должна составлять основы для пафоса. Хотя вера связана с душевными переживаниями, тем не менее содержание религиозного учения не представляет интереса для искусства. Круг вопросов, связанных с религиозным вероучением, больше касается умонастроения, чем реального действования, которое необходимо для выявления пафоса. Единственное исключение в этом отношении представляет собой религия древних веков, которая касалась больше мирских явлений и человеческих дел. «У античных народов это мирское в своих существенных чертах служило содержанием их представления о богах, которые поэтому могли полностью выступать составной частью художественного изображения действия» (1, 243).

Постановка вопроса о религиозном пафосе в драме представляет собой часть полемики Гегеля против реакционных тенденций в романтизме. Напомним, что Ф. Шлегель видел в Кальдероне драматурга более значительного, чем Шекспир, и считал «Поклонение кресту» и «Стойкого принца» высшими образцами христианской трагедии[8]. В противовес этому Гегель восстанавливает положение о нетрагичности христианского героя, выдвинутое Лессингом в «Гамбургской драматургии»[9].

Мы можем, таким образом, выделить в концепции пафоса два основных момента. Первый заключается в том, что предметом страсти, по Гегелю, не могут быть абстрактные умозрительные интересы научного или религиозного характера. Эти интересы должны иметь конкретную жизненную направленность, касаться вопросов, существенных для личного счастья человека. Во-вторых, пафос требует действенного выявления, не может сосредоточиваться только в одном чувстве. Необходим поступок, ибо сила пафоса, иначе говоря сила страсти, неизбежно вызывает человека на определенные действия.

Гегель отмечает, что художественному изображению доступны только определенные формы пафоса. Как он пишет, их объем незначителен, а в некоторых видах искусства он оказывается особенно ограниченным. В качестве примера вида искусства, где объем пафоса ограничен, Гегель приводит оперу. «Опера,— пишет он,— в особенности хочет и должна держаться ограниченного круга таких моментов, и мы все снова и снова слушаем жалобы и ликования, вызванные неудачами и удачами любви, славы, чести, героизма, дружбы, материнской любви, любви детей и супружеской преданности и т. д.» (1, 243). Обусловленное ис-

---

[8] См.: *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первую половину XIX века, с. 24—26.

[9] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 351.

торическими особенностями оперного искусства того времени, это замечание, будучи ограниченным, тем не менее представляет интерес и для нашего времени в связи с некоторыми тенденциями в современном искусстве, в частности со стремлением ввести в оперу чуждые ей внешние мотивы, якобы приближающие этот вид искусства к жизни. В других видах искусства, в частности в драме, не редки ошибки такого рода, и это сказывается в отсутствии эстетического эффекта или в том, что можно назвать отрицательным эстетическим эффектом.

Искусство требует пафоса душевных переживаний, воспроизводимых перед зрителями как в своем внутреннем содержании, так и в том внешнем проявлении, какое страсть обретает в поступках. Как пишет Гегель, «в нем должна раскрываться богатая в самой себе душа, которая вкладывает в свой пафос всю полноту своих внутренних переживаний и не остается сосредоточенной и интенсивной, но проявляет себя экстенсивно и поднимается до вполне развитой формы» (1, 243).

Далее Гегель обращает внимание на то, что соотношение отдельных элементов пафоса определяется особенностями национального характера. В этом смысле искусство разных народов имеет большие различия: «Народы, отличающиеся более развитой рефлексией, более красноречивы в выражении своей страсти. Древние, например, привыкли развертывать пафос, одушевляющий индивидов, во всей его глубине, не впадая при этом в холодную рефлексию или пустую болтовню. Французы также патетичны в этом отношении, красноречие их страсти не всегда является лишь простым набором слов, как мы, сдержанные в выражении своих чувств немцы, часто думаем, так как всестороннее выражение чувства представляется нам неуважением к нему» (1, 243—244).

В поэзии и драме страсть, пафос требуют такого словесного выражения, которое отражало бы богатую душевную наполненность человека. Примитивные способы выражения чувства являются свидетельством душевной убогости, и, хотя они могут проявляться в внешне сильных выражениях, от этого они не становятся подлинно патетичными. Все это требует таких героев, которые обладают соответствующими душевными качествами. В этом отношении искусство предъявляет к художникам особые требования. Одно дело, как люди думают и чувствуют в действительности. Даже могучие стремления могут получать у них ограниченную или сдержанную форму выражения. В искусстве необходимо, чтобы выражение пафоса было максимально развернутым: «...пафос должен быть изображен как пафос богатого и цельного духа» (1, 244). Так Гегель подходит к тому, в чем это богатство духа воплощается — к характеру.

Как пишет Гегель, «характер составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения» (1, 245). Три элемента подчеркивает Гегель в характере, соответствующем эстетическому идеалу.

Прежде всего характер должен быть многосторонним. Всякая односторонность обедняет характер, превращает его в игралище сил, как бы находящихся вне человеческого. Подробно анализируя образ Ахилла в «Илиаде», Гегель завершает разбор восклицанием: «Об Ахилле можно сказать: это человек! Многосторонность благородной человеческой натуры раскрывает все свое богатство в этом одном индивиде» (1, 246). Точно так же и другие образы, созданные Гомером, представляют собой вполне живых лиц — «каждый из них является целым самостоятельным миром, полным, живым человеком, а не аллегорической абстракцией какой-нибудь одной черты характера» (1, 246).

Гегель делает существенную оговорку, имеющую особое значение для драмы. Полнота изображения такого характера в наибольшей мере доступна повествовательному виду поэзии и литературы, тогда как лирика и драма в меньшей степени могут воплотить эту полноту. Но речь идет именно о степени, а не о полном отсутствии многосторонности характера в драме.

Многосторонность характера, однако, не должна превращаться в расплывчатость. Характер должен обладать определенностью, быть *«особенным* и *индивидуализированным»* (1, 247). Конфликт по самой своей природе требует определенности характера, поступки и речи должны выражать достаточно ясно направленность воли и страсти героя. Точно так же действие в целом обретает смысл и полноту тогда, когда действующие лица последовательно выявляют себя. Определяя соотношение особенностей действия в разных родах поэзии и выступающих в этом действии характеров, Гегель замечает, что «драматические герои большей частью проще внутри себя, чем эпические образы. Более твердая определенность получается благодаря особенному пафосу, который становится заметной и существенной чертой характера, ведущей к определенным целям, решениям и поступкам. Однако если ограничение доводится до того, что индивид опустошается, превращается лишь в абстрактную форму определенного пафоса, например любви, чести и т. п., то вследствие этого теряется всякая жизненность и субъективность, и изображение, в котором преобладает лишь эта сторона, становится, как это часто бывает у французов, малосодержательным и холодным» (1, 247). Истинно художественное изображение характера требует, таким образом, с одной стороны, живой человеческой многосторонности чувств, страстей, способностей, реакции на разные стороны действительности, а с другой — определенности, в которой выражается направленность стремлений че-

ловека, особенности его воли и чувств, отличающие его от других людей.

Образцом правильного решения этой художественной задачи Гегель, в частности, считает трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Ее главным пафосом является любовь. Но мы видим Ромео также в его отношениях к родителям, друзьям; его характер проявляется в дуэли с Тибальтом, где обнаруживается горячность натуры Ромео. В отношении к монаху Лоренцо он проявляет почитание и доверие. Короче говоря, «во всех положениях он остается достойным, благородным и глубоко чувствующим человеком» (1, 248). Точно так же многообразно раскрывается характер Джульетты, хотя и он весь «проникнут лишь *одним* чувством, любовной страстью, которая глубока и широка, как беспредельное море...» (1, 248).

Свой вывод Гегель формулирует следующим образом: «...хотя художественное произведение должно изображать лишь *один* пафос, он должен раскрываться как богатство изображаемого лица внутри себя самого» (1, 248). Гегель отмечает, что характеры могут даже быть до известного предела непоследовательными. Эта непоследовательность естественна и человечна, отражая наличие противоречий, присущих людям.

Однако непоследовательность поведения, как сказано, должна иметь свои пределы, ибо существо характера заключается в определенности, в верности человека самому себе. «Если человек,— пишет Гегель,— не имеет в себе такого *единого* центра, то различные стороны его многообразной внутренней жизни распадаются и предстают лишенными всякого смысла» (1, 249).

Установив этот принцип, Гегель обращается к искусству XVII — начала XIX в. и отмечает, что по сравнению с более ранними эпохами твердость и определенность характера оказываются утраченными. Он находит этот недостаток в «Сиде» Корнеля, где он проявляется в «раздвоении одной и той же души, мятущейся от абстрактной чести к абстрактной любви, и обратно» (1, 249—250). Противоречит решительности характера и то, что герой или героиня дают убедить себя в чем-то второстепенной фигуре, как это происходит, например, в «Федре» Расина, где царица по совету Эноны позволяет перенести вину с себя на других. Гегель мог бы привести еще один пример: Макбет явно позволяет жене уговорить его решиться на убийство короля Дункана. Но Шекспира Гегель не трогает. «Подлинный характер,— пишет он,— действует по собственной инициативе и не допускает, чтобы другой думал и решал за него. А если он действовал самостоятельно, то и вину за свое деяние он желает принять на себя и нести за него ответственность» (1, 250).

Слабость характера в наибольшей степени свойственна героям немецкой литературы. Гегель отвергает сентиментальность, погружение личности в себя в ущерб внешнему миру. Чувствительный индивидуалист пренебрегает действительностью, скрывает от себя свою слабость, неумение находить себе место в мире

с его реально существующими условиями. «Такая прекрасная душа недоступна даже истинно нравственным интересам и твердым жизненным целям, и она ткет свою внутреннюю паутину и живет лишь в своих субъективнейших религиозных и моральных измышлениях» (1, 250).

Сильный характер умеет бороться с неблагоприятными жизненными обстоятельствами, тогда как человека слабого самое пустяковое обстоятельство приводит в крайнее отчаяние. «Тут нет конца горестям, печали, скорби, дурному настроению, обиде и меланхолии, и отсюда проистекает мучительное копание в своей и чужой душе, судорожные метания...» (1, 251).

Гегель сохраняет приверженность героическим, волевым, цельным характерам, способным совладать с трудностями реальной жизни. «...Подлинный характер предполагает наличие могущественного и сильного стремления к действительному миру и к овладению им. Интерес к такого рода субъективным натурам, мысль и чувства которых всегда вращаются только вокруг себя, является пустым интересом, хотя бы они и считали, что являются высшими, более чистыми натурами, что они раскрывают в себе божественное начало, обычно скрывающееся в глубочайших складках души, и показывают нам его в совершенном неглиже» (1, 251).

Гегель считает совершенно недопустимым превращение болезненных явлений человеческого сознания, таких, как магические, магнетические, демонические явления, ясновидение, лунатизм и т. д., в некие самостоятельные силы. «Живое лицо, относительно которого утверждают, что оно существовало в действительности, связывается здесь с этими темными силами таким образом, что, с одной стороны, они находятся в нем самом, а с другой стороны, представляются чем-то чужеродным, посторонним его внутренним переживаниям, и это чужеродное явление определяет и управляет его внутренней жизнью. В этих неизвестных силах заключается будто бы не поддающаяся разгадыванию истина страшного, которую нельзя постичь и понять» (1, 251).

В повествовательном искусстве примером этого является творчество Э. Т. А. Гофмана, в драме — «Принц Гомбургский» Клейста. Гегель твердо убежден в том, что «замена 〈...〉 здоровья характера болезнью духа с целью создания коллизии и пробуждения интереса всегда является неудачным приемом» (1, 252).

Это положение следует воспринять как норму, выдвигаемую Гегелем в противовес романтизму, и в данном случае он солидаризируется с Гете, который, как известно, считал классическое — здоровым, а романтическое — больным. Но развитие искусства уже в XIX в. отвергло эту норму. Болезненные состояния духа стали предметом пристального внимания мастеров реалистического романа (Достоевский, Золя) и драмы (Ибсен, Стриндберг).

Еще одно полемическое соображение выдвигает Гегель про-

тив современной ему романтической теории иронии. Как он пишет, «эта ложная теория побудила поэтов вносить в характеры такие не согласующиеся между собой черты, которые не сливаются в единство, так что каждый характер разрушает себя как характер» (1, 252). Гегель замечает, что сторонники теории иронии хотели толковать противоречия и непоследовательность, встречающиеся в характерах Шекспира, как конкретные случаи применения принципа романтической иронии. Примером этого служит трактовка характера леди Макбет, которая изображается как якобы любящая супруга с нежной душой и одновременно является женщиной, полной кровавого честолюбия. Гегель отвергает эту интерпретацию характера шекспировской героини и с полным основанием выдвигает общее положение, согласно которому «решительность и определенность изображаемых Шекспиром характеров проявляются в формальном величии и твердости даже злых характеров» (1, 252).

Особо останавливается Гегель на характере Гамлета. Уже в его время, благодаря Гете, получила широкое распространение концепция слабости и нерешительности принца датского. Гегель вносит существенное уточнение в концепцию характера Гамлета: «Гамлет, правда, нерешителен в себе; однако он сомневается не в том, *что* ему нужно делать, а в том, *как* ему это выполнить» (1, 252).

НАРОДНОСТЬ

Завершая рассмотрение общих положений «Эстетики» Гегеля, остановимся лишь на еще одном моменте, имеющем важное принципиальное значение, а именно — на гегелевском понимании народности. Гегелю было глубоко чуждо отношение к искусству как предмету эстетического наслаждения для избранных. Он писал, что «художественные произведения должны создаваться не для изучения и не для цеховых ученых, а должны быть понятны без посредства этих обширных и не всем доступных сведений и служить предметом наслаждения непосредственно, сами по себе» (1, 283). Со всей категоричностью он утверждал положение, что «искусство существует не для небольшого замкнутого круга немногих образованных людей, а для всей нации в целом» (1, 283).

Понятие народности Гегель рассматривал в особенности в связи со спецификой национального в искусстве. Он требовал, чтобы, с одной стороны, национальный элемент никогда не был развит до той степени, когда утрачивается общечеловеческое значение произведений. Но, с другой — он считал, что вполне допустимо, знакомя данный народ с произведениями искусства другого народа, делать изменения, которые устраняли бы непонятные национальные черты искусства других народов. Это рассуждение Гегеля стоит того, чтобы его привести целиком: «...художественное произведение и непосредственное наслаждение им существуют не для знатоков и ученых, а для публики, и крити-

ки не должны так пренебрежительно относиться к ней; ведь и они принадлежат к той же публике, и вряд ли сами они серьезно интересуются точной передачей исторических подробностей.

Исходя из этого, англичане, например, показывают теперь из шекспировских пьес лишь те сцены, которые превосходны и понятны сами по себе; англичанам чужд педантизм наших эстетиков, настаивающих на том, чтобы народу показывали все те ставшие ему чуждыми внешние обстоятельства, которыми он больше уже не может интересоваться. Когда на сцене ставятся иностранные драматические произведения, каждый народ имеет право требовать известной переработки. В переработке в этом отношении *нуждаются* даже самые превосходные произведения. Правда, на это можно было бы возразить, что подлинно превосходное должно оставаться превосходным для всех времен. Однако художественное произведение имеет в себе также и временну́ю, преходящую сторону, и именно эта его сторона и нуждается в изменениях. Ибо прекрасное является для других, и те, для которых оно является, должны чувствовать себя как дома в этой внешней стороне явленного прекрасного» (1, 287).

Суждение Гегеля не может служить оправданием для произвола по отношению к классическим произведениям драмы. Здесь имеется в виду не существо конфликтов и характеров, а лишь частные элементы внешнего действия, не обладающие решающим значением для идейного содержания произведения. Гегеля, конечно, ни в коем случае нельзя толковать в том смысле, что он оправдал бы изменение самой идейной направленности произведения в целях приспособления его к новым понятиям.

Гегель возвращается к проблеме народности и в заключительной части своей «Эстетики». Там он подчеркивает следующие моменты.

Существенное отличие драмы от любого вида книжной литературы состоит в том, что она обращается к большому человеческому коллективу, реакция которого должна быть единой и одновременной. Тот или иной вид книжной литературы имеет свою аудиторию, свой круг читателей. Читатель может отложить книгу, которая ему не нравится, в то время как другой будет увлечен данным сочинением. С драмой дело обстоит иначе, «ибо у публики есть право рукоплескать и выражать недовольство, поскольку ей как присутствующей общности преподносится произведение, которое должно быть воспринято с живым участием здесь, на этом месте, и сейчас, в эту минуту» (3, 555). Гегель различает три вида отношения драматургов к публике. Немецких романтиков Тика и братьев Шлегель он приводит в качестве примера авторов, которые пренебрегают вкусами и понятиями публики, используя сцену для выражения своего субъективного понимания жизни и искусства, не соответствующего духу народа.

Противоположное отношение к публике он находит во французской драме начала XIX в., идущей, как мы бы теперь сказа-

ли, «на поводу у публики». Французские драматурги «пишут для того, чтобы сейчас же произвести эффект».

Драма, безусловно, должна обладать живостью, производить эффект, и драматург обязан считаться со вкусами и понятиями публики, но он должен уметь использовать драматические эффекты в высоких целях.

Вопрос осложняется национальными различиями. Каждая драма содержит элементы общечеловеческие и специфически национальные. В силу особенностей исторического развития они не всегда совпадают. В частности, Гегель указывает, что, например, у индусов и испанцев есть произведения, вполне соответствующие нравственным и религиозным понятиям этих народов, но, однако, настолько национально специфичные, что восприятие их в других странах оказывается затруднительным. Дворянская концепция чести у испанцев или их же католический фанатизм, как это проявляется в некоторых пьесах Кальдерона, заслоняют для других народов восприятие общечеловеческих мотивов, имеющихся в данных драмах. Достоинством Шекспира является то, что в его комедиях и трагедиях, «несмотря на их национальный характер, общечеловеческая сторона ⟨...⟩ перевешивает в них все остальное...» (3, 557).

Преклоняясь перед классической драматургией античности, Гегель вынужден признать, что в современную эпоху античная драма уже не может оказывать такого большого воздействия, какое она производила на современников. На современный вкус ей недостает «субъективной глубины внутреннего мира и широты частной характеристики, не говоря уже об изменившихся привычках в отношении сценического представления и некоторых сторон национальных воззрений» (3, 557).

Из предшествующего совершенно очевидно, что Гегель ни в коей мере не отрицает национального элемента в драме и ее соответствия современным понятиям и вкусам. Однако по поводу сочетания национального и общечеловеческого он придерживается следующего взгляда: «...драматическое произведение при всем своем великолепии будет тем более преходящим, чем более станет оно избирать своим содержанием не субстанциально-человеческие интересы, а чисто специфические характеры и страсти, обусловленные лишь определенным национальным направлением эпохи» (3, 557). История мировой драмы полностью подтверждает это. Замечательный пример, свидетельствующий о справедливости данного положения Гегеля, дает судьба русской реалистической драмы, которая при всем своем явном национальном своеобразии завоевала за последние десятилетия сцены театров всего мира в силу значительности своего общечеловеческого содержания.

На этом мы закончим рассмотрение общих положений «Эстетики» Гегеля, имеющих отношение к драматическому искусству, и перейдем к его теории драмы, завершающей этот фундаментальный труд.

ОТЛИЧИЕ ДРАМЫ ОТ ЭПОСА И ЛИРИКИ

Гегель принял давно утвердившееся разделение поэзии на виды — эпос, лирика и драма. Однако по сравнению со всеми предыдущими теориями поэтики он подошел к определению их не с формальной, а с философско-исторической точки зрения. Очевидные и общепризнанные определения внешних особенностей эпоса, лирики и драмы Гегель рассматривает в связи с соотношением личности и общества.

Эпическая поэзия — первая форма поэтического творчества, ибо она возникает на ранней стадии исторического развития и ее почвой является такой социальный строй, в котором личность еще не обособилась от своего рода, племени или народа. Как пишет Гегель, «содержание и форму эпического в собственном смысле слова составляют миросозерцание и объективность духа народа 〈...〉 К этой целостности относится, с одной стороны, религиозное сознание всех глубин человеческого духа, а с другой стороны, конкретное внешнее бытие, гражданская и частная жизнь вплоть до форм внешнего существования с его потребностями и способами их удовлетворения» (3, 426).

Усложнение общественной жизни порождает два других вида поэзии — лирику и драму. Предпосылкой этого является такое развитие общественных отношений, при котором индивид обретает известную самостоятельность по отношению к обществу. «...Когда индивидуальная самость освобождается от субстанциальной целостности нации, ее состояний, образа мыслей и чувств, ее деяний и судеб, когда человек разделяется на чувство и волю, то вместо эпической поэзии наиболее зрелого развития достигает лирическая поэзия, с одной стороны, и драматическая — с другой. Это вполне совершается в позднейшей жизни народа...» (3, 427—428).

Гегель подчеркивает, что жизненные нормы фиксируются в политических, религиозных и нравственных законах, которые приобретают «затвердевший» характер. Возникает субъективная личная жизнь, причем стремления и страсти человека вытекают не из установленных обществом норм, а из его личного духа. Чем больше развивается «индивидуальная твердость характеров и цели», тем яснее определяются предпосылки драматической поэзии.

Гегель считает, что драма представляет собой «высочайшую ступень поэзии и искусства вообще» (3, 537). Это определяется тем, что ее выразительным средством является речь, которая полнее всего в состоянии передать любое духовное содержание, а сверх того — драма имеет еще то достоинство, что она «соединяет в себе объективность эпоса с субъективным началом лирики» (3, 538). Наконец, драма изображает целостное замкнутое действие и показывает его как реальное действие. Полное осуществление драмы требует ее сценического воплощения.

Рассмотрение драматического искусства Гегель разделяет на

три ступени. Первым этапом является анализ отличия драмы от эпоса и лирики, что позволяет выявить специфику данного вида искусства. Второй этап — рассмотрение драмы как литературного произведения в соответствии с его сценическим воплощением. Пожалуй, мы не ошибемся, признав, что Гегель был первым теоретиком, который последовательно провел принцип рассмотрения драмы в связи с искусством театра. Едва ли надо говорить о том, насколько это принципиально важно. Третья ступень анализа представляет собой рассмотрение отдельных видов драмы в их историческом развитии.

Намеченный Гегелем план был осуществлен им со всей силой свойственной ему диалектической логики. Однако Гегель постоянно подчеркивал, что его дело — рассматривать общие принципы, не вдаваясь в частности. Его изложение поэтому крайне сжато и концентрированно.

Сначала Гегель рассматривает драму как литературное произведение, независимо от способов его сценического воплощения. Уже самый порядок рассмотрения вопросов драмы и театра показывает соотношение этих видов искусства в понимании Гегеля. Стоя на точке зрения органического единства драматургии и сценического искусства, Гегель считает, что определяющая роль в этом союзе двух искусств принадлежит драме. Он противник точки зрения, утверждающей автономность театра. В этом смысле его теория никак не устроила бы тех, кто ложно понимают достоинство театрального искусства, декларируя его независимость от драматургии или считая драматургию лишь материалом для искусства сцены. Для Гегеля драма есть воплощение того содержания, которое решает все, вплоть до деталей художественной формы сценического искусства. Говоря современным языком, Гегель со всей непреложностью утверждает ведущую роль драматургии.

Драма изображает действия и речи людей. Однако не всякое изображение действий и речей людей будет истинно драматичным. Драматизм возникает на почве определенного состояния мира, развития индивидуальных характеров и особого рода конфликтов. Так, в частности, «первые великие национальные деяния и события, как правило, бывают скорее эпическими, чем драматическими по своей природе» (3, 539). Драма возникает на почве «внутри себя развившейся национальной жизни». Она возможна тогда, когда появляются «самостоятельные герои-одиночки, которые самостоятельно ставят себе цели и исполняют свои замыслы» (3, 539).

Соотношение драмы, с одной стороны, и лирики и эпоса — с другой, представляет собой сложную диалектику, выявляющую как их общность, так и различия. Эпос и драма изображают события и поступки. В эпосе события и поступки отражают то, что Гегель называет «целостностью национального духа». Здесь перед нами выступают большие массы людей, и действия каждого из них в той или иной форме выражают общее стремление кол-

лектива, к которому принадлежит данный человек. В философской терминологии Гегеля это формулируется так: «...субъективная воля, индивидуальная цель и внешние обстоятельства с их реальными препятствиями вполне уравновешивают друг друга». В драме «происходящее является проистекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера, получая драматическое значение только в соотнесении с субъективными целями и страстями» (3, 540).

В лирике личность уже проявляет самостоятельность своей духовной жизни. Но лирика довольствуется выражением чувств самих по себе. Она представляет собой пассивное выявление личности. Общее между лирикой и драмой состоит в наличии развитого индивидуального начала, личной страсти. Но там, где лирика удовлетворяется пассивным созерцанием переживания, драма требует действия и воплощается в нем. Как пишет Гегель: «...драма должна показать, как ситуации и их настроенность определяются индивидуальным характером, который решается на особенные цели и обращает их в практическое содержание своего волящего „я". Определенный склад души становится поэтому в драме влечением, осуществлением внутреннего мира посредством воли, действием, он превращается в нечто внешнее, объективируется и в результате обращается в сторону эпической реальности» (3, 540—541).

Хотя воля и целенаправленность деятельности героев имеют важнейшее значение для драмы, однако характер драмы не определяется только стремлениями индивида. Основу драмы составляет то, что герой оказывается в борьбе и противоречии с другими людьми. Драма показывает осложнения и конфликты, возникающие на почве столкновения противостоящих друг другу стремлений, и события в драме должны носить такой характер, когда развитие их протекает не так или не совсем так, как мыслилось тем, кто их замышлял. Здесь-то и обнаруживаются противоречия, через которые раскрывается суть жизненных явлений. Драма, изображающая осуществление стремлений и намерений, не наталкивающихся на препятствия, невозможна, ибо тогда исчезает то, что составляет существо драматизма, и то, в чем драматизм отражает существенное содержание жизненных процессов.

Особая черта драмы заключается в том, что действие в ней носит осознанный характер, вызывается ясно выраженными побуждениями. Другое дело, что это не означает обязательность понимания действующим лицом всей ситуации и условий, в которых он будет осуществлять свое действие. Драматичным является как раз такое действие, где герой сознает свои цели, но не представляет себе в полной мере ни всех обстоятельств, в которых ему придется действовать, ни противодействия, какое может ему встретиться, ни всех последствий своего поступка или поступков.

Действие возникает как волевое стремление, осуществляемое

человеком по отношению к окружающему его миру. Поступок вызывает некие последствия, а они, в свою очередь, вызывают душевную реакцию у того, кто совершил это действие. Таким образом возникает постоянная соотнесенность реальности и внутреннего мира человека. Гегель считает, что «лирическое начало в драматической поэзии и состоит как раз в этой постоянной соотнесенности всей действительности с внутренним миром индивида, определяющегося самим собою и в такой же мере являющегося основой реальности, в какой он вбирает ее назад, в себя» (3, 541).

Действие драмы существенно отличается от действия в эпосе. Эпос дает картину «национального духа в нравственной семейной жизни, общественных состояниях войны и мира, в его потребностях, искусствах, интересах, обычаях, вообще дает образ целой ступени и особой формы сознания» (3, 438). Эпическое произведение также должно иметь в своей основе конфликт. Наиболее подходящей ситуацией для эпоса является война, в которой принимает участие вся нация. В военных действиях, особенно большое значение имеет храбрость, и изображение ее дает возможность эпическому поэту описать душевное состояние, связанное с необходимостью свершения подвига. Это не подходит для лирики и для драмы. В эпическом жанре на первый план выдвигается то, что Гегель определяет как «естественную сторону характера», т. е. характер в его данности, такой, как он есть вообще. Иначе обстоит дело в драме, где «главное в драматическом — это внутренняя, *духовная* сила или слабость, нравственно оправданный или предосудительный пафос...» (3, 441).

Для эпоса характерны такие конфликты, в которых народ предстает в своем единстве. Как только возникает внутренняя борьба в среде данной нации, эпическое начало начинает утрачиваться. По определению Гегеля, «подлинно эпический характер имеют только войны между нациями, *чуждыми* друг другу, тогда как войны за престолонаследие, гражданские войны и волнения больше подходят для драматического изображения» (3, 442). Исторические трагедии Шекспира приводятся Гегелем как примеры произведений, где коллизии и войны имеют в своей основе внутренние мотивы страстей и характеров. Масштабность такого рода конфликтов ставит их в среднее положение между эпосом и драмой. В своем «чистом», классическом виде драма имеет в основе действия, где в конфликте сталкиваются отдельные индивиды. В этом отношении Гегель придерживается того же взгляда, что и Аристотель, считая, что в драматическом конфликте в отличие от эпоса «враждебность не есть что-то такое, что существует само по себе, а основывается как раз на особенной индивидуальности братьев, идущих войной друг на друга» (3, 442).

В известном смысле драма, по определению Гегеля, абстрактнее эпоса. Это вытекает из того, что в ней «интерес ограничивается ⟨...⟩ внутренней целью, где героем является действую-

щий индивид, а из всего внешнего следует включать в художественное произведение только то, что имеет существенное отношение к этой вытекающей из самосознания цели».

Таким образом, если, с одной стороны, действие драмы имеет своей основой цели и стремления характера, то, с другой — из этого вытекает и большая простота действия, ибо для драмы необходимо лишь выявление «определенных обстоятельств, при которых субъект решается поставить свою цель и осуществляет ее» (3, 541). Личность героя отнюдь не обязательно должна раскрыться в драме во всех тех чертах, которые отражали бы всеобщие качества данного народа. В эпосе герой является живым носителем качеств своего народа, в драме он выступает как носитель индивидуального характера. Исходя из этого, Гегель пишет, что «по отношению к действующей индивидуальности драматическая поэзия должна концентрировать действие с большей простотой, чем эпическая поэзия» (3, 542).

В эпосе многообразие народа требует большого количества действующих лиц, индивидуальные особенности которых, сложенные вместе, отражают в сумме весь облик народа, его разных сословий, особенностей, порождаемых различиями возраста, пола и рода жизнедеятельности. Если бы драма ставила своей целью такую же полноту охвата действительности, ее действие обретало бы вялость, и все это многообразие обстоятельств было бы излишним и мешало бы раскрытию конфликта. Конфликт в драме требует изображения только таких характеров и обстоятельств, которые непосредственно связаны с действием.

Подлинный драматизм возникает лишь постольку, поскольку стремления и цели одного персонажа вызывают у других действующих лиц противоположные цели и страсти. Содержанием здесь, как Гегель говорил уже раньше, являются субстанциальные цели, т. е. существенные интересы, связанные с отношением к духовным, нравственным и религиозным понятиям, отношениями к отечеству, семье и вообще к окружающим людям. Однако особенностью драматического пафоса является то, что эти важнейшие жизненные отношения проявляются в форме «различных противоборствующих целей» (3, 542). Соотношение их в драме таково, что, хотя индивиды преследуют свои особые цели, столкновение их происходит в сфере интересов, имеющих всеобщее значение для людей, и результат действия, его развязка не заключается только в определении судьбы отдельных индивидов, но должна выявить общие законы жизни. Гегель формулирует это так: «Драма каким угодно способом должна представить нам живое проявление необходимости, покоящейся в самой себе и разрешающей всякую борьбу и противоречие» (3, 543). Иначе говоря, личные судьбы, частные конфликты имеют для драмы интерес в той мере, в какой в них отражается действительность с присущими ей противоречиями и закономерностями. Истинно драматическое произведение содержит такое изображение конфликта и его исхода, которое соответствует сущности и законо-

мерностям жизненного процесса в целом. Отсюда вытекают требования, которые Гегель предъявляет к драматургу: глубокое понимание жизни, то, что можно было бы назвать философским взглядом на нее. Автор драматического произведения должен обладать мировоззрением, которое охватывало бы действительность как в ее частных проявлениях, так и в ее широком всеобщем смысле. Драматург должен постигать «все то внутреннее и всеобщее, что лежит в основе человеческих целей, столкновений и судеб. Он должен довести до своего сознания, в каких противоречиях и перипетиях в соответствии с природой самого дела может выступать действие как со стороны субъективной страсти и индивидуальности характеров, так и со стороны содержания человеческих замыслов и решений, а также внешних конкретных обстоятельств и условий. В то же время он должен обладать способностью понять, что представляют собой те господствующие силы, которые определяют человеку правый удел по мере его свершений» (3, 543).

Еще ранее Гегель отмечал, что «драматический индивид сам пожинает плоды собственных деяний» (3, 541), т. е. поступки действующих лиц приводят к последствиям, отражающим нравственные законы жизни. Драматическое действие и обнаруживает их как справедливую мзду за все, совершенное ими.

Драма в этом смысле изображает идеальный порядок вещей, согласно которому последствия поступка определяют судьбу человека. Здесь мы снова сталкиваемся с характерным для всей эстетической системы Гегеля противоречием. Теоретически говоря, драма действительно должна выражать законы истинной нравственности. Но предпосылкой для этого, в свою очередь, должно являться такое реальное состояние мира, когда нравственные законы в самом деле определяют ход и развитие действительности в целом и индивидуальных судеб в частности.

Все это смыкается с «принципом поэтической справедливости». Но еще остается вопросом, что́ больше соответствует действительности: поэтическая справедливость или тот реальный исход, какой события нередко имеют в жизни, когда мы видим полное нарушение справедливости. В дальнейшем концепция трагического у Гегеля исходит именно из принципа поэтической справедливости. К каким противоречиям это приводит, мы еще будем иметь возможность убедиться.

Но Гегель прав, когда он требует от драматического действия, чтобы оно выявляло в наиболее прозрачном виде силы, действующие в жизни, а также закономерности, определяющие развитие и исход событий. «Правда и заблуждение страстей, бушующих в человеческой груди и заставляющих человека действовать, должны быть одинаково ясны для него, чтобы там, где обычному взору представляется, будто господствует лишь мрак, случай и хаос, для него открывалось бы реальное осуществление начала, разумного и действительного в себе и для себя» (3, 543).

Гегель требует от драматурга объективности: «...драматический поэт в равной мере не может остановиться ни на совершенно неопределеном брожении в глубинах души, ни на одностороннем утверждении какого-либо исключительного настроения или ограниченной партийности в осмыслении и миросозерцании, но ему нужна величайшая открытость и охватывающая широта духа» (3, 543). Эту широту кругозора ни в коем случае нельзя понимать как отсутствие определенного взгляда на жизнь. Гегель требовал от художника философского постижения действительности во всем ее объеме. Следовательно, он предполагает и наличие такого миросозерцания, которое, будучи объективным, приближает драматурга к наиболее правильному пониманию сущности жизни. Он возражает лишь против той односторонности, узости и ограниченности, которые приводят к убогому прямолинейному взгляду на жизнь, такому взгляду, который не способен уловить противоречия действительности и закономерность столкновения этих противоречий.

Диалектик Гегель ценил драму как высший вид искусства именно потому, что она по самой своей природе предназначена для раскрытия диалектики жизни, проявляющейся в возникновении противоречий внутри некоего единства, в развитии их и в их разрешении.

ДЕЙСТВИЕ В ДРАМЕ

Определив сущность драматизма, Гегель переходит к рассмотрению художественной композиции драматического произведения. Драматическое действие должно быть замкнутым и содержать в себе самом как предпосылки, так развитие и исход события. Художественность драмы требует ее единства. Касаясь вопроса о трех единствах, еще сохранявших актуальность в начале XIX в., Гегель подчеркивает, что ни единство места, ни единство времени, не являются обязательным, неприкосновенным остается только единство действия. Это показывает, что Гегель учел опыт развития драмы на рубеже XVIII—XIX вв. и теоретически поддержал противников поэтики классицизма.

В отличие от эпоса, изображающего реальные события и борьбу во всех их внешних проявлениях, в драме, как пишет Гегель, «главную сторону составляет не реальное делание, а изображение внутренней страсти» (3, 548). Но при этом, с одной стороны, признаки реального действия должны быть налицо, тогда как, с другой — задача драмы воспроизвести внешнюю ситуацию через раскрытие душевного состояния героев, их психологических реакций на внешние факты действительности. В силу этого «драматическая поэзия стоит примерно посредине между растянутостью эпопеи и сжатостью лирики» (3, 548).

Лирика сосредоточивает внимание на одном душевном состоянии, тогда как драма и эпос раскрывают картину душевной жизни в ее развитии. Форма развертывания действия в эпосе за-

медляется всевозможными описаниями, не говоря уже о всяких задержках в самом развитии события. Хотя драма также изображает задержки и препоны, возникающие перед героями в ходе их борьбы за определенные цели, однако качество их совсем иное, чем в эпосе. Здесь препоны не останавливают действия, а, вызвав соответствующую реакцию героя, побуждают к дальнейшей деятельности. Драматический процесс «есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе» (3, 548), т. е. к развязке.

Гегель считает необходимым оговорить, что одной лишь стремительности развития действия недостаточно для эстетического эффекта драмы. Необходимо, чтобы каждая частная ситуация драмы раскрылась во всей своей полноте и чтобы поведение героев было обусловлено мотивами, выявленными со всей ясностью. Придерживаясь принципа строгого единства драмы, Гегель повторяет традиционное возражение против эпизодических сцен, которые не только не развивают действия, но даже тормозят его ход.

Следуя Аристотелю, Гегель расчленяет действие драмы на три части: начало, середину и конец. Началом или завязкой является раскрытие коллизии. Середина действия составляет столкновение интересов и их борьба, вызывающая запутанные положения. Конец составляет развязка, исчерпывающая весь конфликт. Отмечая, что драма нового времени придерживается пятиактного деления, Гегель говорит, что оно соответствует основному принципу деления драмы в том смысле, что первый акт содержит завязку, второй, третий и четвертый акты представляют собой развитие действия, а пятый акт — завершение коллизии.

РЕЧЬ В ДРАМЕ

Поскольку существо драмы составляет не столько изображение реального действия, сколько раскрытие внутренних мотивов, вызывающих поступки действующих лиц, главным выразительным средством драмы является речь. Речи персонажей имеют двоякий характер — лирический и эпический, т. е. они либо выражают душевное состояние действующих лиц, либо содержат изложение обстоятельств, связанных с данной ситуацией. Обе эти формы речи в драме должны быть более сосредоточенными и, как выражается Гегель, более «подвижными, чем в эпосе или лирике». Однако ни лирическая, ни эпическая формы речи в драме не являются собственно драматическими. Есть особая форма речи, соответствующая природе драмы, которая сочетает в себе лирические и эпические элементы. Как пишет Гегель, «*драматическими* являются речи индивидов в борьбе их интересов и в конфликте их характеров и страстей» (3, 551). Здесь Гегель делает краткое отступление, относящееся к практике реалистической драмы конца XVIII в., когда Дидро, Лессинг, а также Гете

и Шиллер в период «бури и натиска» вводили в драму элементы бытовой повседневной речи. Если этим и достигалась некоторая естественность и жизненное правдоподобие, то зато, с другой стороны, по мнению Гегеля, подобного рода естественность противоречит существу драмы. Это «легко может становиться сухим и прозаичным, когда характеры не развивают субстанцию своей души и своих действий, а только выражают все то, что они чувствуют, в непосредственной жизненности своей индивидуальности и без какого-либо более высокого осознания себя и своих отношений» (3, 551).

Мнение философа отражает его приверженность к классическим формам поэтической драмы. Гегель еще не мог предвидеть того, что реалистическая драма XIX в. сумеет поднять прозаическую речь на ту высоту, когда она тоже станет средством «более высокого осознания себя и своих отношений». Но он, безусловно, прав в том, что использование драматической речи в целях чисто иллюстративного отражения бытового языка тех или иных общественных групп не является истинно драматическим. Гегель ищет среднего пути между воспроизведением особенностей живой речи и ее драматическим назначением. Его вывод гласит: «...подлинно поэтическое будет состоять в том, что все характерное и индивидуальное, что присуще непосредственной реальности, будет возводиться в очищающую стихию всеобщности и обе стороны будут опосредствованы. Тогда и в плане слога мы почувствуем, что, не покидая почвы реальности и ее подлинных черт, мы находимся все же в иной сфере, а именно в идеальной области искусства» (3, 552).

Речь в драме имеет три конкретные формы: хор, монолог и диалог. Хоровая песня античной драмы выражала «общее», т. е. реакцию на события, вытекавшую из нравственных норм античного мира. Эта форма речи отпала в более поздней драме, и то, что у античных авторов выражал хор, в драме нового времени вкладывается в уста действующих лиц.

Монолог есть средство выражения субъективных моментов характера героя. Но в драме он не может принимать чисто лирическую форму. Здесь он — часть драматического действия, когда «душа после всех прошедших событий просто сосредоточивается внутри себя, отдает себе отчет в своем несогласии с другими или в своем внутреннем расколе или же в последний раз обдумывает свои медленно зревшие или внезапные решения» (3, 552).

Однако ни хоровая песня, ни монолог не являются чисто драматическими формами речи: «...вполне драматической формой является *диалог*. Ибо в диалоге действующие индивиды могут высказать по отношению *друг к другу* свои характеры и цели как с точки зрения их особенности, так и в плане субстанциальности своего пафоса, вступая в борьбу и тем продвигая вперед реальное развитие действия» (3, 553). Особо оговаривает Гегель различие между тем, что он определяет как субъективный и объек-

тивный пафос. Субъективный пафос проявляется во вспышках страсти, в выражении чувств, страдания и в сознании душевного разлада. Это выражает лишь некое индивидуальное душевное состояние, которое может быть более или менее трогательным, но все же недостаточно эффективно и драматично. Объективный пафос, как его понимает Гегель, не лишен черт человеческой индивидуальности, но он содержит в себе и нечто большее, а именно некое положительное, примиряющее начало. Герой, который просто «рвет страсть в клочки», гораздо менее выразителен, чем герой, который не только переживает определенное душевное состояние, но и осознает его смысл, сопоставляя свои чувства и свое душевное состояние с действительностью, законами жизни, нравственными принципами. Иначе говоря, его чувства и страсти должны быть связаны с более или менее ясным сознанием того общечеловеческого, что есть в его субъективном переживании. С одной стороны, это требует осмысления нравственного значения ситуации, а с другой — выявления той силы и определенности характера, при которых данная личность выявляет свое понимание и свое решение нравственных проблем.

Важнейшим условием действенности драмы является ее живость. Она достигается изображением подлинно жизненных состояний, характеров и действий. Особенно большой интерес в этом отношении представляет рассуждение Гегеля о живости характеров. Прежде всего он устанавливает, что характеры «не могут быть просто олицетворением каких-либо целей» (3, 347), т. е. не быть абстрактным воплощением определенных страстей и целей, иначе говоря, не представлять собой того, что Маркс определил как «рупоры духа времени». Если характер несет в себе только некие абстрактные общие черты, он утрачивает живость. Но он не обретает подлинной живости и тогда, когда индивидуализация поверхностна. Действительно художественным является характер, который органически сочетает значительные общечеловеческие свойства и стремления с ярко выраженной индивидуальностью. Однако построение такого характера не может ограничиться нанизыванием различных черт и свойств. Живой характер обладает внутренним единством, той определенностью душевного склада, идейных стремлений, манеры поведения, которые создают своеобразие личности. Формула Гегеля гласит: «...индивид в драме должен быть насквозь жизнен в самом себе и представлять законченную целостность, а умонастроение и характер его должны гармонировать с его целями и поступками.

Главное при этом — не просто широта своеобразных черт характера, а всепроникающая индивидуальность, которая все приводит к единству, каковым она сама и является, представляя эту свою индивидуальность в речах и в действиях как один и тот же источник, из которого проистекает любое особенное высказывание, любая отдельная черта умонастроения, всякий поступок и манера поведения» (3, 558).

Известно, что в XVIII в. возник спор о соотношении ситуации и характеров. Собственно, уже в «Поэтике» Аристотеля этот вопрос был не только поставлен, но и решен. Гегель присоединяется к Аристотелю, считая, что сюжет, действие имеют для драмы первостепенное значение и что характеры при всей их важности подчинены действию драмы. Как он пишет, «драматически актуальным является действие, а не более независимая от определенной цели и ее выполнения экспозиция характера как такового», и далее: «...индивиды действуют не для того, чтобы представить нам характеры, но последние вовлекаются ради действия» (3, 559).

Выше отмечалось, что Гегель видел в драме форму объективного отражения действительности. В этой связи возникает вопрос о том, в какой мере индивидуальность драматурга может и должна сказываться в произведении. Данный вопрос рассматривается Гегелем в соотношении между эпическим, лирическим и драматическим поэтом. В классическом эпосе древности поэт совершенно отстраняется от происходящего, объективно отражая событие во всей его полноте. Наоборот, поэт-лирик выражает лишь свое собственное чувство и свое субъективное мировоззрение. В драме дело обстоит сложнее. С одной стороны, она дает объективную картину ситуации и коллизии. Но сама эта художественная форма возникает уже на той ступени общественного развития, когда субъективное самосознание стало фактом действительности. Индивидуальность поэта здесь сказывается неизбежно. Если эпос является продуктом народного сознания в целом, то драма есть результат индивидуального творчества. Для эстетического восприятия драмы большое значение имеют «искусство и виртуозность индивидуального поэта» (3, 559). Это является одним из условий художественной живости и определенности самого драматического произведения.

Однако здесь возникает почва для противоречия между направлением поэта и взглядами публики. С лирической поэзией дело обстоит проще. Публика и не воспринимает ее иначе, как выражение субъективности поэта. Но если драма выражает только субъективную направленность автора, то она может прийти в противоречие со вкусами публики. Каким же образом это противоречие избегается? Здесь критерием является следование действительности и истине. Но возможен также случай другого рода, а именно — конфликт между художником, стоящим на почве истинного понимания действительности, и публикой, не способной, в силу различных условий, подняться на высоту того понимания, каким обладает поэт. Как пишет Гегель, при известных обстоятельствах драматург «может легко оказываться в конфликте с ограниченными и враждебными искусству представлениями своей эпохи и своей нации; но в последнем случае вину за разлад с духом времени следует возложить на публику, а не на поэта» (3, 560). Хотя Гегель считал, что художник обязан считаться с понятиями и вкусами публики своего времени, однако он

отнюдь не признавал необходимости применяться к предрассудкам и заблуждениям. Процесс развития искусства тоже представляет собой борьбу. Возможны случаи, когда понимание художника обгоняет нравственные и эстетические представления народа. В таких случаях, по мнению Гегеля, у драматурга «есть лишь один долг — следовать за истиной и за гением, ведущим его, и если только это подлинный гений, то он, как и всегда, когда речь идет об истине, в конечном итоге одержит победу» (3, 560).

ТЕНДЕНЦИЯ В ДРАМЕ

Несомненно, актуальный интерес представляет рассмотрение Гегелем вопроса о тенденциозности драмы. Гегель отнюдь не является противником тенденциозности. Более того, исходя из исторических фактов, он считает необходимым отметить, что «в некоторые эпохи именно драматической поэзией пользуются для того, чтобы проводить в жизнь новые представления в политике, нравственности, поэзии, религии и т. д.» (3, 560). Для примера он называет Аристофана, Вольтера, Лессинга и Гете. Гегель считает правомерным для художника пользоваться искусством для утверждения передовых взглядов. Единственное возражение, которое он имеет, относится к тенденциозности, которая искусственно связывается с действием драмы, не вытекает из него, не обусловлено им. Правда, сами по себе такие взгляды могут произвести большое впечатление на публику, но эффект в таком случае будет определяться не художественными качествами произведения. Драматург, поступающий таким образом, будучи верен своему мировоззрению, вместе с тем изменяет искусству. Но еще больший грех, когда тенденция художника вообще является ложной. В таком случае он совершает «двойной грех — против истины и против искусства» (3, 561).

Мнение великого философа выражено очень сложно. Вот формулировка самого Гегеля по этому вопросу: «Если 〈...〉 индивидуальное воззрение поэта оказывается высшей позицией и не выпадает с преднамеренной независимостью из самого представляемого действия, так что действие это не низводится до уровня простого средства, то искусству не нанесен еще никакой ущерб. Но если это ущемляет поэтическую свободу произведения, то поэт, может быть, и сумеет еще произвести большое впечатление на публику таким обнаружением своих пусть подлинных, но, скорее, независимых от художественного творчества тенденций, однако интерес, который он пробудит, будет относиться только к материалу и менее будет связан с искусством» (3, 560—561).

Вопрос о тенденции имеет не только общественно-политический аспект. Существуют также определенные тенденции эстетического и художественного развития. Как философ, стремившийся построить теорию искусства на основе его истории, Ге-

гель постоянно имел дело с тем, что мы можем назвать художественными тенденциями. В этом вопросе его позиция была сложной. Он стремился сочетать историзм в понимании искусства с эстетическим нормативизмом. Из всей «Эстетики» следует, что высшей точкой в развитии искусства для Гегеля была классическая античность. Не приходится спорить против того, что Древняя Греция действительно создала высочайшие образцы художественности. Прав Гегель и в том смысле, что не всякий последующий этап развития искусства создает более высокий эстетический идеал, чем тот, который был в предшествующую эпоху. Но Гегеля все же можно упрекнуть в том, что некоторые жизнеспособные тенденции, уже наметившиеся в искусстве его эпохи, он явно недооценивал. В первую очередь это относится к реалистическому течению в искусстве и драме XVIII в. и к романтизму. Он видел только те стороны этих художественных направлений, которые играли разрушительную роль по отношению к его излюбленному идеалу классического искусства. Точно так же, как в общественно-политическом отношении Гегель считал наиболее совершенной достигнутую тогда ступень государственности, как он считал свою философскую систему венцом всего развития мысли, так и классический идеал казался ему конечной точкой развития искусства. Консерватизм Гегеля помешал ему увидеть новые тенденции общественного развития, философской мысли, литературы и искусства. Это сказалось и на его теории драмы, с чем мы отчасти уже сталкивались и еще столкнемся в дальнейшем.

ДРАМА И ТЕАТР

Гегель не обходит вниманием и вопрос о внешнем исполнении драматических произведений. Как уже было сказано, включение им этого момента является несомненным достоинством концепции Гегеля.

Гегель подчеркивает, что драматическое произведение, обладая внутренней поэтической ценностью, свою *«драматическую* ценность» в полной мере обретает при постановке на сцене. Поэтому знание сцены необходимо для драматурга. «...Например, когда сцена,— пишет Гегель,— задумывается так, чтобы другая, требующая больших усилий для своего оформления, могла с легкостью следовать за ней или чтобы у актера оставалось время на переодевание или же на отдых...» (3, 564). Задачи подобного рода не имеют непосредственной связи с поэтической стороной произведения и зависят от театральных условий, которые являются изменчивыми. Но есть в драматическом произведении стороны, имеющие существенное значение для их художественной природы.

Как пишет Гегель: «...поэт, желая стать подлинно драматическим поэтом, существенно нуждается в том, чтобы перед глазами его стояло живое исполнение и чтобы его персонажи говори-

ли и поступали в соответствии с ним, то есть в духе реального действия, происходящего на наших глазах» (3, 564). Для этого недостаточно, чтобы речи персонажей были написаны красиво в поэтическом отношении. Подлинный драматизм достигается, «когда персонажи выражают себя на словах и действуют так, как этого требует живая действительность природы и искусства» (3, 564).

Драматический диалог, так же как и действие, должен отличаться живостью и непосредственностью. Наглядность сценического воплощения драмы имеет очень важное значение. Более того, при всей искусности литературного построения драмы одно только чтение ее не способно раскрыть в полной мере ситуацию и развитие коллизии. Гегель прямо пишет, что как бы содержательна ни была драма, «о динамике интересов, о последовательности уровней в развитии действия, о напряженности и запутанности ситуаций, о степени воздействия характеров друг на друга, о достоинстве и истинности их поведения и их слов,— обо всем этом трудно составить ясное представление помимо театрального спектакля и при простом чтении» (3, 565).

Все это является логическим следствием тех общих принципов драмы, которые утверждает Гегель.

До сих пор мы рассматривали общие принципиальные основы теории драмы Гегеля в связи с его эстетическим учением в целом. Теперь мы переходим к гегелевской теории драматических видов. Это один из интереснейших пунктов его теории. Здесь много глубоких мыслей, но есть также и присущая Гегелю ограниченность.

СУЩНОСТЬ ТРАГЕДИИ

Как и во всех других вопросах эстетики и теории искусства, проблему жанров Гегель решает не с формальной точки зрения, а со стороны содержания, ибо в его эстетике содержание всегда является определяющим моментом.

В эпосе членение на жанры имеет в своей основе всеобщность, проникающую весь этот род художественного творчества. В лирике, наоборот, формообразующим элементом являются степени и способы выражения субъективного отношения к миру. Поскольку в драме основу составляет конфликт целей и характеров, то природа ее отдельных жанров имеет в своей основе «отношения, в котором *индивиды* находятся к своей *цели* и ее содержанию» (3, 573). Характер этих отношений определяет специфику как драматического конфликта, так и его развязки. Это и образует различия в действии, отличающие друг от друга отдельные виды драмы.

По Гегелю, драма имеет две стороны: субстанциальную и субъективную. Иначе говоря, в ее содержании проявляются наиболее всеобщие формы жизни, нравственности и характеров, а с

другой стороны, без субъективного начала в драме нет ни коллизии, ни определенности характеров. В каждом из видов драмы и то и другое начало приобретает свой специфический характер. Соотношение субстанциального и субъективного определяет и перевес определенных эстетических качеств, составляющих специфику жанра.

Если драма для Гегеля — высшая форма искусства, то в пределах самой драмы высшим видом является трагедия. Высокое место трагедии определяется тем, что ее содержание принадлежит сфере наиболее жизненно важных человеческих интересов.

Цели, преследуемые действующими лицами трагедии, всегда значительны. Каковы же эти субстанциальные интересы? По определению Гегеля, это — «семейная любовь супругов, родителей, детей, братьев и сестер; равным образом государственная жизнь, патриотизм граждан, воля властителей; далее церковное бытие, но не благочестие, отвращающееся от действий, или же божественный приговор дурному и доброму в человеческих поступках, выносимый в самом сердце человека...» (3, 574). Не возвращаясь к сказанному выше о религиозном пафосе, заметим, что церковная жизнь входит в число трагических сюжетов только тогда, когда она проявляется «в качестве деятельных сил и требований живых интересов и отношений», т. е. когда она в принципе ничем не отличается от мирской жизни. Если лица, связанные с церковью, поступают так же свободно, как и миряне, они входят в число персонажей трагедии.

Трагический характер, как мы знаем, должен, по Гегелю, обладать определенностью и живой индивидуальностью. Но одного этого недостаточно. Необходимо, чтобы обладающий такой индивидуальностью характер «нераздельно сомкнулся с какой-либо особенной стороной ⟨...⟩ устойчивого жизненного содержания, отвечающей его индивидуальности, и готов выступить на ее защиту» (3, 575). Всеобщие нравственные принципы воплощаются в трагедии в индивидуальную деятельность определенного лица. Однако нравственный принцип, отстаиваемый им, не может и не должен быть просто следованием официальной морали.

Этот нравственный принцип должен органически воплощаться в характере героя. Также недостаточно, чтобы он лишь умозрительно придерживался данного принципа. Это еще не создает характера. Дело не только в том, чтобы иметь мнение. В драматическом характере мнение, позиция, действия имеют своим источником глубочайший внутренний душевный склад личности. Субъективное здесь непроизвольно выражает объективное нравственное начало.

Почвой для трагедии является обособление нравственных сил до такого состояния, когда они оказываются в конфликте друг с другом. Согласно теории Гегеля, подлинно трагическая коллизия состоит в том, что «обе стороны противоположности, взятые

в отдельности, *оправданны*» (3, 575). Коллизия же состоит в том, что каждый из трагических характеров, осуществляя свое правомерное стремление, неизбежно наносит ущерб другому характеру, цели которого в такой же мере правомерны с точки зрения нравственности.

Здесь Гегель вводит очень существенное для его концепции положение, состоящее в том, что, добиваясь своей цели, каждый из характеров в силу того, что он наносит ущерб другому, оказывается «виновным» (3, 576).

Возникает непримиримое противоречие. Как и всякое противоречие, оно требует разрешения. Его дает развязка трагической коллизии. Вина, лежащая на герое, который преследует хотя и правомерные, но односторонние цели, неизбежно приводит его к гибели. Но это не означает отрицания того нравственного принципа, во имя которого погибает герой. В развязке происходит примирение враждующих нравственных принципов, увенчивающееся победой «моральной субстанции» в целом. Как говорит Гегель, «в трагическом исходе снимается лишь *односторонняя* обособленность» (3, 577).

Нравственно-этическим завершением трагического конфликта является чувство гармонии. Гармония выражается в примирении нравственных принципов, временно вступивших в столкновение. Но в том-то и своеобразие трагической коллизии, что характеры, представляющие каждую из враждебных сил, не могут подчиниться этой гармонии. Поэтому она возможна только через посредство гибели, т. е. через трагическую развязку.

Кажущаяся на первый взгляд абстрактной, концепция Гегеля имеет вполне определенное отношение к реальной действительности. Принципиально верное сочетается в ней с прозрачной социально-политической тенденцией. Вкладом Гегеля в теорию трагического является утверждение того, что в великих творениях драмы коллизия представляет собой не просто столкновение индивидов, борющихся за свои личные интересы, а конфликт больших нравственных принципов, столкновение мировоззрений, более того — целых жизненных укладов.

Но в решении исхода трагедии обнаружилась ограниченность философии Гегеля, ее консервативная сторона.

Весьма наглядно проявилась двойственность Гегеля в его рассуждениях о судьбе Сократа, к которой он обращался как в лекциях по истории философии, так и в лекциях по философии всемирной истории. Извлечем из этих последних его характеристику греческого мудреца. «В лице Сократа, — говорит Гегель,— мы наблюдаем трагедию греческого духа. Это благороднейший, морально безупречный человек, но он довел до сознания принцип сверхчувственного мира, принцип свободы чистой мысли, абсолютно оправданный, безусловно существующий в себе и для себя, и этот принцип внутренней жизни с его свободой выбора означал разрушение Афинского государства. Так его судьба — это судьба высшей трагедии. Его смерть может пред-

стать высшей несправедливостью, потому что он полностью выполнил свой долг по отношению к отечеству и раскрыл своему народу внутренний мир. Однако, с другой стороны, и афинский народ был совершенно прав в своем глубоком сознании того, что эта внутренняя жизнь ослабила почитание законов государства и похоронила Афинское государство. Следовательно, как бы ни был прав Сократ, столь же был прав и афинский народ по отношению к нему. Ибо принцип Сократа — это принцип революции греческого мира. В этом глубоком смысле афинский народ и осудил на смерть своего врага, и смерть Сократа была высшей справедливостью. Как бы ни был прав Сократ, столь же прав был и афинский народ, умертвивший разрушителя своей нравственности. Обе стороны были правы. Следовательно, Сократ не умер невинным, ибо это было бы не трагично, а всего лишь трогательно. Его же судьба трагична в подлинном смысле этого слова» (4, 365).

Вспомним, что замысел трагедии о Сократе был и у Дидро[10]. Но для французского философа-просветителя не было никакого сомнения в том, что в конфликте с Афинами безусловно прав был великий мыслитель, и трагедия состояла в том, что народ не оценил и не понял освободительного и прогрессивного значения критической мысли Сократа. Для Гегеля, как мы видим, правы обе стороны: передовой мыслитель и консервативное государство. Правда, потом Гегель делает оговорку, он признает, что в самом афинском народе уже начал укореняться субъективный элемент, который «выступал в виде жадности, эгоизма и т. п.» (4, 366). Тем не менее осуждение Сократа Гегель считает оправданным. За этим следует дополнение: «После этого афинский народ раскаялся в своем приговоре, и это также было неизбежно. В этом было нечто высокотрагическое: именно то, что афиняне прокляли в Сократе, они должны были ощутить уже проникшим в их внутренний мир. В сознании этого они прокляли обвинителей Сократа и объявили о его невиновности. Они поняли, что они сами в той же мере являются виновными или невиновными, потому что принцип Сократа уже пустил в них глубокие корни, стал их собственным принципом, а именно — принципом субъективности» (4, 365). Но сам же Гегель признал, что субъективность афинян проявлялась в грубо примитивной форме жадности и эгоизма,— как же можно было сопоставлять это с бескорыстным служением истине, которое было присуще Сократу?

В довершение ко всему Гегель писал: «Наше государство совершенно иное по своему характеру, чем государство афинского народа, потому что оно может быть совершенно безразличным к внутренней жизни и даже к религии» (4, 365). Опять отклонение от истины. Ведь Сократ не ограничивался «внутренней

---

[10] См.: Там же, с. 321; *Дидро Д.* Собр. соч. М., 1936, т. 5, с. 352 и далее.

жизнью», он открыто проповедовал свои взгляды. Кто-кто, а профессор Берлинского университета отлично знал, что «наше», т. е. прусское, государство отнюдь не отличалось безразличием по отношению к тому, что проповедовалось с кафедр, а тем более на площадях и рынках. Таким образом, все рассуждение о трагической судьбе Сократа проникнуто глубоким консерватизмом и свидетельствует об ограниченности концепции трагического у Гегеля; как справедливо заметил Г. В. Плеханов, стремление Гегеля оправдать гибель Сократа «не имеет ничего общего с его диалектикой»[11].

ВИНА И ОЧИЩЕНИЕ ГЕРОЯ

Гегель должен был неизбежно обратиться к вопросу, неизменно встававшему перед всеми, кто занимался проблемой трагедии, а именно — к определению страха, сострадания и очищения[12]. Для Гегеля несомненно, что катарсис представляет собой очищение от страха и сострадания. Но это не означает, по мнению Гегеля, освобождения от неприятного чувства, вызываемого зрелищем страдания. Проблема решается лишь в том случае, если мы обратимся к содержанию трагического конфликта. Трагедия не может изображать просто неприятные или отвратительные явления жизни, «ибо для художественного произведения речь может идти только о том, чтобы изображать все отвечающее разуму и истине духа...» (3, 577). Страх и сострадание имеют две формы проявления. Первую составляет просто умиление или симпатия к несчастьям и страданиям других. Эту форму страха и сострадания Гегель называет мещански-сентиментальной. Она не соответствует ни сущности трагического конфликта, ни природе трагического характера. Такой страх за героя и такое сострадание к нему унижают героя, ибо в нем невольно видят просто жалкого несчастливца. В противовес сентиментально-мещанскому пониманию сострадания Гегель выдвигает свою концепцию: «Подлинное 〈...〉 сострадание, напротив, есть сопереживание нравственной оправданности страдающего, со всем тем положительным и субстанциальным, что должно быть заключено в нем. Такой вид сострадания не могут внушить нам негодяи и подлецы. Если поэтому трагический характер, внушающий нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызвать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным и значительным» (3, 577—578).

Необходимо различать два вида несчастья и страдания. Одно дело, когда они возникают совершенно независимо от самого человека в силу чисто внешних случайностей и обстоятельств. Болезнь, потеря состояния, естественная смерть вызывают чувст-

---

[11] Цит. по кн.: *Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1948, с. 439.
[12] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 43—54.

во жалости и сострадания к жертве этих несчастий. Но картины такого горя, хотя они и волнуют, не связаны с теми чувствами, которые вызывает трагедия. Подлинно трагическое страдание возникает как следствие стремлений и действий личности, преследующей определенные нравственные цели, являющиеся односторонними. Трагический герой виновен сам как в возникновении коллизии, так и в ее трагическом исходе для него. За свою вину он отвечает всей своей жизнью. Но его гибель является вместе с тем торжеством более широкой и более всеобщей нравственной силы. «Поэтому над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство *примирения*, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости...» (3, 578).

В ряде случаев теория Гегеля удачно объясняла трагический конфликт. В качестве примера можно привести такие трагедии Шекспира, как «Отелло» и «Макбет». Эти герои действительно, преследуя свои цели и поддаваясь влиянию страсти, совершали поступки, делавшие их виновными. Но в других трагедиях ситуация была иной, и героев не всегда можно было считать действительно виновными. Тем не менее последователи Гегеля навязывали героям вину. Наиболее разительным примером этого является «Ромео и Джульетта». Идеалистическая критика XIX в., не обинуясь, считала, что юные герои трагедии погибают, потому что на них лежит трагическая вина. Критики расходились только в том, как они определяли эту вину. По мнению одних, вина Ромео и Джульетты заключалась в том, что они нарушили волю родителей. По мнению других — в том, что их страсть являлась односторонней, они будто бы из-за нее забыли весь мир и его законы [13].

Против концепции трагической вины со всей решительностью выступил революционер-демократ Н. Г. Чернышевский. Он утверждал, что бесчеловечно видеть в каждом погибающем виновного. Чернышевский справедливо указывал на то, что с точки зрения нравственности ни Ромео и Джульетта, ни Дездемона, хотя они и погибают, не несут в себе никакой нравственной вины. Наоборот, они являются прекрасными и нравственно чистыми людьми [14].

Однако в понимании трагического Чернышевский сделал шаг назад по сравнению с Гегелем. В противовес Гегелю, Чернышевский выдвинул положение: «трагическое — это ужасное в жизни». Иначе говоря, для Чернышевского трагическим является всякое несчастье. Между тем Гегель как раз это отрицал. По его мнению, не всякое несчастье является трагическим, а лишь такое, которое закономерно вытекает из поступков самого героя. Во-

---

[13] Убедительную критику идеалистических трактовок немецких шекспироведов дал основатель научного шекспироведения в России Н. И. Стороженко в статье «Шекспировская критика в Германии».— В кн.: Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902, с. 1—128.

[14] См.: *Аникст А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 196—205.

обще Гегель стремился постичь закономерность трагического, его обусловленность диалектикой жизненных обстоятельств. Если его решение и не может нас удовлетворить, то постановка вопроса о природе трагического в принципе у него более правильная, чем у Чернышевского. На это указал Г. В. Плеханов, отметивший превосходство идеалистической диалектики Гегеля над механистическим материализмом Чернышевского в данном частном вопросе [15].

Однако если Гегель и сделал попытку диалектически решить проблему трагического, то в силу присущего ему идеализма он не мог прийти к удовлетворительному результату. Корень ошибки Гегеля состоит в том, что он пытался решить проблему трагического с точки зрения абстрактного понимания нравственности. Здесь нет необходимости повторять блестящую критику идеалистического понимания «вечных» законов нравственности, данную Энгельсом в «Анти-Дюринге». Те или иные нравственные понятия и идеалы всегда связаны с вполне конкретными историческими формами социального бытия. Нравственные стремления всегда социально и классово опосредованы. Для данного социального строя определенные нравственные понятия действительно являются правомерными. Но подлинное трагическое столкновение состоит не в коллизии правомерных понятий одной и той же социальной системы. В том-то и дело, что общественные противоречия приводят к развитию противоположных социально-нравственных интересов и стремлений. Эта коллизия отнюдь не является всеобщей и вечной. Она возникает в определенные периоды исторического развития, и именно тогда, когда в недрах существующего общественного строя возникают достаточно развившиеся социальные силы, не умещающиеся в его рамках и стремящиеся к преобразованию жизни на новых социально-нравственных основах.

Таким образом, то, что Гегель называет правомерными нравственными силами, на самом деле представляет собой нравственные силы, присущие, с одной стороны, уже существующей форме социального строя, а с другой — нравственные силы возникающего нового социального строя. Поэтому истинную основу трагического конфликта составляет не просто столкновение каких-то нравственных принципов, а конфликт антагонистических *социальных* сил.

Излагаемое здесь решение проблемы трагического было установлено основоположниками марксизма [16].

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ ТРАГЕДИИ

Не субъективная вина, а объективные социально-исторические предпосылки определяют трагический исход конфликтов. Сталкивающиеся в них представители определенных социальных тен-

[15] См.: *Плеханов Г. В.* Искусство и литература, с. 437—440.
[16] См. часть III в настоящей книге, с. 263—265.

денций действуют так или иначе в силу самой своей природы, они отстаивают свои насущные жизненные интересы. В этом смысле позиция их правомерна. И столь же правомерна их гибель. Прав ли Гегель в том, что трагический финал примиряет противоположности и антагонистические стремления? Рассматривая конфликты социального характера, можно убедиться в том, что концепция примирения является совершенно ложной. Конфликт завершается реальной победой одной из борющихся сил, но мы различаем фактическую победу и победу моральную. Совпадение здесь бывает не всегда. Если трагический конфликт завершается гибелью героев, воплощающих исторически обреченный класс, то реальная и моральная победа оказываются тождественными. Но если гибнут люди, воплощающие более справедливые общественные и нравственные стремления, то, хотя фактическая победа принадлежит силам несправедливости, моральное торжество оказывается на стороне тех, кто боролся за новые, более высокие жизненные понятия и стремления. Реакция зрителя определяется его социальными позициями. Но здесь нельзя не отметить одного противоречия в восприятии искусства. Подлинно художественное произведение с такой большой силой приобщает публику к судьбам героев, вызывая у них чувства сострадания, что классовые интересы и эстетическое восприятие зрителя могут прийти в столкновение. Любопытный пример этого дан немецким писателем Л. Фейхтвангером в его романе «Успех». Здесь один персонаж, являющийся ярым реакционером, смотрит картину С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин»[17]. Сила искусства оказывается такой, что этот реакционер все больше и больше проникается сочувствием к восставшим матросам и начинает желать им победы. Он с волнением ждет, удастся ли броненосцу прорваться в заграничные воды и тем самым спасти жизнь оставшимся на корабле революционерам.

Примером противоположного характера является драма М. Булгакова «Дни Турбиных». Это произведение проникнуто явной симпатией к белогвардейцам, обреченным на гибель. Опять-таки художественная сила произведения оказалась такой, что оно имело большой успех у советской публики, отнюдь не разделявшей политических стремлений героев пьесы, но понимавшей их человеческую трагедию.

Вопрос об эстетическом эффекте трагедии имеет большое значение. Его прямолинейное решение заключается в том, что искусство каждого данного социального строя должно будто бы изображать в привлекательном виде лишь тех людей, которые в своих характерах и поведении выражают принципы этого общественного строя. В особенности такая точка зрения получила развитие в XVIII в., когда просветительская теория искусства рассматривала художественные произведения как средство пропаганды и убеждения. Однако даже теоретики просветительства

[17] В романе фильм называется «Граф Орлов».

были вынуждены признать, что никакое осмеяние пороков на сцене, например скупости, не исправляло людей. То же самое относится и к трагедии. Возвращаясь к приведенным выше примерам, необходимо напомнить, что персонаж, изображенный Фейхтвангером, несмотря на всю силу эстетического переживания во время демонстрации фильма «Броненосец Потемкин», по выходе из кино вернулся в обычное состояние и в дальнейшей деятельности остался таким же реакционером, каким был раньше. Точно так же после спектакля «Дни Турбиных» советские зрители не изменили своего отношения к контрреволюции. Думается, что эстетическое воздействие трагедии не заключается в изменении характера или мировоззрения людей. Искусство, конечно, имеет важное социально-воспитательное значение, но оно не заключается в непосредственном воздействии на характер, иначе «Ревизор» Гоголя давно искоренил бы административный произвол и взяточничество, а «Ричард III» и «Макбет» Шекспира положили бы конец деспотизму.

В чем же тогда заключается эффект эстетического воздействия трагедии? В возбуждении определенного идейно-эмоционального состояния публики в момент представления. По-видимому, необходимо сильное и частое возбуждение такого рода, прежде чем эстетический эффект перерастет в некую жизненно-практическую форму. Но и это возможно только при наличии определенных общественных предпосылок. Трагедия воспитывает эмоциональные способности человека, развивает его сознание, но случаи воздействия на волевую сторону природы человека были и остаются редкими. Во всяком случае так обстоит дело в условиях современной цивилизации. Есть основания полагать, что иным было воздействие трагедии в античную эпоху, в частности в Древней Греции. Там искусство вообще, а трагическое в частности, составляло не единичную и случайную форму эстетического развлечения, а часть всего жизненного строя, религиозно-нравственной системы и обладало подлинной всеобщностью и народностью. В этом смысле Гегель прав, считая античность временем наивысшего развития трагедии не только как вида искусства, но и как неотторжимого элемента всей общественной и духовной жизни.

КЛАССИЧЕСКАЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Историзм Гегеля в рассмотрении драматического искусства был гораздо более глубоким, чем у романтиков, которые главным образом подчеркивали внешние, формальные различия между исторически сложившимися типами драмы. Гегель ищет основу типов драмы в своеобразии соотношения между индивидом и обществом в разные исторические эпохи.

Хотя драматическое искусство впервые возникает на Востоке, однако здесь мы имеем дело только с зачатками драмы. Подлинный драматизм не мог получить полного развития на Восто-

ке в силу общих условий цивилизации и культуры, в первую очередь из-за неразвитости индивидуального начала. «Для подлинно *трагического* действия,— пишет Гегель,— необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип *индивидуальной* свободы и самостоятельности или же по крайней мере принцип самоопределения, способность свободно, по своей воле отстаивать свое дело и его последствия; а для появления *комедии* в еще большей степени должно проявиться свободное право *субъективности* и ее уверенного в себе господства. Ни того, ни другого нет на Востоке...» (3, 584—585).

Говоря о первых шагах драматического искусства в Китае и Индии, Гегель подчеркивает, что оно возникло «не как осуществление свободного индивидуального действия, а, скорее, как живое изображение событий и чувств в определенных ситуациях, которые проходят перед зрителем как бы в его присутствии» (3, 585). Подлинная сущность драмы впервые проявляется в искусстве Древней Греции. Здесь уже появляется свободная индивидуальность. Мы знаем из предшествующего, что свобода и самостоятельность личности не означают в античной цивилизации разрыва личности с обществом. Как в комедии, так и в трагедии общественное целое представляет собой ту реальность, в которой выявляется индивидуальное самосознание. Оно индивидуально лишь в том смысле, что выражает собой одну сторону всего комплекса нравственных основ, присущих обществу. Не только в трагедии, но и в античной комедии «выделяются общие общественные интересы: государственные мужи и их способ управления государством, война и мир, народ и его нравственный уровень, философия и ее порча и т. д.» (3, 585). Отсюда важнейшая основа античной драмы, состоящая в том, что она изображает индивидуальное не как субъективное, а как выражение некоего всеобщего принципа. Это накладывает печать на художественную форму античной драмы, своеобразие которой Гегель характеризует следующим образом: «...Здесь не могут вполне закрепиться ни многообразное описание внутреннего мира души и своеобразия характера, ни специфическое осложнение действия и интрига, интерес не вращается и вокруг судьбы индивидов...» (3, 585). Это уже черты, присущие драме нового времени.

Гегель объединяет всю драматическую поэзию послеантичного периода в особую эпоху. В соответствии со своим делением всего мирового искусства на три эпохи — символическую, классическую и романтическую — Гегель определяет всю позднюю драму как романтическую. Он не проводит различия между драмой эпохи Возрождения и романтизма XIX в. Все это вместе взятое для Гегеля — один этап в истории развития драмы.

Концепция Гегеля проникнута идеей развития. Конкретно по отношению к драме она приобретает у него следующую закономерность: восточная цивилизация представляет собой постепенное развитие отдельных начатков драматического искусства; цивилизация античного мира создает почву для высшего расцвета

драматического искусства; новейшая цивилизация — это история постепенного, все более углубляющегося распада драмы.

Современная романтическая драма (здесь и дальше мы пользуемся этим понятием в гегелевском смысле) отражает распад классической формы драмы: в ней синтез индивидуального и общего уступает место господству субъективного начала. Как пишет Гегель, «в *современной* ⟨...⟩ романтической поэзии преимущественный предмет составляет личная страсть, удовлетворение которой может касаться только какой-либо субъективной цели, и вообще судьба особенного индивида и характера в конкретных условиях» (3, 586).

Содержание действия романтической драмы таково, что интерес зрителей сосредоточен не на нравственном оправдании целей, преследуемых героем, а на нем самом, его характере и поступках. Важнейшее значение приобретают индивидуальные чувства, любовь, честолюбие и т. д. Но и эти чувства рассматриваются не с точки зрения нравственности вообще, а в той индивидуальной форме, какую они приобретают благодаря характеру героя. Величие и значительность характеров имеют большое значение для романтической драмы. Субъективность проявляется как в душевном богатстве героев, так и в том, насколько они способны возвыситься над окружающими их обстоятельствами.

Хотя может показаться, что романтическая драма изображает конфликты произвольного типа, на самом деле и здесь есть некоторое проявление всеобщности, однако несколько иной, чем в античной драме. Эта всеобщность здесь проявляется в соответствии индивидуальных характеров правде человеческого характера вообще.

Наконец, не только античной драме, но и романтической драме свойственна развязка, в которой происходит примирение.

Поскольку восточная драма, по мнению Гегеля, не представляет собой драмы в собственном смысле слова, то он рассматривает лишь две основные формы драмы — античную и романтическую. Во избежание путаницы еще раз необходимо напомнить, что в понятие романтической драмы входит не только драматургия, созданная романтиками. Для Гегеля романтиками являются и Шекспир, и Кальдерон, и Гете, и Шиллер.

Возвращаясь к истокам, Гегель напоминает, что почвой античной трагедии является «героическое» состояние мира, когда нравственные силы выступают в своей первозданной свежести и еще не зафиксированы ни государственными законами, ни моральными заповедями, а являются выражением живого духа народа.

Действующие лица античной драмы не являются характерами в современном смысле слова. Не индивидуальная психология, а определенная нравственная сила составляет основание личности, как она выступает в античной трагедии.

Круг трагических сюжетов античной трагедии сравнительно ограничен. Наиболее частая и основная коллизия античной тра-

гедии — «противоречие между *государством*, нравственной жизнью в ее духовной всеобщности и *семьей* как природной нравственностью» (3, 592). Эта коллизия, примеры которой дают многие трагедии Эсхила и Софокла, завершается примирением противоборствующих начал.

Вторая коллизия греческой трагедии с наибольшей полнотой воплощена в трагедиях Софокла «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне». Здесь особенно проявляется различие нравственных понятий героической античности и современного мира. Как известно, конфликт состоит в том, что Эдип бессознательно и непроизвольно совершил преступления против нравственности. С точки зрения понятий нового времени Эдип не считался бы преступником, ибо он убил отца, не зная, что это его отец, и женился на матери, не зная, что она его мать. Иначе оценивается поведение Эдипа людьми античности. Эдип не расчленяет своего поведения на факты, имевшие в основе сознание и волю, и на факты, не зависевшие от его воли. Как пишет Гегель, «для нашего сегодняшнего более глубокого сознания правда состояла бы в том, чтобы не признавать такие преступления деяниями подлинного самобытия, поскольку они не были заложены ни в собственном знании, ни в собственной воле человека. Однако грек с его пластичностью отвечает за все совершенное им как индивидом и не разделяет себя на формальную субъективность самосознания и на то, что составляет объективную суть дела» (3, 593).

Это непосредственно связано с общим понятием вины и невиновности трагического героя. Гегель указывает, что в этом есть своя диалектика, заключающаяся в том, что трагические герои столь же виновны, как и невиновны. Невиновны они в том смысле, что действуют соответственно своему характеру или страсти, и в этом их сила и величие. Но вместе с тем эти действия, вызываемые характером или страстью, ставят их в конфликтное положение по отношению к нравственным основам общества. Важно, чтобы герой упорствовал в своем стремлении к поставленной цели. Как говорит Гегель, «для великих характеров быть виновными — это честь. Они не хотят вызывать сострадание и трогать сердца» (3, 594). Героические характеры не трогают, а поражают силой своей страсти, неудержимостью своего стремления, своей непреклонностью и цельностью. Такими были герои Эсхила и Софокла, тогда как Еврипид уже изображал героев столь обычных, что они вызывали не чувство удивления, а растроганность.

Примирение, которым завершается трагедия, не представляет собой наказание порока и вознаграждение добра, как это понималось морализирующей поэтикой XVII—XVIII вв. «Здесь вообще не важна эта субъективная сторона личности, отраженной внутри себя, не важно ее добро и зло, но, если только коллизия была полностью раскрыта, речь идет о созерцании позитивного примирения и об одинаковой значимости каждой из сил, боровшихся друг с другом» (3, 594).

Характер трагического конфликта и развязки, содержащей примирение, иллюстрируется Гегелем примером «Антигоны», которую Гегель выделяет из всей античной драмы, называя «самым замечательным произведением, приносящим наибольшее удовлетворение» (3, 596). В основе трагедии глубочайшее противоречие; оно состоит в том, что борющиеся индивиды «находятся во власти того, с чем борются, нарушая поэтому то, что они в соответствии со своим конкретным существованием должны были бы чтить. Например, Антигона живет в государстве, где правит Креон; она сама дочь царя и невеста Гемона, так что должна была бы подчиняться приказам властителя. Но и Креон, сам отец и супруг, должен был бы уважать святость крови, не приказывать того, что противоречит такому почитанию. Таким образом, оба имманентно заключают в самих себе все то, против чего они восстают, их захватывает и сламывает нечто, принадлежащее к сфере их собственного бытия. Антигона погибает, не дождавшись брачного хоровода, но и Креон наказан в лице своего сына и своей супруги: они лишают себя жизни, один — потому, что погибла Антигона, другая — потому, что умер Гемон» (3, 596).

В развязке трагедии односторонность должна быть уничтожена, но, «следовательно, должен быть устранен и принесен в жертву» (3, 596) индивид, поскольку он воплощал односторонний пафос. Так это и происходит в данной трагедии. Однако не всегда нужна гибель героев для того, чтобы разрешить возникшую коллизию. «Эвмениды» Эсхила являются примером трагедии такого типа. Третий вид развязки связан с тем, что индивид поступается своим нравственным принципом, подчиняясь некой высшей силе, повелению богов или приказу властелина. Это наименее удовлетворительный способ развязки.

Особо рассматривает Гегель развязку «Эдипа в Колоне», которая является для него примером «внутреннего примирения», т. е. примирения, происходящего не в сглаживании противоречия между нравственными принципами, разделявшими двух столкнувшихся в конфликте героев, а примирение, происходящее в душе самого героя. Этот вид развязки, как отмечает Гегель, уже близок к тому типу развязки, который, по его мнению, характерен для романтической трагедии.

Как мы уже знаем, принципиальное отличие романтической трагедии от античной заключается в господстве субъективного начала. Гегель пишет, что «в современной трагедии индивиды действуют отнюдь не ради субстанциальности своих целей, и не субстанциальность оказывается пружиной их страсти, но в них требует удовлетворения субъективность сердца и души или особенность их характера» (3, 603). Конечно, имеют значение общие условия жизни, в которых действует герой, но соотношение между характером героя и окружающим его миром кардинально иное, чем в античной трагедии.

Прежде всего роль личности в современном мире гораздо менее значительна, чем в античном мире. Там личность воплощала в себе нравственные силы всего общественного строя. Здесь она остается самой собой. В качестве примера Гегель приводит две трагедии Шиллера — «Разбойники» и «Валленштейн». Он пишет: «...шиллеровский Карл Моор возмущается всем общественным порядком, всем состоянием мира и человечества своей эпохи и в этом всеобщем смысле восстает против них. Валленштейн равным образом замышляет великое и всеобщее дело — единство и мир Германии, цель, которой он не достигает как вследствие того обстоятельства, что средства его, искусственно и внешне поддерживаемые, рушатся как раз в тот момент, когда они должны быть пущены в ход, так и потому, что он поднимается против авторитета императора и, сталкиваясь с его могуществом, терпит крах вместе с задуманным им делом. Вообще такие всеобщие мировые цели, какие поставили перед собой Карл Моор и Валленштейн, не может проводить в жизнь *один* индивид так, чтобы все остальные становились его послушными орудиями, но подобные цели сами пролагают себе дорогу — отчасти по воле многих, а отчасти против их воли и помимо их сознания» (3, 603). Но даже и в этих случаях, хотя цели героев имеют очень широкое значение, главный интерес сосредоточивается на личности и условиях, в каких она осуществляет свои стремления. Более общий смысл имеет трагедия философская. Примером ее является «Фауст» Гете, где трагический конфликт состоит в попытке примирения субъективных стремлений с абсолютом.

Явственнее всего различие между античной и романтической трагедией проявляется в сопоставлении мифа об Оресте у Эсхила и Софокла с «Гамлетом» Шекспира. Как пишет Гегель, при всем сходстве сюжетов «если смерть Агамемнона у греческих поэтов нравственно оправдана, то у Шекспира это приобретает облик неслыханного преступления, в котором неповинна мать Гамлета, так что сыну-мстителю остается обратиться только против короля-братоубийцы, в котором ему не открывается ничего такого, что поистине заслуживало бы уважения. Коллизия в собственном смысле вращается поэтому не вокруг того обстоятельства, что сын в своем нравственном акте мести сам вынужден нарушить нравственность, но вокруг субъективного характера Гамлета, благородная душа которого не создана для такой энергичной деятельности и, — испытывая отвращение к миру и жизни, разрываемая между решением действовать, попытками действий и приготовлениями к исполнению намеченного, — гибнет в результате собственных колебаний и внешнего стечения обстоятельств» (3, 604).

Различие между античной и романтической трагедией проявляется не только в общем духе коллизии, но и в характерах героев. Если герои античной классической трагедии раскрываются каждый в каком-то одном нравственном пафосе, что придает

им, как писал Гегель, некоторую общность со скульптурными образами, то герои трагедий романтических лишены той целостности, которая была присуща людям героического века. Уже сама обстановка, в которой живут романтические герои, отличается гораздо большей сложностью, она наполнена разнообразными случайностями, но не они, не внешние условия, по мнению Гегеля, составляют действительные предпосылки конфликта. Внешние условия дают лишь повод, тогда как глубочайшая основа конфликта коренится в характере: «...В современной трагедии характер как таковой, со всем его своеобразием, принимает решения в зависимости от своих субъективных желаний и потребностей, внешних влияний и т. п., так что всегда остается делом случая, изберет ли он нечто внутренне оправданное или же пойдет путем несправедливости и преступления» (3, 604—605). В романтической трагедии между смыслом цели и характером героя может иметь место совпадение, но это не является обязательным и не это составляет основу трагического в современном мире.

Далее Гегель устанавливает, что поскольку субъективный характер играет первостепенную роль в романтической трагедии, то при многообразии возможностей существуют различные градации этих характеров. Самую низшую, наименее художественную форму характера изображают французские и итальянские трагедии, написанные по правилам классицизма. Здесь герои могут считаться «лишь простым олицетворением определенных страстей — любви, чести, славы, жажды власти, деспотизма и т. д.» (3, 605). Абстрактность характера предопределяет и специфику драматического изображения таких героев: свои чувства они выражают с декламационной пышностью и с большим риторическим блеском.

Испанские трагедии эпохи Возрождения тоже придерживаются такого метода изображения характеров. Однако в отличие от французской трагедии классицизма испанская трагедия «золотого века» возмещает недостаток внутреннего богатства характеров внешним богатством интриги.

Самую высокую форму художественного изображения характеров в романтическом искусстве создал Шекспир. У Шекспира тоже случается, что героем владеет какая-нибудь одна страсть, как, например, властолюбие Макбета или ревность Отелло. Но, как отмечает Гегель, эта страсть не исчерпывает всей богатой индивидуальности героев.

Особенно выделяет Гегель у Шекспира героев трагедий, которые не только лишены нравственного пафоса, но даже воплощают отрицательные нравственные качества. Тем не менее эти образы обретают художественную силу. Чем же это достигается? Тем, что Шекспир придает одухотворенность даже злодеям, наделяет их своеобразной творческой силой. Шекспир «делает их свободными художниками — творцами самих себя благодаря образу, в котором они могут объективно разглядывать себя в

теоретическом созерцании...» (3,606). Персонажи как бы сами поэтизируют себя. Это придает им свой интерес, отличный от того нравственного интереса, который вызывали образы античной трагедии. Здесь действуют не столько нравственные основы искусства, сколько его чисто художественные моменты.

Характеристика героев Шекспира имеет для Гегеля принципиальное значение, ибо именно в этом пункте сказываются как достоинства, так и недостатки романтического метода по сравнению с античным идеалом. Недостатком является начинающаяся утрата морального качества. Достоинство же состоит в живости и богатстве раскрытия внутренней жизни, отличающейся большой многосторонностью. Шекспир, пишет Гегель, «умеет пробудить в нас интерес — при всей сочности и верности характеристики — к преступникам и к самым пошлым и плоским оборванцам и шутам.

Таков же и способ выражения его трагических характеров: они индивидуальны, реальны, непосредственно жизненны, в высшей степени многообразны, и все же там, где это требуется, они отличаются такой возвышенностью и красноречивой мощью слова, такой проникновенностью и изобретательностью в создании мгновенно рождающихся образов и сравнений, такой риторикой — не школьной, но проникнутой действительным чувством и цельностью характера...» (3, 606).

Гегель отмечает далее, что характеры романтической трагедии бывают либо «твердыми», т. е. последовательными, либо раздвоенными, подверженными колебаниям и внутреннему разладу. Разбирая примеры каждого из этих двух типов характера, Гегель обнаруживает дефект своей концепции романтического искусства. Как он показывает, твердыми являются характеры Шекспира, которые при всех свойственных им недостатках и колебаниях в конечном счете всегда сохраняют верность себе и своим целям. Слабость же характера, колебания и внутренний разлад иллюстрируются примерами из Гете и Шиллера, т. е. из драмы конца XVIII в. Отличие здесь исторически качественное, но именно исторического элемента этого различия Гегель не замечает, что делает его анализ в данной части недостаточно убедительным. Зато глубоко и верно его замечание о том, что романтическая трагедия изображает, как возникает и развивается определенная страсть в соответствии с данным характером. Шекспир является для Гегеля наиболее совершенным мастером воссоздания процесса и течения душевной жизни. Но справедливость требовала бы отметить, что это вообще важнейшая основа трагедии нового типа по сравнению с античной.

Последним пунктом анализа романтической трагедии является вопрос о специфике присущего ей типа трагической развязки. Здесь Гегель прежде всего подчеркивает, что своеобразие коллизии и характеров романтической трагедии предопределяет новый тип развязки. Во-первых, поскольку многие персонажи романтической трагедии преследуют несправедливые цели и явля-

ются преступниками, то по отношению к ним развязка выступает как наказание за их деяния. Их гибель выступает как своего рода приговор высших нравственных сил по отношению к людям, совершенно чуждым каких-либо положительных моральных принципов. Такие герои, пишет Гегель, как бы «разбиваются о некую наличную силу, вопреки которой они хотели осуществить свою особенную цель» (3, 609). Приводя примеры гибели Валленштейна и Геца фон Берлихингена, Гегель приближается к социально-историческому объяснению их гибели, когда пишет, что Гец нападает «на существующие политические отношения, становящиеся все более прочными» (3, 609), но останавливается на полпути. Однако для полного решения проблемы Гегелю мешает его абстрагирование конфликта в форму чисто нравственного столкновения. Впоследствии Маркс и Энгельс, взяв для примера того же героя трагедии Гете, раскрыли, что не моральные, а исторические причины обусловили трагическую развязку судьбы Геца [18].

Гегель стремится утвердить принцип примирения и в развязке романтической трагедии. Здесь примирение достигается в первом случае, когда гибнут злодеи, тем, что мы видим торжество нравственного принципа над злом. Во втором случае, когда речь идет о героях типа Валленштейна и Геца, примирение имеет своей основой сознание того, что герои восстали против несокрушимых общественных установлений и их гибель выражает торжество государственного принципа над субъективным стремлением изменить существующий порядок. Нетрудно увидеть, как в данном объяснении проявляется политический консерватизм Гегеля.

Но, поскольку основу романтической трагедии составляет характер в его субъективности, необходимо, чтобы «индивиды внутренне примирились со своей судьбой» (3, 609).

«Примирение» имеет различный характер в зависимости от природы изображаемого в драме конфликта и от того, в каком отношении находится герой к нравственным ценностям. Герои романтической трагедии субъективны в своих стремлениях. Поэтому возможны два вида «примирения». Один случай — примирение религиозное, когда погибающий уверен в загробном блаженстве. Другой — «когда сильный и уравновешенный характер остается стойким до самой своей гибели и, несмотря на все обстоятельства и несчастья, с прежней энергией сохраняет свою внутреннюю свободу» (3, 609). Такое примирение, считает Гегель, становится еще более значительным, если «герой сознает, что его постигла тяжкая, но вполне соразмерная с его действиями участь» (3, 609).

Трагический исход может, однако, не быть неизбежным. Возможно несчастное стечение обстоятельств, которое при других условиях могло бы не иметь места. Это вызывает скорбь, и она

---

[18] См. с. 263—265 в настоящей книге.

становится ужасной, когда случайные обстоятельства ведут к гибели прекрасных и благородных людей. Но подлинного трагизма в этом нет. Он возникает тогда, когда внешние случайности согласуются с внутренней природой благородных героев. Примером этого является судьба Гамлета. Внешняя причина его гибели — поединок с Лаэртом, предательски смочившим конец рапиры ядом. Но задолго до гибели Гамлет испытывает глубокое разочарование в жизни и помышляет о смерти: «...его уже почти съедает внутренняя усталость, прежде чем смерть приходит к нему извне» (3, 610).

Гибель Ромео и Джульетты внешне тоже обусловлена неблагоприятным стечением обстоятельств. Но есть и другая причина их гибели: «...этому нежному цветку не подходит почва, на которой он высажен, и нам остается только оплакивать печальную мимолетность столь прекрасной любви...» (3, 610). Примирение, вызванное гибелью благородных героев, является относительным, ибо оно есть «болезненное примирение» или, как сложно определяет его Гегель, «*блаженство несчастья* посреди самого несчастья» (3, 610).

КОМЕДИЯ

Если основу трагедии составляет субстанциальное содержание, т. е. изображение наиболее существенных конфликтов, в которых определяется жизнь и смерть героев, то в комедии главной почвой действия служит субъективность.

Прежде всего Гегель устанавливает различие между комическим в собственном смысле и смешным. Не все смешное является, по его мнению, истинно комическим. Смех могут вызывать всякого рода контрасты между сущностью явления и тем, как оно воплощается в некоем характере или действии. Несоответствие цели и средств также будет смешным. «Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе тоже далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними.

Вообще трудно найти что-либо более противоположное, чем вещи, над которыми смеются люди. Самые пошлые и плоские вещи могут вызывать у них смех, но часто они точно так же смеются и над значительнейшими и глубочайшими явлениями, если только в них объявится какая-нибудь совершенно несущественная сторона, противоречащая привычкам и повседневному созерцанию людей. Смех тогда есть лишь выражение самодовольного практического ума, знак того, что и мы тоже достаточно умны, чтобы распознать контраст и почувствовать себя выше него. Точно так же бывает смех издевательский, язвительный, смех от отчаяния и т. д.» (3, 579).

Почему Гегель отделяет смешное от комического? Он делает это, в сущности, по той же причине, по какой отличает ужасное, неприятное, жалостное от трагического. Точно так же, как трагическое раскрывает противоположность и борьбу важных

нравственных принципов, так комедия обнаруживает противоречия, имеющие особый характер. По определению Гегеля, «всеобщая почва комедии — это мир, где человек как субъект сделал себя полным хозяином всего того, что значимо для него в качестве существенного содержания его знания и свершения: мир, цели которого разрушают поэтому сами себя своей несущественностью» (3, 579). Основой инстинно комического является поэтому, с одной стороны, сознание и понимание природы вещей, какими они должны быть соответственно своему назначению и ценности, а с другой — проявления такого субъективного стремления, которое вступает в противоречие с действительными жизненными ценностями и понятиями. За примером Гегель обращается к общественной жизни Древней Греции, явно имея в виду комедии Аристофана, и задается вопросом: можно ли «помочь демократическому народу с его своекорыстными гражданами — легкомысленными, надутыми, сварливыми, лишенными веры и здравого рассуждения, болтливыми, суетными, хвастливыми?» Ответ гласит: «Такому народу ничем нельзя помочь: он гибнет от собственной глупости» (3, 579).

Гегель проводит различие между собственно комическим и сатирическим, считая, что «пороки людей, например, не комичны» (3, 579). Смех, который вызывает сатира, сочетается с возмущением против определенных противоречий жизни и несправедливости. С комическим в его доподлинном виде Гегель связывает особый вид смеха. Как он пишет: «...комическому 〈...〉 свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений. Косный рассудок наименее способен на это как раз там, где в своем поведении он наиболее смешон для других» (3, 579—580).

Точка зрения Гегеля становится для нас ясной, когда он раскрывает конкретный смысл своего общего положения. В частности, им уточняется, почему порок не представляет собой истинно комического. Для примера он берет скупость и в своем анализе подразумевает изображение этого порока у Плавта и Мольера. Почему же скупость не является истинно комической? А вот почему: «Ибо как последнюю реальность она рассматривает мертвую абстракцию богатства, деньги как таковые и, останавливаясь на этом, пытается достичь голого наслаждения ими путем отказа от всякого иного, конкретного удовлетворения, и в этом бессилии цели, равно как и средств против хитрости, обмана и т. д., она оказывается не в состоянии достигнуть желаемого результата. Но если индивид по своей субъективности *серьезно* сливается с подобным внутренне ложным содержанием как исключительным смыслом своего существования, так что когда эта почва уходит у него из-под ног, чем крепче держался он за

нее, тем безутешнее чувствует себя в своем крушении,— то такому изображению недостает подлинного зерна комического, как и везде, где есть место, с одной стороны, для тягостных обстоятельств, а с другой стороны, для простых насмешек и злорадства» (3, 580). Несоответствие подлинно комическому состоит, как мы видим в данном случае, в том, что, хотя скупость есть порок и заблуждение относительно истинной ценности вещей, все же если эта страсть полностью овладела душою человека, то его неудачи вызывают в нем горькие чувства и страдания. Пусть это страдание имеет ложное основание. Однако смех человека по данному поводу не является чистым, ибо его радость вызвана страданием другого.

Приглядываясь к концепции комического у Гегеля, мы обнаруживаем, что она не является оригинальной. При всем его критическом отношении к романтикам, особенно к романтической теории иронии, Гегель, однако, принял ту концепцию комического, которую развивал А. В. Шлегель в своих «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» [19].

Истинно комическое, по определению Гегеля, получает свое воплощение не в насмешке над пороком. Он пишет: «...более комично, когда сами по себе мелкие и ничтожные цели осуществляются с видом большой серьезности и с обширными приготовлениями, но при этом у субъекта, случись ему не преуспеть в своем начинании, ровно ничего не рушится на самом деле именно потому, что он желал чего-то крайне незначительного, так что он со свободной и радостной душою может воспрянуть после своего поражения» (3, 580). Такова одна форма комического. Она дает основание для той «бесконечной веселости», которую Гегель считает соответствующей комическому в его чистом виде. Итак, с одной стороны, ничтожность цели, а с другой — значительность применяемых для достижения ее средств.

Второй случай представляет собой обратное соотношение: «...индивиды пытаются раздуться до уровня *субстанциальных* целей и характеров, для осуществления которых они как индивиды представляют собой совершенно противоположный инструмент» (3, 580). Образцом комического такого рода для Гегеля является комедия Аристофана «Женщины в народном собрании», в которой женщины хотят учредить новый государственный порядок, проявляя в своем понимании его не действительные общечеловеческие стремления, а ограниченные и специфические причуды и женские страсти.

Как ситуации, так и характеры в комедии подчиняются тем же закономерностям. Контраст между целью и ее выполнением создает разнообразные комические ситуации, тогда как контраст между действительным характером и его претензиями на нечто иное и большее дает эффект в комедии характеров.

---

[19] См.: *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма, с. 43—47.

Гегель не лишает комедию права заниматься вопросами, представляющими общественный интерес. Но в комедии, по его мнению, они должны рассматриваться в особом аспекте. Комедия не может осмеивать истинные ценности жизни. Классическим образцом истинно комического для Гегеля постоянно является Аристофан. Стремясь сделать наглядным свое понимание комедии, он подкрепляет его характеристикой творчества великого афинского комедиографа. «Над подлинно нравственным в жизни афинского народа, над подлиной философией, истинной верой в богов, настоящим искусством Аристофан, например, нигде не издевается. Но он показывает нам в ее саморазрушительной нелепости чистую противоположность подлинной действительности государства, религии и искусства — уродства демократии, где исчезла древняя вера и древние нравы, софистику, слезливость и жалостливость трагедии, легковесную болтливость, сварливость и т. п.» (3, 581).

Нельзя не заметить, что теория комического у Гегеля менее развернута, чем теория трагического. Со времен «Поэтики» Аристотеля теория комического всегда занимала меньшее место в теории драмы и была постоянно камнем преткновения для теоретиков. Гегелевская теория комедии, как и его теория трагедии, имеет своим основанием общие принципы нравственности. Нет необходимости повторять то, что по этому поводу говорилось в связи с трагедией. Отметим лишь, что, беря примеры из социальной жизни для определения природы комического, Гегель противопоставляет истинное и ложное, как это можно видеть в его характеристике Аристофана. Гегель убежден в том, что комедии Аристофана представляют собой объективное изображение комического конфликта. Между тем в действительности это было не так. Аристофан не возвышался над конфликтами античной демократии, а занимал определенную позицию в политической борьбе своего времени. В этом отношении безусловно прав Ф. Энгельс, который причислил Аристофана к числу тенденциозных драматургов[20].

Но главное, на что необходимо обратить внимание в теории комического, заключается в том, что Гегель отрицает комедию критическую и социально-обличительную. Это находится в полном соответствии с его консервативными позициями. Данное положение Гегеля направлено против просветительской социальной комедии. Искусство XIX в., отмеченное значительным развитием обличительно-сатирической комедии, показало ограниченность концепции Гегеля.

Наконец, следует сказать, что природа комического имеет столь же определенную социальную основу, как и трагическое. Там, где Гегель видит лишь противоречие цели и средств, сущности и внешнего проявления характера, Маркс видел противоречие, сущность которого определялась социально-исторически-

---

[20] См. с. 239 в настоящей книге.

ми изменениями. Определенный социальный строй, создающий свои формы быта, законы и нравственность, с течением времени утрачивают свою жизненность, ибо на смену ему приходят новые общественные отношения. В этих условиях старая мораль, прежние понятия, со всей серьезностью отстаиваемые сторонниками изжившего себя общественного строя, приобретают комический характер[21].

КОМИЧЕСКОЕ И РАЗЛОЖЕНИЕ ИСКУССТВА

В комедии идеалом для Гегеля опять-таки является античность. Аристофан воплощает в своем творчестве то, что Гегель считает основой истинно комического. Возвращаясь к тому, что Гегель говорил уже раньше, он подчеркивает, что индивид кажется смешным, когда для него самого его цель не является серьезной и жизненно важной. Иначе говоря, человеческое выступает здесь не в своем возвышенном, истинно благородном существе. Мы помним, что на протяжении всего XVIII в. просветители боролись против сословного принципа деления жанров. Гегель возвращается к нему. Он прямо пишет: «...комическое разыгрывается, скорее, среди низших сословий, существующих в современной действительности, среди людей, которые суть именно то, чем им случилось быть, которые не могут и не хотят быть ничем иным и, не будучи способны к какому-либо подлинному пафосу, тем не менее не подвергают ни малейшему сомнению то, что́ они представляют собой и чем занимаются. Но в то же время они проявляют себя и как натуры высшего порядка, поскольку они никогда серьезно не привязаны ко всему тому конечному, с которым имеют дело, но возвышаются над ним и не теряют своей устойчивости и уверенности в самих себя перед лицом всяких утрат и неудач» (3, 599).

Такое состояние духа делает комических героев своеобразно «свободными». Но эта свобода представляет собой своего рода извращение человеческой природы, ибо она лишена субстанциального содержания. Гегелю нравится антидемократизм Аристофана, и он не без удовольствия подчеркивает, что Аристофан особенно любит «предавать на осмеяние своим согражданам глупость демоса, безумство его ораторов и государственных деятелей» (3, 600). Комические герои Аристофана представляют собой «глупцов простодушных», их беззаботность — это «блаженный смех богов на Олимпе» (3, 600). Критика глупости толпы имеет у Аристофана своей основой истинные идеалы, поэтому, хотя он изображает извращение их комическими героями, тем не менее именно потому, что все это представлено в смешном виде, картина, создаваемая Аристофаном, раскрывает нечто объективно существенное, а именно — моральный упадок Греции. Гегель, следуя за А. В. Шлегелем, утверждает, что в античной

[21] См. с. 274—275 в настоящей книге.

комедии комизм ситуации осознается не только зрителями, но и самими персонажами.

Комедия нового времени от древнегреческой отличается именно тем, что здесь господствующим принципом становится осмеяние со стороны. Это начинается уже в Риме у Плавта и Теренция и достигает кульминации у Мольера. Удовольствие, которое сами комические герои античности получали от смешного, придавало древнегреческой комедии поэтический характер. С того момента, когда комедия становится только средством осмеяния со стороны, она приобретает характер более прозаический.

Античную комедию отличала живая веселость, приводившая к тому, что и развязка имела там своего рода примиряющий характер. Иначе обстоит дело в комедии нового времени, и в частности у Мольера. Анализируя комедии «Тартюф» и «Скупой», Гегель показывает, что здесь оба центральных персонажа не представляют собой ничего веселого. Их действия причиняют вред другим. Разоблачение и наказание их также не содержит в себе комизма.

Гегель, конечно, прав, подчеркивая глубокое различие между античной комедией и комедией нового времени. Но он все же явно недооценивает социально-критические элементы античной комедии. С другой стороны, мы не можем разделять его отрицательного отношения к социальной сатире у Мольера только на том основании, что его комедии не соответствуют абстрактному идеалу комического.

Но Гегелю нельзя отказать в том, что он правильно подметил основу фабулы комедий нового времени. Она состоит в разработке интриги, в результате которой получается путаница, остроумно используемая для создания комических ситуаций. По мнению Гегеля, комедия нового времени в изображении характеров склоняется к карикатуре. Наконец, по сравнению с античной комедией она у́же по кругу интересов. В древнегреческой комедии действие еще находится в пределах объективных и субстанциальных интересов, хотя и предстающих в извращенном виде. В современной комедии действие ограничивается личными и семейными интересами.

Замечания Гегеля о комедии носят беглый и чрезвычайно общий характер. В гораздо меньшей степени проявляется здесь его способность анализа, чем тогда, когда он рассматривает трагедию.

Если трагедию Гегель считал высшей формой искусства, то комедия, по определению философа, содержит в себе разложение эстетического идеала. Идеал требует субстанциальности выражаемых им интересов и стремлений. Чем больше утверждается субъективное начало, тем больше разлагается эстетический идеал.

«Цель всякого искусства есть тождество, произведенное духом,— пишет Гегель,— где в реальном явлении и облике для на-

шего внешнего созерцания, для души и представления открывается вечное, божественное, в себе для себя истинное» (3, 615). Комедия разрушает это тождество. Она направляет внимание лишь на случайное и субъективное. Во всем этом философ усматривает логическую закономерность, обусловливающую гибель искусства, исчерпание его возможностей.

ДРАМА В УЗКОМ СМЫСЛЕ СЛОВА

Гегель принял положение Дидро о том, что между трагедией и комедией возможен «средний» вид драматического искусства[22]. Как он отмечает, драма в узком смысле слова — порождение нового времени. В среднем жанре, по мнению Гегеля, происходит «опосредствование трагического и комического» (3, 583). Здесь трагическое и комическое не соседствуют, не сосуществуют, как, например, в некоторых произведениях Шекспира. Происходит своего рода слияние их, «они выравниваются, обоюдно притупляясь. Субъективность, вместо того чтобы действовать в соответствии с комической превратностью, наполняется серьезностью более прочных отношений и устойчивых характеров, тогда как трагическая твердость воли и глубина коллизии настолько смягчаются и сглаживаются, что дело в конце концов может дойти до примирения интересов и гармонического единения целей и индивидов» (3, 583). Образцом такого рода драмы для Гегеля является «Ифигения» Гете.

Особенность драмы в узком смысле слова заключается в том, что отсутствие острого трагического конфликта вынуждает искать других средств возбуждения интереса. Гегелю видятся здесь три возможности. С одной стороны, драматическая ситуация используется для раскрытия внутренней стороны характеров. Иначе говоря, драма становится психологической. Вторая форма драмы заключается в широком и наглядном изображении современных нравов. Это то, что мы назовем бытовой, нравоописательной драмой. Наконец, третьей формой драмы является произведение, где основу интереса составляет цепь занимательных событий.

Все эти три вида драмы Гегель считает менее поэтическими, чем трагедия и комедия в их классическом виде. Надо сказать, что современная ему драматургия, пожалуй, и в самом деле не содержала образцов, которые давали бы основание для другой оценки «среднего жанра». Но известно, что в конце XIX в. именно средний жанр драмы достиг большой художественной высоты и возникли произведения, которые критика с полным основанием считает столь же значительными образцами драматического искусства, какими были трагедии и комедии античности и эпохи Возрождения. Единственное, в чем можно согласиться с Гегелем, состоит в том, что при всей своей жизненности и реа-

---

[22] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 315—316.

лизме эти драмы нового времени не обладали той поэтичностью, которая была свойственна классическим образцам драмы предшествующих эпох.

Каждая из великих эпох искусства пережила пору расцвета и упадка. Упадок искусства символического был обусловлен уже самим его характером. В нем с самого начала между образом и смыслом не было полного соответствия, что и привело к распаду. Иначе обстояло дело с искусством классическим и романтическим. И здесь и там причиной разложения явилось торжество субъективности над идеей «всеобщности государственной жизни» (2, 221). Эта всеобщность была социально-нравственной основой античной классики. Ее разложение началось, когда субъект стал притязать на свободу не только в государстве, но и в своем стремлении «порождать добро и зло из самого себя и собственными силами добиться их признания» (2, 221). Афинская демократия явилась воплощением такого своеволия многочисленных субъектов, ставивших личные корыстные интересы выше государственных. Комедии Аристофана отразили начало этого распада, но в них еще сохранялся дух классики; Аристофан осмеивал пороки современников «без гнева, в радостном веселье» (2, 222).

Полное разложение классической формы искусства происходит уже в Древнем Риме. Но — и здесь Гегель не сводит концы с концами — произошло это не в республиканском, а в императорском Риме. Демократии не только не было, но, наоборот, индивидуальность приносилась в жертву государственности. В разложении искусства решающую роль играет уже не субъективное начало, а характер отношения личности к государству. «Дух римского мира — это господство абстракции, мертвого закона, разрушение красоты и веселых обычаев...» (2, 225). У римлян на родной почве возникли только комические жанры — фарсы, фесценнины и ателланы. Более сложные формы комедии Плавт и Теренций заимствовали у древних греков. «Своеобразны для римлян только те виды искусства, которые по своему принципу прозаичны, например дидактические стихотворения 〈...〉 В первую 〈...〉 очередь сюда должна быть отнесена сатира» (2, 225—226).

Если не субъективность, то во всяком случае дух прозы убил классическое искусство.

По отношению к классическому искусству искусство романтическое уже по самой своей природе является формой разложения художественного идеала. В классике субъективное и объективное органически слиты, содержание и форма находятся в единстве. В романтическом искусстве «содержание *внешнего* мира обретает свободу, возможность самостоятельно развертывать себя» (2, 305—306). В романтическом искусстве находят себе место все жизненные сферы и явления. До поры до времени важное и первостепенное господствует, но потом случайность избираемых искусством предметов приводит к полному разло-

жению романтической формы искусства. Первенствующее положение приобретает содержание обычной повседневной жизни, не в ее субстанциальности, а «в своей изменчивости и конечном преходящем характере» (2, 307). При этом «*субъективность* со своими чувствами и взглядами, с правом и силой своего остроумия возводит себя в хозяина всей действительности» (2, 307).

Кого и что конкретно имеет в виду Гегель выясняется из дальнейшего. Это в первую очередь мещанская драма, в которой изображается «обыденная домашняя жизнь, имеющая своей субстанцией порядочность, умение жить на свете и мораль сегодняшнего дня» «в своих обычных мещанских перипетиях, в сценах и фигурах, взятых из жизни средних и низших классов» (2, 308). Образцы такой драмы создал Дидро. «Стелла» и «Клавиго» Гете, «Коварство и любовь» Шиллера тоже относятся к этому виду драмы, «но в более высоком смысле» (2, 308). Квинтэссенцию данного типа творчества, по справедливому мнению Гегеля, представляют Коцебу и Ифланд,— «один с поверхностной быстротой восприятия и созидания, другой с серьезнейшей пунктуальностью и филистерской моралью срисовывали повседневную жизнь своего времени в ее прозаических связях, обнаруживая недостаток чутья к настоящей поэзии» (2, 308). Разложением и концом искусства оказывается, таким образом, буржуазная, мещанская драма (а также роман), ибо в них проза жизни убивает поэзию.

Буржуазный прозаизм — один из факторов, губительных для искусства. Другой — субъективность и — более конкретно — субъективный юмор. Юмор, считает Гегель, по самой своей природе «не ставит себе задачу объективно раскрыть и воплотить некоторое содержание в соответствии с его существенной природой» (2, 312). И далее: «Изображение является лишь игрой с предметами, смешением и извращением материала, беспорядочным блужданием без руля и без ветрил; оно выступает в виде субъективных высказываний, взглядов и приемов, в которых автор жертвует как собой, так и своими предметами» (2, 312). Наиболее яркий пример такого юмора дают романы Жан-Поля. Гегель не называет таких образцов в драме, но мы можем дополнить его указанием на юмористические пьесы Л. Тика «Кот в сапогах» и «Принц Цербино». В таком искусстве «главным оказывается неожиданное движение юмора, который пользуется всяким содержанием лишь для того, чтобы проявить в нем свое субъективное остроумие» (2, 313).

Гегель был прав лишь отчасти. Действительно, в его время происходил кризис определенных форм искусства, но если бы он применил к анализу романа и драмы того времени свой диалектический метод, то обнаружил бы их переходный характер, подготовку и рождение новых форм художественного отражения действительности. На это Гегель оказался не способен. Его теоретические построения относились к прошлым эпохам художественного развития. Для понимания их суждения Гегеля оказались

во многом новаторскими и плодотворными. Но Гегель не смотрел вперед и не смог понять, что уже на его глазах закладывались основы искусства буржуазной эпохи.

Теория Гегеля явилась вершиной философской трактовки драмы и ее видов с позиций идеалистической диалектики. Как ряд общих положений, так частные решения отдельных вопросов свидетельствуют о глубине мысли и проникновенном постижении сущности драматического искусства.

Гегель создал целую школу немецкой теоретической мысли, предопределив основные положения таких немецких эстетиков и критиков, как Карл Розенкранц (1805—1879), Генрих Теодор Ретшер (1803—1871), Герман Ульрици (1806—1884) и др. Рассмотрение их трудов и концепций представляет несомненный интерес в историческом плане, но объем настоящей работы лишает нас этой возможности. Из последователей Гегеля мы уделим внимание лишь Фридриху Теодору Фишеру, признанному мэтру классической буржуазной эстетики середины XIX в.

Ф. Т. ФИШЕР

БУРЖУАЗНО-ЛИБЕРАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТИВНЫЙ ИДЕАЛИЗМ

Среди многочисленных исследователей Гегеля одним из наиболее значительных в середине XIX в. был Фридрих Теодор Фишер (1807—1887). Его шеститомный труд «Эстетика, или Наука о прекрасном» (1846—1857) был больше чем популяризацией основ эстетической мысли великого философа. Ф. Т. Фишер обобщил развитие идеалистической эстетики после Гегеля, систематизировал ее по-своему и выдвинул самостоятельное решение ряда проблем.

Ф. Т. Фишер был признан современниками выдающимся представителем эстетической мысли. В отличие от своего великого учителя, создававшего эстетическую теорию в годы политической реакции и отдавшего в ней дань консервативно-охранительным тенденциям, Ф. Т. Фишер начинал деятельность в пору общественного подъема 1840-х годов, когда немецкая буржуазия готовилась к революции. Фишер был в те годы откровенным левым республиканцем и в своей научной деятельности стремился подготавливать умы к приближающейся буржуазно-демократической революции.

После 1848 г. он проделал путь, типичный для либеральной буржуазии, и в конце концов примирился со строем бисмарковской Германии. Его «Эстетика», начатая до событий 1848 г. и завершенная уже в 50-е годы, несет на себе печать времени.

В ней отразились и прогрессивные стремления автора и ограниченность, присущая буржуазному либерализму. Не забудем и того, что в своих общефилософских взглядах Фишер стоит на позициях объективного идеализма, что сказалось и на его эстетике, являющейся умозрительной, метафизической. Идеалистический характер его построений ясно обозначился в докторской диссертации «О возвышенном и комическом» (1837), содержащей зерно всей последующей эстетической теории Фишера. Он прямо говорит о том, что в основе его исследования лежит «имманентное развитие возвышенного и комического из прекрасного»[1]. Для Фишера эти категории не просто эстетические понятия, как для Гегеля, а «онтологические части» эстетики. Иначе говоря, следуя за Гегелем, Фишер строит свою эстетику, исходя из абсолютной идеи, придерживается закона ее саморазвития, и это определяет философскую основу как ранней работы, так и фундаментальной «Эстетики», где применен тот же идеалистический принцип.

Однако Фишер не был безоговорочным последователем Гегеля. В общефилософском плане необходимо отметить прежде всего различие в отношении к религии. Гегель, как известно, в своей «Философии религии» искал примирения между знанием и верой. Фишер, как и младогегельянцы, решительно отказался от компромисса с религией, принятого Гегелем.

Важным пунктом расхождения между Фишером и его учителем был вопрос о периодизации духовного развития человечества.

Современное миропонимание, считает Фишер, отличается от романтического следующим образом: «Образованная субъективность это та, которая переросла связывание своего внутреннего мира с неким потусторонним миром, который управлял ею, лишая свободы, и осознала себя свободной. Критический дух, прорвавшийся вместе с Реформацией, завершил эту работу, вернув субъективность себе самой. Фантазиям и мифам пришел конец. Субъект, завоевавший сам себя, тем самым ставит себя прямо перед объектом (избавившись от мифов и фантастических религиозных представлений.— *А. А.*) и видит мир, как он есть. Прежде всего он может теперь работать сам на себя, пронизать свою чувственность разумом, т. е. образовать себя и тем самым дорасти до объективности 〈...〉 Мир лишен богов, природа одушевлена, история освобождена от чудес; нам предшествовало, повторяю, Просвещение, и мы не можем дольше делать вид, будто оно еще ждет нас впереди»[2]. Было бы поспешным истолковать это высказывание как своего рода натурализм или реализм, ибо тирада завершается типичным для Фишера образом: «Однако, хотя мир освобожден от духов, в нем впервые утверждается истинная духовность, ложные боги низвергнуты, зато истинный

---

[1] *Vischer F. T.* Ueber das Erhabene und Komische. Frankfurt a/M., 1967, S. 50.
[2] Ibid., S. 222.

бог утверждается повсеместно в мире и говорит как имманентный дух постигаемых нами миропорядка, закономерностей природы и всей жизни»[3].

Как присуще объективному идеализму, Фишер видел специфическую связь между искусством и действительностью. В начале университетской деятельности Фишер провозгласил, что эстетика «в высшей степени причастна к учению о различных государственных формах»[4]. Эта связь искусства и общественной жизни отражалась в эстетических построениях Фишера, но, конечно, в той своеобразной и ограниченной форме, которая была характерна для буржуазно-либеральной социологии.

Гегель, как известно, разделил всю историю искусства на три эпохи: символизма, классицизма и романтизма, относя к первому восточное искусство, ко второму — античный мир и отождествив все современное с понятием романтизма, куда входила и поэзия Средневековья, и Шекспир, и Гете с Шиллером, и романтизм конца XVIII — начала XIX в.

Фишер иначе смотрит на историю; там, где Гегель видит громадные исторические массивы, обладающие внутренней цельностью, Фишер различает разные периоды. Если для Гегеля, например, Реформация была движением внутри церкви, то в глазах Фишера она означала выход за пределы установленного, разрыв с традицией. Еще более революционное значение он придает Просвещению, видя в нем выражение решительного «отрыва искусства от религии, обмирщения искусства»[5]. Это утверждение из «Плана нового расчленения эстетики» (1843) является лишь одним из ряда примеров, приводимых Фишером в опровержение гегелевского отождествления романтического с современным. Он резко разграничивает романтическое, как свойственное Средневековью, и современное. Для первого характерен романтический субъективизм, в то время как современный эстетический идеал есть «идеал образованной, то есть подлинно освобожденной и примиренной с объективностью субъективности, и это означает, что в нем объективное и субъективное снова достигают единства»[6]. Если для Гегеля в современную эпоху художественное развитие зашло в тупик с установлением царства буржуазной прозы, то Фишер в этом вопросе решительно отступает от своего учителя. По мысли Фишера, не может быть, чтобы такая важная форма человеческого сознания, как искусство, прекратила существование.

Суть проблемы состояла в невозможности совместить прозаический характер буржуазной действительности с идеалом

---

[3] Ibid.
[4] *Vischer F. T.* Kritische Gänge. Bd. 1, S. 173.
[5] *Vischer F. T.* Ueber das Erhabene und Komische, S. 316.
[6] Ibid., S. 221.

красоты. Фишер прежде всего выдвинул необходимость признания возможной эволюции искусства, его дальнейшего развития. С этим была связана необходимость пересмотра проблемы безобразного в искусстве, ибо задача эстетического освоения современной действительности требовала допущения безобразного в художественные произведения. Делая некоторые шаги в этом направлении, Фишер все же далеко не пошел. Эстетика безобразного есть одновременно эстетика зла. Как решал эту проблему Фишер, видно из его рассуждений о трагическом и комическом. Однако им предшествует исходная концепция — концепция возвышенного.

Нельзя умолчать, что рассмотрение категорий эстетики имеет у Фишера подчас настолько отвлеченный и метафизический характер, что после иных страниц его труда «Эстетика» Гегеля может показаться легким чтением. Оставляя в стороне абстракции Фишера, обратимся к тем его рассуждениям, которые раскрывают особенности главных понятий его эстетики, связанных с драматизмом в жизни и искусстве.

ВОЗВЫШЕННОЕ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ТРАГИЧЕСКОМУ

Центральное место в эстетике Фишера занимает категория прекрасного, которое имеет две формы воплощения — возвышенное и комическое. Возвышенное, в свою очередь, проявляется в разных видах. Фишер различает возвышенное пространства, возвышенное времени, возвышенное силы. Все они носят объективный характер. Диалектическая природа всего сущего обусловливает разделение как прекрасного, так и возвышенного на объективное и субъективное.

«Субъект обретает возвышенность, когда в силу мощи своей воли превосходит окружающих его настолько, что его личная воля, при всей ее ограниченности, кажется стремящейся к бесконечности» (256) [7]. Говоря проще, одному природа дает больше, другому меньше энергии и воли. Различие между ними сначала является духовным; так как никто не в состоянии перешагнуть через самого себя, то воля не в состоянии перейти свой предел, и тут возникают новые различия. Тот, кто принуждает себя и стремится к большему, чем в него вложила природа, тем самым проявит больше воли, чем тот, кто держится меры врожденного ему, и погибает из-за этого. Именно так возникает вина, в свою очередь имеющая определенные градации.

Выдвигаемое здесь понятие вины имеет давние корни в теории трагического. Понятие вины не равнозначно наличию злого умысла и не обязательно даже означает проступок, прегрешение либо провинность. Действие трагического героя может в большей или меньшей степени приближаться к одному из этих

---

[7] *Vischer F. T.* Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Reutlingen; Leipzig, 1846, T 1. Ссылки на страницы этого издания указаны в тексте.

значений вины, но в основном в теоретических построениях Фишера вина чаще всего означает причину, вызывающую трагические последствия. Это уточнение необходимо иметь в виду для дальнейших рассуждений философа, часто пользующегося понятием вины. Критики Фишера понимали его концепцию вины односторонне и буквально, как провинность героя. Между тем, как будет видно дальше, Фишер пользуется этим понятием дифференцированно, преимущественно имея в виду указанный общий смысл этого слова как первопричины.

Возвышенное проявляется как страсть, которую не следует смешивать с пафосом. Пафос — это страсть, имеющая некую нравственную цель, тогда как страсть, рассматриваемая сама по себе, может быть как нравственной, так и безнравственной; ее приводят в движение такие внутренние силы, как нервы, кровь и все органы, вызывающие большое возбуждение. Пример этого — гнев Нортумберленда во второй части «Генри IV» Шекспира. Когда старый воин узнает о гибели сына, его горе перерастает в возмущение, и, несмотря на слабость и болезнь, он устремляется на борьбу против короля. Его ярость, вызванная горем, имеет в конечном счете нравственный источник, но становится слепой; его страсть остается возвышенной, хотя и не проявляется в боевом мужестве. Фишер определяет это как силу гнева. Любовь, проявляющаяся как слепая страсть, лишенная духовности и разума, подобна такому состоянию. Гнев есть нечто колеблющееся между стихийно возвышенным природы и духовно возвышенным началом, возбуждающим субъекта. В связи с этим Фишер касается эмоций масс и причисляет к данному разряду «дикую атаку воинственных масс, бунт народной толпы» (258).

Когда страсть приобретает чисто субъективный характер и в силу погружения в единичное утрачивает духовную всеобщность, она становится особенно страшной и из возвышенной превращается в отвратительную. Крайняя свобода, противоречащая эстетическим требованиям, лишенная нравственной силы и полноты страсти, ничем не отличается от слепой страсти. Такое проявление воли может иметь эстетическое значение только в связи и по контрасту с высокими проявлениями волевого начала.

Внимание Фишера привлекают отрицательные проявления человеческой натуры. Он стремится преодолеть построения эстетики немецкого идеализма, в которой господствовала идея прекрасного. Эстетика ваймарского классицизма также имела конечной целью утверждение этого идеала красоты. Лишь романтизм стал искать путей для эстетического оправдания уродливого и безобразного. С еще большей настоятельностью выдвигалась эта проблема в середине XIX в., когда буржуазные элементы действительности стали вполне очевидными. Но Фишер касается этой проблемы не на современном материале. В разделе, озаглавленном «Возвышенное злой воли» (260), он трактует

эту проблему, можно сказать, в возвышенно отвлеченной форме, опираясь на пример из Шекспира — на Ричарда III.

Зло обретает возвышенность, когда проявляется как деятельная мощь, когда те, кто противостоит ей, не обладают подобной силой, даже если они при этом добры и нравственны. «Окружающий мир разделяется на бессильную страсть, гнев женщин, слабое, но не имеющее последствий озлобление вассалов; добрая воля здесь (в „Ричарде III".— *А. А.*), как и в „Макбете", оказывается бессильной до тех пор, пока она не обретает силу и поддержку большинства из-за того, что зло самоуничтожает себя; Ричмонд сам по себе представляет собой менее значительную личность, чем Ричард. Благодаря полноте своей мощи Ричард, при всей отрицательности своих действий, оказывается демоничным в том смысле, в каком употреблял это понятие Гете» (260—261). Шекспир наделил этот характер такой мощью, что он «почти перестает быть человеком и становится духом» (261), т. е. духом зла. Однако в то время как нравственная воля поднимает человека на безграничную высоту и вызывает восхищение, одержимый злой волей отдаляется от человечества и остается в одиночестве.

Возвышенному зла противостоит возвышенное доброй воли. Субъект, проникнутый благим стремлением, однако, воплощает в себе не всеохватывающее добро, а лишь определенную идею, составляющую его жизненную цель. Это придает его личности единство и устойчивость. Нравственная сила субъекта измеряется его деятельностью в противоборстве с обстоятельствами. Страсть придает возвышенность поступкам героя в возникающей борьбе. «Добрая воля в положительном сочетании с мощью страсти именуется пафосом в положительном смысле» (265).

Единство пафоса, владеющего личностью, не означает, что характер проявляется исключительно в одном стремлении. Такой человек был бы фанатиком или личностью, доведенной до схемы (Скупой, Хлопотун). Подлинно художественное изображение раскрывает человека многосторонне, сохраняя при этом ведущую черту данной личности, как это имеет место у Шекспира.

Стремясь охватить весь круг понятий, образующих сущность возвышенного, Фишер рассматривает природу страдания, подчеркивая различие между отдельными видами его. Одно дело физическое страдание, телесные муки, другое — нравственное страдание; это последнее возникает при осознании субъектом некоего высшего закона, стоящего над ним. Нравственное страдание заключается в том, что «страдающий субъект раздваивается, и мы имеем в одном двух. Он вбирает в себя своего врага, признавая господство некоего абсолютного закона, и это объективно ведет к трагическому» (269).

«Трагедия (в действительности это скорее только субъективно возвышенное) объемлет все возможные случаи, в которых одна естественная целеустремленность приносится в жертву

моральной или одна моральная целеустремленность приносится в жертву другой, более высокой. Регул, например, подвергался не только физическим мукам, он страдал ради своей семьи, Иисус — за все человечество» (270). Изображение этих мук не должно доходить в искусстве до той степени правдоподобия, когда уродливое, безобразное вытесняет возвышенную сущность трагического страдания. Но так же неверно было бы ограничиться выражением одних лишь душевных мук. Здесь Фишер возвращается к проблеме Лаокоона и остается на позиции, обоснованной еще Лессингом.

Если страдание выражается в жалобах, слезах, мольбах, то это относится не к сфере гражданского, а к тому, что называется трогательным. Всякое страдание по-своему трогает, не исключая страданий мужественного героя. Но его страдание вызывает не только жалость, но также восхищение силой и стойкостью.

Трогательное вызывает только чувство жалости, потому что персонаж, неспособный сопротивляться ни внешнему, ни внутреннему врагу, чьи чувства слишком слабы и способны проявиться лишь в жалобах и слезах, а также бессильные дети могут глубоко тронуть, но элемента, необходимого для трагедии, здесь нет.

Фишер вводит далее понятие отрицательно патетического, которое в свою очередь делится на два вида. Первый вид, определяемый как положительный, это, к примеру, тот, когда раненый продолжает безнадежную борьбу. Второй — отрицательный — иллюстрируется примером воина, спокойно выдерживающего огонь противника. В первом случае благородный стыд и чувство чести воодушевляют страждущего сопротивляться, в то время как человек более спокойного и сдержанного характера сохраняет в своей пассивности абстрактную внутреннюю свободу духа. В обоих случаях возвышенность сохраняется, если для действия нет никаких возможностей. «Людовик XVI, апатично переносящий самое ужасное вместо того, чтобы действовать, антиэстетический образ; потребовалась большая поэтическая сила, чтобы сделать такое явление переносимым, как это показал Шекспир в „Генри VI“» (272).

В понятие возвышенного входит также достоинство, категория, разработанная Шиллером в его статье «О грации и достоинстве». «Достоинство есть нравственная возвышенность, ставшая второй натурой, проявляющееся не только в движениях, но и в спокойном состоянии как твердая печать способности владеть своими чувствами» (272). Достоинство проявляется уже во внешнем облике и поведении, но общественное положение, ранг или должность еще не создают подлинного достоинства; оно является внутренним качеством, и именно это имел в виду Шекспир в словах: «Король, и с головы до ног король».

Победа одной из сторон в трагическом конфликте не означает торжества того, кто лучше и выше в нравственном отношении. «Такое соотношение не является присущим трагедии; здесь

происходит в нравственно чистейшей форме борьба между достойными (guten) субъектами, однако каждый из этих субъектов является односторонним...» (273).

Заключая этот раздел, Фишер подвергает критике понимание трагического у Шиллера и А. В. Шлегеля. По мнению Фишера, Шиллер ограничивает смысл трагического, видя в нем лишь «негативно патетическое, форму субъективно возвышенного» (275) [8]. Такому узкому пониманию Фишер противопоставляет мнение Аристотеля о том, что «трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью» [9]. Комментарий Фишера к этому утверждению гласит: «Он (Аристотель.— *А. А.*) выразил здесь по-своему реалистически то, о чем мы скажем так: субъективно возвышенное есть исчезающий момент в движении трагического» (275), иначе говоря, оно растворяется в более широком трагическом конфликте.

У А. В. Шлегеля Фишеру представляется неверным положение, что основу трагического составляет конфликт между внутренней свободой и внешней необходимостью [10]. Отвергает философ также религиозную эстетику Бетца, для которого абсолютно возвышенное воплощено в боге [11]. «Чистая философия не признает действительной никакую идею, которая не воплощается в условиях ограниченной жизни; идеи, которые представляют себе существующими иначе, т. е. как единичное и безусловное бытие, она признает лишь явлениями сознания. Дух универсума (абсолютный дух.— *А. А.*) может стать предметом созерцания только посредством своего воздействия (Wirken), иначе говоря в движениях человеческих существ» (276),— пишет объективный идеалист, отвергая включение религии в эстетику. Эта последняя имеет дело с идеями, обладающими действительным существованием, тогда как религиозные образы и понятия относятся к области фантазии.

ТРАГИЧЕСКОЕ КАК ВОЗВЫШЕННОЕ СУБЪЕКТА-ОБЪЕКТА

Отвергая субъективизм и религиозное обоснование эстетики, Ф. Т. Фишер создает, опираясь на Гегеля, свое понимание трагического. Оно для него есть «возвышенное субъекта-объекта» (277), т. е. не одно лишь субъективное страдание, но сложный жизненный процесс, в котором субъективное сочетается с объективным.

В трагическом проявляются две формы необходимости. Первую представляет свобода субъекта в столкновении с природой,

---

[8] О понимании трагического у Шиллера см.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 436—442.

[9] *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 58.

[10] См.: *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первую половину XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980, с. 37.

[11] См.: *Bötz.* Ueber das Komische und Komödie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen.

законы и пределы которой человек не может перейти. Вторая форма необходимости — нравственная, и в этом отношении эстетика опирается на этику, обосновавшую переход от свободы к необходимости. В связи с этим Фишер подвергает критике гегелевскую философию права, в которой конфликт субъективной свободы с нравственным законом понимается слишком узко, ибо закон воплощается в жестоком государственном порядке. Консерватизму Гегеля Фишер противопоставляет буржуазно-либеральное понимание нравственной необходимости, которая воплощается не в прусской монархии, а «в обществе, нравственной жизни, в государстве, в котором не отрицается справедливость субъективности» (280). Для дальнейших построений Фишера это положение имеет важное значение, ибо перед его мысленным взором стоит не только абсолютистское государство, подавляющее личность, но и общество равноправных буржуазных индивидов. Но так как оно является еще идеалом, а не реальностью, то Фишер в своей теории трагического имеет в виду как существующую действительность, так и перспективу неизбежных социальных перемен. Это особенно важно, ибо открывает возможность таких теоретических построений, которые были недоступны Гегелю, создававшему свою эстетику с консервативно-охранительных позиций.

Исходные построения Фишера носят весьма абстрактный характер. Прекрасное он связывает с состоянием покоя, гармонии, примирения природных стремлений с нравственными требованиями. Возвышенное представляет собой более высокую ступень, ибо в нем каждый из элементов жизни предстает в наиболее развитом виде и в полной мере обнаруживаются противоречия. Абсолютный дух есть не нечто застывшее и равное себе, а диалектическое единство противоречий, борьба которых создает движение и развитие жизни.

Жизнь есть целостность, в ней содержатся в противоречивом единстве природа и дух, государство, род, семья и вообще все многообразие бытия. Внутри этого единства происходит обособление отдельных природных стремлений, порождающее различия. Такими различиями являются, например, любовь, семья, честь, государство, а внутри государства — различие сословий, основанное на происхождении, обусловленное личными и семейными причинами чувство мести; жажда власти, возникающая на почве неравенства, войны, вызванные национальной враждой (281).

В идее все сферы жизни должны находиться в единстве, например государство покоится на уважении к семье, и т. д. Но каждый из элементов имеет свое содержание, свой характер, и отсюда возникает противоречие. Семья есть нечто единое, она основана на чувстве, тогда как государство объединяет множество таких единиц и имеет в основе не чувство, а обдуманный принцип. Противоречие создает возможность конфликта, но еще не является им. «Противоречивые элементы пребывают в со-

стоянии покоя, пока отдельная субъективность не нарушит границ определенных отношений и не столкнет между собой существующие в зародыше противоречия» (282). Нельзя не заметить такого важного оттенка в словоупотреблении Фишера, как то, что каждый из элементов жизни у него именуется субъективностью. Субъектом у него является не только отдельная личность, но и целая сфера — государство, семья и т. д.

«Субъект является деятельным, он действует. Действуя, он объективирует свою свободу и тем самым проявляет себя в комплексе всеобщей объективности. Однако действие неизбежно несет на себе печать единичности, ограничивающей субъективную волю; тем самым оно нарушает взаимосвязь и уничтожает абсолютное единство объективной всеобщей связи» (285).

Субъект неотделим от целого, от своей почвы (Hintergrund), он как бы несет ее в себе. Но, становясь самим собой, возвышаясь в самоутверждении, обретая свой пафос, оказывается виновным по отношению к тому, что составляет основу его жизни. «Что под этим понимается, можно ясно представить на примере трагедии, которая в экспозиции изображает, что сама почва, на которой выступает герой, содержит в зародыше бесконечные и непреодолимые осложнения. Зритель знает, что герой ступает по зыбкой почве, тогда как сам он еще наслаждается обладанием свободы. Однако он уже виновен, пока что только в смысле обязанности (Verpflichtung). Он должен будет почувствовать, что своим величием он обязан целому. Хорошо, если он готов это признать; однако неизбежно, что он это также познает на деле. Это мы называем невольной изначальной виной (Urschuld)» (285).

Отношение субъекта к целому имеет определенные градации. Сначала он сознает себя как субъект, т. е. обретает понимание своей особенности; он может понимать, но может также не сознавать своей связи с целым. Так или иначе возникает обособление. Но, как мы уже знаем, в силу своей природы субъект не может не быть деятельным, а это ведет к разрыву с целым, создает конфликт и тогда уже возникает «подлинная вина» (286).

Понятие вины играет определенную роль в концепции трагического у Фишера, поэтому здесь необходимо разъяснение. Вина не понимается обязательно как дурной поступок, хотя такое понимание не исключается Фишером, когда речь идет о явных злодеях. В целом же вина есть категория не этическая, а философская, и означает она всякий субъективный элемент, который противостоит целому, общему. В трактовке самого Фишера «вина есть следствие свободы, однако такой свободы, которая не может действовать иначе, поскольку она есть свобода единичного субъекта. Она есть поэтому осуществление изначальной вины и в этом смысле является также не-виной» (286).

Далее это разъясняется так: «Вина в собственном смысле обусловлена обособлением единичного или в том, что тот или другой из элементов, составляющих великий комплекс необхо-

димости, обособляется, изолирует себя» (286). Необходимость или целое имеет две основы — природную и нравственную. Нарушением природной необходимости является плохое обращение с животными, неуважение к семье. В сфере нравственной необходимости обособление приводит к тому, что субъект, движимый определенным пафосом, нарушает гармонию целого. В нравственной сфере возможны два варианта действий: первый состоит в том, что субъект, движимый определенным пафосом, уничтожает других, чей пафос столь же правомерен в гармонии целого; второй вариант характеризуется тем, что субъект, стремясь осуществить благородные цели, в силу своей односторонности сам же наносит ущерб своему замыслу или приводит к полному поражению его. Второй вариант представляет особенный интерес в связи с одним дальнейшим положением, о чем будет сказано далее.

Фишер подчеркивает: поступки героя определяются его натурой. Узнав о смерти Джульетты, Ромео решает покончить самоубийством, даже не пытаясь установить обстоятельств гибели любимой, и точно так же Отелло легко дает убедить себя в неверности Дездемоны.

Фишер вспоминает афоризм Гете: «У того, кто действует, совесть молчит, только у того, кто думает, пробуждается совесть» [12]. Действенная натура не останавливается ни перед чем. «Герой не боится никакой вины» (287). Он действует, следуя своим односторонним целям, обособляясь от общего, повинуясь своему темпераменту.

То, что несчастье героя проистекает из его вины, не умаляет сочувствия ему со стороны зрителя. Лир сам виноват во всех своих бедах, но от этого он не лишается нашего сострадания.

Герой одновременно виновен и невиновен, повторяет Фишер вслед за Гегелем и тут же дополняет эту мысль: «Чем более ясно становится, что действия субъекта обнаруживают его величие, именно в связи с этим раскрывается его бесконечная малость по сравнению с целым, и это противоречие можно назвать ироническим» (286). Действие трагедии в этом отношении подобно той иронической речи, в которой кого-нибудь хвалят за отсутствующие у него достоинства. Ирония, содержащаяся в трагедии, обнаруживается при соотнесении героя с целым, его судьба — один момент в движении всеобщего, сколь бы значителен не был этот момент для него самого.

Поражение и гибель приводят субъекта к осознанию того, что своими действиями он привел в движение абсолютное целое, и он падает под ударами этого целого (288—289). Страдание героя не находится в прямом соответствии с его виной, но зато определяется виной изначальной. Суть не в том, каков тот или иной проступок либо ошибка, а в том, что произошло нарушение

---

[12] *Goethe.* (Werke). Berliner Ausgabe. Bd. 18. B., 1972, S. 509. (Maximen und Reflexionen, 241).

абсолютного целого. А когда субъект искренно стремился к благу и сотворил зло, то в этом тоже проявляется ирония. Ирония становится еще сильнее, когда герой предвидел возможность беды, но навлек ее именно теми средствами, которые, как ему казалось, должны были помочь избежать ее (289). Из какого круга фактов вырастают обобщения Фишера, кажущиеся подчас весьма абстрактными, показывает пример, которым он иллюстрирует приведенное положение. Классический пример Эдипа, приводимый обычно теоретиками, представляется Фишеру не вполне оправданным. Вина Эдипа в конечном счете иррациональна. «Напротив, Людовик XVI пал именно потому, что предчувствовал и пытался отвести несчастье, что и явилось виной, ввергнувшей его в несчастье. С самого начала революции его преследовала тревога, что он может, подобно Карлу I Английскому, стать жертвой обвинения в том, что он пролил кровь своего народа. Это предчувствие и было его виной, оно выражало его слабость; он знал, что у него не хватило бы мужества своевременно пролить кровь нескольких бедняков, и из-за этого пролилась кровь бесчисленного множества преданных ему. Он предчувствовал, что его несвоевременная пассивность приведет к тому, чего он боялся. Его предчувствия были верны, и по мере того, как его предчувствие пыталось отвратить то, чего он опасался, росла и его вина. В конце концов без его приказа пролилась кровь народа во время штурма Тюильри, хотя он за полчаса до этого, приняв решение пролить ее, спас себя, но не избежал давно ожидаемой беды» (291).

Нет необходимости оспаривать упрощенную картину начала Французской революции, даваемую Фишером, не учитывающим роли королевы, за которой стояла наиболее реакционная часть правящего класса, ни другие важнейшие обстоятельства тогдашней политической ситуации. Существенно то, что Фишер стремится обосновать свое понимание трагического фактами политической истории близкого ему времени. Как мы увидим, Французская революция была предметом его постоянного внимания. Другие примеры свидетельствуют об интересе к большим освободительным движениям. В качестве таковых Фишер называет греко-персидские войны, в которых греческий народ принес большие жертвы как искупление долго накапливавшейся вины нации за отсутствие решимости. Своими победами греки создали заслон от восточного варварства, тогда как немцы в освободительной войне (имеются в виду антинаполеоновские войны 1813—1815 гг.— *А. А.*) проявили свою национальную сущность и характер (292). Эти два последних примера иллюстрируют случаи, когда страдания и жертвы искупают предшествующую вину и увенчиваются победой.

История знает случаи, когда страдание завершалось гибелью субъекта, но его дело не погибало. В связи с этим Фишер пишет: «Справедливая революция может погибнуть вместе со своими героями, но она переживет их падение и будет продол-

жать действовать невидимо и развиваться дальше. Так, Французская революция погибла из-за искажений (Фишер имеет в виду якобинский террор.— *А. А.*), однако она не закончилась» (292). В художественном произведении, считает Фишер, особенно должно быть выявлено, что идеи революции пережили ее фактический конец.

Если погибающий герой сознает как то, что его идеи будут жить, так и справедливость своего страдания, этим достигается полное примирение, и личность погибшего героя увековечивается в памяти человечества среди носителей благородных идей. Впрочем, как указывает Фишер, злодей, и притом нераскаявшийся, иногда оказывается исторически прав, хотя, конечно, иначе и в ином смысле, чем положительный герой (293).

Трагическое, по Фишеру, равнозначно с судьбой (294). Оно не ограничено сферой драмы и может получить выражение в других видах творчества. Он отвергает мнение тех эстетиков, которые считали, что сущность трагического в гибели прекрасного. По Фишеру, трагедия отражает мировую судьбу, трагическое в действительности (296).

Насколько участники исторических событий сознают смысл совершаемых ими действий? Эту проблему мы впервые встречаем в данном аспекте у Ф. Т. Фишера.

Герои, обладающие волей к действию, не сознают, что их величие обусловлено абсолютом, ибо они являются натурами нерефлектирующими и только иногда смутно чувствуют, что они осуществляют некий мировой закон. Таким сознанием в большей степени обладают герои духа — художники, религиозные реформаторы, философы и особенно «освободители мыслящего духа» (298).

Среди народа, борющегося за высокие интересы, могут быть люди, недостаточно сознательные, но благодаря тем, кто лучше все понимает, масса проникается сознанием всемирно-исторического значения их борьбы, во имя которой они страдают и приносят жертвы; такова цена, которую люди платят за предшествующий период спячки, отсутствие единства, за ущерб, нанесенный справедливости. Жертвы этой борьбы служат карой за вину, и мерой принесенных жертв оценивается значение торжества. Такова позитивная форма трагического. Она не требует счастливого конца, спасения героя. Для трагедии предпочтительны печальные развязки.

В заключение раздела рассматривается негативная, или отрицательная, форма возвышенного. «В отрицательной форме снимается всякая видимость того, будто субъективно возвышенное может себя утвердить, и так как даже высшие и благороднейшие стремления такого рода не могут избегнуть вины, ведущей к их поражению, то абсолютно возвышенное предстает во всем своем величии. Выдающееся должно в борьбе с одинаково оправданной посредственностью погибнуть, дабы оставить потомству свои стремления очищенными» (от вины.— *А. А.*). Это

абстрактное положение получает вполне конкретное социальное раскрытие. Речь опять идет о революции. Все великое и чрезмерное сначала погибает, ибо представляет собой революцию против существующего, удобного и понятного, так как масса руководствуется законом привычного. «Мир не выносит молодого, свободного, ибо видит в этом осуждение себя и своей косности. Он собирает силы, борется и побеждает, ибо посредственность сильнее экстенсивно (т. е. количественно.— *А. А.*), а величие и добро — интенсивно (т. е. качественно), однако интенсивность не в состоянии спасти впереди идущих от поражения, но их дело переживет их. Но великое и возвышающее в своем первом зримо пробивающемся облике еще незрело, ему недостает умеренности и рассудительности, которые сделали бы это новое доступным пониманию: в этом трагическая вина передовых борцов ⟨...⟩ однако их дух переживает их, приобретает умеренность; то, что было преступлением, становится теперь общепринятым и, в конце концов, само становится мертвой формой и бездушной обыденностью, и тогда опять начинается новое движение. Таков ход вещей в мире, и кто стремится к великому, тот должен быть готов страдать» (299—300).

Фишер предупреждает, что все это еще не есть собственно эстетическое. До сих пор речь шла о трагическом вообще.

ТРАГИЧЕСКОЕ И ЕГО ВИДЫ

Гегель рассматривал трагическое в целом, не расчленяя в достаточной мере его различных форм. То, что он понимал под трагическим, по Фишеру, есть лишь одна из его форм. По схеме Фишера это — третий вид трагического.

Первый же вид трагического — трагедия универсума (300). Под универсумом понимается трагический комплекс, в котором природное основание выступает вперед, тогда как мир нравственной необходимости, возвышающийся над ним, проявляется неразвернуто в зерне, и природные отношения выступают как этические. Здесь еще нет ничего нравственного, что могло бы противопоставить себя темному жизненному основанию. Достаточно вспомнить общее чувство, вызываемое утратой красоты, мощи и богатства. При этом красота должна сочетаться с силой, как в Адонисе и Ахилле. Власть и богатство также принадлежат к сфере могущества. Трагическое выступает как субъективно возвышенное. Гибель субъекта воспринимается как следствие действия слепой силы (302).

Зло здесь происходит в силу закона природы, а не вследствие оскорбительно нравственного закона. Адониса убивает дикий кабан, Ахилл падает жертвой злодейского убийства в отместку за его вину по отношению к троянцам, но это не приходит в голову, когда оплакивается его ранняя смерть. Гибель происходит по воле случая, однако эта случайность не бессмысленна и

не нарушает никакой нравственной закономерности — кто живет, должен умереть. В этом есть и некоторое утешение. Таков простейший закон взаимоотношения между индивидуумом и родом; род остается, индивид умирает. В отличие от Гегеля, который не признавал трагическим то, что имело чисто природное основание, Фишер считает, что греки с присущей им религией природы, должны были интересоваться этой формой трагического.

Следующая форма трагического, по Фишеру, трагическое простой вины (303). Свободное внутреннее побуждение толкает человека на поступок, нарушающий нравственность. Но побуждение вытекало не из следования определенному принципу, а было случайным. Так, в пылу гнева Аякс нарушает закон чести, Зигфрид нарушает обет молчания, рассказав Кримгильде тайну брачной ночи Брунгильды.

Вина героя не стоит в органической связи с тем, что составляет пафос его деятельности. Как вина, так и благие поступки вытекают из особенностей темперамента героя. Реформатор церкви или государства, например, может в пылу рвения совершить чересчур поспешный поступок. Эдип вообще является мудрым, но и он при случае может поддаться вспышке гнева. Гнев Отелло тем страшнее, чем легче его обмануть, ибо его простодушная натура быстро поддается страсти. При всей его глубокомысленности Гамлет тоже совершает необдуманные поступки. Эгмонт у Гете погибает как раз из-за того легкомыслия, за которое его так любит народ (305).

Особо останавливается Фишер на вине злодеев. Он напоминает, что, по Аристотелю, гибель таких лиц не является трагической, ибо не вызывает ни сострадания, ни страха, поскольку никто себя с ними не отождествляет. И все же даже самые страшные злодеи не совсем бесчеловечны. Глубокая потребность любви, которую перед своей гибелью выражают Макбет и Ричард III, вызывает участие, и, хотя мы желаем их гибели, мы дрожим за себя, ибо демон, насылаемый Немезидой, дремлет также в нас.

У греков такой трагизм был невозможен — злодейство считалось у них проявлением ничтожества и поэтому не могло быть трагическим. Только после гибели древней демократии стало возможным находить величие во зле. Правда, и в греческой трагедии совершаются ужасные преступления, оскорбляющие человечность; их совершают даже женщины, но это единичные случаи мести, а не преступления, совершаемые из злодейства.

Современности присуще стремление охватить все формы трагического, включая и то, которое происходит от злодеяний. Вина злодеев состоит, однако, не в том, что они проявляют односторонность оправданного пафоса в борьбе с другим столь же односторонним и оправданным стремлением. Еще меньше проявляется здесь историческая оправданность, так как злодей не обрушивается на тех, кто того заслуживает, а всего лишь добивается

своих дурных целей; если он случайно уничтожает того, кто заслуживает гибели, его заслуги в этом нет, ибо мировая история осуществляет это помимо его воли. Но и это не смягчает его вины; остаток доброго в злодее не связан с этим; его действие все равно является злодейским нарушением основ нравственности.

Свободны ли от вины жертвы трагического субъекта? Что касается, например, таких персонажей, как дети короля Эдуарда IV, убиваемые Ричардом III, или дети Ниобеи, то их судьба относится к первой форме трагического. Иное дело взрослые герои или героини. Они погибают не из-за какой-нибудь действительной вины, а из-за ошибки, слабости, непоследовательности. Дездемона несвоевременно ретиво заступается за Кассио, напрасно прибегает к чисто женской отговорке о потерянном платке; Корделию губит ее непреклонная любовь к правде. Причина гибели Дункана (в «Макбете») в чрезмерной мягкости, отмечаемой Холиншедом; в той же трагедии Макдуф повинен в гибели своей семьи, оставленной им, когда он бежал от Макбета. Парис (в «Ромео и Джульетте») погибает потому, что добивался брака с Джульеттой, не заручившись ее согласием и вынуждая ее стать его женой по воле родителей. Одним словом, никто в трагедиях не погибает просто как жертва действий трагического героя, но непременно сам так или иначе создает предпосылки своей гибели (307).

Поиски вины у каждого погибающего приводят Фишера к далеко идущим умозаключениям. Как объяснить, например, гибель Банко, который, казалось бы, ничего предосудительного ни с какой точки зрения не совершил? Он тоже, оказывается, не безгрешен. За ним та вина, что он слишком долго оставался бездейственным. Эту вину он делит со всей Шотландией, в чем себя потом упрекают бежавшие из нее,— все слишком долго терпели злодея Макбета на троне. Такова же, считает Фишер, вина Англии в «Ричарде III». Только Макс и Текла в «Валленштейне» погибают совершенно невинными, но это происходит потому, что они фигуры не реальные, а идеальные (308).

Вина всех перечисленных выше жертв трагической судьбы не столь велика, чтобы они заслуживали за нее гибели. Здесь нет никакого соответствия между проступком и карой. Наказание слишком тяжко. Страдание намного превосходит меру вины. Но, считает Фишер, зато обнаруживается вся возвышенность их характеров [13].

Рассмотренные здесь случаи не могут быть отнесены к разряду явной и определенной трагической вины. Эстетическая цельность требует, чтобы кара была прямым отражением вины, ее, так сказать, оборотной стороной. Макбет и Ричард III свои-

---

[13] Фишеровская теория трагического и особенно понятие вины были подвергнуты резкой критике Н. Г. Чернышевским. См. об этом в кн.: *Аникст А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 196—202.

ми действиями порвали все человеческие связи, и это оборачивается против них самих, их перестают бояться, и все восстают против них.

Явная вина есть следствие злого намерения или преступного легкомыслия. Но наряду с явной существует и неявная вина, каковой является вина Эдипа, в гневе по неведению убившего собственного отца. Наконец, еще один вид вины проистекает из достоинств героя. Эти и другие виды находятся в пределах категории простой вины, где решающее значение имеют личные качества персонажа. Но уже они содержат в зародыше, в не полностью развитой форме возможность конфликта более высокого порядка, каковым является конфликт противостоящих друг другу нравственных сил. Эта форма трагического конфликта получила глубокое освещение уже у Гегеля. Фишер следует за ним, но во многом по-своему разрабатывает эту категорию.

ТРАГИЧЕСКОЕ НРАВСТВЕННОГО КОНФЛИКТА

«В трагическом действии сталкивающиеся друг с другом субъекты вступают в отношения, настолько тесно связывающие их друг с другом, что никакое вмешательство случая уже не может иметь места. То, что связывает их, есть чистейшее духовное средоточие ⟨...⟩ развитого комплекса необходимости, а именно нравственная идея выступает как единство определенного круга нравственных сил. Из этого круга обособляется эстетический закон ограничения противоположностей двух определенных нравственных сил, которые в сфере чистой идеи должны находиться в согласии. Чистейшим случаем является тот, когда это противоречие выпадает не на долю одного субъекта, так что он не может действовать без того, чтобы не уничтожить одну или другую часть самого себя, а когда каждая часть воплощается в одном из двух субъектов, противостоящих друг другу как представители многих субъектов, каждый со своим пафосом» (313). Так гласит параграф, открывающий рассуждение о трагическом нравственного конфликта. Он типичен для стиля тезисов, которыми начинается каждый пункт, освещаемый затем в развернутом дополнении, где содержатся разъяснения и конкретные примеры. До сих пор мы щадили читателя, не утруждая его чтением абстрактно сформулированных положений и переходя прямо к более живой и понятной части текста. Таков уж этот труд, сочетающий нарочитые и раздражающие отвлеченности с расчленением, классификацией и систематизацией большого количества конкретных художественных фактов.

Смысл приведенного выше тезиса легко раскрывается на выразительных примерах, приводимых самим Фишером. Когда брат убивает брата, это может быть совершено из ненависти и порочности, как это происходит в «Ричарде III», однако на это может толкнуть и оправданное стремление (Pathos), например Полиника против Этеокла, лишившего его участия в прав-

лении Фивами (313). Трагическим является также первый случай, ибо там происходит убийство того, с кем должна была бы связывать любовь, но второй более трагичен, ибо здесь, наряду с любовью, действует еще и другой закон, право, в борьбе, которая не может завершиться иначе, как уничтожением другого.

От конфликтов семейного характера (любовь к брату и закон государства в «Антигоне»; сыновняя любовь и кровавая месть в «Орестее») Фишер переходит к конфликтам социально-политическим. В Средние века таким был конфликт между императорами и папами (т. е. между государством как объединяющей силой и «трансцендентным» могуществом церкви). В этом конфликте был истинный трагизм, пока обе противостоящие силы в свое время имели для себя оправдание, но когда религия изжила себя, оправданной осталась только одна сторона — государство. Конфликт между ними превратился в конфликт простой вины, а именно — самообмана силы, ставшей злонамеренной, каковою явилась церковь (314).

Сюда не относится конфликт внутри государства: борьба демократического против монархического или аристократического принципа. Примеры, которые приводит Фишер: «„Юлий Цезарь" и „Кориолан" Шекспира, только народ неверно изображен; Французская революция» (314). Такой же характер имела борьба вассалов за трон, на который они имели равные права (хроники Шекспира). «Конец феодализма: права независимой героической личности и право возникающего полицейского государства — „Гец фон Берлихинген"» (314). В частной жизни сталкиваются любовь и долг, право личности, которому уготовано будущее, и отмирающие условности брака, изображенные в «Избирательном сродстве» и «Клавиго» Гете. Право фантазии и свободы поэта противостоит праву рассудка и общепринятых условностей, практического чувства в «Торквато Тассо». Стремление к бесконечности мыслящего, чувствительного и волевого духа наталкивается на требования ограничения и жизненного опыта в «Фаусте». Этот конфликт происходит в душе героя, тогда как ограниченность воплощена в образах Маргариты и Валентина.

Самым новым и смелым является утверждение Фишера, что «истинное содержание трагедии ⟨...⟩ составляют революции, лучшие изображения которой в трагедии изгнаны со сцены боязливыми охранителями» (315). Стремление к утверждению свободы выражают обычно гениальные, молодые, блестящие представители. Они возбуждают участие, и считается, что они гибнут несправедливо, но это неверно. Так, Антигона защищает древний религиозный народный обычай против закона государства. Юношеская преданность героини семейному долгу направлена против государства, но последнее защищает интересы целого, всего народа, против семьи, которая обречена. Иначе говоря, Фишер считает, что не обе силы в равной степени правы: «Из двух сил одна более права, чем другая, хотя и вторая тоже по-

своему оправдана. Жизнь нравственной идеи приводит к противоречию между стремлением к свободе (freien Fortschritts) и необходимостью устойчивости (notwending Bestehenden), молодостью и тем, что препятствует ей ⟨...⟩ Возникает борьба, подлинный конфликт которой состоит в том, что оба закона — и новый возникающий и старый общепринятый — оправданы. Но так как нравственная идея состоит в абсолютном развитии, то глубочайшая правота принадлежит первой стороне» (315), т. е. утверждающемуся новому. В этом смысле, хотя Антигона вызывает к себе все симпатии, она все же не права, ибо защищает старое семейное право против нового государственного. Здесь Фишер радикально расходится с Гегелем, который, как мы помним, утверждал правомерность каждой из борющихся сторон в «Антигоне». С точки зрения общества так же не прав Торквато Тассо, презирая здравый смысл и житейские условности; не прав и Валленштейн, изменяющий Австрии, неспособной оценить его полководческий гений. Гец фон Берлихинген пользуется нашей симпатией, несмотря на то что он выступает как нарушитель мира и порядка.

Здесь необходимо остановиться, чтобы указать на глубокое противоречие в теории Фишера. С одной стороны, он с невиданной до него теоретической смелостью утверждает, что истинная сущность трагического конфликта лучше всего воплощается в революции, в восстании, но когда он переходит к конкретным примерам, то восстающие оказываются у него либо защитниками старых обычаев, как Антигона, либо анархической свободы, как Тассо, либо личного честолюбия, как Валленштейн, либо просто нарушителями порядка, как Гец. Порочность концепции Фишера, ее буржуазная ограниченность проявляется в том, что он берет за эталон высшего права уже победившее, утвердившееся в своей мощи государство правопорядка, а не тот исторический момент, когда новые силы боролись за утверждение этого государства. Ни одной подлинной революции, хотя бы буржуазной, он не выдвигает на первый план. Гец фон Берлихинген действительно представлял старое кулачное право, и, как известно, Маркс тоже невысоко ценил эту историческую личность. Но Эгмонт представлял уже нидерландскую революцию, а для него у Фишера не нашлось слов, чтобы охарактеризовать его как революционера, он увидел в нем только легкомысленного человека, пользующегося любовью народа, но погибающего из-за своей несерьезности. Истинный трагизм Эгмонта, оказавшегося покинутым народом, не созревшим еще до способности действовать революционно, Фишер не сумел постигнуть.

Так как каждая нравственная сила воплощается в определенном субъекте, то с неизбежностью возникает разобщение противостоящих лиц. В силу своей ограниченности каждый субъект может иметь своим содержанием только одну из нравственных сил. Сознание в состоянии справедливо оценить каждое из противостоящих стремлений, но определенность конфликта тре-

бует и определенности действия, поступка. Оценивающее сознание смягчает односторонний пафос и оправдывает каждую из сторон. Но там, где пафос является страстью, обязательно возникает ненависть против противоположного пафоса и его носителя. Единство противоположностей, доступное в идее, разобщает их представителей, превращая их в противостоящие друг другу силы, и делает их врагами. В качестве примера Фишер ссылается на слова Леоноры Санвитале в «Торквато Тассо», которая говорит о Тассо и его противнике Антонио: они —

Лишь потому враги, что не могла
Одним созданьем сделать их природа[14].

Когда один субъект, движимый своим пафосом, наносит ущерб другому, чей пафос или нравственный принцип имеют столь же существенное обоснование, то второй наносит ответный удар. С ним происходит тогда то же, что и с первым — во имя своей справедливости он совершает несправедливость по отношению к другому. Благодаря своим действиям оба достигают противоположного тому, к чему стремились: то, чего они добивались, происходит, но происходит также обратное этому. Каждая из сторон страдает от неустранимого зла. И дело не ограничивается одним внутренним переживанием, ибо также льется кровь. Однако если субъект, отстаивающий свое одностороннее право, в силу своей стремительности погибает, то и для субъекта, защищающего противоположную идею, несмотря на внешнюю победу, борьба не обходится без потерь. Так, Креонт получает возмездие за свою непреклонность: гибнут его сын и жена. В «Валленштейне» внешне победа достается недостойному ее Пикколомини. Но за свою победу над Валленштейном он расплачивается потерей сына, а Австрия, которая предпочла иметь во главе своих войск посредственность, расплатилась за это в далеком будущем. Так пишет Фишер, намекая на поражения, которые Австрия неоднократно терпела от Наполеона (318).

В «Юлии Цезаре» Шекспира происходят два переворота. Сначала заговорщики убивают Цезаря, стремившегося возродить мощь Рима посредством монархии. Затем их ниспровергают триумвиры, уже не обладающие «пафосом» Цезаря. Они сами вынуждены оплакивать более достойного героя, побежденного ими. Иначе говоря, борьба между Цезарем и заговорщиками была борьбой людей принципа, а победителями оказались беспринципные посредственности (318).

В «Антонии и Клеопатре» изображен конфликт между поэзией страсти и духом мужественной деятельности, требуемой обстоятельствами. Эта последняя побеждает, и Октавиану остается только оплакивать благородство погибших Антония и Клеопатры. Превосходство героев проявляется в том, что они возжаждали свойственного молодости, вследствие этого они пали жертвой трагического закона и смертью искупили свою вину

[14] *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1977, т. 5, с. 260.

(319). Победу одерживает прозаический герой, чья расчетливость и деловитость дают ему титул правителя. Генри IV в одноименной пьесе Шекспира побеждает восставших феодалов, при этом пылкий Перси погибает как истинный герой, однако победитель, сам захвативший трон, восстав на своего государя, страдает от беспутного поведения своего сына.

В данной форме трагического, т. е. в трагическом нравственного конфликта, отрицание чужого пафоса является особенно упорным, и ядро нравственного воления уже само заключает в себе вину. В жестокой диалектике действия все вытекает из внутреннего начала и во внутреннее возвращается. Так как здесь побуждение не является случайным, то нет основания жаловаться на случайность, необоснованность кары, обрушивающейся на субъекта. Эта форма трагического наиболее справедлива, и примирение здесь особенно глубокое.

Как видим, Фишер принимает гегелевскую концепцию примирения. Он даже идет дальше своего учителя. Как было отмечено, он полагает, что истинное примирение состоит в том, что герой должен сознавать необходимость своей гибели (292).

ЭФФЕКТ ТРАГЕДИИ

Особое внимание уделяет Фишер вопросу, издавна интересовавшему теоретиков: какие эмоции возбуждает зрелище трагического? Поскольку в его системе трагическое и возвышенное равнозначны, Фишер сначала касается возвышенного в его общей форме и отмечает, что оно возбуждает самые разнообразные чувства: зрелище величия вызывает чувство подавленности, родственное страху перед лицом мощи, злобный страх, положительное патетическое чувство стыда и глубокого почтения, отрицательно патетическое — страх при виде страдания, сострадание, перемежающееся со страхом за подвергающегося мучениям, и, наконец, благоговение. Фишер сочетает воедино аристотелевские категории страха и сострадания с теми реакциями, которые, по Канту, вызывает зрелище возвышенного. Переходя к собственно трагическому, Фишер выдвигает на первое место смутный страх (dunkler Furcht), отличающийся от обычного страха тем, что он имеет более общий характер, так как сочетает чувство страха, непосредственно испытываемое тем, на кого обрушилось несчастье, и эмоции наблюдателя, предполагающего возможность беды для себя. Однако впечатление возвышенности выдающегося субъекта, пока бесконечное расстояние между могуществом нравственных сил и единичной субъективностью еще скрыто, приводит к тому, что нарушаемые основы жизни сначала находятся в тени и лишь потом обнаруживается пропасть, в которую может упасть тот, кто сталкивается с этой мощью (329).

Фишер считает, что определение эффекта трагедии, даваемое Аристотелем, неудовлетворительно, хотя и содержит верные мысли. Великий философ правильно определил негативные чув-

ства, возбуждаемые трагическим конфликтом, но не коснулся положительных чувств, чувства удовлетворения, в которое преобразуются страх и сострадание. С точки зрения нового времени, определение Аристотеля не является авторитетным, ибо он говорит о страхе и сострадании в античном духе, как о естественных аффектах, находящихся вне сферы эстетического воздействия; в этих аффектах проявляется горячность, свойственная югу. Древний зритель отождествлял себя со страждущим героем трагедии. Современному зрителю это уже несвойственно. Даже если трагедия поначалу возбуждает теперь подобные чувства, то это чувство является неприятным.

Фишер различает две стороны трагедии: ее сюжет и идеальное содержание. «По сюжету (Stoffartig) эти аффекты должны быть в трагедии очищены. При этом очищении Аристотель не принимает во внимание идеального содержания трагедии...» (329). Идеальное содержание трагедии шире субъективного страдания героя, так как оно касается закономерностей соотношения субъекта с объектом, личности и ценностных основ жизни. Фишер предъявляет Аристотелю упрек: автор «Поэтики» (гл. XIII) признает трагичным страдание человека, за которым нет вины. «Он, правда, говорит об амартии, но не развивает дальше понятие *вины* и не переходит к понятию *абсолютной справедливости*, согласно которому страх и сострадание преображаются в существенно другие чувства» (330). Действие трагедии обнаруживает односторонность каждой из борющихся друг с другом сил, и это сказывается на реакции зрителя, испытывающего настолько противоречивые чувства, что он сострадает не только герою, но опасается за его противника и даже испытывает сострадание по отношению к нему. Однако не сочувствие тому или иному герою составляет глубочайший эффект трагедии. Он состоит в том, что происходит возвышение зрителя над односторонностью борющихся сторон. Он проникается как сочувствием их страданиям, так и сознанием их вины, и такой взгляд помогает «возвыситься до чувства глубокого благоговения перед абсолютной нравственной силой» (332). Возвышение над личным, постижение частных судеб как проявление общих закономерностей жизни, признание высшей ценности нравственных законов — таков глубочайший эффект трагедии в свете эстетики объективного идеализма.

КОМИЧЕСКОЕ

КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ

Возвышенному и трагическому противостоит комическое. Трактовке его Фишер уделил значительное место в своей эстетике. Однако если глубокомысленные рассуждения, абстрактные формулировки выглядят вполне уместными при рассмотрении проблемы трагического, то гелертерские рассуждения о комическом, занимающие свыше ста страниц, вызывают подчас тягостное

впечатление. Учености, логики — формальной и диалектической — здесь хоть отбавляй.

Поэтому, может быть, не будет сочтено ошибкой, если мы обратимся к изложению этого же предмета в раннем трактате Фишера «О возвышенном и комическом», где те же идеи выражены более компактно и в более живой форме.

Хорошо известное изречение гласит: «...от возвышенного до смешного один шаг». Фишер подкрепляет это тем, что «легче всего поддается пародированию поэт патетический» (158) [15]. Смешное — смертельный враг возвышенного. Это смешное возникает не как насмешка извне, а содержится в лоне самого возвышенного.

Может показаться закономерным переход от трагической иронии к комическому. Если понимать комическое в широком смысле, то оно проявляется в том, что мнимо возвышенное, кажущееся величие терпит поражение в силу ограниченности, присущей ей. «Великий поэт должен не только смело вводить в трагедию комические фигуры и сцены и благодаря их соседству с возвышенным утверждать, что малое имеет свое право на существование, но должен изображать их в непосредственной близости с возвышенным, выражая посредством их трагическую иронию, как это делает по отношению к своему господину шут в „Короле Лире", который, при всем сочувствии его ужасной судьбе, достаточно ясно говорит ему всю правду» (159).

Однако трагическая ирония отличается от комического. Трагическая ирония остается связанной с человеческим величием при всем том, что оно оказывается обреченным на гибель. Комическое, представляющее собой «разрешение возвышенного в ничто», ни в коей мере не предполагает утверждения возвышенного, не влечет за собой положительного результата. «Немыслимо, чтобы в трагедии, в которую введены комические персонажи, эти последние получали в конце слово; хотя это не соответствует комизму, поэт часто приводит их к плохому концу, как поступает Шекспир с Фальстафом» (159). Комическое как таковое не может возобладать в трагедии, хотя и допускается в нее в известной мере. В полной мере проявляет себя комическое в своей особой области эстетического.

КОМИЧЕСКОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ

«Если мы представим себе два основных момента прекрасного — идею и ее чувственное воплощение — в виде весов, каждая чаша которых содержит один из этих двух моментов, то мы можем сказать: в прекрасном обе находятся в равновесии, в возвышенном чаша чувственного воплощения поднимается выше, в комическом зато в отместку идеальная сторона, возвышенное — в

---

[15] *Vischer F. T.* Ueber das Erhabene und Komische. Далее ссылки на страницы этой книги в тексте.

силу быстрого толчка — стремительно возносится вверх» (160). Упоминание о быстром толчке обусловлено тем, что еще Лонгин, затем последователи Вольфа и, наконец, Кант указывали на то, что смех возбуждается неожиданно, когда наши ожидания оказываются обманутыми и разрешаются ничем. Но это объяснение неудовлетворительно, считает Фишер, ибо оно не указывает на характер ожидаемого. Чего ожидают и во что оно выливается? Более или менее патетически возвышенное разрешается шуткой, погружением в мир вещей, принадлежащих к низким явлениям, эти низменные вещи «дают подножку возвышенному, и оно падает» (160).

Фишер предлагает еще и такое определение: «...комическое есть отчетливо выявленное (deutlich gemachtes) возвышенное. Четкость проявляется в выделении чувственных подробностей ⟨...⟩ Каждый вспомнит, как часто нечто возвышенное распадается, когда предмет рассматривается вблизи» (160—161). Это не является еще определением, ибо не всегда и не всякое возвышенное становится комичным, если представить его со всей ясностью. Готический собор выглядит тем величественнее, чем меньше бросаются в глаза детали, но, когда при ясном дневном свете они четко обрисовываются, собор не становится от этого комичным, ибо наряду с возвышенностью целого обнаруживается красота частностей.

«Значительное действие, разложенное на отдельные мотивы, комичным не становится, но вызывает отвращение. Это положение станет ясным, если обратиться к буржуазной драме, какой она стала после Лессинга, и сравнить какую-нибудь пьесу Ифланда с подлинной трагедией. Четкость частностей, детализированная психология и тончайшие мотивировки являются в сущности комедийными, но от того, что они хотят казаться трагическими, все приобретает жалкий вид» (161).

Комическое имеет различные виды. Смешно, когда возвышенное оборачивается чем-нибудь мелким, когда действие приводит к результату, противоположному тому, которого добивались; смех может вызвать даже просто неожиданное падение бегущего. Комично, когда играющий на биллиарде тщательно целится, но промахивается; когда патетичный оратор вдруг запинается.

Следует различать смех и насмешку,— в какой мере они отражают истину, близки к ней? Может ли достойное быть объектом смеха? Если Гегель считал, что только мнимое заслуживает быть представленным в комическом виде, то Фишер допускает включение возвышенного в сферу комического. В «Векфильдском священнике» О. Голдсмита и сочинениях Жан-Поля прекрасные и высокие чувства переплетаются в одном и том же персонаже с глупостью и мелкостью. Самый высокий образец сочетания возвышенного и комического Фишер видит в «Прологе на небе» в гетевском «Фаусте», здесь Господь воплощает высокий взгляд на человеческую природу, а Мефистофель — низ-

менный, но при этом и тому и другому придана возвышенная поэтическая форма. Обыденное, пошлое мнение, даже зло не страшно богу, поскольку оно допускается лишь как момент, связанный с общим ходом вещей, с необходимостью, но бессильный изменить сущность целого. «Я утверждаю,— пишет Фишер,— что у подлинного юмориста спекулятивное мировоззрение, даже если он не признает этого, составляет неосознанный дух его юмора» (167). Есть различие в шутке над высоким. «Фривольность снижает высокое и сажает пошлое на трон, чем отрицается божественное» (167). Подлинный юмор, признавая контрасты, твердо придерживается высокого. В этом разделе рассуждений Фишер всячески подчеркивает, что «даже само божественное не может избежать шуток над ним» (168). Смысл его высказываний по этому вопросу особенно ясно выражен в примере, заимствованном у этнографа, который сообщал, что на некоторых своих празднествах камчадалы перемывают косточки главному богу; так как он создал все доброе и дурное, то они считают себя умнее бога, а его самым сумасбродным, бессмысленным и глупым (166).

Отвергая положение Гегеля о том, что возвышенное не может быть объектом шутки, Фишер одновременно соглашается с Зольгером и цитирует его: «Комическое возникает из того же источника, что и трагическое. Он показывает нам лучшее, даже божественное в человеческой природе, как оно проявляется в этой жизни в своей разорванности, противоречиях, ничтожестве, и именно поэтому оно оздоровляет нас, и мы вполне доверяемся ему, ибо оно коренится в нашей жизни. Поэтому даже самое высшее и святое, проявляющееся в людях, может и должно быть предметом комедии, а комическое в свою очередь посредством иронии возвращает к серьезности, даже к суровости» (169). Фишеру нравится ссылка Зольгера на то, что Аристофан мог осмеивать даже неразумие демагогии, терзавшей величественное афинское государство.

Завершая критику Гегеля в этом вопросе, Фишер утверждает: «Подлинная шутка никогда не осмеивает только мнимого, она должна быть направлена на подлинно возвышенное и даже на самое высокое возвышенное, но, с другой стороны, надо признать, что поскольку оно поддается комизму, то всякое возвышенное не свободно от недостатков ⟨...⟩ Дон Кихот так смешон потому, что при всех его крайностях ему нельзя отказать в подлинной силе и величии» (169).

Сервантес вообще создал бесценный образ сочетания двух форм комического. Одна, как мы видели, воплощена в Дон Кихоте. Носителем другой является Санчо Панса: он видит все вещи не в свете высокой идеи, а, наоборот, в их самом обыденном виде. Он враг всякого энтузиазма, вечно напоминает о подлинном характере чувственно ограниченного бытия, противопоставляет идеальным взлетам реальное, которое можно ухватить руками. «„Дон Кихот“ Сервантеса своим бесподобным сочетанием

двух главных персонажей создал бесценный и непревзойденный образец комического контраста. Если проникнуть в глубины комического таланта, то станет очевидно, что там, где действует возвышенное, необходимо создать контраст, при котором возвышенное сталкивается нос к носу с чувственным миром» (170). В изображении такого контраста реальное может сочетаться с фантастическим.

Возвышенное подвергается постоянному снижению из-за вмешательства прозы жизни. Фишер не останавливается перед примерами, которых эстетические трактаты избегают. Сохраняет ли возвышенный субъект свое достоинство в отхожем месте? Или что представляет собой человек, объятый воодушевлением, когда у него лопаются подтяжки? Или если в момент высшего воодушевления он почувствует необходимость естественных отправлений? Эти примеры, признает Фишер, справедливо могут показаться отвратительными, нелепыми, сумасбродными, но они помогают понять особенности комического. «Элемент пошлости, нелепости, цинизма безусловно является неизбежным в комическом контрасте. Без глупости, подчеркнутой случайности, пустяков, притом крайне нелепых, комическое не может обойтись; все юмористы были в известной степени циниками, даже такой идеалистичный, как Жан-Поль» (171).

Люди тонкого вкуса, не переносящие того комизма, о котором шла речь, делят комическое на два вида: низкий и высокий комизм. Не отрицая правомерности такого деления, Фишер вместе с тем утверждает: «Для объяснения цинических элементов оно непригодно, ибо даже высочайший и чистейший комизм без них никак не может обойтись» (171).

Фишер осмеивает ложную деликатность тех, кто указывает на примеры комического, свободного от грубых вторжений «низменного». Его либо подавляют, либо, что часто случается, при помощи более изящных выражений, в сущности, касаются тех же проявлений естества. Более того, возвышенный поэт намеком или умолчанием может сказать больше, чем поэт выговаривающий все до конца. Так или иначе, «реальный мир (der sinnliche Welt) не следует идеализировать, когда он должен быть изображен в комическом контрасте с идеей. Если он уже содержится в самой идее, тогда контраста не возникает. Необходимо наглядно представить отделенное от идеи чувственное явление» (172). Если возвышенное трактует человеческое тело как явление прекрасного, то комическое изображает его уродливым и отвратительным. Объектами смеха могут стать кривые ноги, горб, большой красный нос. В грубом юморе осмеивается подчас то, что скорее заслуживает жалости. В высоком комизме объектом является интеллектуально или морально отвратительное. «Необходимо, однако, твердо придерживаться того, что обыденное и безнравственное является комическим только при определенных условиях. Мы смеемся и смотрим с комической точки зрения не просто на незначительные слабости людей благородных в других от-

ношениях, а смеемся над явной безнравственностью, трусостью, скупостью, пьянством, и даже пороки Фальстафа вызывают у нас добродушный (herzliches) смех. Сюда подходит определение Аристотеля об «ошибке или недостатке, которые никому не причиняют страдания и ни для кого не пагубны» («Поэтика», гл. V) (172).

Однако, продолжает Фишер, «если рассмотреть это положение объективно, то все комическое сводится в моральной области к нулю, ибо ничто нравственно безобразное не является безвредным по природе. Более того, необходимо понять, что комическое тогда оказывает на нас воздействие, когда ничто не напоминает нам о серьезной стороне морально безобразного. Это происходит потому, что мы замечаем не нарушение морального назначения человека, а нарушение им разумности и смотрим на неморальное поведение комического персонажа только с точки зрения целесообразности, как, например, когда, смотря на скупца, имеем в виду не моральный порок, который может быть только отвратителен, сколько видим неразумность преследуемой им цели» (173). Это несоответствие нравственному снимается также в сатире, однако она не абстрагируется в такой мере от нравственной серьезности. «Из этого положения следует то, что комические слабости, в отличие от трагических, не должны навлекать мрачной судьбы; ибо в комедии нет никакой вины, никакого преступления, даже если нравственным отношениям нет меры. Даже если комические персонажи заходят так далеко, что совершают серьезное преступление, надо позаботиться о том, чтобы оно не стало кровавым, или о том, чтобы серьезные последствия зловредного поступка были выведены за пределы поля зрения. Поскольку вина здесь не серьезна, то и кара не должна быть суровой. Она может быть насмешкой, наказывающей за глупость, комическим затруднением, хорошей взбучкой и т. п.» (173). Поэтому Фишер считает, что Шекспир совершил поэтический промах, когда показывает в «Генри IV», как принц, став королем, прогоняет от себя Фальстафа и брезгливо отворачивается от него в своем нравственном высокомерии.

«В комедии или в комической части драмы должна господствовать шутка (Bagatell), и единственной формой судьбы может быть лишь случай. Комедия не признает никакой высшей силы, грозно и властно возвышающейся *над* людьми; Земля полностью находится во владении абсолюта, и боги низвергнуты» (174).

Хотя уже одно то, что идеальное и обыденное находятся рядом, способно вызвать смех, высшая форма комического состоит в их внутренней взаимосвязи, образующей теснейшее единство. «Это единство не только в том, что субъект обладает различными особенностями, сменяющими друг друга. Еще не вызывает смеха, если человек сегодня поступает умно, а завтра глупо, или если рядом с его возвышенными чертами проявляются низменные. Единство должно быть более глубоким: контра-

стирующие черты или моменты должны казаться идентичными, переходя друг в друга, один из другого вытекая» (175). Поначалу какое-нибудь явление может казаться возвышенным, стремящимся возвыситься над обыденной действительностью, зритель не знает заранее, что в этом явлении уже содержится возможность иронического начала. И вдруг оказывается, что это надутый пузырь, который с треском лопается, и это производит комический эффект. Тогда обнаруживается: данное явление не могло быть по-настоящему возвышенным, что было скрыто от него самого и от остальных и только теперь обнаружилось, хотя в скрытом виде уже существовала, например, безрассудность некоего великого блестящего поступка. При этом комический контраст обнаруживается совершенно неожиданно. Если бы обе стороны комического контраста проявлялись постепенно, это нас не удивляло бы. Неожиданное их возникновение подобно падению с большой высоты.

«Все остроумное должно быть внезапным. Однако после первого неожиданного впечатления смеющийся оглядывается назад и обнаруживает, что оба момента, из которых один только потом внезапно всплыл на поверхность, уже с самого начала были взаимосвязаны. Зритель видит, что это возвышенное и раньше было маленьким, но не настолько, чтобы не казаться возвышенным, словом, возвышенным и не возвышенным. Таково противоречие, contradictio in adjecto, и это противоречие является комическим. Возвышенное не отрицается, но аннулируется то, что было фривольностью. Истинный смех является *добродушным*. Возвышенное и бесконечно малое играют друг с другом, и эта игра есть комическое. Зритель восклицает: такое величие и такая малость! Такой ум и сколько при этом уме глупости! Какой смысл и — какая бессмыслица! Какая мощь и сколько в этой мощи слабости! И тут же приходит в голову, как это может быть, ведь это невозможно? Мы пытаемся примирить это противоречие, и ничего не получается, и мы снова пытаемся, и это напряжение, а затем разрядка его возбуждают веселый смех. Так становится ясным, почему подлинным предметом комического является человек и его стремления. Ибо в каждое мгновение он связан с природным началом и со случайностью и одновременно возвышается над ними, он есть то изменчивое противоречие, о котором здесь идет речь. В порыве самых возвышенных чувств им может овладеть врасплох мелкое и ничтожное. Растроганные встречей два друга бросаются обниматься, и, в то время как они обнимаются, сбивают один другому шляпу с головы и не могут не засмеяться. Этот смех не мешает их растроганности, оба настроения взаимно проникают друг друга...» (176). Человеку фривольному (в том смысле, в каком Фишер применяет это понятие) такое сочетание противоречий недоступно. Его мировоззрение односторонне, признает реальной только одну сторону явлений. «В комическом возвышенное и подлинно и не подлинно, ибо низменное подрывает его; низменное подлинно и не подлинно,

ибо оно находится вблизи и входит в состав возвышенного; поэтому и то, и другое истинно, значительное незначительно, незначительное значительно, божество бессмыслия овладевает миром, все понятия взаимно проникают друг друга, все становится безразличным, но это безразличие тоже не истинно, и это в свою очередь не истинно, и над всем этим разложением прочного и устойчивого стоит веселый субъект, который, подбоченясь, смеется и сверху вниз смотрит на безумную сумятицу и пляску противоречий» (177).

Комическое представляет собой разрушение всего устойчивого и абсолютного, полную свободу и дерзость играющего и смеющегося субъекта. Таким осмеивающим все персонажем был образ Гансвурста, созданный народным юмором. Он проник на некоторое время и на сцену профессиональных театров, и никто тогда не опасался, что возвышенным героям нанесет ущерб пародирование их соседствующим с ними комическим слугой. Изгнание Гансвурста Готшедом было большой потерей, которую современный театр может возместить только внесением комического в само действие, разделив его между персонажами так, чтобы можно было не заметить отсутствия шута, осмеивающего все и вся.

Выдвигая это положение, Фишер отмечает, что он отнюдь не следует теории иронии романтиков: «Есть большое различие между точками зрения, из которых одна утверждает произвол субъекта, по прихоти подтачивающий всякую определенность, возводя это в основу эстетики, и простым утверждением комического» (181). Иначе говоря, Фишер отвергает субъективную игру понятиями, утверждая объективный характер комического. Комическое не может поглотить всю эстетику. Нельзя всегда шутить, но уж если шутить, то шутить как следует. Фишер отмечает, что, хотя Гегель был противником всеобъемлющего значения иронии, какое придавали ей романтики, тем не менее он допускал ее в качестве элемента комического.

Фишер распространяет на все комическое особенности, которые Гегель находил лишь в аттической комедии. Комическое не отвергает существования высших и вечных сил, управляющих жизнью; перед их могуществом единичное существо должно покорно склоняться. Однако эти силы обитают не в воздухе и не в пустоте; они проявляют себя в человеческом духе и только через субъекта, будучи больше, чем единичным субъектом. В нем, в человеке, воплощено все; вне его ничто не существует как нечто независимое. Это проявляется и «в политическом, которое в бесстрашном чувстве свободы восстает на все, что желает быть возвышенным, и весело мстя за это» (182). Фишер опять подчеркивает различие между фривольностью, т. е. смехом просто отрицающим, и подлинным комизмом. Фривольный смех вообще отвергает идеал. «Комическое сознает себя силой по отношению к возвышенному, позволяя возвышенному распадаться на обыденные явления, ибо субъект вобрал в себя возвышенное, ибо он и

есть это возвышенное хранилище (Aufbewahrungs ort) всего того, что оно, выходя за пределы себя, само беспардонно уничтожает шуткой» (182). Подлинно комическое зиждется на этом внутреннем противоречии и поэтому является подлинно диалектическим в духе Гегеля.

НАИВНО КОМИЧЕСКОЕ. ФАРС

Первая и низшая форма комического, которую с полным правом можно обозначить как низменную, это та, в которой обе стороны контраста раскрываются лишь с чувственной стороны. Возвышенное здесь выступает как внешнее и проявляется в природно-телесной форме. Низменность проявляется в том, что возвышенное попадает в ловушку посредством весьма грубых приемов. Тут играют большую роль телесные повреждения: комичным это может показаться, когда человек получает их из-за собственной неловкости. Мы смеемся над падением человека, когда видим, как внезапно нарушается гармония в действиях членов тела. Гансвурст потешал публику неловким хождением по канату. Этот низкий вид комизма захватывает всех и всегда вызывает смех. Фишер замечает, что никто не должен думать, будто он перерос этот вид комического. Такой смех, высвобождающий от серьезности, дает людям здоровую разрядку. К этому разряду комического принадлежат также явления, требующие более высокой способности понимания и остроты ума. Запутанные ситуации, интриги имеют в своей основе «наглядное реальное воплощение комических контрастов» (186). Сюда еще не относятся мотивы, связанные с более сложными человеческими отношениями. Здесь идут в дело затрещины и палочные удары. Старинные шванки Ганса Сакса и подобных ему авторов построены на какой-нибудь шутке, хитрости, а не просто на словесной перебранке; если она и происходит, то сопровождается действиями. Божеством таких проделок являются Уленшпигель и Арлекин, не столько придурковатый малый, сколько плут. Он объясняет чужие намерения, но и сам делает ошибки, возбуждающие смех, над которыми он, впрочем, и сам смеется. Этим он приближается к одной из особенностей юмора, состоящей в самоосмеянии. В шильдбюргерах это сочетание почти неразличимого перехода от осмысленности и намеренности в глупость выявляется весьма остроумно. Основным тоном такого комизма в целом, однако, остается наглядно комическое.

Как и возвышенное, комическое можно сочетать с фантастическим. Чудесному, как проявлению возвышенного в природе, в комическом соответствует гротеск, который в своем простейшем виде предстает как карикатурное искажение человеческого образа, как арабески, сочетающие воедино элементы различных явлений природы, в танце как подражание движениям марионеток. и тому подобное. Гротескные образы Аристофана и

Рабле сюда не относятся, они принадлежат к более высокой сфере комического.

Фишер считает, что ни в коей мере не следует относиться высокомерно к этой элементарной форме комического, имеющей глубокие народные корни, и высказывает осуждение в адрес той мнимо интеллигентной, мещанской публики, которая презрительно относится к фарсу и гротеску. Элементарно комическое отличается от более тонких форм комического не содержанием, а лишь формой; последние имеют по большей части те же сюжеты, однако обработанные так, что «непосредственно натуральное изображается не в столь развязном виде и весь контраст переносится в область более глубоко духовную» (188).

КОМИЧЕСКОЕ РАССУДКА ИЛИ РЕФЛЕКСИЯ, ОСТРОУМИЕ

Остроумие также состоит в том, что нечто возвышенное попадает впросак. В этой форме комического проявляется абстрактное понимание природы, позволяющее рассудочно сочетать различные представления. Какое-нибудь понятие или представление вполне соответствует определенному положению или явлению действительности. Внезапно остроумная шутка связывает это понятие или факт с явлениями, относящимися к совершенно другой отдаленной области. Разные понятия остроумие сочетает в новой неожиданной комбинации, строго говоря, спутывая при этом подлинный смысл этих понятий. Никакая остроумная шутка глубокого смысла не имеет, в каждой из них есть какое-то несоответствие. Но на поверхностный взгляд кажется, будто эта игра имеет смысл, слушатель мгновенно поддается этой иллюзии, однако, он сознает при этом поверхностный характер шутки, и это противоречие, как и все комическое, вызывает смех.

В качестве примера Фишер берет действительно остроумную шутку Людвига Берне: «Когда Пифагор открыл свою теорему, он принес в жертву сто быков; с тех пор, когда открывают новую истину, все быки дрожат». При всем остроумии это изречение, однако, лишено объективного смысла, ибо быки, принесенные в жертву Пифагором, не имеют никакого отношения к быкам, с которыми их сравнивает Берне; связь здесь только образная и сравнение слишком обычно. «Обе части шутки — предание о Пифагоре и то, что узколобые дрожат при появлении новых идей,— не содержат ничего общего, связывающего их, а принадлежат к совершенно различным родам явлений. Однако смелый прыжок остроумия, вырвавшего их из обычной сферы и молниеносно связавший их, вызывает вспышку, при которой кажется, будто они между собой связаны. Будь между ними действительная общность, мы не рассмеялись бы, а так как ее нет и она создана только в этой шутке, то этот произвол рассудка поражает и веселит нас» (190).

Беря за основу распространенное понятие об остроумии, Фишер дополняет и уточняет его следующим образом: «Остроумие

есть готовность сочетать воедино с поражающей быстротой различные представления, которые по своему внутреннему содержанию и связям, им свойственным, друг другу совершенно чужды» (191).

В остроумной шутке нас поражает гораздо больше несоответствие представлений, соединение различного, которые надлежит сочетать. Остроумные шутки могут вызывать определенные образные впечатления, одни в большей, другие в меньшей степени.

КОМИЧЕСКОЕ РАЗУМА, ИЛИ ЮМОР

Юмор отличается от уже рассмотренных форм комического тем, что в отличие от них, затрагивающих лишь внешнее и поверхностное, он касается самых основ. При этом юмор сохраняет такие ингредиенты, которые присущи низким видам комического. В нем, например, тоже может иметь место возвышенное в сочетании со смешными особенностями, но эти ингредиенты выступают здесь в своем *абсолютном* значении, тогда как в других формах комического они более случайны и относительны.

«...В юморе беспощадно осмеивается самое высокое и святое. Самое духовное, самое идеальное, что чувствует человеческое сердце, к чему может стремиться человеческий дух, то, что воодушевляет нас при созерцании мирового духа, делает он смешным при столкновении с самым ничтожным, что есть в этом мире и в том же самом человеке» (198).

В своем толковании комического Фишер неоднократно ссылается на «Подготовительную школу эстетики» (1804) Жан-Поля, то соглашаясь, то полемизируя с ним. Он принимает его расширительное определение юмора. «Объектом юмора является мировой контраст, сознание которого производит разрыв внутри мирового целого, т. е. постоянный контраст между бесконечным, которое может проявиться только в конечном, в малом и ничтожном; и когда это становится видно, примириться с этой стороной можно только благодаря тому, что их комическое столкновение обнаруживает их вечную взаимосвязь. Поэтому Жан-Поль называет юмор осмеянием мира и кладет в основание его бесконечную мироуничтожающую идею; поэтому, говорит он, для него нет отдельной глупости, нет глупцов, а есть только Глупость и безумный мир[16]. Для отдельных глупостей юмор слишком мягок и полон снисходительности; в связи с этим он вполне уместно вспоминает Дон Кихота. Мы видим в нем и в его комическом спутнике не отдельных мечтателей, которым прозаически мыслящие люди пытаются открыть глаза, а вечное противоречие между идеализмом и реализмом. В подлинных произведениях искусства индивидуальная окраска сочетается с универсальностью смысла» (199).

---

[16] Ср.: *Жан-Поль.* Подготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 149.

Чем яснее показывает юмор возвышенную сторону контраста — все благородное, трогательное, экзальтированное, тем резче следует показать и вторую сторону — все мелкое. Если в первом случае необходимо больше обобщать, то в отношении второй стороны необходима предельная индивидуализация, в одном случае необходима высшая идеальность, в другом — полный реализм, не боящийся цинизма.

В связи с этим возникает вопрос о безобразном. Для изображения абсолютно безобразного, считает Фишер, есть предел. Неприятное следует вводить лишь тогда, когда оно производит комическое воздействие, а не просто с целью вызова и безотносительно к комической цели произведения. В качестве примера он ссылается на неприличности Аристофана, которые, как считает Фишер, могут оскорбить лишь нечистый ум. Что же касается индивидуализирования, то Фишер следует за Жан-Полем, который утверждал, что комический автор в серьезной части произведения должен воодушевить настолько, чтобы введение анатомических деталей воспринялось поэтически.

В отличие от Гегеля и романтиков, видевших в античной комедии высший образец комического, Фишер, вслед за Жан-Полем, проводит грань между античным юмором и юмором нового времени. «Пластическая древность сохраняла прекрасное единство мира и духа и не могла поэтому постичь всю глубину противоречий между ними. Юмор предполагает душевность, душевность предполагает, что сознание понимает мир в свете христианства. Эпоха, в узком смысле именуемая романтической, Средневековье, придала этому чисто духовному мировоззрению снова чувственную окраску и связала юмор лишь с бурлеском или наивно комическим. Подлинным юмором можно считать только тот юмор, которого требует современное образование, юмор, достигший полной свободы и бесстрашия самосознания,— современный юмор» (200).

Это историческое разграничение стадий и видов комического направлено не только против Гегеля, но и против Жан-Поля, который назвал юмор романтическим комизмом. Мы видим, таким образом, что и в решении проблемы комического Фишер настойчиво стремится открыть возможность для искусства не классического, не романтического, а, как он его называет, современного.

СУЩНОСТЬ ДРАМЫ

Трагическое и комическое, как оно случается в жизни, может получать различное воплощение в искусстве, притом не в одном, а в разных видах его. Однако свое высшее воплощение они получают в драме. «Среди всех форм прекрасного именно в драме происходит истинное и действительное проявление духа» (1378) [17].

[17] Здесь и далее цитаты приводятся из раздела, посвященного драме, в кн.: *Vischer F. T.* Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, T. 6.

Драма вбирает в себя как лирическое, так и эпическое, она существенно преобразует их. Хотя лирические излияния могут иметь место в драме, драматическое действие может развиваться только в форме диалога. Точно так же событийное, эпическое получает в драме иное воплощение, чем в повествовательном произведении, ибо она должна воплотить происшествие в форму действия, происходящего на сцене. Повествование возбуждает сознание слушателя или читателя, внутреннее видение событий. В драме все становится реально видимым — место действия, внешность персонажей, их жесты. Однако это лишь внешние признаки драмы. Посредством их драматург создает характеры, которые должны соответствовать реальности, чтобы они воспринимались не только по своим внешним проявлениям. Даже читая драму, мы можем увидеть существо данного характера.

Драматический поэт соединяет в себе черты лирика, выражающего свой внутренний мир через художественное воплощение душевных состояний и переживаний личности, с объективным видением мира, присущим эпическому поэту. «Что это означает, лучше всего показывает Шекспир, этот всеобъемлющий человек (dieser centrale Mensch), непостижимо проникавший в сердца людей и вещей, познавший все формы жизни человека; он сам был ребенком и стариком, мужчиной и женщиной, слугой и князем, воином и государственным деятелем, сам испытал все их судьбы и расширил свою личность, став как бы воплощением всего человеческого рода 〈...〉 Напротив, у Шиллера — чье величие в других отношениях неоспоримо — можно увидеть обратное, а именно процесс полного выражения субъективности поэта. В риторических речах своих персонажей он выражает свои идеальные взгляды и красивые чувства, за всеми прозрачными масками виден он сам, стоит и говорит, прикрываясь ими, он окрашивает злое и низменное своей ненавистью...» (1379—1380). Фишер отмечает, однако, что в «Валленштейне» субъективность предстает в сочетании с объективностью.

Вместе с тем Фишер рассматривает драму с историко-социальной точки зрения, следуя в этом за французскими романтиками, впервые четко связавшими историю драмы с социально-политическими условиями[18]. Продолжая рассмотрение эпического и лирического в драме, Фишер пишет: «Выясняется, что эта художественная форма в своем временно́м развитии должна иметь не только эпическую наивность, но также субъективную взволнованность лирики и еще несравненно более потрясенный, богатый опытом, энергичный и освобожденный мир. В Греции драма возникла, когда борьба с тиранией и аристократией и связанные с этим треволнения, получавшие выражение в лирической взволнованности, разрешились, свобода осуществилась в демократии, и победа над персами привела дух к полному само-

[18] См.: *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первую половину XIX века: Эпоха романтизма, с. 167, 181.

сознанию. Средневековье не могло иметь настоящей драмы; мистерии представляют собой еще полуэпическую форму с вставными лирическими песнопениями. Это явление можно с известным ограничением определить как народную драму ⟨...⟩ Настоящая, истинная драма нового времени — дитя Реформации и гуманизма, возрождения наук, разрыва со средневековой скованностью умов и ясного взгляда на действительность пытливых и изверившихся людей» (1381). Выросший в протестантской стране Шекспир — подлинный сын этого времени. В противовес таким романтикам, как Ф. Шлегель, ставившим Кальдерона выше Шекспира, Фишер утверждает: «...расцвет этой художественной формы (драмы.— *А. А.*) был бы невозможен в строго католической и деспотичной Испании, если бы в окружающем ее мире не возникла новая, свободная культура (Bildung), однако сущность миропонимания в испанской драме не прониклась ею (новой культурой.— *А. А.*), и именно поэтому там не развился подлинный драматизм; драма основывалась там на ограниченных типичных мотивах, не выраставших из подлинной общечеловеческой природы» (1381). Живость и критическая острота французского духа имели значение, аналогичное протестантизму, и это позволило Франции создать выдающиеся драматические произведения. Однако, считает Фишер, внутренний мир человека получил у французских драматургов «схоластически нежизненное воплощение» (1381), что обусловлено романским католицизмом. Сущность драмы нового времени в наибольшей степени доступна германскому духу. Однако Фишер вынужден признать, что немецким классикам недостает шекспировского драматического гения, как недоступен им и комизм, так ярко проявившийся у французов и англичан.

Никакой вид искусства так не подходит для изображения характера, как драма, в которой воля и целенаправленность личности приобретают форму пафоса. Определенность стремлений — непременная особенность драматического характера, и не только в исторической драме. «От главного персонажа буржуазной драмы также всегда требуется та или иная форма радикального действия, т. е. нарушение существующего положения вещей (das Bestehende) с целью обновления его в соответствии с определенным идеалом» (1383). Этим идеалом может быть даже страсть, как она проявляется у Отелло, когда он принимает на себя роль судьи, вершащего справедливое возмездие за измену. Личность такого героя должна быть многосторонней и богатой. Особенно драматично, когда пафос, идея, некое стремление овладевают душой человека, которому это несвойственно, как, например, у того же Отелло, который становится ревнивцем, хотя от природы, как известно, он неревнив.

Целенаправленная деятельность воли создает действие, состоящее из ряда поступков, из которых один, решающий становится средоточием действия. Своими действиями персонажи подготовляют свою судьбу. Она есть следствие действий и проти-

водействий. Судьба есть господствующий элемент, основной смысл действия, и именно она возбуждает главный интерес, по сравнению с которым интерес, возбуждаемый характерами, имеет подчиненное значение. Драма наиболее подходящая форма для воплощения трагического.

Развивая эти положения, Фишер указывает на то, что у Аристотеля в определении трагедии отсутствует главное — понятие судьбы, которую куют сами себе характеры. В этом положении существенно то, что судьба есть не проявление некоей надмирной силы, а следствие действий самих людей. Однако это не означает, что для драмы достаточно ясной обрисовки характера. Персонажи драмы в полном смысле слова действующие лица. Судьба есть результат действий и противодействий. Фишер поэтому опровергает как ложное то мнение, что «изображение характеров даже при небрежно построенном действии уже является драмой» (1387). «Ни в каком произведении *композиция* не имеет такого важного значения, как в драме» (1394). Действие драмы происходит во времени и пространстве, но нет нужды быть натуралистически точным в изображении их. Драматург прибегает к идеализации, т. е. применяет условные приемы, позволяющие сокращать время, сближать события, свободно изменять место действия, но, конечно, в пределах умеренности.

Строгое единство господствует над отдельными частями действия, тщательно и скупо выбранными из массы возможных, каждый эпизод имеет ограниченное значение, подчиняясь единству целого; отдельные события группируются соответственно своему значению, одни составляют первый план действия, другие — второй план, фон главного действия.

Развитие действия происходит в существенных и действенных контрастах; оно подчинено четкой мотивировке. Задержки (ретардирующие моменты) способствуют напряжению пафоса; но судьба со все более возрастающей быстротой, минуя краткие мгновения покоя, устанавливает определенный ритм действия, деля его на такие моменты, как завязка, усложнение, развязка (или катастрофа). Это тройственное деление действия переходит в пятиактное, и каждый акт в свою очередь делится на отдельные сцены.

Каждое из этих положений рассматривается Фишером детально, но мы не будем останавливаться на том, что уже в XVII—XVIII вв. стало азбучными истинами драматической композиции. В трактовке проблем композиции Фишер стоит на традиционной точке зрения, что особенно заметно в том, как он делит действие на три части и пять актов. Впоследствии Г. Фрайтаг последует в этом отношении за Фишером и разовьет дальше его принципы композиции. Глубокой и верной является мысль о ритме развития действия.

Особенно надо выделить положение о том, что существо экспозиции, основу драматизма составляет *ситуация*, она есть то зерно, из которого развивается все действие (1400). Умение

найти, создать такую ситуацию — признак подлинно великого драматурга. Исходные положения, в каких оказываются Эдип, Антигона, Орест и Гамлет,— образцы такой глубоко драматичной ситуации. Далее следует замечание, связанное с неизменным интересом Фишера к революции: «Естественно, экспозиция не спокойная картина, ибо происходит что-то, приводящее действие в движение, толкающее развитие событий, например в „Вильгельме Телле" положение красивой пастушеской страны под игом фогта изображается не просто через описание и выражение чувств, а через показ того, как новые проявления насилия тирании вызывают у швейцарцев акты самозащиты и решимость действовать» (1400).

«Макбет» анализируется, по существу, в том же духе. «Средняя часть действия, усложнение, представляет собой тот отрезок действия, которое является средоточием драматического напряжения, иногда растянутого на ряд отдельных эпизодов. Так происходит в «Макбете» ступень за ступенью переход от первого убийства ко второму, затем к сцене с ведьмами, когда герой вследствие противоречивого смысла пророчества впадает в лихорадочную ярость, затем убийство семьи Макдуфа, и одновременно с этим рядом поступков растет внутреннее разрушение (в душе героя.— *А. А.*) и растет сила, которая подготовляет его внешнюю гибель; последняя ступень, дикая жестокость по отношению к семье Макдуфа, приводит героя на вершину, он уже поставил ногу туда, но достижение этой вершины является началом падения» (1401).

Фишер заключает рассмотрение сущности драмы, сопоставляя ее с эпосом. По сравнению с эпосом драма выигрывает в интенсивности и единстве, теряя в широте и полноте изображения. Эпический поэт имеет преимущество, состоящее в мягкости, уравновешенности чувства, тогда как драматическое напряжение оказывает патологическое воздействие. В связи с этим Фишер вспоминает мысли о трагедии, высказанные Шиллером в переписке с Гете. «Действие драматическое движется передо мной, вокруг эпического движусь я сам, оно же кажется как бы неподвижным. По-моему, это различие очень важно,— писал Шиллер.— Если событие движется передо мной, то я накрепко прикован к чувственному настоящему, воображение мое утрачивает всякую свободу, во мне возникает и поддерживается непрерывное беспокойство, я должен неотступно пребывать возле объекта, я лишен права оглядываться или размышлять, ибо я следую за посторонней силой»[19]. И Шиллер задумывался над тем, почему Гете, у которого он находил трагическую мощь и глубину, чуждался трагедии. Он пришел к выводу: «...просто строгая прямая линия, которой должен придерживаться трагический

---

[19] *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957, т. 7, с. 486—487.

поэт, чужда вашей натуре, стремящейся выразиться со свободной непосредственностью»[20].

Шиллер сводил вопрос к психологии, еще точнее, к тому, что он обозначал как патологическое в трагедии, состоявшее в подчинении всех эмоций одной цели.

Фишер касается этой проблемы не просто для того, чтобы лишний раз подчеркнуть различие между эпическим и драматическим началом. Патологический элемент проявляется не только в произведении, но сказывается и на самом трагическом поэте, лишая его той свободной непосредственности, о которой говорил Шиллер, возбуждая в нем беспокойство. Однако, считает Фишер, возможно сохранять спокойствие и в беспокойстве, что свойственно подлинному поэту. «Свободу, уверенность и ясность труднее сохранять во время бури, чем при спокойном море, однако это является более высоким проявлением силы духа. Гете был весьма склонен видеть в истории только произвол и не мог связать с ней идею природной необходимости, так, чтобы возвыситься до понимания, что исторические битвы человечества и акты свободы, которые революционно разрушают существующее, тоже входят в это понятие природной необходимости; недостатком его поэтического духа было то, что он предпочитал эпический покой драматическому покою в беспокойстве» (1405).

То, что происходит с поэтом, относится и к зрителю. «Драма глубже вторгается в душу, чем эпос, тем труднее не поддаться патологическому волнению, но тот, кто обладает свободой духа, проникает более глубоко в самые основы жизни» (1405). Это утверждение нуждается, однако, в уточнении. Фишер имеет в виду традиционную эпопею героических времен, может быть, даже более поздние эпические поэмы и даже приключенческий роман. Но к середине XIX в., когда вышел последний том «Эстетики» Фишера, уже возникла новая форма эпоса — роман, не уступавший драме в глубине проникновения в основы жизни.

ДВА ТИПА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Исторически драма делится на два типа: классическую и современную. Первая является идеальной и — здесь Фишер принимает определение А. В. Шлегеля — более статуарной. «Классическая трагедия имела мифическо-героическую почву, ее фабула и мотивировка были просты, ее излюбленная композиция состояла в том, что действие, обусловившее трагическую катастрофу, уже свершилось в прошлом, число действующих лиц невелико, характеры скорее являются типами, чем индивидами, идея судьбы была неразрешимым противоречием. Хор, в основе сохранявший свое религиозное происхождение, является эпическим представителем всего народа, он лиричен по форме и имеет значение идеального зрителя, заранее предчувствующего, что должно про-

[20] Там же, с. 485.

изойти; он воплощает тесную связь поэзии с музыкой и орхестрикой (Orchestrik)» (1408).

Дефектом античного понимания судьбы, по мнению Фишера, является то, что «греки оставили нерешенной антиномию абсолютной судьбы и вины, и это навсегда осталось больным, неудовлетворительным пунктом их трагедии» (1410).

Греческая комедия кардинально отличается от трагедии, ее почва — реальная современность, и ее юмор имеет в основе политическую сатиру. Стиль античной комедии мифическо-фантастический. Вместе с тем в комедии намечается стилевое противоречие классическому идеалу. В полной мере соответствует классическому идеалу старая, аристофановская комедия, но «новая комедия древних больше обобщала, чем индивидуализировала, ее рабы, паразиты, одураченные отцы, легкомысленные сыновья, куртизанки, хвастливые воины, пьяницы и т. д.— скорее маски, чем реальные существа, и в этом содержалась возможность перехода от классического стиля к современному характеристическому...» (1413).

Характеристический стиль драмы нового времени, не отказываясь от легендарных сюжетов, утверждается на почве реальной действительности политической, гражданской и частной жизни. Основу его развития составляет субъективность, решительно стремящаяся к преобразованию существующего; эта драма воплощает противоречивое единство, более определенные характеры, большее число их, требуемое для действия. Судьба здесь предстает как имманентная закономерность, возникающая вследствие действий и противодействий свободно действующих индивидов. В этой драме отсутствуют хор, лирика, музыка и танцы. Внутренние особенности этого стиля делают естественным смешение серьезного со смешным и введение этого в трагедию, а также серьезных мотивов в комедию.

Обращаясь к классической немецкой драме, Фишер отмечает в ней тенденцию «очистить шекспировский стиль свободным освоением античности» (1417). Он имеет в виду такие драмы, как «Эгмонт», «Валленштейн», использование мотива судьбы в «Мессинской невесте». Ни Гете, ни Шиллер не осуществили органического слияния этих двух стилей. В «Эгмонте» натуралистическое, характерное не слилось с возвышенным и идеальным; они представляют собой как бы два разных потока. Затем Гете углубил свои античные образы, наделив их современным гуманизмом и немецкой сердечностью, но он не придал им конкретной окраски подлинной индивидуальности и правды природы, его герои скорее воплощения определенных душевных качеств, чем реальные человеческие характеры.

Шиллер повторил в «Валленштейне» ошибку «Эгмонта». В «Лагере Валленштейна», в некоторых сценах «Пикколомини» и в заключительной драме трилогии есть юмор, умение передать дух времени, и в этом чувствуется влияние Шекспира, однако риторический пафос, идеализация, изображение некоторых ха-

рактеров и особенно введение мотива судьбы дают перевес классической стилизации. У Мюльнера и Грильпарцера мотив судьбы является совсем уже смехотворным.

Фишер отнюдь не против этой тенденции, наоборот. Он пишет: «Мы еще ожидаем появления классически очищенного немецкого Шекспира. Абсолютное соединение противоречивых стилей, конечно, невозможно, оно не дано, история искусства является скорее историей их борьбы, и мы осветили ее здесь для того, чтобы обосновать сохраняющееся между ними различие, которое проходит через все дальнейшее расчленение; однако мы должны стремиться к тому, чтобы относительно высокая чистота сочеталась с более богатым окружением, содержащим различные модификации и смешение отношений» (1418). Задача сводится, таким образом, к соединению идеального с реальным. Фишер был убежден, что именно немцы более всего способны осуществить эту задачу. Он мотивирует, почему это недоступно англичанам, французам, испанцам, но никак не обосновывает, почему немецкая драма призвана осуществить синтез идеального и реального. Об этом думал — но иначе — и Ф. Энгельс[21].

В драме нового времени сохраняется основное деление на два вида — трагедию и комедию. Вместе с тем возможна пьеса, изображающая борьбу, вину, страдание, но заканчивающаяся благополучно. Фишер отказывается видеть в этом особый вид, драму в узком смысле. По его мнению, такая пьеса принадлежит к трагедии; однако для этого вида он предлагает наименование: положительная (positiv) трагедия.

Сюжеты трагедии могут быть легендарно-героическими, историко-политическими, где могучие характеры стремятся произвести перемены в существующем строе, буржуазными и личными. Античные сюжеты имеют достоинство ясности, простоты, уже сама дистанция времени придает им некоторую идеальность. История Греции и Рима дает много ярких сюжетов, связанных с борьбой принципов, изображением решительных характеров. Однако античные сюжеты имеют тот недостаток, что характеры и «формы культуры» в них чрезмерно типичны. В Средние века положение является противоположным, здесь много красочности, но нравственные силы действуют таинственно и неосознанно. Особенно проявляется это в феодальных неурядицах, в том числе тех, которые изображены Шекспиром. Ясный принципиальный характер имела борьба пап с императорами, однако и здесь недоставало действенных принципов. «Наиболе подходящие для трагедии сюжеты дают бурные моменты нового времени; радикально настроенные решительные натуры встречаются здесь чаще и не только действуют с более ясным сознанием, но их жизнь обладает также концентрированностью, переросшей простоту типичной объективности, что и требуется для драмы. Когда Гете и Шиллер обратились к Эгмонту, Фиеско, Дону Карлосу,

[21] См. с. 246—247 в настоящей книге.

Валленштейну, Марии Стюарт, они указали тем самым верный путь для новой драмы. Правда, чем ближе к новому времени, тем больше в периоды решений и принципиальной борьбы проявляет себя и прозаический порядок вещей» (1422). Фишер видит больше того, что видели Гете и Шиллер, ему ясно, что и революция (а он имеет в виду революцию буржуазную) приводит к утверждению прозаического, враждебного поэзии строя жизни, что не может не подтачивать дух трагедии.

Третью сферу трагедии составляет изображение буржуазной и частной жизни; здесь сюжеты вращаются вокруг общественных установлений, возбуждающих социальные вопросы и конфликты. Эти сюжеты отличаются от чисто личных, связанных с чувством любви и дружбы. Здесь возникает различие между трагедией принципов и характеров. Обычно принято всю эту сферу именовать буржуазной трагедией, пьесы лишены монументального величия трагедий на легендарные и исторические сюжеты, однако когда в них вводятся такие мотивы и фон становится более широким, как в «Ромео и Джульетте» и «Отелло», то они приближаются к трагедиям первого типа.

Еще одно различие типов трагедии обусловлено тем, что́ более подчеркивается драматургом: конфликт нравственных стремлений или изображение характеров и нравов? В свою очередь, трагедия характеров имеет разновидности: трагедия страсти, трагедия зла, трагедия доброй воли. Особый вид составляет трагедия сознания; в «Макбете» это принимает форму трагедии совести, в «Гамлете» — трагедии рефлексии. Что касается трагедии судьбы, то она была закономерна в древности, когда вера в судьбу составляла одну из основ тогдашнего мировоззрения. Современное мировоззрение исключает веру в судьбу, определяемую извне, поэтому в драме нового времени жанр трагедии судьбы является ложным.

Изображение историко-политической борьбы соответствует трагедии, изображающей столкновение принципов, тогда как легендарно-героические и буржуазные сюжеты, изображение частной жизни тяготеют к трагедии характеров и драме нравов. Это не исключает возможности более глубоких конфликтов в буржуазной драме, перерастающих в борьбу принципов точно так же, как в историко-политической драме возможен упор на характеры, а в драме легендарно-героической равновесие между трагедией принципов и характеров, или принципов и нравов.

Классическо-идеальное направление естественно тяготеет к легендарно-героическим и историко-политическим сюжетам, натуралистическое и индивидуализирующее направление — к трагедиям буржуазным и личным.

Все многообразие сюжетов, драматических видов и подвидов, стилевых направлений подразделяется в целом на трагедии негативные и позитивные. Буржуазные и личные трагедии по большей части бывают позитивными. Драмы такого рода привлекают особое внимание Фишера, ибо они созданы новым вре-

менем. Негативно трагическое, т. е. трагедия, имеющая несчастливый конец, правда, производит более глубокое впечатление. Некоторые героические сюжеты тем не менее имеют благополучный конец, как «Вильгельм Телль».

В драматической литературе можно указать лишь немного значительных драм с благополучным концом. Сфера буржуазного общества и частной жизни тяготеет к таким концам, иначе говоря, такие сюжеты имеют малогероический характер и лишены возвышенности, поэтому автор избегает острых конфликтов, в которых нет недостатка в обеих сферах. Драмы в узком смысле слова, так называемые трогательные буржуазные драмы, требуют благополучного финала, поскольку они уподобляют божественную справедливость юридическому оправданию и наказанию. Фишеру представляется, что лучшее в такого рода драматургии должно было бы принадлежать к сфере комедии. В связи с этим не избегают упрека со стороны Фишера даже Лессинг. Конфликт имеет слишком глубокий и серьезный характер, чтобы его можно было решить в духе буржуазной семейной драмы. Позитивное, благополучное решение конфликта устраивает Натан Мудрый благодаря свободному, ясному и гармоническому духу. У Гете Ифигения источает небесную чистоту, оказывая оздоровляющее нравственное воздействие на всех окружающих. В этих случаях благополучный конец достигнут не вследствие определенного развития действия, а под влиянием благородного характера. В отличие от этого Шекспир с самого начала закладывает в ситуации и развитии действия возможность конечной счастливой развязки.

Как и трагедия, комедии разделяются по сюжету на политические, буржуазные и личные. В комедии особенно устойчивыми и постоянными оказались именно сюжеты второго и третьего рода, причем любовь оказывается центральным мотивом.

Особенно интересно рассуждение Фишера о политической комедии. «Колоссальная политическая карикатура комедий Аристофана представляет собой совершенно исключительное явление, и в этом отношении стоит совершенно одиноко, ибо эта форма целиком до сих пор не возродилась, и сомнительно, может ли она вообще возродиться. Трудность состоит в том, что она не только должна иметь предпосылкой действительно политическую жизнь и полную демократическую свободу, но по-настоящему возможна там, где чувство личности и вообще частная жизнь еще не получили развития; как только она возникает, так комедия бросается на этот маленький мирок, и с этой стороны переход к новой комедии в Греции был шагом вперед. Это не означает, что серьезное и большое, закон, государство, религия, важный момент политической жизни не должны и не могут изображаться комически, но в новое время эти сюжеты обрабатываются так, что исчезает изображение того, что составляет основу комических происшествий: в центре оказываются и главное содержание составляют мелкие страстишки и совпадения, столк-

новения хитростей — вот к чему сводится большая политика в пьесах, наподобие изящных французских комедий, как „Стакан воды“ Скриба и другие. У Аристофана тоже изображается эгоизм во всем его низменном проявлении, над чем великое, общественное, монументальное иронизирует, но не так, что мелкое играет свою роль рядом с политическими целями и сводит их к простой видимости; серьезное здесь состоит в том, что обнаруживается извращенный характер этого мелкого, оборачивающегося большой политической глупостью. Если можно надеяться, что подобная форма вновь возникнет, то это будет возможно только в такой важный политический момент, как победоносная революция, когда все приобретает политический смысл, и сопротивление побежденных будет выглядеть как совершенно трагикомическое безумие, а победитель окажется настолько великодушен и умен, что подвергает юмористическому осмеянию собственные ошибки и слабости» (1432).

Часть II

ФИЛОСОФИЯ ИРРАЦИОНАЛИЗМА И ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ

ШОПЕНГАУЭР

Принадлежа к классической немецкой идеалистической философии, Артур Шопенгауэр, однако, в отличие от других представителей этого мощного направления, был почти не известен современникам и не оценен ими. Его главное произведение «Мир как воля и представление» (1819) прошло незамеченным, не оказало влияния ни на современную мысль, ни на искусство, хотя философ уделил последнему немало внимания в своем труде. Только во второй половине XIX в. философия Шопенгауэра привлекла внимание. Поэтому в ряду явлений своей эпохи она была, так сказать, узкоакадемическим фактом, не причастным к художественному движению своего времени. В этом смысле она не может идти ни в какое сравнение с взглядами на искусство и драму Шеллинга и Гегеля, старших современников мыслителя. Тем не менее оригинальный вклад Шопенгауэра в теорию драмы и особенно трагедии обойти нельзя. Без него нельзя в полной мере понять развитие теории трагического во вторую половину XIX в.

Свои взгляды на драму и трагедию Шопенгауэр изложил в названном сочинении. Он вернулся к теории трагедии во втором томе (1844), дополнявшем и развивавшем положения основного труда. Ряд суждений содержится также в собрании этюдов философа «Парерга и паралипомена» (1851). Шопенгауэр был последователен в своих взглядах на драму, и его суждения обладают единством, позволяющим рассматривать высказывания разных лет как части единой системы взглядов.

ФИЛОСОФСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПОНИМАНИЯ ТРАГИЧЕСКОГО

Шопенгауэр решительно противопоставил свой взгляд на мир объективному идеализму Гегеля. Взяв за исходное положение Канта, он отверг объективное существование мира «в себе». Мир существует только как мое представление. Вне этого ничего нет. Все, что мы видим, это фикции интеллекта. Высшей реальностью мира является воля, она — та сила, которая движет жизнью.

Философия Шопенгауэра совершенно отрицает разумность существующего миропорядка. Она отвергает религиозную идею божественной премудрости, лежащей в основе жизни, теодицею Лейбница — все к лучшему в этом мире, гегелевскую диалектику абсолютного разума. Жизнь неразумна, лишена смысла и цели. Ее существование обусловлено некоей слепой силой — волей к жизни. Эта сила не является благой. Наоборот, она — источник всех противоречий, бедствий и страданий, имеющих место в существовании отдельного человека и во всем мироздании.

Жизнедеятельность — постоянный источник зла. Воля к жизни связана с чувствами и стремлениями эгоистического характера. Люди только и делают, что причиняют друг другу разные неприятности, даже мучения. Это вызвано тем, что блага, к которым стремится человек, приходится отнимать у других.

Человек источник несчастий не только для окружающих. Ему самому тоже не дано истинного удовлетворения. Воля толкает его добиваться определенных целей, но стоит только достигнуть желаемого, как радость победы, обладания, достижения цели проходит. Счастье, наслаждение, удовольствие временны и преходящи, страдание — главное содержание жизни, ибо в ней господствует зло. Люди, правда, предпочитают скрывать это от самих себя и распространяют всякого рода иллюзии. Шопенгауэр не говорит прямо, но в число особенно вредных иллюзий он включает религию. Косвенно это выразилось в том, как он охарактеризовал «Божественную комедию» Данте. «...Откуда взял Данте материал для своего Ада, как не из настоящего действительного мира? Тем не менее получился весьма порядочный ад. Когда же, наоборот, перед ним возникла задача изобразить небеса и их блаженство, то он оказался в неодолимом затруднении,— именно потому, что наш мир не дает материала ни для чего подобного. Вот почему Данте не оставалось ничего другого, как воспроизвести перед нами вместо наслаждения рая те поучения, которые доставались ему там в удел от его прародителя, от Беатриче и разных святых» (1, 336) [1].

Зло имеет в глазах Шопенгауэра не только абстрактный и психологический характер. Подчас характеристики философа содержат ясно выраженные социальные мотивы. Жизнь представляется ему полной насилия и жестокостей, чинимых теми, в чьих руках власть и богатство. Если «каждому из нас воочию показать те ужасные страдания и муки, которым во всякое время подвержена вся наша жизнь, то нас объял бы трепет; и если провести самого закоренелого оптимиста по больницам, лазаретам и камерам хирургических истязаний, по тюрьмам, застенкам, логовищам невольников, через поля битвы и места казни; если открыть перед ним все темные обители нищеты, в которых она

[1] Все цитаты даются по изд.: *Шопенгауэр А.* Полн. собр. соч./В пер. и под ред. Ю. И. Айхенвальда. М., 1901—1903. Т. 1—3. Далее после цитат в скобках указаны том и страница.

прячется от взоров холодного любопытства, и если напоследок дать ему заглянуть в башню голода Уголино, то в конце концов и он, наверное, понял бы, что это за meilleur des mondes possible» («лучший из всех возможных миров» — слова Панглоса из «Кандида» Вольтера) (1, 336).

Шопенгауэр противопоставляет божественному провидению волю, правда, иррационалистически понимаемую им как некая слепая сила.

Вольнодумство Шопенгауэра проявляется и в том, что божественному провидению он противопоставляет как движущую силу жизни волю. «Вечно человек предоставлен самому себе, как во всяком деле, так и в главном. Напрасно творит он себе богов для того, чтобы молитвами и лестью выпросить себе у них то, что может сделать только сила его собственной воли» (1, 337). Но противоречие жизни состоит в том, что деятельность, проистекающая из воли, не приносит удовлетворения. Воля неутолима. «...Ее желания беспредельны, ее притязания неисчерпаемы, и каждое удовлетворенное желание рождает новое. Нет в мире такого удовлетворения, которое могло бы утишить ее порывы, положить конец ее вожделениям и заполнить бездонную пропасть ее сердца» (2, 594).

Именно воля и является источником страдания человека, ибо она толкает его на действия, влекущие за собой всякого рода мучения и неудовольствия.

Люди только делают вид, что счастливы, ибо жизнь — постоянный обман. Она не сдерживает обещаний, которые дает людям, а если сдерживает, то затем показывает, что не стоило желать того, к чему человек стремился. Счастья нет хотя бы уже потому, что никто не ощущает его в настоящем,— оно всегда мыслится либо как прошедшее, либо как будущее. «...Настоящее подобно маленькому темному облаку, которое ветер гонит над озаренной солнцем равниной: перед ним и за ним все светло,— только оно само постоянно отбрасывает от себя тень. Настоящее поэтому никогда не удовлетворяет нас, а будущее ненадежно, прошедшее невозвратно» (2, 594).

Тем не менее Шопенгауэр отвергает самоубийство. Оно — не выход, ибо свидетельствует не об отсутствии воли к жизни, а скорее об обратном — о том, что воля желает освободиться от всего, что отягощает жизнь.

Жить надо! Человек обязан пройти свой путь, обязан выполнить урок. Но неужели только в страдании и может существовать человек? Да, пока им владеет воля к жизни, он обречен страдать. Шопенгауэр противопоставляет два этических учения— греческое и индийское. Этика греков учит, как достичь счастья, этика индусов — отречению от жизни и ее благ. Мораль греков в конечном счете достигает обратной цели, ибо неудовлетворенное стремление к счастью как раз и рождает страдания. В отличие от этого индийская философия помогает достичь блаженства — нирваны. Восточная мудрость нравится Шопенгауэру. Сле-

дуя ей, он утверждает: для того, чтобы сделать жизнь сносной, существует только одно средство — всячески подавлять волю к жизни и возбуждаемые ею страсти и стремления. Самое разумное, что может сделать человек,— отдаться самопознанию. Два пути ведут к этому — философия и искусство.

Размышляя, человек постигает мир, и чем больше он его узнает, тем яснее становится ему тщета всех побуждений воли к жизни. Ничего, кроме страдания, они ему не принесут. Познание же открывает всю бессмысленность жизни.

Но человечество существует миллионы лет, неужели история его лишена значения? Да, считает Шопенгауэр, история — только летопись бесконечно повторяющихся ошибок и преступлений. Он отрицает историю, отвергает самую возможность прогресса. Человечество существует в заколдованном кругу, и только философия, изучающая вечное и неизменное в человеке, способна дать знание горестной сущности жизни.

Обыденное познание связано с волей и имеет в виду практические цели. Но существует высшая форма познания, свободная от стремления извлечь реальную выгоду. Это высшее знание состоит в постижении платоновских идей, т. е. самой сущности вещей. Соприкосновение с философией Платона у Шопенгауэра не случайно. Идея как самостоятельная субстанция имеет для немецкого философа первостепенное значение. Постижение идей и есть постижение смысла жизни.

Искусство тоже является средством познания идей, сущности явлений и жизни вообще. Но эта форма познания сопряжена с особого рода удовольствием — эстетическим наслаждением. Познание идеи, скрытой в вещах, сочетается со способностью отрешиться от собственной личности, приобщиться к миру, стоящему выше практических интересов и стремлений воли. Этой способностью, считает Шопенгауэр, хотя бы в малой степени обладает любой нормальный человек, что и дает ему возможность как философского познания, так и познания идей через посредство искусства.

ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ

Когда Шопенгауэр говорит, что искусство отражает сущность жизни, ее идею, он не уподобляет это зеркальному отражению действительности.

Процесс творчества представляется немецкому мыслителю в таком виде: художник выделяет из реальных вещей и отношений их идею; в своем произведении он воспроизводит не самое действительность, а ее идею, устраняя всякие случайные и побочные элементы. Как характеры, так и ситуации поражают нас своей значительностью. Искусство и заключается в способности создавать образы людей, обладающих большим внутренним содержанием, и ситуации, в которых характеры получают полное развитие и принимают отчетливые, резкие очертания. Одна-

ко воображение художника не должно отрываться от реальности. Определяя, какими должны быть характеры и ситуации в драме, Шопенгауэр подчеркивает: «...Для того чтобы они производили впечатление, непременным условием для тех и других является строжайшая правда» (1, 260). Если изображение недостоверно или неправдоподобно, то произведение не может произвести впечатления, и цель искусства, таким образом, нарушается.

Шопенгауэр отвергает как произвол фантазии, так и натурализм. «...В эпосе, романе и трагедии избранные характеры ставятся в такие условия, при которых развиваются все их особенности, раскрываются глубины человеческого духа, проявляясь в необычных и знаменательных действиях» (1, 261). Такова высшая форма художественного выражения, достигаемая искусством. Но в художественном творчестве существуют разные степени такой выразительности.

ТРИ ТИПА ДРАМЫ

В частности, это видно на различных типах драмы. Шопенгауэр считает, что имеются три ступени понимания жизни. Соответственно этому и в драме есть три ступени содержательности. «На первой ступени и всего чаще драма не идет дальше просто интересного. Действующие лица овладевают нашим участием, так как преследуют цели, сходные с нашими; действие двигается вперед при помощи интриги, характеров и случая; острота и шутка являются приправой» (3, 758). Это обычный тип драмы, драмы бытовой, отражающей жизнь, какой она является в повседневности и, не побоимся сказать, следуя за Шопенгауэром, в ее пошлых проявлениях.

Из всего, что мы знаем о взглядах Шопенгауэра, явствует, что к этому типу драмы относятся характеры и ситуации, связанные с практическими стремлениями людей в их обыденном существовании. Впрочем, в формулировке, данной Шопенгауэром, подчеркнут не столько тип характеров и ситуаций, сколько впечатление, производимое ими, а оно ограничивается *интересным*.

«На второй ступени драма становится сентиментальной. Возбуждается сострадание — непосредственно к героям, а через них и к нам самим; действие становится патетическим, но в конце концов все возвращается к покою и удовлетворению» (3, 758). Этот вид драмы возник в XVIII в. во Франции и получил там название «слезливой комедии». В Германии в начале XIX в. пьесы такого рода создавал Коцебу, пользовавшийся огромным успехом у мещанской публики.

Характеризуя второй вид пьес, Шопенгауэр определяет не только эмоциональный эффект, производимый ими, но и особенности композиции действия. Это последнее, как мы видим, со-

стоит в том, что сначала благополучие действующих лиц нарушается, но в конце оно восстанавливается.

Что же касается эмоционального эффекта, то надо обратить внимание на слова о том, что пьесы такого рода возбуждают сострадание зрителя к самому себе. Иначе говоря, этот вид драмы вызывает эмоции, не свободные от субъективности. Патетическая драма вызывает эмоции отнюдь не высшего порядка. Эгоистическое начало, несомненно, составляет ядро того эффекта, который производит драма подобного типа.

Кроме того, в глазах Шопенгауэра, патетические драмы не могут принадлежать к высшему типу искусства еще и потому, что самая структура действия в них примиряет с жизнью, ибо показывает, что горе и бедствия имеют временный характер.

Третьим и высшим видом драмы является трагедия. О ней мы дальше будем говорить подробно, а здесь ограничимся только констатацией этого.

Для понимания концепции Шопенгауэра существенное значение имеет его высказывание о политической тенденциозности в драме. Проповедуя созерцательность как высшую форму существования, он, естественно, не придавал значения политической активности. Как мы видели, философ сознавал факты социального зла и гнета, однако считал борьбу бесплодной, ибо зло, по его мнению, все равно неистребимо. Драма, как и другие искусства, стремится к постижению идей, составляющих сущность жизни. Поэтому все временное не должно входить в ее сферу. Явно имея в виду передовую демократическую драматургию «Молодой Германии», Шопенгауэр в своих поздних этюдах 40-х годов пренебрежительно писал о том, что драма с политической тенденцией заигрывает с «мимолетными настроениями милой черни» (3, 758), — «такого рода произведения очень скоро, часто уже на следующий год, отправляются в хлам, как старые календари» (Там же).

Имея в виду общие законы драмы, Шопенгауэр вспоминает ведущийся со времен Аристотеля спор — что важнее в драме: характер или действие? Его ответ ясен и категоричен, опирается на опыт всей мировой драмы и выражает мнение, ставшее к тому времени общим. «Цель драмы вообще — это показать нам на примере, в чем заключается сущность и существование человека»,— пишет Шопенгауэр и разъясняет: «...уже само выражение „сущность и существование человека“ содержит в себе ядро спора: что же здесь главное — существо ли, т. е. характеры, или существование, т. е. судьба, события, действия? Впрочем, и то, и другое столь тесно переплетаются между собой, что их можно разделять исключительно в понятии, но не в художественном воспроизведении. Ибо только обстоятельства, судьба доводят характер до обнаружения его сущности, и только из характеров проистекает то действие, которое влечет за собой известные события» (2, 445). Драма, сочетающая эти два элемен-

та органически, наиболее совершенна и дает самое полное изображение жизни.

Вместе с тем Шопенгауэр отмечает, что встречаются пьесы, в которых преимущественное значение придается либо одной, либо другой стороне. Соответственно такие произведения делятся на пьесы характеров и пьесы интриги.

КОМЕДИЯ И СМЕШНОЕ

Различие видов драмы в основном определяется тем, что «к нам может быть обращена либо печальная, либо светлая сторона жизни, либо их смешанные оттенки» (2, 445). Комедия отражает светлую сторону жизни. Она жизнерадостна по самой своей природе. Такой она была в особенности в древнем мире. Античное миросозерцание вообще характеризовалось жизнеутверждением и, естественно, утверждением воли. Любопытна та характеристика римской комедии, которую мы находим у Шопенгауэра. «...Древние в своих комедиях навсегда оставили нам верный отпечаток своего светлого житья-бытья, настолько отчетливый и точный, что может показаться, будто они сделали это намеренно, желая самое отдаленное потомство, хотя бы в изображении, приобщить к той красивой и благородной жизни, скоротечность которой была им так прискорбна. И когда мы снова наполняем эти дошедшие до нас оболочки и формы плотью и костью, воплощая Плавта и Теренция на сцене, то эта давно минувшая, полная движения жизнь вновь встает перед нами, свежая и радостная...» (3, 757).

Нельзя сказать, что характеристика Плавта и Теренция точна. Радостной и свежей была, конечно, староаттическая комедия Аристофана. Римская комедия, правда, полна смешного, но жизнь, которая в ней изображена, едва ли может быть охарактеризована теми эпитетами, которые применил Шопенгауэр — «красивая и благородная». Но, как бы то ни было, он прав в том, что древние комедии являются жизнеутверждающими. В глазах Шопенгауэра это, конечно, не достоинство, а дефект.

В то время как целью стремлений человека должно быть освобождение от всех стремлений, связанных с волей, комедия «представляет собой призыв к дальнейшему утверждению воли» (2, 451). Правда, в комедиях изображаются неприятности и даже страдания, но там они являются временными, и комедийные перипетии завершаются благополучным исходом. Уже этим комедия выражает положительное отношение к жизни. Но это еще не все.

Комедия возбуждает смех по поводу разных ситуаций, возникающих в действительности. Смех поддерживает хорошее настроение духа. «Таким образом, в окончательном результате комедия говорит нам, что жизнь очень хороша и сплошь забавна» (2, 451). Но достигается это искусственными средствами. Драматург предусмотрительно опускает занавес как раз в самый ра-

достный для героев момент, когда они достигли того, к чему стремились, иначе говоря, именно тогда, когда их воля к жизни одержала победу. С точки зрения Шопенгауэра, это противоречит действительному ходу вещей, ибо в комедии возводится в закон то, что является временным, преходящим и случайным. Поэтому истину жизни комедия не в состоянии выразить и изобразить.

К этому добавляется и то, что типы, изображаемые в комедии, неэстетичны и созерцание их не может доставить удовольствия. Шопенгауэр с презрением говорит о «тех наивных физиономиях и ужимках, которые мелочные заботы, себялюбивый страх, минутный гнев, тайная зависть и множество подобных аффектов налагают на значительно далекие от типа красоты реальные образцы, отражающиеся в комедии» (2, 451).

Герои комедий человечески неполноценны. Все их цели внешни, в них, как человеческих существах, отсутствует духовное начало и высокие стремления. Человеческая природа изображается в комедии односторонне. Образы людей в комедии становятся искусственными,— «эти существа могли получить бытие лишь каким-то обманным и обходным путем» (2, 451). Они настолько неприятны эстетически и этически, что «было бы лучше, если бы их, носителей подобных форм, совсем и не было» (2, 451).

Таким образом, Шопенгауэр приходит к отрицанию комедии, что являлось последовательным выводом из общих посылок его мировоззрения. Надо, однако, заметить, что Шопенгауэру случалось проявлять непоследовательность. В частности, это можно видеть в его суждениях о некоторых немецких комедиях. Так, он положительно отзывается о «Минне фон Барнгельм» Лессинга (3, 757). Высоко оценил он Ифланда, объявив его создателем настоящей немецкой комедии, «вытекающей из ума и характера нации» (3, 757). Сопоставляя его с английскими и французскими комедиографами, Шопенгауэр приходит к выводу, что в немецкой комедии моральный элемент преобладает над интеллектуальным, тогда как у англичан и французов, наоборот, интеллектуальность преобладает над моральностью. С неожиданной для него снисходительностью Шопенгауэр защищает от Шиллера и братьев Шлегелей не только Ифланда, но также Коцебу и даже такого драматурга, как Раупах. Самое удивительное, конечно, защита Коцебу. Ведь именно этот писатель был создателем сентиментально-патетических драм, которые Шопенгауэр оценивал не слишком высоко.

Затрудняюсь сказать, были эти оценки вызваны полемическим духом Шопенгауэра и поэтому они несколько непоследовательны, либо их следует считать поправками к общим категорическим суждениям о комедии.

Противоречие, и даже еще большее, заметно и в теории комического, разработанной Шопенгауэром. Проблеме сущности комического и источнику смеха им было уделено большое внимание. При этом он категорически, без всяких пояснений отверг

теории смешного Канта и Жан-Поля Рихтера, назвав их несостоятельными.

Какое же объяснение причин смеха предложил Шопенгауэр?

«Смех всегда возникает не из чего иного, как из неожиданного сознания несовпадения между известным понятием и реальными объектами, которые в каком-либо отношении мыслились в этом понятии,— и сам он служит лишь выражением такого несовпадения» (1, 61). В другом месте Шопенгауэр поясняет, что смех возникает из «несовпадения между отвлеченным и наглядным. Чем больше и неожиданнее в восприятии смеющегося это несовпадение, тем сильнее оказывается смех. Поэтому во всем, что возбуждает смех, непременно есть какое-нибудь понятие и какая-нибудь частность, т. е. такая вещь или случай, которые могут быть подведены под это понятие и, следовательно, мыслятся в нем, но зато в другом и более важном отношении совсем не подходят к нему, а, напротив, поразительно отличаются от всего остального, что мыслится в данном понятии» (2, 87).

Шопенгауэр различает два вида смешного. В одном случае несовпадение, вызывающее смех, происходит тогда, когда мы идем от наглядного факта к понятию. Для пояснения Шопенгауэр приводит анекдот. Французский король встречает в зимнюю стужу гасконца, одетого по-летнему. Это несоответствие наряда погоде вызвало у монарха смех. Тогда гасконец говорит королю: «Если бы Ваше величество надели то, что я надел, то вы нашли бы это очень теплым». Король: «Что же ты надел?» Гасконец: «Весь свой гардероб». Легкая одежда гасконца и есть весь его гардероб; его наряд (видимое, наглядное, конкретное) не согласуется с понятием гардероба (общее). С другой стороны, можно представить себе, как выглядел бы король, облачившись во все одеяния, составлявшие его гардероб.

В данном случае смешное вызвано остроумием гасконца. Этот вид смешного Шопенгауэр вообще связывает с проявлениями ума, находчивости, веселой выдумки. Впрочем, Шопенгауэр оговаривает, что если в данном примере проявилась намеренная шутливость, то бывают случаи несовпадения наглядного факта с понятием, возникшие непреднамеренно. Пример Шопенгауэра: один из свободных негров в Северной Америке, старавшийся во всем копировать белых, сочинил своему умершему ребенку эпитафию, которая начиналась так: «О, милая, рано сорванная лилия» (2, 90).

Механизм смешного второго вида Шопенгауэр описывает так: «... понятие первоначально находится в сознании, и от него переходят к реальности и воздействию на последнюю — к поступку: объекты, во всем различные, но одинаково мыслимые в этом понятии, рассматриваются и трактуются одинаковым образом, пока перед изумленным и пораженным деятелем не обнаружится их полное различие в остальных отношениях: этот род смешного называют *глупостью*» (1, 62). Второй вид смешного, таким образом, возникает из мыслительного процесса, проти-

воположного первому. Там сознание идет от конкретного к абстрактному, здесь, наоборот, от абстрактного к конкретному, к чему-то зримому и наглядному.

Следуют примеры. Некто признается, что любит гулять в одиночестве: собеседник заявляет: «Я — тоже, погуляем вместе». Собеседник исходил из принципа, что удовольствие, которое любят двое, можно испытывать сообща, и подвел под него тот случай, когда общность исключается. Слуга смазывает мазью для ращения волос облезлую кожу на чемодане, полагая, что она покроется волосяным покровом. «Примерами могут служить, далее, бо́льшая часть поступков Дон Кихота, который под понятия, извлеченные им из рыцарских романов, субсуммирует совершенно отличные от них реальные явления, — например, желая помочь угнетенным, освобождает каторжников» (2, 93).

Такого рода поступки особенно подходят для комедии. Они подтверждают приводимое Шопенгауэром мнение Вольтера, что во время представлений какие-нибудь промахи неизменно вызывают смех зрителей. Есть также случаи смешного, которые не нуждаются в словесном выражении и каком бы то ни было указании на них со стороны. Несоответствие понятия и наглядного факта возникает в сознании зрителя «в силу ассоциации идей» (2, 93).

Философия смеха служит Шопенгауэру также одним из средств для утверждения превосходства интуитивного начала над рассудочным.

Интуиция — это непосредственное знание мира, имеющее своим основанием физическую природу человека. «...Интуиция — это область текущего, наслаждения и веселого, и она к тому же не связана ни с каким усилием. О мышлении надо сказать противоположное — это вторичная степень познания, и она всегда требует некоторого усилия, порой значительного; ее логические понятия часто являются препоной к удовлетворению наших непосредственных желаний, потому что они, как область прошедшего, настоящего, и будущего, и серьезного, служат орудием наших опасений, нашего раскаяния и всяческих забот. Видеть, как этот строгий, неутомимый и несносный гувернер-разум уличается в недомыслии,— это, конечно, нас очень тешит» (2, 94).

Следует, однако, заметить, что, говоря так, Шопенгауэр отнюдь не отдает предпочтения смешному перед серьезным. Он лишь констатирует, что такова человеческая природа,— ради нынешнего, временного, частного, ради того, что может доставить удовольствие, человек охотно предается смеху, забывая о серьезном, о прошлом, настоящем и будущем.

Но это только полправды. В смехе есть и другое основание. Оно обнаруживается при столкновении с ограниченностью и ошибками разума, слишком удаляющегося от действительности и от природы человека.

Смех доставляет удовольствие, ибо «нам приятно открывать несоответствие логической мысли с интуицией, т. е. действитель-

ностью, и мы охотно предаемся тому судорожному сотрясению, которое бывает в результате такого открытия. Это объясняется следующим образом. В неожиданно возникающем разладе между интуицией и понятием, во всяком случае, несомненно права интуиция, так как она вовсе и не подвержена ошибкам, не нуждается во внешнем удостоверении и говорит сама за себя. Ее конфликт с логической мыслью вытекает в конечном счете из того, что последняя со всеми своими отвлеченными понятиями не может спуститься к беспредельному разнообразию и оттенкам наглядной действительности. Эта победа интуитивного познания над мышлением радует нас» (2, 94).

Существуют разные градации смеха, характер которого зависит от уровня духовной культуры человека. Манера смеха и поводы к нему очень важны для характеристики человека. Есть грубые поводы для смеха и поводы серьезные. Язвительный смех обращен против того, кто придерживался ложных понятий, опрокинутых действительностью. Но бывает и горький смех, которым мы смеемся, увидев, что наши наивные представления о людях и судьбе были разбиты реальностью.

Противоположностью смеху является серьезность. Эта последняя представляет собой полное соответствие между понятием и интуицией. Серьезный человек мыслит вещи таковыми, каковы они в действительности. Вместе с тем для серьезного человека очень легок путь от серьезности к смеху: «...чем полнее казалось в глазах серьезного человека совпадение действительных вещей с его мыслью, тем скорее рушится оно от неожиданного обнаружения какого-нибудь, хотя бы и мелкого несоответствия. Поэтому, чем более способен человек к истинной серьезности, тем сердечнее он может смеяться» (2, 95).

Рассматривая разные виды комического, Шопенгауэр дает им определения, исходящие из его основной формулы смешного. Шутка — преднамеренно устраиваемое несоответствие между чьими-то понятиями и реальностью; ирония — это когда шутка прячется за серьезное; юмор противоположен иронии, ибо в нем серьезное прячется за шутку. «...Всякое поэтическое или художественное изображение любой комической сцены и даже фарса, где на втором плане все-таки просвечивает серьезная мысль, является продуктом юмора, т. е.— юмористично» (2, 97).

Мы видим, таким образом, что в ходе рассуждений о природе комического Шопенгауэр выделил некоторые проявления его, в которых он находил смысл,— в той мере, в какой комическое служило утверждению основных идей философа. Едва ли мы ошибемся, что его мрачному миросозерцанию более всего соответствовал «горький смех, которым мы сами смеемся, когда перед нами во всем своем ужасе раскрывается истина» (2, 95). А истина у Шопенгауэра всегда является печальной и усугубляет страдания человека, если он не способен преодолеть их в духе своем. Это подводит нас к взглядам Шопенгауэра на трагедию.

Полную противоположность комедии составляет трагедия, которую Шопенгауэр, естественно, считает «венцом поэзии, как по силе впечатления, так и по трудности выполнения...» (1, 261). Но, прежде чем мы обратимся к рассмотрению его теории трагического, остановимся на критике, которой философ подверг понимание этой категории у других мыслителей.

Идеалист-Шопенгауэр отвергал понимание трагического у некоторых других философов-идеалистов. Его критика была направлена как против теорий, в основе которых лежал фатализм, так и против принципа необходимости. В особенности решительным было отрицание Шопенгауэром всего, связанного с философией Гегеля, которого он ненавидел как своего антипода в идеалистическом лагере.

Выше было приведено суждение Шопенгауэра о сентиментальной и патетической драме. Она его не удовлетворяла не только тем, что примиряла с жизнью. В основе этой драмы было представление о том, что добро является основой человеческой природы. Философ-пессимист категорически отвергал просветительскую концепцию, что человек рождается с добрыми задатками, но они подвергаются извращению из-за неблагоприятных условий, созданных цивилизацией.

В противовес этому Шопенгауэр выражает глубоко выношенное убеждение: «Человек, в сущности говоря,— дикое, ужасное животное. Мы знаем его лишь в укрощенном и ручном состоянии, которое именуется цивилизацией: поэтому-то и приходим мы в такой ужас, когда истинная его природа иной раз прорвется. Но лишь только где-либо замки́ и цепи законного порядка отпадут и водворится анархия, как тотчас же обнаружится, что он такое. Впрочем, желающие в том убедиться, не дожидаясь подобного случая, могут усмотреть из сотни старых и новых свидетельств, что человек в свирепости и беспощадности не уступит ни одному тигру, ни одной гиене» (3, 621). А раз это так, значит, драматурги поступаются истиной, выводя сплошь положительных героев. «Минна фон Барнгельм» Лессинга много теряет от чрезмерного благородства ее главных героев. Тот же недостаток у Шиллера — у одного маркиза Позы в «Доне Карлосе» столько благородства, сколько его не наберется у всех героев Гете, взятых вместе.

Великие писатели тем и велики, что верно изображали человеческую природу. У Гомера нет ни одного безупречно благородного героя, у Шекспира Шопенгауэр находит всего два благородных характера — Корделию и Кориолана, остальные же таковы, как все люди. Гольдони нравится Шопенгауэру тем, что он разделяет его невысокое мнение о людях, и этим он превосходит Ифланда и Коцебу.

Все это не означает, однако, что к людям нужно относиться враждебно. Рассуждая об этике, Шопенгауэр говорит, что для

правильного отношения к другому человеку надо отвлечься от его пороков и недостатков. Пороки могут возбудить к нему ненависть, а слабости — презрение. Следует обратить внимание исключительно на страдания, нужды, страхи и недуги другого человека, тогда возникнет чувство родства с ним. «Чтобы не возбуждать в себе ненависти и презрения к человеку, следует смотреть на него исключительно с точки зрения сострадания, а не вдаваться в поиски мнимого его достоинства» (3, 613).

Враждебные чувства отгораживают людей друг от друга непроходимой стеной. Сострадание — это тонкая прозрачная перегородка, уничтожающая различие между «я» и «не-я», что в особенности важно для искусства.

Мир устроен так, что справедливости в нем нет. Поэтому ложна теория поэтической справедливости, которая якобы должна присутствовать в произведениях. Шопенгауэр вспоминает, в частности, что в отсутствии поэтической справедливости в XVIII в. упрекали Шекспира. Но английский драматург понимал сущность вещей и знал, что этот принцип идет вразрез с истиной.

Столь же неверна и теория трагической вины, якобы объясняющая причину гибели героев трагедии. У многих погибающих никакой вины нет: «...Чем провинились Офелии, Дездемоны, Корделии?» — спрашивает Шопенгауэр, и при этом вспоминается, что, критикуя эти же теории немецких эстетиков-идеалистов, материалист Н. Г. Чернышевский задавал такой же вопрос[2].

Шопенгауэр отвергает и ту трактовку трагедии, согласно которой ее предметом является борение человека с судьбой. Против такого понимания трагедии он выдвигает следующие аргументы.

Обычно судьба мыслится как неведомая сила, стоящая над жизнью. Если это так, то выступать против нее все равно что сражаться с невидимым противником, и это нелепо, ибо неизвестно, куда наносить удары. Судьбу принято считать всесильной; в таком случае бороться с ней смешная самонадеянность. Смысл известных трагедий вовсе и не состоит в борьбе с судьбой.

Это не означает, однако, что проблема судьбы полностью исключается Шопенгауэром. Он признает, что вера в судьбу встречается у персонажей Шекспира и Гете, но это не исчерпывает содержания их трагедий. (В «Макбете», например, ведьмы предсказывают герою его судьбу, но поведение Макбета обусловлено не ими, а его честолюбием.)

Как мы увидим дальше, вопреки своему иррационализму, Шопенгауэр все же в определенной мере ищет объяснения своеобразия трагического стечения обстоятельств.

---

[2] См. об этом в кн.: *Аникст А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 199.

ТРАГЕДИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ ВОЛИ К ЖИЗНИ

Понимание трагического теснейшим образом связано у Шопенгауэра со всей его философской концепцией. Целью трагедии является «изображение страшной стороны жизни,— здесь показывают нам несказанное горе, скорбь человечества, торжество злобы, насмешливое господство случая и неотвратную гибель праведного и невинного...» (1, 261). Трагедия, таким образом, выражает сущность жизни, как ее понимает Шопенгауэр.

Трагическое — следствие неразрешимого противоречия бытия. Человек не непременно попадает в ситуацию собственно трагическую. Он может предаваться практическим целям, спокойно и деловито стремиться к ним, не вступая в конфликты с окружающими. Такое существование пошло и скучно. Жизнь приобретает значительность, когда человеком овладевают страсти, но под влиянием страстей судьба человека скоро становится печальной.

Воля к жизни, возбуждающая страсти, составляет самое существо человека. При этом для Шопенгауэра нет различия между различными проявлениями этой воли. С точки зрения морали эту волю судить нельзя и не следует. Поскольку страдание — главная реальность бытия, а господство зла — закон жизни, то трагедия фиксирует действительное состояние мира.

Трагедия дает обобщенное изображение жизни, точнее, выражает ее идею. Однако непосредственным предметом изображения является в трагедии определенный герой или героиня и некий единичный случай. Это нисколько не мешает произведению выразить мысли, относящиеся не только к тому индивиду, чья судьба изображается в трагедии,— «...такова уж сущность искусства, что ему один случай заменяет тысячи...» (3, 741). Тщательно и подробно изображая одну личность, художник всегда стремится раскрыть идеи, касающиеся всего человеческого рода. «...Поэт выбирает из бесконечного разнообразия всюду в беспрерывном движении убегающей человеческой жизни какую-нибудь отдельную сцену, часто даже только настроение или ощущение, чтобы на них показать нам, что такое жизнь и что такое человек. Поэтому-то мы и видим, что и самые большие умы, Шекспир и Гете, Рафаэль и Рембрандт, не считали недостойным себя брать отдельный, даже ничем не выдающийся индивидуум и во всем его своеобразии, до мелочей, с величайшей точностью и серьезнейшим рвением изображать и воплощать его перед нами» (3, 742).

Эту мысль об обобщающем значении произведений искусства, и в частности драмы, Шопенгауэр настойчиво повторяет: «...Драматический поэт извлекает из жизни какое-нибудь совершенно частное явление и точно воспроизводит его во всех его индивидуальных чертах, но через это раскрывает и все человеческое бытие, ибо он только на вид имеет дело с частным,— в действительности же его объектом является то, что существует повсюду и во все времена» (2, 439).

ТРИ ТИПА ТРАГЕДИИ

А. Случай и заблуждение. Понятие судьбы

Шопенгауэр не считает, что можно найти некий единый принцип трагического, приложимый ко всем произведениям данного вида. Трагедии бывают разные. Характеризуя жанр в целом, Шопенгауэр выделяет три типа трагедий.

Первый тип трагедии имеет источником «отчасти случай и заблуждение».

В основе первого типа трагедии — «случай и заблужение, эти властители мира, до того коварные, что кажутся преднамеренными и потому олицетворяются в виде судьбы» (1, 261). Несколько далее философ варьирует это определение и приводит примеры трагедий, принадлежащих данному типу: «...несчастье может быть вызвано слепой судьбой, т. е. случайностью и ошибкой; истинным образчиком этого рода может служить „Царь Эдип" Софокла, затем „Трахинянки" и вообще большинство трагедий, а среди новых „Ромео и Юлия", „Танкред" Вольтера, „Мессинская невеста"» (1, 263). Вообще почти все античные трагедии «представляют человечество в ужасной власти случая и заблуждения» (2, 447).

В приведенных определениях говорится о судьбе. Поэтому уместно остановиться на том, какой смысл вкладывает философ в это понятие.

Выше говорилось о том, что Шопенгауэр отрицал борьбу против судьбы как основу трагедии. Но само по себе понятие судьбы он не отвергал, считая, что в жизни людей может иметь место такое стечение обстоятельств, которое подходит под это понятие. Не человек борется против судьбы, а «судьба» обрушивает на него несчастья. Каков источник действия некоей слепой и неведомой силы? Воля богов? Ошибки самих людей?

Вопрос о причинах несчастий привлекал особое внимание Шопенгауэра, и он посвятил этому специальный трактат — «Трансцендентное умозрение о видимой преднамеренности в судьбе отдельного лица». Ответы, которые дает мыслитель, являются несколько уклончивыми. В приведенных выше его словах содержится зерно шопенгауэровского решения вопроса. Случай и заблуждение *кажутся* преднамеренными. Поскольку мир есть представление, то дело не в том, существует ли такая преднамеренность объективно, а в том, что существование ее признается людьми.

По верованиям древних греков и римлян ход событий был предопределен волей богов. Поэтому у них были даже лица, посвященные в тайны божественных предначертаний,— оракулы, прорицатели, толкователи снов, предсказывавшие судьбу. Христианство трансформировало древние верования, поставив на место фатума идею всемогущего и притом благого провидения. Затем возникла философия, стремившаяся понять сущность вещей,

и она дала возможность более глубоко поставить вопрос о судьбе. Решение его совсем не просто; во всяком случае, однозначный ответ на вопрос о преднамеренности и случайности невозможен.

Шопенгауэр считает, что проблема противоречива по самому существу и ответ на нее может быть только двойственным. Беря в качестве исходных некоторые положения Канта, Шопенгауэр выдвигает три ряда антиномий:

Несомненно, что человек обладает свободой воли, но столь же ясно, избирая тот или иной путь, он следует своему характеру, т. е. чему-то заранее данному, и за пределы своей личности он выйти не может.

В вещах и телах мира природы наблюдается поразительная внутренняя целесообразность. Является ли она результатом преднамеренных действий некоей силы? Это мы не знаем, ибо сила такого рода нам неизвестна. Но мы можем предполагать ее существование в качестве отдаленной причины. Это же положение применимо и к жизни отдельного индивида.

Наконец, существует противоречие между очевидной случайностью всех событий в индивидуальной жизни и тем, что жизнь данного человека, как она сложилась, приобретает характер «моральной необходимости» (3, 196). Получается, что вследствие причин, кажущихся случайными, выявляется моральная сущность человека. По определению Шопенгауэра, это следует понимать как «противоположность между естественным ходом вещей и провидением» (3, 196).

Шопенгауэр колеблется между принципом случайности и непреднамеренности, с одной стороны, и неким «таинственным руководительством» (3, 196), которое ощущается в жизни человека,— с другой. Но главное для него не в том, чтобы выяснить, есть ли промысел или все зависит от случая. Важнее установить, клонятся ли эти силы к благу или к несчастью человека. Отдельные случаи могут вызвать впечатление, что ход вещей ведет к добру. Но блага жизни временны и преходящи. Воля к жизни с присущими ей особенностями, о которых дальше еще будет речь, неизбежно влечет человека к мучениям, и поэтому «с каждой жизнью неминуемо сплетены несчастье и страдание, хотя в очень неравной доле и лишь изредка в доле чрезмерной — именно в трагических развязках...» (3, 197).

Таким образом, если борения человека с судьбой нет, то сочетание различных сил и обстоятельств, объединяемое понятием судьбы, существует и, более того, это «невидимое и лишь в сомнительном свете сказывающееся руководительство» (3, 197) ведет человека по всему жизненному пути, вплоть до смерти. Но, определив судьбу как силу, в общем не очень понятную, Шопенгауэр тут же добавляет, что все таинственные силы, собственно говоря, коренятся в самих людях. Следовательно, в его понимании, судьба это и сам человек и обстоятельства его существования.

Два других типа трагедии, определенные Шопенгауэром, обусловлены тем, что в каждом из них преобладает одна из этих сил.

Б. Злая воля индивида

Мы переходим теперь к типу трагедий, в которых, как считает философ, страдание возникает в результате действия самих людей, «в силу скрещения индивидуальных желаний, в силу злобы и лживости большинства» (1, 261). Такие трагедии изображают «необыкновенную, доходящую до последних границ возможности злобу характера, который и становится причиной несчастия; примеры этого рода Ричард III, Яго в „Отелло", Шейлок в „Венецианском купце", Франц Моор (в „Разбойниках" Шиллера), Федра Еврипида, Креон в „Антигоне" и т. д.» (1, 263).

Уже имена протагонистов, перечисляемые Шопенгауэром, ясно показывают, что́ он имеет в виду. Все эти характеры воплощают в себе до пределов развитую волю, ими владеют эгоистичные и жестокие чувства — зависть, злоба, месть, корыстолюбие, сладострастие, не останавливающиеся ни перед чем. Включение «Венецианского купца» в число трагедий не оправдано, но в эпоху романтизма возникла трактовка Шейлока как трагической фигуры[3], и Шопенгауэр воспринял ее.

Эти трагедии как бы иллюстрируют шопенгауэровскую критику человеческой природы. «...В сердце каждого из нас действительно сидит дикий зверь, который только и ждет случая, чтобы посвирепствовать и понеистовствовать в намерении причинить другим горе или же уничтожить их, если они станут ему поперек дороги» (3, 624). Самое ужасное, что способность, столь восхваляемая в людях,— их ум тоже служит всеистребляющей воле, и, как язвительно замечает Шопенгауэр, «несомненно, человеческий мозг более страшное орудие, чем когти льва» (3, 227). Человек по самой своей природе — мучитель. Он — «единственное животное, причиняющее другим страдания без дальнейшей цели. Другие животные никогда не делают этого иначе, как для удовлетворения голода или в пылу борьбы. ⟨...⟩ Ни одно животное никогда не мучит только для того, чтобы мучить; а человек делает это, чему и обязан своим *дьявольским* характером, злее зверского» (3, 623). Нельзя не обратить внимания на то, насколько близки эти мысли к тому, что изображал в своих романах Достоевский. Впрочем, как мы знаем, злодеяния такого рода, в которых проявлялась жестокость ради жестокости, встречались в искусстве и до русского романиста, о чем свидетельствуют примеры, приведенные Шопенгауэром из классических трагедий

---

[3] *Гейне Г.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958, т. 7, с. 380—395.

В. Несчастье как следствие поступков обыкновенных характеров и стечения обстоятельств

Третий вид трагедий Шопенгауэр считает наивысшим. Для трагедий этого рода, как считает Шопенгауэр, вовсе не нужно «ни чудовищного заблуждения, ни неслыханной случайности, ни характера, достигшего пределов человеческой злобы: просто, характеры, в моральном отношении обыкновенные, при обстоятельствах, какие бывают нередко, поставлены в такие отношения между собою, что их положение заставляет их сознательно и заведомо причинять друг другу величайшее зло,— и при этом ни одна сторона не оказывается исключительно неправой» (1, 263).

Этот тип трагедии Шопенгауэр считает высшим, прежде всего потому, что конфликты такого рода наиболее близки большинству людей. В них нет ничего необычного и чрезвычайного — ни редкого сочетания роковых обстоятельств, ни безграничного злодейства. В основе таких трагедий «нечто легко и само собою вытекающее из людских поступков и характеров, почти неизбежное...» (1, 263). «Отелло», «Разбойники», «Федра» и другие подобные произведения изображают события, которые не со всяким произойдут, точно так же, как исключительны события «Царя Эдипа» и «Ромео и Джульетты». В трагедиях же третьего типа видно, что для «разрушающих счастье и жизнь сил в каждое мгновение открыта дорога и к нам самим и что величайшее страдание бывает результатом сплетений, сущность которых может коснуться и нашей судьбы, результатом поступков, которые мы и сами, быть может, способны были бы совершить, так что мы не имели бы права жаловаться на несправедливость,— и тогда мы с ужасом чувствуем себя на дне ада» (1, 263).

Создание трагедий такого рода Шопенгауэр справедливо считает самым трудным делом. Ища примеры таких трагедий, он остановился в первую очередь на «Клавиго» Гете. Правда, он тут же оговорился, что в художественном отношении эта пьеса значительно уступает другим произведениям Гете, но, по-видимому, принцип, обрисованный Шопенгауэром, особенно отчетливо предстает именно в этом произведении. Впрочем, если из всего обширного содержания «Фауста» извлечь события, относящиеся к Гретхен и ее брату, то, по мнению Шопенгауэра, и это произведение подойдет под его определение третьего типа трагедий. «Гамлет» «до известной степени относится сюда же, если иметь в виду только отношение героя к Лаэрту и Офелии; „Валленштейн“ тоже обладает этим преимуществом; ⟨..⟩ таков же и „Сид“ Корнеля, но только ему недостает трагической развязки, какую, наоборот, имеет аналогичное отношение Макса и Теклы[4]» (1, 264).

---

[4] В трагедии Ф. Шиллера «Валленштейн».

Нельзя не обратить внимание на то, что названные здесь герои являются людьми благородными. Не противоречит ли это философии Шопенгауэра? Ведь согласно ей сущность жизни — зло, как же быть в таком случае с трагедиями, в которых действующие лица отнюдь не злодеи по натуре? Суть в том, что главное содержание жизни — страдание, и оно в высокой степени доступно именно людям с положительными нравственными задатками, хотя и они не безупречны; более того, они тоже могут причинять мучения другим.

Вместе с тем при всем его мрачном взгляде на человеческую природу Шопенгауэр все же допускал, как исключение, положительные явления в человеческом мире. Хотя в нем преобладают в моральном отношении — испорченность и низость, а в интеллектуальном — неспособность и глупость, «все-таки в этом мире, хотя и спорадически, но каждый раз, вновь поражая нас, всплывают явления честности, доброты и благородства, равно как и великого ума, мыслящего духа и даже гения. Никогда он не отсутствуют вполне: они сияют нам из громадной темной массы, как отдельные блестящие точки» (3, 627).

Третий тип трагедии является высшим еще по одной причине. В нем с наибольшей выразительностью предстает главная цель трагедии. Классическое определение Аристотеля указывало на очищение (катарсис) как на неизбежное последствие трагического зрелища. Ненавистный Шопенгауэру Гегель видел цель трагедии в примирении противоположностей. В чем же видит назначение высшего вида поэзии Шопенгауэр?

НРАВСТВЕННЫЙ ЭФФЕКТ ТРАГЕДИИ

Все виды трагедии имеют один и тот же эффект. Повторив уже известное нам определение разных видов трагического в жизни, Шопенгауэр делает, наконец, свой вывод: «...В трагедии проносится перед нами ужасная сторона жизни — горе человечества, господство случая и заблуждения, гибель праведника, торжество злодея,— иными словами, трагедия являет нашим взорам те черты мира, которые прямо враждебны нашей воле. И это зрелище побуждает нас отречься от воли к жизни, не хотеть этой жизни, разлюбить ее» (2, 446). Эту мысль Шопенгауэр неоднократно повторяет, ибо она совпадает с центральным пунктом его учения о жизни — необходимости отречься от воли, приносящей человеку только страдания и приводящей подчас к гибели.

В трагедиях третьего типа, признаваемых им высшими образцами искусства, Шопенгауэр находит и прямые примеры отказа от воли к жизни, того, что он называет резиньяцией.

В трагедии, пишет он, «ее благороднейшие герои, после долгой борьбы и страданий, навсегда отрекаются от своих целей, к которым до тех пор столь пламенно стремились, и от всех радостей жизни,— или же охотно и радостно покидают самую жизнь; таков стойкий принц Кальдерона, такова Гретхен в

„Фаусте", таков Гамлет, за которым охотно последовал бы его Горацио, если бы тот не упросил его остаться и еще некоторое время страдальчески „дышать в этом суровом мире"[5] для того, чтобы разъяснить судьбу Гамлета и очистить память о нем; такова и Орлеанская дева, и Мессинская невеста: все они умирают, просветленные страданием, т. е. после того как в них уже умерла воля к жизни» (1, 262).

Далеко не во всех трагедиях, признаваемых Шопенгауэром, резиньяция, отказ от воли к жизни, непосредственно выражена в речах и поведении героев. Иногда эта идея растворена в сюжете, но и тогда она производит впечатление на зрителя, ибо «он видит пред собою великое, незаслуженное или даже заслуженное страдание» (2, 448), и это должно возбудить в нем резиньяцию.

Таким образом, в пределах третьего типа трагедии имеются две разновидности. Как древние писатели, так и некоторые из новых довольствуются тем, что приводят зрителя в описанное настроение объективным изображением человеческого несчастья в его общих чертах; другие изображают вызываемый страданием переворот в душе самого героя. Писатели первой категории как бы дают одни только посылки, а заключение предоставляют делать самому зрителю, между тем как писатели второй категории предлагают сверх того еще и «мораль басни» — в виде душевного переворота, который происходит с героем, или же в форме изречений, как, например, у Шиллера в «Мессинской невесте»: «Жизнь — не высшее из благ» (2, 448—449).

Концепция Шопенгауэра противостоит большинству теорий, утверждающих, что даже самые мрачные трагедии отнюдь не вызывают отвращение к жизни, а, наоборот, возбуждают восхищение силой и мужеством человека перед лицом бедствий, обрушивающихся на него.

Твердо придерживаясь принятой им точки зрения, Шопенгауэр оценивает всю мировую трагедию в зависимости от того, насколько она подтверждает его концепцию. И тут оказывается, что античные трагики не выдерживают подобного испытания. «...В трагедии древних этот дух резиньяции лишь редко находит себе прямое выражение» (2, 447). Следуют примеры: «Эдип в Колоне умирает, правда, с самоотречением и готовностью; но его утешает месть своему отечеству. Ифигения в Авлиде умирает с полной готовностью, но это потому, что мыслью своей она обращается ко благу Греции, и это утешает ее и вызывает перемену в ее настроении: и вот она охотно идет на смерть, которой только что всячески пыталась избежать. Кассандра в „Агамемноне" великого Эсхила умирает с готовностью ἀρχείτω βίος (1, 306)[6]; но и ее утешает мысль о мести. Геркулес в „Трахинянках", уступая необходимости, умирает спокойно, но без сми-

[5] *Шекспир В.* Гамлет, V, 2.
[6] Кончена жизнь (*греч.*).

рения. Точно так же и Ипполит Еврипида ⟨...⟩ Ипполит, следовательно, как и все почти трагические герои древних, обнаруживает покорность перед неминуемой судьбой и непреклонной волей богов, но вовсе не отрекается от самой воли к жизни» (2, 447). Некоторые античные пьесы вообще лишены трагических мотивов, например «Алкеста» и «Ифигения в Тавриде» Еврипида, а другие изображают отталкивающее и отвратительное, как «Антигона» и «Филоктет».

Все это побуждает Шопенгауэра сказать, что «греки еще не достигли вершины и цели трагедии, как и вершины и цели мировоззрения вообще» (2, 448). Утверждая это, Шопенгауэр последователен. Для него не существует истории, не существует развития; свое миропонимание он, подобно Гегелю (и это чуть ли не единственное, в чем они сходятся), объявляет истиной в конечной инстанции. Понятно, что ему чуждо жизнерадостное эллинское воззрение на жизнь. И в угоду своей концепции он объявляет неполноценным то искусство, которое признано одной из двух величайших вершин трагедии.

Шопенгауэр все же не отрицал значения греческой трагедии полностью. Касаясь спора о классической и романтической поэзии, он протестовал против «уродливого искажения человеческих отношений и человеческой природы» (2, 444) у Кальдерона и других испанских драматургов. «Какое решительное преимущество имеет перед этим романтизмом поэзия древних, которая всегда остается верной природе!» (2, 444). За античной драмой, таким образом, признавалось достоинство жизненной правдивости.

Но предпочтение Шопенгауэр отдавал трагедии нового времени: «Шекспир неизмеримо выше Софокла; сравнительно с гетевской „Ифигенией" еврипидовская кажется чуть ли не грубой и пошлой» (2, 447). Но неполноценность античной трагедии определяется, в глазах Шопенгауэра, не столько ее грубостью и варварством, сколько неразвитостью взгляда на жизнь: «...трагические герои древних обнаруживают стойкую покорность перед неизбежными ударами судьбы, трагедия же христианская являет полный отказ от самой воли к жизни, радостную разлуку с миром в сознании его суетности и ничтожества» (2, 447). Для Шопенгауэра представителями такой «христианской» трагедии являются Шекспир, Гете, Шиллер.

ХАРАКТЕР И ДЕЙСТВИЕ

«Цель драмы вообще — это показать нам на примере, в чем заключается сущность и существование человека» (2, 445) — из этого определения со всей ясностью вытекает, какое значение придает Шопенгауэр характеру во всяком драматическом произведении, и особенно в трагедии.

Напомним, что Шопенгауэр рассматривает содержание драмы как сочетание характера и обстоятельств, причем он разгра-

ничивает пьесы на такие, в которых на первый план выдвигается то действие, то характеры. Но при всем том существуют некоторые основы, определяющие существо характера в связи с тем, как понимает философ человеческую природу вообще.

Хотя высоконравственные и прекрасные люди встречаются изредка в жизни, в подавляющем большинстве, по мнению Шопенгауэра, люди полны жестокости; поэтому человек является источником зла как для других, так и для самого себя. Но, как мы видели, Шопенгауэр отвергает теорию трагической вины. Человек страдает не из-за какой-либо частной причины, а потому, что он — человек, и страдание изначально предназначено ему. Как считает Шопенгауэр, только плоское, оптимистическое мировоззрение — протестантски-рационалистическое и иудейское — требует поэтической справедливости и находит в нем удовлетворение. В противовес этому Шопенгауэр утверждает принцип крайнего пессимизма: «Истинный смысл трагедии заключается в более глубоком воззрении: то, что искупает герой,— это не его личные грехи, а первородный грех, т. е. вина самого существования» (1, 262). В подтверждение своей мысли Шопенгауэр ссылается на Кальдерона:

Грех первейший человека,
Что на свет родился он[7].

Поведение человека управляется отнюдь не разумом и не намерениями. Сколько бы человек ни желал измениться и быть другим, это не в его силах: «...деяния его исходят из его врожденного и неизменного характера» (3, 638). Поступки человека со всей необходимостью вытекают из его раз и навсегда данного характера. Шекспир, как считает Шопенгауэр, лучше всего подтверждает это, и, чтобы показать применение этого принципа в шекспировской драме, философ выбирает третьестепенную фигуру графа Нортумберленда, появляющегося сначала в «Ричарде II» и затем в двух частях «Генри IV». Подробно описывая поведение этого персонажа, Шопенгауэр находит его последовательным.

Вместе с тем определенность характера не означает его однолинейности. На примере того же Нортумберленда можно видеть, насколько разным бывает поведение одного и того же человека в различных обстоятельствах.

Истинный художник объективен в изображении своих персонажей. Шопенгауэр не одобряет Шиллера, «который охотно рисовал черта черным, причем его моральное одобрение или неодобрение своих же персонажей проглядывает в их собственных словах. У Шекспира же, как и у Гете, всякий в то время, как он действует и говорит, совершенно прав, хотя бы это был сам

---

[7] *Кальдерон.* Жизнь есть сон, акт I.

дьявол. С этой точки зрения стоит сравнить герцога Альбу у Гете и Шиллера» (3, 640) [8].

Движущей основой поведения человека является воля, проистекающая из данного характера. Она одновременно и свободна и подчиняется необходимости. Согласно диалектике Шопенгауэра, именно обусловленность «волевых актов делает необходимым, чтобы бытие и существо человека сами были делом его свободы» (3, 643).

Искусство писателя заключается в создании такого действия, при котором характер постепенно раскроется во всей его полноте. У драмы, как и у эпоса, целью является «поставить характеры в значительные ситуации и изобразить обусловленные этими двумя факторами чрезвычайные действия» (2, 445). Не ограничиваясь этим общим положением, Шопенгауэр разрабатывает наиболее эффективную схему развития действия. Писатель осуществит свою задачу, «если он сначала покажет нам характеры в состоянии покоя, когда заметен только их общий колорит, а затем введет какой-нибудь мотив, вызывающий действие, из которого рождается новый и более сильный мотив, который в свою очередь влечет за собою более значительное действие, которое порождает и все более сильные мотивы, пока, наконец, в соответствующей форме данного произведения момент, вместо первоначального покоя, не явится страстное возбуждение, в порыве которого герои совершают значительные действия,— и ярким светом озаряются дотоле дремавшие в характерах свойства, а вместе с ними — и течение мировой жизни» (2, 445—446).

Широте характеров должна соответствовать широта действия. Шопенгауэр вполне усвоил критику классицистских единств романтиками. Во французских трагедиях действие однолинейно и слишком быстро стремится к развязке. Их фабула «самым деловым образом мчится на курьерских, не останавливаясь на побочных моментах, не оглядываясь ни вправо, ни влево» (2, 449). В шекспировской трагедии есть необходимая широта действия — «в ней происходят даже такие целые сцены, которые не ускоряют действия и даже, собственно говоря, к нему не относятся, но которые лучше рисуют перед нами действующие лица или их положение, — а через это мы глубже понимаем и самое действие» (2, 449).

В первой половине XIX в. теоретик драмы не мог избежать вопроса о социальном положении героев трагедии. Греки, как известно, избирали в герои исключительно царственных особ. В новое время возникла мещанская трагедия. Шопенгауэр отнюдь не отвергает пьесы, где героями являются люди, принадлежащие к непривилегированной части общества, но, считает он, «все-таки наиболее подходящими персонажами трагедии, действительно, являются люди, облеченные большой властью и значением» (2, 450).

---

[8] В драмах «Эгмонт» Гете и «Дон Карлос» Шиллера.

Аргументация Шопенгауэра, однако, является сомнительной. Трагедия должна трогать сердца всех. Несчастья мещанской семьи, как ему кажется, не тронут «сильных или богатых мира сего», им они покажутся легко устранимыми. «Несчастья же, которые поражают великих и сильных, безусловно страшны и не устранимы никакою помощью извне: цари должны или спасать себя собственной мощью, или погибать. И, кроме того, самое глубокое падение — это падение с высоты; героям мещанской трагедии недостает именно этой высоты» (2, 451).

На самом деле суть вопроса не в высоте положения персонажей, а в духе времени, характере общественных конфликтов и идеологических противоречиях. Не вступая, однако, в обсуждение этого вопроса, отметим другое. Шопенгауэр ощущает большую эмоциональную силу трагедий, изображающих конфликты добуржуазной эпохи. В этом он несомненно прав. Однако Шопенгауэру еще не казалось, что трагедия в искусстве буржуазного общества уже невозможна в своих высоких классических формах. Трагическое в искусстве представлялось ему необходимым. Оно имело и философское и эстетическое оправдание.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ ТРАГЕДИИ

В чем причина удовольствия, доставляемого трагедией? Этот вопрос, неоднократно обсуждавшийся теоретиками, рассматривается и Шопенгауэром. Удовольствие от трагедии не является следствием морального чувства, ибо, как мы знаем, Шопенгауэр отвергает идею поэтической справедливости. Оно не является и эстетическим в узком смысле слова, ибо главная цель поэзии отнюдь не в красоте, которая является только средством, облегчающим постижение «идеи» в шопенгауэровском смысле.

Что же противопоставляет этим концепциям Шопенгауэр? А вот что: «...Наслаждение, которое дает нам *трагедия*, зиждется не на чувстве прекрасного, а на чувстве возвышенного, и даже представляет собой высшую степень последнего» (2, 446). Шопенгауэр и здесь сводит сущность вопроса к резиньяции. «...Подобно тому, как зрелище возвышенного в природе отвлекает нас от интересов воли и погружает нас в состояние чистой интуиции, так трагическая катастрофа отвлекает нас даже от самой воли к жизни» (2, 446). Шопенгауэр конкретизирует это общее положение и раскрывает психологический механизм эффекта трагедии: «Как аккорд септимы вызывает основной аккорд, как красный цвет требует зеленого и даже производит его в глазу[9], так всякая трагедия влечет к совершенно иному бытию, требует иного мира, познание которого может быть нам дано только косвенным образом, именно как здесь,— в силу самого этого требования. В минуту трагической катастрофы глубже, чем когда-либо, проникает нас убеждение, что жизнь — тяжелый сон, от которого надо пробудиться» (2, 446).

[9] Шопенгауэр был приверженцем теории цвета, разработанной Гете.

Шопенгауэр уподобляет возвышенное возвышению над суетой мира. Это далеко не точное употребление понятия возвышенного, как оно обычно применялось в эстетике, в частности у Канта, от которого Шопенгауэр во многом отталкивался. Не вдаваясь в подробности аналитики возвышенного у Шопенгауэра (см. 1, 208—214), выделим лишь его центральную формулу этой категории. Возвышенное понимается им как чувство человека, который способен отрешиться от грозящих ему бед реальной жизни и смотреть на них спокойно и отчужденно, как если бы они его не касались. Живое воплощение такого отношения к действительности Шопенгауэр находит в образе Горацио, которого его друг Гамлет характеризует так:

ты человек,
Который и в страданиях не страждет
И с равной благодарностью приемлет
Гнев и дары судьбы...[10]
(Пер. *М. Лозинского*)

У философа та же мысль выражена несколько сложнее: «...если зритель ⟨...⟩ не обращает внимания на это надвигающееся враждебное отношение к его воле, а сознательно отворачивается от него, хотя и воспринимает и сознает его; если он, насильно отрешаясь от своей воли и ее отношений и отдаваясь исключительно познанию, как чистый безвольный субъект спокойно созерцает эти страшные для воли предметы, воспринимая только их идею, чуждую всякому отношению, и потому охотно останавливается на их созерцании и этим возвышается над самим собою, над своею личностью, над своим хотением и всяким хотением,— тогда наполняет его чувство *возвышенного*, он находится в состоянии подъема, а потому и тот предмет, который вызывает такое состояние, тоже называют *возвышенным*» (1, 208).

В этой формулировке существенны три момента. Во-первых, безусловное признание наличия зла в действительности; во-вторых, необходимость отказа от воли и отрешенное отношение к бедам и опасностям существования. Тогда возникает способность смотреть на мир иначе, чем смотрит на него человек, погруженный в повседневную жизненную борьбу и преследующий реальные жизненные цели. Этому последнему все угрозы страшны, он страдает от неудач и опасностей, встречающихся на его пути. Поэтому наслаждаться зрелищем такого бедственного существования он, естественно, не может. Но если человек отрешится от практических целей, станет выше требований, диктуемых волей, тогда он не отвернется от зла мира. Наоборот, зрелище жизни, как она есть, будет не только привлекать его внимание, но даже доставлять ему своего рода удовольствие. Этот третий момент и есть основание того наслаждения, какое, по Шопенгауэру, доставляет трагедия и трагическое.

---

[10] *Шекспир В.* Гамлет, III, 2.

КЬЕРКЕГОР

ИСТИНА ДЛЯ СЕБЯ

Серен Кьеркегор (1813—1855) разделил судьбу Шопенгауэра. Мало известный при жизни, он приобрел мировую славу посмертно, причем даже позже немецкого философа. Если последний стал популярен в конце XIX в., то датский мыслитель, начавший позже, получил признание лишь в середине XX в., лет через сто после смерти. До этого его знали только в скандинавских странах, да и то немногие. Достаточно сказать, что ни в одной из историй философии, написанных в XIX в. и в начале XX в., имя Кьеркегора даже не упоминается. В наше время он стал популярен как один из предшественников или основателей философии экзистенциализма.

Подобно Шопенгауэру, Кьеркегор отвергал философию Гегеля. Он видел в ней концентрированное воплощение самого ошибочного подхода к проблемам жизни. Вся философия, считал Кьеркегор, построена на ложном основании. Она имеет целью установление объективной истины, исходя из существования неких принципов, имеющих равное значение для всего человечества. Между тем истина, как считает Кьеркегор, неотделима от человека, от его личности, от индивидуальности. Истина не есть нечто внешнее по отношению к человеку, она часть, душа его. Истина, по Кьеркегору, экзистенциальна, т. е. органически соединена с данной личностью. Поэтому философские максимы и законы — пустые понятия. Беда философии и науки в том, что они отвлекаются от конкретного человека.

При этом Кьеркегор не замыкается в круге чисто психологических наблюдений. Его суждения показывают, что он понимал некоторые стороны нивелировки личности в обществе, переживавшем переход от феодально-сословного строя к буржуазному.

«Пусть другие сетуют, что век порочен; я жалуюсь на то, что он мелок, ибо в нем больше нет страсти. Человеческие мысли тонки и слабы, как кружева, а сами люди жалки, как кружевницы. Их помыслы слишком ничтожны, чтобы быть греховными. Может быть, такие мысли были бы грехом для героя, но не для человека, созданного по образу божию. Их желания вялы и ленивы, их страсти сонливы. Они выполняют свой долг, эти душонки лавочников, но они чуть-чуть надкусывают монету, как евреи; они считают, что, хотя господь и ведет счетные книги, они все же могут его немного обмануть. Позор им! Вот почему моя душа всегда возвращается к Ветхому завету и к Шекспиру. Я чувствую, что в них говорят настоящие люди: они ненавидят,

любят, убивают своих врагов и обрекают проклятию много поколений потомков, они грешат»[1].

Кьеркегор решительный враг всех систем (в особенности наиболее близкой ему по времени и наиболее общепризнанной системы Гегеля). Истина и знания для него не одно и то же. Знание — сумма разнородных фактов, которые при желании можно свести в любую систему. Но эта система еще не станет от этого истиной, ибо она обща, абстрактна, неконкретна, далека от реального человека, чужда и даже иногда просто враждебна ему.

Истинная философия, как ее понимает Кьеркегор, непосредственно связана с личностью. Живой, реальный человек, осмысливающий свое бытие, и есть подлинный философ. Жить мысля — в этом все дело. И мыслить надо не для того, чтобы создать некую истину для других. Мысля, человек решает свои задачи, находит истину для себя. Таким образом, по Кьеркегору, если истина существует, то только как субъективная истина. Взгляды Кьеркегора поэтому естественно связаны с его жизнью. Толкование идей, выраженных им, сводится часто к разъяснению конкретных жизненных ситуаций, из которых эти идеи родились в сознании датского мыслителя. В частности, многое в его суждениях связывают с фактом разрыва Кьеркегора с его невестой Региной Ольсен, видя в этом личном событии узел всех философских проблем, разработанных им. Как пишет советская исследовательница П. Гайденко, в этом биографическом факте нашла свое выражение «проблема соотношения этического и нравственного»[2].

Анализ взглядов Кьеркегора затрудняется тем, что он создавал свои сочинения, если можно так выразиться, экзистенциально, выступая под разными псевдонимами, причем каждый раз фигура автора воплощала определенную позицию, в целом же эти разные «авторы» каждый раз по-своему освещали тот или иной вопрос. Хотя между ними есть некое единство, но такой способ творчества как нельзя лучше подтверждает субъективизм Кьеркегора. Он сказывается и в его понимании природы художественного творчества.

«Что такое поэт? Несчастливый человек, в груди которого таится глубокая боль, но чьи губы дрожат так, что стоны и вопли, проходя через них, превращаются в восхитительную музыку. Его судьба подобна судьбе тех несчастных жертв, которых тиран Фаларис поместил в медного быка и медленно пытал на неугасимом огне; их вопли не могли достичь ушей тирана, чтобы вызвать страх в его душе; когда они доходили до его ушей, то звучали как приятная музыка. А люди толпятся вокруг поэта и

---

[1] *Kierkegaard S.* Either/Or. Translated by F. Swenson and L. M. Swenson. Anchor Books. Garden City. N. Y., 1959, v. 1, p. 27. Далее страницы указаны в тексте после цитаты.

[2] *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Серена Кьеркегора. М., 1970, с. 37.

просят его: „Спой нам поскорей опять", что означает: „Пусть новые страдания истерзают твою душу, но пусть твои губы будут сложены, как прежде, ибо стоны нас только расстроили бы, тогда как музыка, музыка прелестна"» (9).

Глубоко субъективная основа творчества утверждается Кьеркегором вместе с романтиками и вновь в противовес эстетике Гегеля, в которой художник отражает и выражает эманацию абсолютного духа. Не извне, не свыше, а изнутри художника исходит всякое творчество. Но субъективное переживание отнюдь не непосредственно выражается в искусстве — в этом Кьеркегор с романтиками расходится,— а объективируется в высоко художественной форме, не носящей прямых следов тех личных мотивов, которые послужили побуждением к творчеству.

Нельзя не обратить внимания на то, что движущим стимулом творчества являются болезненные, мучительные переживания. Это связывает эстетику Кьеркегора с его общей философией.

ДВОЙСТВЕННОСТЬ: ВЕРА И ИРОНИЯ

Двойственность пронизывает все мышление Кьеркегора. С одной стороны, его сознанию присуще глубокое чувство жизни, красоты, радости, гармонии, чувственности. С другой — Кьеркегор открывается нам как философ отчаяния, утверждающий невозможность человеческого счастья. Уже самые названия его сочинений — «Страх и трепет» (1842), «Болезнь смерти» (1849) — выражают трагическое мироощущение Кьеркегора.

Решение всех противоречий Кьеркегор нашел в религии. Не в догматическом христианстве, а в экзистенциальной вере, в глубоко субъективном сочетании рационального и иррационального; но главное состоит в том, что вера для Кьеркегора есть форма обретения личностью человеческой цельности, разрушенной современной цивилизацией. Мы видим, что современный человек, по Кьеркегору, утрачивает характер. Вера помогает возродить его.

Мы поторопились бы, однако, если бы оценили Кьеркегора просто как религиозного мыслителя. Кьеркегор всю жизнь был внутренне расколот. Он отнюдь не тот фанатик веры, который отрекается от жизни, от зла и от греха. Наоборот, своеобразная диалектика его веры требует наслаждения злом, и грех есть нечто весьма притягательное для него, тогда как добро вызывает у него страх.

Кьеркегор все время тянется к вере, хочет найти тот абсолют, который приносит решение противоречий, но внутренне, инстинктивно тяготеет к тому, что противостоит искомому им абсолюту. Для всего строя мысли Кьеркегора характерен дух иронии, проистекающей из двойственности его жизненной позиции. Об этом очень точно написала П. Гайденко.

«Позиция Кьеркегора, несмотря на все его страстное стремление преодолеть ироническую точку зрения, несмотря на всю

его борьбу за „обретение самого себя в вере", до конца остается иронической. Ирония — это не внешняя личина, в которую Кьеркегор облекал свои произведения ⟨...⟩, ирония оказалась его собственной экзистенциальной позицией. И позицией иронической, ибо в отличие от романтиков, которые видели в иронии средство освобождения от своей конечности, а также в отличие от Гегеля, который считал возможным преодолеть ироническое отношение к миру и обрести субстанциальное (в конечном счете принять действительность буржуазного общества), Кьеркегор не принимает ни самовольного способа ухода от пошлой действительности, ни примирения с нею. Он остается на позиции отрицания, которая, однако, рассматривается им самим как неистинная, он пытается в собственном сердце восстановить порвавшуюся связь времен и в то же время постоянно сознает свое бессилие совершить это.

Кьеркегор всю жизнь пытался преодолеть раздвоенность и оставался раздвоенным; всю жизнь писал о том, что человек должен преодолеть отчаяние — и жил в отчаянии; страстно боролся за серьезность философии в жизни — и остался ироником и в своих поступках, и в своих произведениях; видел спасение в вере — и не мог поверить»[3].

Другая особенность ряда сочинений Кьеркегора — их художественная, беллетристическая форма, вновь свидетельствующая о субъективном характере философии Кьеркегора, ибо в них речь идет об отдельных конкретных людях, их отношениях между собой, дающих повод для рассуждений более общего характера.

Да, именно так: более общего характера, ибо сколько бы ни настаивал Кьеркегор на конкретном и на индивидуальном, даже он не может избежать обобщений. Более того, столь субъективный и часто парадоксальный мыслитель не чуждается общих мест. Так в своем известном сочинении «Или — или» в разделе «Непосредственные стадии эротики или музыкальная эротика» Кьеркегор предваряет разбор «Дона Жуана» Моцарта рассуждением о том, что такое классическое произведение искусства. Как же он определяет его?

«Счастливая особенность классического произведения, то, что делает его классическим и бессмертным,— это совершенная гармония двух сил: формы и содержания. Это сочетание настолько совершенно, что последующий аналитический век едва ли сможет, хотя бы мысленно, разделить эти два столь органично соединенных элемента...» (47). К этой ничуть не оригинальной мысли можно добавить и следующее за ней категорическое возражение Кьеркегора против тех, кто «односторонне подчеркивает значение формы», (48) и против вызванного этим противоположного направления, выдвигающего примат содержания.

Кьеркегор находит здесь, как ему кажется, удачный повод для выпада против Гегеля. Гегелю, считает он, следует приписать

---

[3] *Гайденко П. П.* Указ. соч., с. 235.

вину за неправильное понимание искусства, ибо, как утверждает Кьеркегор, Гегель будто бы в своей «Эстетике» отдавал решительное предпочтение содержанию над формой. Как известно, это неверно, ибо Гегель, рассматривая различные исторически существовавшие формы искусства, классическим признал именно такое, в котором содержание и форма были уравновешены и гармонически сочетались.

ПОНИМАНИЕ ДРАМЫ

Классика создает каноны во всех видах искусства. Это относится и к драме. Кьеркегор судит о ней в основном по классическим канонам. Не проводя строгого разграничения между оперой и драмой, поскольку обе являются видами зрелищного искусства, Кьеркегор обращает внимание прежде всего на два элемента драматической композиции. Первый — это соотношение между героем и второстепенными персонажами. «Главный интерес в драме естественно сосредоточивается на том, кого называют героем пьесы; другие персонажи по сравнению с ним имеют подчиненное и относительное значение. Однако чем более внутренняя мысль пронизывает как решающая сила всю драму, тем более побочные характеры начинают приобретать некоторую, если можно так сказать, относительную абсолютность» (116).

Кьеркегор явно предпочитает пьесы, в которых второстепенные персонажи обладают самостоятельной жизнью. В этом высказывании обращает на себя внимание также замечание о том, что драму должна пронизывать некая общая идея.

Это подводит нас ко второму вопросу, а именно — к вопросу о соотношении в драме личного и общего, субъективного и объективного. Чем более автор творит под впечатлением определенного переживания или настроения, тем сильнее будет в его драме лирический элемент. Кьеркегор считает более эффектной пьесу, в которой умонастроение автора выражено посредством действия и драматической ситуации, этих двух основ подлинной драмы.

Таким образом, мы видим, что Кьеркегор выступает против лирических драм романтиков и защищает традиционное представление о драме как произведении, в котором идея воплощена в характеры, действие и острые ситуации. Что же касается лиризма, то он более уместен в опере, которая выражает определенное настроение, тогда как подлинное искусство состоит в том, чтобы найти «идею и предоставить ей самой развиваться драматически» (116).

Любопытно отметить, что Кьеркегор коснулся однажды вопроса о комедии, написав подробный разбор пьесы Э. Скриба «Первая любовь», охарактеризованную им как шедевр среди пьес этого драматурга. Извлечем из его разбора лишь общие соображения.

Достоинство современных комедий, по сравнению со старыми (Кьеркегор не уточняет, какие он имеет в виду), состоит в подавлении субъективного элемента. Излияния в монологах признаны излишними, драматическое действие не нуждается в пояснениях, диалоги соответствуют конкретным ситуациям. В жизни нам часто нужны пояснения и комментарии, в пьесах они излишни. Зритель должен беззаботно и без помех наблюдать, как разворачивается действие.

Из этого отнюдь не следует, что современная драма требует от зрителя меньшей активности мысли. Прибегая к сравнению, Кьеркегор говорит, что трясущийся экипаж, правда, не дает пассажиру заснуть, но такая поездка удовольствия не доставляет. Когда же движение идет по гладкой дороге, путешественник может спокойно и внимательно осматривать местность. «Так обстоит дело с современной драмой. Все движется так легко и быстро, что зритель, который не будет достаточно внимателен, упустит многое» (246). Эти соображения Кьеркегора еще раз подтверждают, что он был противником как нравоучительных пьес просветителей XVIII в., так и лирических драм романтиков, предпочитая и тем и другим пьесы, в которых точно выбранные острые драматические ситуации сами наводили бы зрителя на определенные мысли без прямой подсказки со сцены.

Разнородные элементы, входящие в драму, обретают единство в силу общей идеи, пронизывающей ее действие.

Теоретические суждения нужны Кьеркегору не сами по себе, а как фундамент для разбора «Дона Жуана» Моцарта. Поэтому его особенно занимает вопрос о соотношении оперы и драмы.

Действие драмы происходит в настоящем. То же самое относится и к опере, но в ней доминирует лиризм. При всем многообразии голосов эффект оперы состоит в созвучии, в гармонии. Опера не ставит целью обрисовку характеров и действия, она для этого недостаточно рассудочна. Ей гораздо более свойственно выражение нерефлектирующей, неразмышляющей страсти. Будучи внутренне разнообразна, опера сохраняет единство настроения.

Драматизм, в отличие от этого, требует быстрого развития действия, возрастающего стремления к развязке. Чем более драма проникнута мыслью, тем более стремительно она развивается. Переизбыток лирического или эпического ведет к застою, тормозит действие. Опере нет необходимости в быстром действии, ей, наоборот, свойственна медлительность, она как бы «развивается во времени и пространстве» (117).

Как ни интересны рассуждения Кьеркегора об опере, мы оставим их в стороне, поскольку прямого отношения к нашей теме они не имеют. Повторим лишь, что из высказываний Кьеркегора вытекает вполне ортодоксальное понимание драмы как действия, выражающего определенную идею.

Главное внимание в рассматриваемом этюде занимает характеристика Дона Жуана. Этюд о Доне Жуане содержит существенные мысли о характере человека в условиях цивилизации нового времени, интересные для нас хотя бы уже потому, что они касаются двух популярнейших образов Дона Жуана и Фауста.

Эти образы возникли в Средние века и оба выражали новые явления человеческого духа, не известные античности. «Фауст и Дон Жуан — титаны и гиганты Средних веков; по высокомерной надменности своих стремлений не отличающиеся от титанов древности, за исключением того, что они стоят в одиночестве, не соединяясь в общую силу для штурма небес, ибо здесь вся сила сосредоточена в одной личности» (89).

Равные античным мифическим героям по величию, Фауст и Дон Жуан воплощают не некое общее, а индивидуальное начало, и это различие имеет огромное принципиальное значение. Для античности характерна родовая общность, индивидуальность рождается в христианскую эпоху, начавшуюся в Средние века,— таково различие жизненных принципов двух разных форм человеческого общежития.

«Дон Жуан есть выражение демонического, проявляющегося в чувственности; Фауст — демоническое интеллектуального или духовного характера» (89). Возникновение этих двух образов в Средние века соответствует характеру эпохи, именно она породила дуализм плоти и духа. Дон Жуан — наиболее полное воплощение плоти, он — «плоть, вдохновленная *духом* плоти» (87). Вопреки известным фактам, Кьеркегор создает свою хронологию возникновения этих образов. Дон Жуан, считает он, появился раньше Фауста. Но оба имеют корни в народных легендах. Кьеркегор вынужден признать, что не сохранилось народной книги о Доне Жуане, подобной книге о Фаусте, но это объясняется якобы особым характером донжуановской легенды, воплощающей идею чувственности. Совершенное художественное воплощение обеих легенд по самой их природе должно было стать различным. Фауст — история человеческого духа, разума, и естественной формой выражения рациональных элементов является слово. Поэтому наиболее совершенное воплощение идеи Фауста могли найти в поэтическом слове. Но то, что составляет «принцип» Дона Жуана — чувственность,— в слове невыразимо. Наиболее адекватна ей музыка. И такую музыку создал Моцарт.

Более того, сопоставляя оба образа, Кьеркегор приходит к выводу, парадоксальность которого является только кажущейся. Образ Фауста, воплощая некую конкретную идею, поддается различным толкованиям, и ни одно из его воплощений не явится ни совершенным, ни окончательным. «Какое-нибудь толкование Фауста может быть и заслуживает название совершенного, однако следующее поколение создаст своего „Фауста“, тогда как Дон Жуан, в силу абстрактного характера воплощающей-

ся в нем идеи, будет жить вечно, и надеяться создать нового „Дона Жуана" — все равно, что захотеть написать „Илиаду" после Гомера...» (104).

Дон Жуан — воплощение абсолютной чувственности; если любовь, включающая духовный элемент, направлена на один объект, то чувственность в ее абсолютном проявлении направлена на всех женщин. И именно это мы видим в поведении Дона Жуана, которого было бы тщетно упрекать в неверности; верность не согласуется с природой его всеобъемлющей и всеядной чувственности. Дон Жуан — гений эротической чувственности, выражающейся у него естественно и совершенно непосредственно.

История Дона Жуана, выраженная в слове, может превратиться только в комедию, что и произошло у Мольера, но его произведение не смогло выразить сущность донжуановской чувственности. Во всепобеждающем эросе Дона Жуана есть нечто эпическое, но нет эпической полноты; есть лирический элемент, но тоже не настолько адекватный сущности донжуанства.

Невозможно передать сущность Дона Жуана и средствами пластики, ибо существо Дона Жуана принадлежит к «внутренней категории и не может стать видимым или проявить себя в физической форме и в форме движений или в пластической гармонии» (т. е. в балете.— *А. А.*) (105).

Только музыка способна передать стихию чувств, лежащую в основе характера Дона Жуана. «Когда Дон Жуан получает музыкальное воплощение, я слышу в нем всю бесконечность страсти и всю ее бесконечную силу, которой ничто не в состоянии воспрепятствовать; я слышу дикую жажду желания, но также и полную победу этого желания, противостоять которому было бы тщетно» (105). Дон Жуан Моцарта — демоническая натура. В нем есть подлинное величие. Интерпретация Дона Жуана у Мольера страдает от того, что французский писатель видит только комическую сторону фигуры обольстителя, не раскрывая ни природы, ни силы его личности.

Возвращаясь к сопоставлению Дона Жуана с Фаустом, отметим, что Кьеркегор отдает предпочтение Дону Жуану как более естественной и непосредственной натуре, тогда как Фауст в той же роли обольстителя лишен всепоглощающей чувственности Дона Жуана. Фауст побеждает словами, иначе говоря, ложью, тогда как Дон Жуан покоряет силой своего чувственного желания, позволяющего ему в данный момент в каждой женщине видеть всех женщин.

В другом этюде, развивая то же различие между двумя фигурами, Кьеркегор признает Фауста даже более возвышенной демонической личностью. «Чувственность приобретает для него значение только после того, как он расстался с прежней жизнью, но сознание этой утраты в нем не изгладилось, оно постоянно присутствует, и он ищет в чувственности не столько радости, сколько отвлечения для ума. Его мятущаяся душа не находит на

чем успокоиться, и тогда он обращается к любви, не потому что верит в нее, а потому что в ней есть элемент настоящего времени, в котором он может обрести момент отдыха, она возбуждает стремление, отвлекающее его внимание от ничтожности сомнения. Поэтому его наслаждение лишено той радостной значительности (serenity), которая отличает Дона Жуана» (204).

Фауст лишен обольстительности, присущей Дону Жуану. Он покоряет Маргариту своим превосходством. Ей даже невдомек, что достойного его любви нашел в ней Фауст. Вместе с тем Кьеркегор подчеркивает, что Фауст должен был полюбить именно такую девушку, а не женщину, стоявшую на близком ему уровне культуры, ибо ему нужна цельная, чистая, безмятежная, невинная душа, и он жаждет Маргариту не духовно, а чувственно.

ТРАГИЧЕСКОЕ

До сих пор мы рассматривали драматизм, который Кьеркегор видел в образах людей могучей страсти и великого ума. Теперь нам предстоит обратиться к проблеме трагического в трактовке датского мыслителя. Оговорим с самого начала. Подобно тому как драматизм рассматривается им преимущественно в одном аспекте, так и проблема трагического получает у него ограниченное освещение. Это подчеркивает и сам Кьеркегор в названии своего этюда — «Отражение одного античного трагического мотива в современной трагедии». Этюд входит в книгу «Или — или» и следует непосредственно за рассмотрением моцартовского Дона Жуана. Но связь между ними лишь та, что и здесь и там затрагивается проблема вины. Впрочем, в отношении Дона Жуана она снимается Кьеркегором. Великому соблазнителю чувство вины совершенно не свойственно, ибо оно противоречило бы коренному стремлению его натуры обольщать женщин. Общее мнение считает мольеровскую трактовку сюжета более моральной, чем у Моцарта. Но таков лишь поверхностный взгляд. «Конечное стремление оперы высоко нравственно, и впечатление, которое она производит, является оздоровляющим, ибо в ней все грандиозно, во всем есть внутренний пафос, в жажде наслаждений не меньше, чем в серьезных стремлениях, в силе радости не меньше, чем в ярости и гневе» (114).

Кьеркегор начинает свой трактат о трагическом с констатации различия между трагедией античной и современной. В этом нет ничего нового, так как и романтики и Гегель старательно подчеркивали это различие, по-разному, однако, определяя, в чем оно конкретно состоит. Свое решение предложил и Кьеркегор.

В решении проблемы трагического мысль нового времени, как правило, возвращается к Аристотелю и исходит из его положений. Кьеркегора аристотелевские формулы уже не удовлетворяют в полной мере. Определения античного мыслителя верны лишь отчасти, считает он, а некоторые совсем не применимы к современной трагедии.

Однако Кьеркегор оговаривает, что не берется решить весь комплекс вопросов, связанных с определением сущности античной и современной трагедии. Он ограничивает рассмотрение обеих проблемой вины; это и есть тот «трагический мотив», который обозначен в названии статьи.

Определив тему рассуждения, Кьеркегор тут же выходит за рамки чисто художественных вопросов и сразу обращается к характеристике положения человека в современном мире. Оно определяется датским мыслителем как растущая изоляция людей друг от друга. Ассоциации, сообщества, существующие в современном мире, являются случайными по своему характеру. К тому же таких ассоциаций много, и это множество только подчеркивает растущее разобщение. Кьеркегор называет их микробами в организме государства, свидетельствующими о его болезни. Утрачена та духовная связь, которая объединяла людей политически; ослабла или совсем разрушилась сила религии, объединявшая людей в их отношении к невидимому и непостижимому. Сравнивая свое время с Грецией времен упадка, Кьеркегор пишет: «Одной особенностью наша эпоха обладает в большей степени, чем Греция, а именно, она более меланхолична и поэтому более глубоко погружена в отчаяние» (139).

При утрате чувства общности наблюдается желание многих возвыситься и править другими, но при этом никто не хочет брать на себя ответственности. Люди, занимающие высокое положение, при всей своей власти перелагают ответственность на других, стоящих ниже. В этом Кьеркегор видит проявление распада тех основ, на которых держится государство.

Расшатывание государственных основ и возникающая при этом изоляция создают почву для комического. Сущность комизма, по Кьеркегору, состоит в том, что субъективность как пустая форма стремится утвердить себя. «Каждый изолированный индивид всегда становится комичным, когда подчеркивает свое, случайно индивидуальное в нем, в противовес необходимому и закономерному. Особенно комично было бы, если бы какой-нибудь современный человек взял на себя смелость выступить спасителем мира» (140). Что же тут смешного,— спрашивает Кьеркегор,— ведь взвалил же на себя Христос бремя искупить грехи человечества? Но в том-то и дело, что если Христос обладал чувством ответственности, то современные «спасители» человечества совершенно лишены его.

Обращаясь непосредственно к искусству трагедии, Кьеркегор напоминает, что, по Аристотелю, источником действия в трагедии является мысль и характер. Вместе с тем, по Аристотелю, главное в трагедии — фабула, и персонажи совершают поступки не для того, чтобы показать характер, а характеры служат действию.

В этом, замечает Кьеркегор, и состоит различие между античной и современной трагедией. В греческой трагедии действие не вытекает исключительно из характера; оно не находит доста-

точного объяснения в субъективной рефлексии и решении героя. Поэтому античная трагедия не развила диалог до степени, исчерпывающей рефлексию, полностью поглощающей и выражающей ее. Монолог и хор дополняют диалог. Хор может приближаться то к эпической субстанциальности, то к лирической взволнованности, но и то и другое не поглощается индивидуальностью. В монологе больше лирической концентрации, но многое в нем не поглощается действием и ситуацией. Наконец, действие античной трагедии содержит эпический момент; оно — и событие и действие. Причина всего этого в том, что античность еще не знает полностью самосознающей себя рефлектирующей субъективности. Даже личность, действующая самостоятельно, признает субстанциальность и составляет фаталистический элемент античной трагедии.

В современной трагедии, в отличие от античной, преобладающее значение имеют ситуация и характер. Современный трагический герой полностью сознает себя как личность. Ему присуща рефлексия, в силу которой он не только обособляется от своего государства, нации и судьбы, но даже от своей собственной предшествующей жизни. При этом нас интересует один определенный момент его жизни, а именно тот, который может рассматриваться как его собственное деяние. По этой причине трагедия может быть полностью представлена через ситуацию и диалог. В силу этого современная трагедия не имеет ни эпической основы, ни эпических корней. Герой целиком и полностью определяется своими поступками.

Не требуется особой эрудиции, чтобы увидеть, насколько в этой части своего рассуждения Кьеркегор близок к гегелевскому определению сущности античной и современной трагедии. Даже терминология здесь типично гегельянская. Но эти общие положения имеют лишь предварительный характер, служа введением к центральной проблеме, интересующей Кьеркегора и решаемой им оригинально. Это — проблема вины трагического героя.

Кьеркегор совершает при этом терминологическую подмену, имеющую существенное значение. Он утверждает, будто понятие трагической вины было создано Аристотелем, тогда как у автора «Поэтики» речь идет не о вине, а о hamartia, что может означать не только вину в узком смысле слова, но и ошибку. Кьеркегор ограничивается одним лишь понятием вины, подразумевая преднамеренность поведения героя и вытекающую из этого его полную ответственность за свои поступки.

По Кьеркегору, в греческой трагедии действие колеблется между активностью и пассивностью (действием и страданием), и между этими крайностями находится вина героя, что и составляет основу трагической коллизии. Чем более личность становится рефлектирующей, тем более оказывается она предоставленной самой себе, и ее вина становится этической.

Трагическое находится между двумя крайностями. Следуя за Аристотелем, Кьеркегор рассуждает: если человек совсем не виновен, трагический интерес сводится к нулю, так как тогда трагедия лишена внутреннего нерва. Если же человек, напротив, полностью виновен, то он тоже не возбуждает трагического интереса.

Кьеркегор считает недоразумением современное ему стремление полностью воплотить трагическое в личном и субъективном. Если ничего не знать о прошлой жизни героя, возложить его жизнь целиком и полностью на его собственные плечи, видя во всем результат его собственных поступков, то это делает его ответственным решительно за все. Тем самым его эстетическая вина превращается в этическую. Трагический герой становится, таким образом, плохим человеком.

Сказанное здесь о различии между эстетическим и этическим началами требует краткого разъяснения. «Эстетическим началом,— пишет Кьеркегор,— может называться то, благодаря чему человек является непосредственно тем, что он есть»[4].

Дон Жуан, образ которого проанализирован в другом сочинении, такой «эстетический» человек. В нем нет ничего, что не вытекало бы из его природы. Поэтому на нем, согласно Кьеркегору, нет никакой эстетической вины.

Иное дело — вина этическая. Она вытекает из той ситуации, когда человек делает определенный выбор. Непосредственно-природный человек таков, как он есть, сложился независимо от своей воли. Но перед всяким человеком открыта возможность стать выше своей природной сути. В способности сделать такой шаг Кьеркегор видит высшее проявление личного начала. Для этого человек должен сделать выбор. В природном состоянии он еще не является самим собой, так как не сам сделал себя таким или иным. Он становится личностью, когда принимает решение быть кем-то, не в смысле, скажем, выбора профессии, а в смысле определенного нравственного выбора. Только так человек становится личностью, но это дается не легко. Кьеркегор уподобляет это родам: «Ты корчишься от душевной боли, как женщина в родовых муках... Тебе предстоит родить не другого, а самого себя»[5]. Эстетический человек живет настоящим, следуя своей природе, и его максимой является: «Наслаждайся жизнью». Этический человек не удовлетворяется этим.

В жизни человека наступает момент, когда непосредственное перестает радовать его и его дух созревает для более высокого. Этот процесс является мучительным, ибо в человеке рождаются сомнения, а затем и отчаяние. Уже самый выход из природного, эстетического состояния приводит к нарушению покоя, равновесия. Но такова цена становления личности.

---

[4] *Кьеркегор С.* Наслаждение и долг. СПб., 1894, с. 249.
[5] Там же, с. 283.

Первым следствием, первым проявлением возвышения человека над эстетическим, природным состоянием является сознание своей свободы. Это сознание — первая предпосылка выбора. Свобода и есть понимание различных возможностей, открытых перед человеком. Но это состояние связано скорее с муками, чем с радостью, потому что надо сделать выбор среди открывшихся возможностей. Выбор состоит не в чем-то высшем по отношению к человеку. «Здесь человек имеет в качестве задачи самого себя в том смысле, что должен преимущественно навести порядок, культивировать, укротить, возбудить, подавить, короче, внести в душу пропорциональность, гармонию, являющуюся плодом личных добродетелей» (267). Но такова цель, таков идеал. Реальность человеческой жизни состоит во внутренней борьбе, редко венчающейся столь редкой гармонией.

Действительный человек идеала не достигает; в лучшем случае он к нему стремится. Но путь его сложен и противоречив.

Согласно определенному взгляду на вещи, иронизирует Кьеркегор, всякий человек ответствен за свою жизнь. Если человек погибает, это не трагично, а просто плохо, и, значит, погибший сам в этом виноват. Такое мнение было бы естественно, если бы общество состояло из богов, т. е. идеальных и безупречных существ. Но ведь на самом деле это не так. «...Энергия, мужество, которые могли бы определить свою собственную судьбу, да, наконец, самого героя,— это иллюзия, а когда эпоха утрачивает трагизм, она впадает в отчаяние. В трагическом есть и скорбь, и излечивающая сила, которую не следует презирать» (143). «Каждый индивид, как бы оригинален не был он, все же дитя бога, своего времени, своей нации, своей семьи и друзей. Если он при всей своей относительности попытается стать абсолютом, это сделает его смешным ⟨...⟩ Но если он откажется от притязаний на абсолютность, чтобы стать относительным, это может сделать его истинно трагическим, хотя бы он и был счастливейшим человеком» (143).

Такова диалектика буржуазной эпохи. Человеку отказано в возможности величия. Личность, преступающая положенные ей обществом пределы, становится комичной, а примиряясь со своей «относительностью», она невольно становится трагичной.

«Трагическое,— пишет далее Кьеркегор,— содержит в себе бесконечную снисходительность; в эстетическом смысле по отношению к человеку это то же самое, что божественная любовь и милосердие; оно даже более мягко, и потому я могу сказать, подобно материнской любви успокаивает страждущих» (143).

Эстетика трагического, таким образом, не имеет ничего общего с юридическим пониманием виновности. Она распространяется на всякого истинно страдающего, что, однако, не дает преступнику или грешнику права на эстетическое оправдание. Для таких людей искупление может быть, по Кьеркегору, только религиозным.

Искусство трагедии может дать только временный покой, тогда как религия доводит преступника до полного сознания своей вины и лишь после этого предлагает ему покой и искупление.

«В некотором смысле наше время право в своей тактике считать личность ответственной за все,— пишет Кьеркегор,— но беда заключается в том, что это делается недостаточно глубоко, не проникая внутрь и как бы колеблясь. Наше время достаточно самодовольно, чтобы пренебречь слезами трагедии, и оно также достаточно самодовольно, чтобы обходиться без божественного милосердия. Но что такое человеческая жизнь, если лишить ее этих двух вещей, что такое тогда человеческий род? Либо печаль трагедии, либо глубокая скорбь и глубокая радость религии. И разве это не свойственно всему, что исходит от этого счастливого народа (от греков) — меланхолия, скорбь в его искусстве, в его поэзии, в его жизни и в его радостях?» (144).

Чувство трагического, таким образом, является, по Кьеркегору, естественным для человечества, если оно находится в нормальном состоянии. Упадок трагизма — свидетельство упадка всего человечества. Кьеркегор прослеживает эту деградацию и в таком важном вопросе теории трагического, как воздействие трагедии на зрителей.

ДВА ВИДА СОСТРАДАНИЯ

Кьеркегор напоминает, что, по Аристотелю, трагедия должна вызывать у зрителей чувство страха и сострадания. Вместе с тем автор «Поэтики» разграничивал страх как чисто индивидуальное чувство от сострадания как конечного впечатления. Кьеркегор вспоминает далее, что Гегель различал два вида сочувствия: простое, связанное со страданием героя, и подлинно трагическое сострадание. Последнее в особенности привлекает внимание Кьеркегора. Гегель писал: «Подлинное сострадание связано со способностью сочувственно отнестись к положению страдающего, благодаря пониманию внешних обстоятельств, создающих для него нравственное оправдание» [6].

В отличие от Гегеля, Кьеркегор считает, что если есть два вида сострадания, то их сущность не в различии индивидуальностей, а в различном характере трагической вины. Суть в следующем: «В античной трагедии скорбь глубже, боль меньше; в современной боль — сильнее, скорбь меньше. Скорбь всегда содержит больше субстанциального, чем боль. Боль всегда подразумевает рефлексию о страдании, которая неизвестна скорби» (145—146). Кьеркегор поясняет свою мысль конкретным примером. Когда ребенок видит страдание взрослого, он ощущает скорбь, но еще не обладает достаточной способностью рефлексии, чтобы почувствовать чужую боль, и уже тем более не способен рассуждать о вине или грехе. Такова скорбь греков при зрелище трагедии. Она глубока и одновременно мягка.

---

[6] Ср.: *Гегель.* Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 577.

«Когда взрослый видит страдание ребенка, он больше чувствует боль, чем скорбь. Чем яснее вырисовывается понятие вины, тем сильнее боль, тем менее глубока скорбь. Если применить это к соотношению между античной и современной трагедией, тогда надо сказать: в античной трагедии скорбь глубже, и в сознании, соответствующем ей, скорбь тоже глубже. Необходимо постоянно помнить, что скорбь не во мне, а в трагедии, и что я для того, чтобы понять глубинную скорбь греческой трагедии, сам должен вжиться в греческое сознание; поэтому часто, когда выражают восхищение греческой трагедией, то это просто аффектация; ибо очевидно, что наше время, по меньшей мере, не питает симпатии к своеобразным чертам греческой скорби» (146).

В греческой трагедии изображается, как страшно стать жертвой гнева богов, однако боль не так велика, как в современной трагедии, где герой страдает исключительно в меру своей вины, и ему самому ясно, что его страдание вызвано его же виной.

В связи с этим Кьеркегор разъясняет, что́ такое эстетическое страдание и эстетическая боль. Глубочайшая боль ведет к раскаянию, но раскаяние имеет этическое, а не эстетическое значение. Эта боль, пишет Кьеркегор, трагична, ибо вина здесь совершенно очевидна, но именно это и делает такую боль неинтересной с эстетической точки зрения. Нередко на сцене изображают раскаяние (Кьеркегор имеет в виду Коцебу), но это свидетельствует о непонимании природы искусства. «Это,— считает Кьеркегор,— часть путаницы, столь распространенной в наше время; мы ищем там, где не следует искать, и, что еще хуже, находим там, где не следовало бы находить; мы хотим, чтобы нас воспитывали в театре и оказывали эстетическое воздействие в церкви, хотим, чтобы на путь истинный нас обращали романы, хотим получать удовольствие от божественных книг, хотим философии на церковном амвоне и проповедника на профессорской кафедре» (147).

Итак, раскаяние не принадлежит к сфере эстетики, но в эпоху Кьеркегора оно возбуждает высший трагический интерес. «Наш век,— пишет Кьеркегор,— рассеял субстанциальные категории государства, семьи и нации. Он предоставил индивида самому себе, и тот в самом точном смысле становится творцом самого себя, его вина поэтому становится грехом, его боль — раскаянием. Но это уничтожает трагическое. Кроме того, то, что в строгом смысле должно называться трагедией страдания, утратило свой трагический интерес, ибо сила, бывшая источником страдания, утратила свое значение и зрители кричат: «Да поможет небо тем, кто сами себе помогают!». Другими словами, зритель утратил сострадание; но сострадание как в субъективном, так и в объективном смысле является точным выражением трагического» (147).

Совершенно очевидно, что Кьеркегор имеет в виду эгоизм, утрату любви, чувства общности и взаимности. Исчезновение

определенных чувств, эмоциональное обеднение человечества, характерное для буржуазного общества,— таковы, по Кьеркегору, причины упадка и извращенных представлений о трагическом.

ТРАГИЧЕСКАЯ СКОРБЬ

В чем же состоит трагическая скорбь в ее чисто эстетическом значении? Кьеркегор предупреждает, что его ответ на этот вопрос не претендует на строгую последовательность.

Чем больше невинности, тем более глубока скорбь. Скорбь имеет направление, противоположное боли. В античной трагедии всегда есть элемент вины, но эта вина не отражена в субъективной рефлексии.

Коснувшись мифа о Христе, трагедий Софокла, трагических мотивов в Ветхом завете, Кьеркегор делает вывод: «Подлинно трагическая скорбь, следовательно, требует элемента вины, подлинная трагическая боль — элемента невинности; подлинная трагическая скорбь требует элемента прозрачности, подлинная трагическая боль — элемента неясности. Это, я думаю, указывает на диалектику, согласно которой категории скорби и боли вступают в контакт друг с другом, так же как на диалектику, лежащую в основе понятия трагической вины» (149).

Кьеркегор завершает свое рассуждение характеристикой Антигоны. Вспомним, что Гегель воплотил в образе Антигоны свое понимание трагического[7]. Немецкий философ при этом следовал сюжету, как он был обработан в трагедии Софокла. Кьеркегор предупреждает, что его Антигона лишь в своей основе связана с античным мифом. «Я сохраняю имя из античной трагедии, которой в основном буду следовать, однако, с другой точки зрения, все будет современным» (151).

Почему Кьеркегор выбрал героиню, а не героя? «Я использую женский образ,— пишет он,— потому что женская натура более пригодна для того, чтобы показать различие (между античным и современным пониманием трагедии). Как женщина, она будет обладать достаточной субстанциальностью, чтобы проявить скорбь, но, принадлежа к рефлектирующему миру, она будет обладать достаточной рефлексией, чтобы выявить боль» (197).

Кьеркегор создает свой вариант сюжета, который только вначале совпадает с трагедией Софокла. Важнейшее отступление от трагедии состоит в том, что еще до того, как начался мор, Антигона уже знает о роковых фактах биографии Эдипа: убийстве им отца и его женитьбе на матери. Как она узнала семейную тайну, Кьеркегор оставляет без объяснений. Ему важно создать трагическую ситуацию, которая поможет выявить его понимание основных компонентов трагического.

---

[7] См. с. 105 в настоящей книге.

Страшное подозрение, возникающее у Антигоны, вызывает поначалу только тревогу, как и у Гамлета, подозревающего виновность матери. Раскрытие тайны рождает в душе героини скорбь. В трагедии Софокла героиня не озабочена несчастной судьбой отца. Жизненные отношения в греческой трагедии предопределены раз и навсегда. В этом ключ к греческой душе; ею владеет скорбь, но не боль. Трагическая вина Антигоны сосредоточивается на одном — она должна похоронить убитого брата вопреки запрету царя. Если взять этот факт изолированно, как конфликт между любовью сестры и ее благочестием, с одной стороны, и произвольным запретом — с другой, тогда «Антигона» перестает быть греческой трагедией и становится трагедией современной.

В греческой трагедии скорбная судьба Эдипа получает отзвук в гибели его сына Полиника, в столкновении Антигоны с Креоном; судьбы детей — тоже последствия трагедии Эдипа. Именно это вызывало скорбь зрителей античного театра. Здесь гибнет не отдельная личность, а происходит падение пусть малого, но тем не менее целого мира; оно вызывает объективную скорбь, подобную силам природы. Когда Антигона, вопреки запрету, все же решает совершить погребение брата, мы видим в этом не столько проявление ее свободной воли, сколько роковую необходимость, следствие того, что грехи отцов отзываются на судьбах детей.

Антигона Кьеркегора живет иной жизнью, чем героиня Софокла. Ее жизнь обращена не вовне, а внутрь. Хотя она жива, в некотором смысле она с самого начала мертва. Ее жизнь тиха и покрыта завесой тайны. Она отнюдь не слаба, а, наоборот, мужественна и горда. «Ничто, пожалуй, так не облагораживает человека, как сохранение тайны,— пишет Кьеркегор.— Это придает всей жизни человека особый смысл, который, конечно, известен только ему самому. Это освобождает его от суетного отношения к окружающему миру; погруженный в себя, он пребывает в покое, его тайна — его благословение, и это мы можем почти признать, даже если тайна весьма болезненна» (155).

Антигона, которую рисует нам Кьеркегор, горда своей тайной; она гордится тем, что избрана спасти честь и славу рода Эдипа. Когда благодарный народ воздает хвалу Эдипу, она ощущает свою значительность, а ее тайна становится еще более недоступной для других. Она ощущает огромную ответственность, легшую на нее, и это придает ей сверхъестественное величие, необходимое для того, чтобы мы осознали весь трагизм ее положения.

Она должна быть интересна и как личность. Она молода и вместе с тем в ней есть то, что возвышает ее над сверстницами. Она — невеста, но все в ней говорит о девственной чистоте. Антигона даже более чиста и прекрасна, чем так называемые невесты во Христе, ибо она не только девушка, но в известном смысле еще и мать-девственница, которая носит под сердцем свою

тайну. Она горда своей скорбью, ревниво бережет ее, ибо ее скорбь — это и есть ее любовь. Но она не застыла в своей скорбности. Ее скорбь рождает боль и сама рождена в боли. Она посвящает свою жизнь идее, которая преображает все ее существо. И хотя Антигона даже не понимает, какая идея движет ею,— знать было бы неженственно,— она является невестой — невестой скорби.

Вся ее жизнь посвящена скорби, скорби о судьбе отца и своей собственной. Греческая Антигона не могла оставить брата без погребения, так как ее удручало, что никто об этом не узнает, никто не прольет слез; она чуть ли не благодарна богам за то, что они избрали своим орудием именно ее. В этом боль Антигоны у Софокла.

Различие между античной и современной трагедией, в частности, проявляется и в том, что Филоктет жалуется на отсутствие людей, которые могли бы узнать, как он страдает, тогда как Антигона Кьеркегора не испытывает нужды в том, чтобы кто-нибудь понял ее боль, но, с другой стороны, в том, что касается ее отца, она ощущает справедливость его страдания, ибо эстетически правильно, чтобы человек, совершивший зло, подвергся каре.

Современному сознанию чужда античная диалектика, которая возлагает вину за весь род на одно лицо, обрекая его на страдания. Вместе с тем современному человеку не хотелось бы быть совершенно изолированному хотя бы от своей семьи. Это проявляется в том, что один член семьи опасается, как бы бесчестие другого ее члена не наложило пятна на него, не повинного ни в чем предосудительном. Вообще же полная изоляция индивида ведет к тому, что индивид становится в полной мере творцом своей судьбы, и тогда не остается места для трагического.

Возвращаясь к вопросу о трагической судьбе, Кьеркегор продолжает сопоставление античного и современного взгляда на этот предмет. Обе Антигоны ощущают свою причастность к вине отца. «Но для греческой Антигоны вина ее отца и страдания лишь внешний факт, неизменный факт, и ее скорбь ничего не может изменить в этом (что никак не отражается в ее сердце); и в той мере, в какой она лично, в силу естественного последствия, страдает сама, это тоже остается фактом внешним. Иначе обстоит дело с нашей Антигоной. Я предполагаю, что Эдип умер. Даже при его жизни Антигона знала эту тайну, но не имела смелости признаться в этом отцу. Его смерть лишила ее единственной возможности освободиться от этой тайны. Доверить ее кому-либо из живых означало бы обесчестить отца; ее жизнь приобретает смысл в том, чтобы посвятить ее, сохраняя тайну, ежедневному, чуть ли не ежечасному воздаянию ему последних почестей. Об одном она, однако, неосведомлена — обо всем знал ее отец. Вот современное: беспокойство в ее скорби, двойственность в ее боли. Она всей душой любит отца, и эта любовь заставляет ее выйти

за пределы своей личности и принять в себя вину отца; плодом такой любви является то, что она ощущает свое отчуждение от человечества; чем больше она любит отца, тем более ощущает свою собственную вину; она могла бы найти покой только в нем, ибо, одинаково виновные, они страдали бы вместе. Но пока отец был жив, она не смогла доверить ему свою скорбь, так как не была уверена в том, знает ли он все, и, следовательно, возникала опасность подвергнуть его таким же страданиям. И все же была ли его вина меньше от того, что он не знал о ней?..» (158—159).

Все изложенное носит эпический характер. Драмы, трагедии в собственном смысле еще нет. Продолжая фантазировать, Кьеркегор создает следующую ситуацию. Антигона влюбляется, и тот, кого она любит, знает об этом. Но у Антигоны необычное приданое — ее скорбь. Должна ли она доверить свою тайну любимому? Вновь встает вопрос об ее отце. В ней происходит внутренняя борьба. Раньше она готова была пожертвовать жизнью во имя своей тайны, теперь ей надо пожертвовать своей любовью. Возникает конфликт между ее любовью к отцу и любовью к себе, причем встает вопрос — не является ли ее любовь слишком большой жертвой отцу?

Конфликт осложняется настойчивостью возлюбленного Антигоны. Уверенный в ее любви к нему, он не понимает причины ее сдержанности и всячески стремится доказать ей искренность и силу своего чувства. Но чем больше она убеждается в этом, тем сильнее ее страдания. Она приходит к выводу, что обретет покой только в смерти, и только в последний миг жизни позволит себе признаться в любви любимому. Влюбленный жаждет раскрыть тайну, отдаляющую ее от него, но чем он настойчивее, тем скорее приближается ее гибель.

Кто же является причиной ее гибели? Возлюбленный или отец? Живой или мертвый? отчасти — отец, отчасти — возлюбленный.

Надо признать, что Кьеркегор создал полный глубокого трагизма вариант «Антигоны». Здесь он выступает не столько как теоретик, сколько как художник, создающий подлинно трагическую ситуацию. Ему удалось воплотить тут свою идею глубоко личного, индивидуального конфликта.

Известно, что если не все, то многие теоретические построения и художественные фантазии Кьеркегора были связаны с неожиданным разрывом с невестой, которой он не открыл подлинной причины ухода от нее. В его сюжете «Антигоны» мотив тайны имеет поэтому глубоко личный характер. Но для нас суть, конечно, не в личных побуждениях автора, а в том, насколько, решая личную проблему, он сумел выразить природу современного драматического конфликта.

Ответить на это можно лишь так.

Кьеркегор отмечал падение характера современных ему людей. В лице своей Антигоны он создал характер не рядовой. Его

Антигона сохраняет черты античной героини. Внутренняя цельность, собранность, преданность и делают ее героиней в точном смысле слова. Но она героиня не эпическая, а трагическая, и Кьеркегор с подлинной глубиной сумел выявить двойственность, лежащую в основе героического характера в трагедии нового времени.

СТРАДАНИЯ ПОКИНУТЫХ ЖЕНЩИН

Кьеркегора привлекает особый склад характера: человек, носящий в себе груз тяжелых переживаний, не видимых другим. Он находит примеры этого в литературе и уделяет много внимания их анализу.

Таков, в частности, образ Марии Бомарше из трагедии Гете «Клавиго». Как известно, сестра прославленного писателя была покинута своим женихом, испанским журналистом Клавиго. Очевиден личный мотив, привлекший внимание Кьеркегора к второстепенной пьесе Гете: его интересует внутренний мир женщины, покинутой возлюбленным. С этой же точки зрения рассматривает Кьеркегор образ Эльвиры из «Дона Жуана» Моцарта и, наконец, Маргариты из «Фауста» Гете.

Эти три образа женщин, покинутых возлюбленными, служат Кьеркегору для тщательного психологического анализа, выполненного с большой проникновенностью. Во всех этих случаях он видит внутреннюю боль героинь, раскрывает природу страдания каждой в соответствии с ее характером.

Мария Бомарше до конца не может поверить в измену Клавиго. Он не предпочел ей другую женщину, ее сердце полно воспоминаний о тех моментах, когда со всей силой выражалась искренность его чувств. Поэтому своеобразие ее страданий состоит в неуспокоенности. Ее не осеняет никакая иллюзия. «Она утратила детские иллюзии, когда обрела любовь, и потеряла иллюзии, когда Клавиго покинул ее» (187). Некая незаконченность событий, связанных с разрывом, не придает ее страданиям завершенности, в силу которой ее горе стало бы подлинно трагическим.

В отличие от Марии брошенная Доном Жуаном Эльвира осознает окончательность происшедшего. Ею овладевает глубокое отчаяние. Чтобы жизнь не потеряла для нее смысла, она должна любить Дона Жуана. А для этого ей надо убедить себя, что он не обманул ее. Он ничего не обещал ей. «Он не просил моей руки; он лишь протянул свою, и я ухватилась за нее; он посмотрел на меня, и я вся стала принадлежать ему, он открыл объятия, и я отдалась ему 〈...〉 Когда боги спускались на землю и любили женщин, оставались они им верны? И ведь никто не подумает сказать, что они изменили им! А ведь это так, если бы женщина не была горда тем, что ее любил бог. И что такое все боги Олимпа по сравнению с моим Доном Жуаном! Разве я не должна гордиться вместо того, чтобы унижать его, оскорблять

в своих мыслях, позволить себе надеть на него смирительную рубашку жалких законов, пригодных для обыкновенных людей» (201).

Характеристику Эльвиры Кьеркегор завершает красочным описанием: «Если бы я захотел вообразить человеческое существо, потерпевшее кораблекрушение на море, не беспокоящееся о своей жизни, остающееся на борту, потому что там было нечто, что ему хотелось бы спасти, хотя спасти это было невозможно, ибо это существо не могло решить, что́ именно следовало бы спасти, то я создал бы портрет Эльвиры; она на море и в беде, ей грозит гибель, но это ее не тревожит, она даже не замечает этого, так как колеблется относительно того, что́ ей следует спасти» (202).

Такое же образное сравнение находит Кьеркегор для характеристики судьбы Маргариты в «Фаусте». Для этой цели он воспользовался образом, созданным Гете, для определения сущности трагедии Гамлета: дуб был посажен в цветочный горшок, корни разрослись и сосуд разбился[8]. «Фауст слишком велик для нее, и ее любовь должна в конце концов разбить ее душу вдребезги» (209).

Любовь Маргариты была беспредельна. Для нее она означала очень много, может быть все, ибо Фауст «был ее животворящей силой, благодаря ему она стала живым существом» (210). Поэтому, когда Фауста возле нее не стало, она лишилась всего. Она даже не в состоянии выразить свое страдание, ибо не в состоянии даже скорбеть в одиночестве. Ей надо излить свою боль ему, а его около нет, и это означает для нее полную гибель.

Показательно, что в рассуждениях Кьеркегора о трагическом главное место занимают образы страдающих женщин; как мы знаем, это было обусловлено субъективными причинами. Но, отвлекаясь от этого, нельзя не заметить, что тем самым Кьеркегор внес нечто новое в рассмотрение трагического. Женская судьба, трагическое в ней всегда отходили на второй план в рассуждениях эстетиков. Кьеркегор выдвинул вопрос о трагическом в судьбе женщины на первый план.

Суждения Кьеркегора о трагедии и драматических характерах не похожи на обычные теоретические обобщения эстетиков и теоретиков драмы. Они недостаточно типизируют явления. Наоборот, Кьеркегор выбирает крайне индивидуальные персонажи и крайне необычные ситуации. Как показывает его анализ трех образов покинутых женщин, Кьеркегора интересует не типичное, не общее, а глубоко личное, индивидуальное. Это находится в прямом соответствии со строем всей его философии, чуждающейся обобщений и стремящейся раскрыть сущность глубоко личного, индивидуального. Метод Кьеркегора необычен, если рассматривать его в ряду философских систем. Философской абстракции в нем действительно мало. Но обращение мы-

---

[8] См.: *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1978, т. 7, с. 199.

слителя к индивидуальному естественно приблизило его философию к другой форме духовного освоения действительности — к искусству. Кьеркегор — мыслитель-художник более, чем любой из его предшественников. Беллетризованная форма изложения органична для него, ибо истина, как ее мыслит себе Кьеркегор, существует не как абстракция, а как истина для конкретного живого человека.

НИЦШЕ

НИЦШЕ И ФАШИЗМ

Исторические обстоятельства обусловили особое и в некотором отношении совершенно исключительное положение Ницше в мировой культуре. Учение этого философа было принято в качестве идейной основы одним из самых бесчеловечных политических направлений — фашизмом и служило оправданием для бесчисленных жестокостей. Одно время ницшеанство и фашизм просто отождествлялись, и это, естественно, исключало возможность расценивать учение философа как явление культуры. Реакционные направления буржуазной мысли и сейчас находят себе опору в сочинениях автора «Воли к власти».

Вместе с тем общеизвестно, что Ницше оказал влияние на некоторых деятелей культуры, которые принадлежали к гуманистическому направлению общественной мысли и литературы конца XIX — начала XX в. Не став прямыми последователями Ницше, они восприняли некоторые его идеи и трансформировали их в соответствии со своим миропониманием. Таковы были Хенрик Ибсен и Бернард Шоу, Альберт Швейцер и Томас Манн.

Уже одно это размежевание среди тех, кто отдал дань уважения Ницше, показывает, что мы имеем дело со сложным идеологическим явлением. Томас Манн, стремившийся понять всю сложность и противоречивость Ницше, со всей прямотой поставил вопрос о соотношении философии Ницше с фашизмом. Как известно, Ницше был провозвестником превосходства индивида над массой, пророком избранности великих людей, творцом понятия «сверхчеловек». «Сверхчеловек», пишет Т. Манн,— это человек, в котором «с максимальной силой выражены все характерные черты жизни: несправедливость, ложь, эксплуатация»[1]. Культ «сверхчеловека» Т. Манн характеризует как «ницшевскую крикливую, вымученную браваду». Он говорит о чувстве неловкости и стыда, возникающем у интеллигентного читателя, «когда бесконечные издевки Ницше над „социализмом подчиненной ка-

[1] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 378.

сты", который он клеймит как ненавистника высшей жизни, в конце концов убеждают нас, что ницшевский сверхчеловек — это лишь идеализированный образ фашистского вождя и что сам Ницше со всей его философией был не более как пролагателем путей, духовным творцом и провозвестником фашизма в Европе и во всем мире. И все же я склонен поменять здесь местами причину и следствие, потому что, как мне думается, не фашизм есть создание Ницше, а, наоборот, Ницше есть создание фашизма; я хочу этим сказать, что Ницше, в сущности чуждый политике, не может нести моральной ответственности за фашизм, что в своем философском утверждении силы он, подобно чувствительнейшему индикаторному инструменту, лишь уловил и отметил первые признаки нарождающегося империализма, и, точно трепетная стрелка сейсмографа, возвестил западному миру приближение эпохи фашизма, которая для нас стала действительностью и останется ею еще надолго, несмотря на то, что в войне фашизм был побежден»[2].

Это определение глубоко верно и точно. Ницше — мыслитель периода глубочайшего кризиса буржуазного мировоззрения. Он довел идеологию индивидуализма до ее крайней степени; прославление личности, величия и красоты человека было центральным пунктом философии буржуазного гуманизма. У Ницше произошло вырождение этой философии, превращение ее в свою противоположность. «Сверхчеловек» Ницше — враг человечества, презирающий массу, толпу, представляющуюся ему скопищем рабов, не заслуживающих иной участи.

Ф. Меринг писал в конце прошлого века: «Нужно сказать без всякого раздражения: современному рабочему движению совершенно безразлично, признавал или не признавал его Ницше, и было бы ребячеством ставить в упрек человеку, которого постигла трагическая судьба, его безвкусные выпады против „плоскоголовых социалистических болванов" 〈...〉 Из-под его философствований ускользнула, таким образом, всякая твердая почва. Так же как невозможно решать математические уравнения без знания четырех правил арифметики, так нельзя решать моральные проблемы без знания экономических и социальных фактов. Чем одностороннее и яростнее старался Ницше вцепиться в эти проблемы, тем более беспомощно терялся он среди блуждающих огней»[3].

Философия Ницше содержала несомненные элементы критики утвердившихся в буржуазном обществе нравственных идей. Так, он яростно нападал на христианство, правда со своей особой точки зрения, считая, что оно расслабляет человека своей моралью покорности и всепрощающей любви. Критиковал он и слабости либеральной буржуазии, обнаруживая ложь, скрывавшуюся за ее красивыми политическими лозунгами. Но то была,

---

[2] Там же, с. 379.
[3] *Меринг Ф.* Литературно-критические статьи. М.; Л., 1934, т. 2, с. 507—508.

несомненно, критика «справа», хотя и верно отмечавшая пороки буржуазного общества, но указывавшая неверные пути борьбы против них. Точнее, отвергая одну сторону буржуазной идеологии, Ницше возвел в абсолют ту бесчеловечную практику подавления масс, которая составляла сущность капиталистического строя.

Мне представляется верным мнение современного советского историка философии С. Ф. Одуева, который пишет: «Если определение философии как совести эпохи не метафора, то можно, не греша против истины, сказать, что ницшеанство, сложившееся на переходном рубеже развития капитализма как идейное отражение прогрессирующего кризиса буржуазной культуры и духа, действительно является совестью этой переходной эпохи, ее больной совестью. Именно в теоретическом сознании Ницше этот кризис был впервые схвачен с такой остротой и отражен 〈...〉 с болезненной непосредственностью духовного восприятия как личная трагедия»[4].

РЕАКЦИОННАЯ ИДЕЯ «СВЕРХЧЕЛОВЕКА»

Два мыслителя определили исходные позиции философии Ницше — Шопенгауэр и Вагнер.

Не повторяя сказанного о Шопенгауэре в главе, посвященной ему, сразу скажем, что, усвоив сначала идеи и понятия старшего мыслителя, Ницше, оставаясь в круге положений Шопенгауэра, пересмотрел каждое из них и выдвинул совершенно противоположные решения проблем. Объединяло Ницше с Шопенгауэром отрицательное отношение ко всем философским системам, утверждавшим целесообразность мировой жизни, ее разумный смысл, логику ее развития. Разобщало же различное отношение к жизни в целом. Ницше совершенно не приемлет шопенгауэровского отрицания ценности жизни. Его речь становится поэтически вдохновенной, когда он пишет о жизни.

Вместе с тем жизнь им рассматривается не как нечто раз и навсегда данное, а как движение от прошлого через настоящее к будущему. Прошлое было прекрасно и величественно, настоящее отмечено печатью упадка, цель истинного человека, а им является лишь «сверхчеловек»,— вернуть жизни значительность. Вырождение произошло под влиянием христианства и других учений религиозного и морального-философского характера, требовавших от человека подавления заложенных в нем сил.

Современная цивилизация принижает человека. Чтобы возродиться, он должен прежде всего отбросить установленную мораль, ту мораль, которая мешает ему стать самим собой, т. е. человеком сильных страстей, больших порывов. Мораль, исходящая не из природы человека, а навязанная ему извне, долж-

---

[4] *Одуев С. Ф.* Тропами Заратустры. М., 1971, с. 8.

на уступить место естественной морали, а для нее не существует различения добра и зла в общепринятом смысле. Ведь господствующая мораль считает добром даже то, что противоречит природе, а злом — то, что находится в согласии с натурой. За этими отвлеченными суждениями следует прямая критика буржуазной, мещанской, филистерской морали.

Ницше сделал свою философию весьма уязвимой, отвергая все существующие учения о морали. Его попытка создать мораль, якобы основанную на природе, объективно оказалась антиобщественной, так как открывала путь для субъективного произвола «сверхчеловека». Его идея избранничества отдельных людей, выделяющихся над массой, сочеталась и с мыслью, что среди наций и рас существует такое же неравенство и есть целые нации, которые, в свете понятий Ницше, являются неполноценными. Это дало основание счесть его проповедником «аристократического радикализма», как определил позицию Ницше Георг Брандес, и с его формулой согласился не кто иной, как сам Ницше, сказавший датскому критику: «Это, с позволения сказать, самые умные слова, какие мне до сих пор привелось прочесть о себе»[5]. В XX в. из философии Ницше сделали далеко идущие выводы, которых он не предполагал. Во всяком случае, в его учении не было места для утверждения теории «сверхчеловека» как принципа, определяющего деятельность целого государства. Ницше был мыслителем индивидуалистической эпохи, а не провозвестником государственности. «Государством,— по утверждению Ницше,— называется самое холодное из всех холодных чудовищ. Холодно лжет оно; и эта ложь ползет из уст его: „Я, государство, составляю народ“»[6]. «Государством зову я, где все вместе пьют яд, хорошие и дурные; государством, где все теряют самих себя, хорошие и дурные; государством, где медленное самоубийство всех называется жизнью»[7].

И он же выступил проповедником «воли к власти» как высшего выражения личности. «Воля к власти» заменяет у Ницше жажду жизни, как ее выразил Шопенгауэр; она же противопоставляется им учению Дарвина о борьбе за существование. Человеку недостаточно быть самим собой, он стремится стать больше, чем он есть, и это выражается в его стремлении возвыситься над другими, властвовать над ними. «Сверхчеловек» Ницше — отнюдь не обязательно государственный деятель, повелитель или диктатор. Правда, он называет Наполеона и Бисмарка среди тех, в ком проявлялась «воля к власти», но истинные герои Ницше — это деятели культуры, люди мысли и творчества — великие философы, писатели, художники. Их имена пестрят на страницах «Воли к власти», ибо великие люди для Ницше — это в первую очередь те, кто духовно обогатил человечество.

---

[5] *Брандес Г.* Собр. соч. 2-е изд. СПб., [б. г.], т. 14, с. 305.
[6] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. СПб., 1911, с. 38.
[7] Там же, с. 39.

По Ницше, Возрождение — царство индивида, правда кратковременное. Дальнейший путь цивилизации нового времени — путь упадка. «Сверхчеловек» — идеал, к которому надо стремиться, чтобы пришло новое возрождение. «Существовавший до сих пор человек,— считает Ницше,— как бы эмбрион человека будущего ⟨...⟩ Отъединенность индивида не должна вводить в заблуждение — в действительности что-то продолжает течь *под* индивидами. То, что индивид чувствует себя отдельным, это и есть наиболее *могучий стимул* в его движении по направлению к самым далеким целям...»[8] Необходимо подчеркнуть, что у Ницше речь идет именно об индивидуальном развитии, а не о превращении идеи «сверхчеловека» в доктрину фашистской государственности; последняя опирается на массу, характеризуемую как толпа рабов, покорно повинующихся тому самому «холодному», бездушному механизму, каким в глазах Ницше является государство.

Не претендуя на то, чтобы исчерпать основные положения мировоззрения Ницше, необходимо лишь подчеркнуть, что философия этого мыслителя, будучи явно буржуазно-индивидуалистической, не может быть впрямую отождествляема с фашизмом. Рассматриваемая исторически, она представляет собой, несомненно, явление кризиса буржуазного мировоззрения.

Добавлю, что и деятельность самого Ницше требует исторического подхода, ибо философ прошел в своем развитии через разные стадии. Образец такого подхода дал марксистский критик Франц Меринг, работа которого о Ницше отличается полным отсутствием демагогической истерии, так часто, к сожалению, подменявшей научную критику учения автора «Заратустры» и «Воли к власти». По определению Меринга, Ницше прошел в своем развитии три периода. Сначала он — ученик Вагнера и Шопенгауэра, восставший против бисмарковщины и буржуазного меркантилизма (манчестерства): «Ему было жутко при виде той ужасной пустоты, которую перекинувшаяся на сторону Бисмарка буржуазия вызвала в духовной жизни Германии и которая изуродовала даже наш благородный язык»[9]. К этому периоду относятся «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) и «Несвоевременные мысли» (1873—1876). Второй период, к которому принадлежат сочинения «Человеческое, слишком человеческое» (1878—1880), «Утренняя заря» (1881), «Веселая наука» (1882), отмечен стремлением Ницше «подавить в себе художника и стать чистым мыслителем»[10]. Меринг считает, что и в области естественных наук, и как историк общества Ницше подлинной научности не достиг. Ницше остался преимущественно мыслителем-художником: «На фоне случайно вырванного истори-

---

[8] *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М., 1910, т. 9, с. 336.
[9] *Меринг Ф.* Указ. соч., с. 504.
[10] Там же, с. 505.

ческого факта Ницше ткет свои подчас остроумные, но подчас и абсурдные фантазии»[11].

Третий период ознаменовался появлением книг: «Так говорил Заратустра» (1883—1884), «По ту сторону добра и зла» (1886), «Генеалогия морали» (1887), «Сумерки богов» (1889), «Вопрос о Вагнере» (1888). В сочинениях этих лет «вместо отрицания воли к жизни он прославляет волю к власти; шопенгауэровскую мораль милосердия он превращает в мораль жестокости. Материально этот поворот объясняется тем, что Ницше не мог найти пути к социализму, к живым силам исторического развития. Он был слишком умен, чтобы довольствоваться теми отбросами „современных идей", которые преподносит плоский и пошлый либерализм. ⟨...⟩ Не имея понятия об экономическом механизме капиталистического процесса производства, он рисует себе при помощи художественных и литературных реминисценций „сверхчеловеков", „свободные, очень свободные умы", „хороших европейцев",— напыщенные эпитеты, которые он нагромождает с тем большей неразборчивостью, чем больше он чувствует своим инстинктом декадента, что ему приходится прикрашивать чрезвычайно жалкие фигуры упадочного времени»[12]. По мнению Меринга, наиболее интересными являются произведения первых двух периодов Ницше.

«РОЖДЕНИЕ ТРАГЕДИИ ИЗ ДУХА МУЗЫКИ» И ОТКАЗ ОТ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ПОНИМАНИЯ АНТИЧНОСТИ

Непосредственно к нашей теме относится первое значительное произведение Ницше — «Рождение трагедии из духа музыки». Можно ли было ограничиться только рассмотрением одного этого сочинения? Представляется верным мнение тех исследователей творчества Ницше, которые находят в раннем этюде философа зародыши всех основных идей, которые он потом будет развивать в своих сочинениях. Но поскольку цель данного исследования ограничена, нет возможности вдаваться в рассмотрение реакционных взглядов позднего Ницше, тем более что это освещено в советской научной литературе.

Ницше был по образованию филологом-классиком и в 1869 г. получил кафедру в Базеле. Некоторые исходные положения его эстетики и теории искусства получили выражение во вступительной речи, которую он произнес 28 мая 1869 г., впервые выступая на профессорской кафедре в 24 года. В этой речи — «Гомер и классическая филология» — Ницше прежде всего коснулся вопроса о соотношении между наукой и искусством. Ницше решительно отверг позитивистское направление в классической филологии, и это ясно выражено им в словах: «Если мы отне-

---

[11] Там же, с. 506.
[12] Там же, с. 508.

семся чисто *научно* к древнему миру — все равно постараемся ли мы взглянуть на прошлое глазами историка или же станем, подобно естествоиспытателю, подводить под рубрики, сравнивать и в лучшем случае относить к некоторым морфологическим законам формы речи древних произведений,— мы всегда теряем чудесное творческое начало, истинный аромат античной атмосферы, мы забываем то сладостное побуждение, которое силой инстинкта заставляло нас видеть в древних греках объект нашего мышления и наслаждения»[13]. Для Ницше важна не мертвая буква древнего текста, а живой дух греческой классики.

Обращаясь к гомеровскому вопросу, молодой профессор ставит вопрос о соотношении индивидуального и народного творчества. Были «Илиада» и «Одиссея» продуктом творчества единичного гениального поэта, или они явились плодом народного творчества? Ницше считает в принципе неправильным такое противопоставление. Рассмотрев различные теории, возникшие вокруг гомеровского эпоса, Ницше категорически заявляет: «... не существует подобного контраста между народным и индивидуальным творчеством; наоборот, всякое творчество, тем более народное, требует посредничества отдельного индивида. Но большей частью неправильное противопоставление имеет смысл лишь тогда, если под индивидуальным творчеством понимают творчество, не выросшее на почве народного сознания, принадлежащее ненародному творцу и зреющее в ненародной атмосфере — например, в кабинете ученого» (13—14).

Таково положение в первобытную эпоху. Меняется ли оно в последующие времена, когда возникает литература в собственном смысле слова? Ницше не видит разницы, ибо «те самые силы, которые некогда были деятельны, продолжают существовать и теперь; и форма, в которой они действуют, оставалась та же. Великий поэт литературной эпохи все еще народный поэт и нисколько не меньше другого народного поэта нелитературного периода. Единственная разница между этими двумя поэтами заключается не в происхождении их творчества, а в передаче и распространении, короче говоря, в *традиции*... Эта последняя без помощи закрепляющих букв подвержена вечному течению и опасности принять в себя чужие элементы...» (14).

Филология для молодого Ницше не замкнутое цеховое занятие. Она видится ему в связи со всей духовной деятельностью человечества: «Филология в такой же степени часть истории, как и часть естествоведения и часть эстетики: часть истории, поскольку она хочет понять проявления известных народных индивидуальностей — в постоянно новых образах, понять господствующий закон в быстром чередовании явлений; часть естествоведения, поскольку она стремится исследовать глубочайший инстинкт человека — инстинкт речи; наконец, часть эстетики, так

---

[13] *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М., 1912, т. 1, с. 5. Далее ссылки на цитаты из этого тома даются в скобках.

как из ряда древностей она выдвигает „классическую" древность с требованием и намерением обнаружить исчезнувший идеальный мир и противопоставить современности зерцало классического и вечного образца» (3). К этому Ницше добавил в конце речи, что «каждая филологическая деятельность должна быть включена в философское мировоззрение, в котором все единичное и частное испаряется как ненужное и остается нетронутым лишь целое и общее» (20).

Таков тот синтетический метод, с которым Ницше намерен подходить к явлениям искусства, и в частности к вопросу о трагедии. В противовес ученым, которые исследовали проблему возникновения древнегреческой трагедии, опираясь на высказывания Аристотеля в его «Поэтике», на сведения, добытые археологией, этнографией, театроведением и т. д., Ницше ставит эту проблему в философском аспекте. Суть дела, считает он, не в дифирамбе, не в том, как постепенно из хора выделялся отдельный исполнитель, а в духе народа, в его мироощущении, в его инстинктивных стремлениях.

В эпоху Просвещения возникло понимание античности как выражения духа свободного народа в гармонических образах скульптуры, в совершенных храмовых строениях, в прекраснейшей поэзии — эпической, лирической и драматической. Винкельман в своей «Истории искусства древности» (1764), а затем Лессинг в «Лаокооне» (1766) создали обобщенный образ античности как поры наивысшего нравственного и эстетического совершенства. Знаменитая формула Винкельмана, сказавшего, что античное искусство воплотило в себе «спокойное величие и благородную простоту», прочно утвердилось в немецкой идеологии. Эта концепция получила развитие в творчестве и теоретических сочинениях Гете и Шиллера в пору «ваймарского классицизма». Романтики строили свою эстетическую теорию на противопоставлении своего бурного, динамического мироощущения классической спокойности и уравновешенности. Гегель положил в основу своей схемы исторического развития искусств противопоставление классической гармонии содержания и формы романтическому нарушению этой гармонии.

Ницше выступил с опровержением этой концепции, получившей к его времени авторитет всеми признанной традиции.

В своем пересмотре этой традиции Ницше был не одинок. Он опирался на лекции другого базельского профессора Якоба Буркгардта (1818—1897), известного своим трудом «Культура Ренессанса в Италии» (1860). С неменьшей смелостью и оригинальностью подошел он к истолкованию «Культурной истории Греции». Его лекции увидели свет лишь посмертно, но Ницше, учившийся у Буркгардта и друживший с ним, знал его взгляды задолго до их появления в печати. Заметим, однако, что концепция, созданная Ницше в его «Рождении трагедии», весьма отличалась от построений Буркгардта, и швейцарский ученый отошел от молодого новатора. Ницше остался в одиночестве перед

сонмом сторонников традиционной точки зрения на античность, возмутившихся вторжением в их область разрушительных идей никому не известного молодого автора.

АПОЛЛОН И ДИОНИС

В противовес монистическому взгляду на духовную культуру античной Греции Ницше выдвинул концепцию дуализма греческого духа. Традиционное понятие о гармонии, чувстве меры и красоты, якобы составляющих существо классического греческого мировоззрения, Ницше обозначил как аполлоновское начало. Однако оно, по его мнению, не является единственным выражением духа, свойственного народу Древней Греции. Рядом с ним существовала стихия, которую Ницше обозначает как дионисическую. Образы греческих богов служат философу символами противоположных источников искусства, различных его целей. Не устойчивое единство духа, а постоянная борьба двух антагонистических начал составляет подлинную жизнь античного искусства. Его величие и определяется тем, что оно воплощает человеческую природу в свойственных ей противоречиях, в борьбе и смене различных стремлений.

Самое искусство, считает Ницше, не может быть взято как некое единство. В нем происходит борьба, и в ней сталкиваются искусство, осененное покровительством Аполлона,— искусство пластических образов, с искусством, которому покровительствует Дионис,— искусство музыки. «...Эти два столь различные стремления,— пишет Ницше,— действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга к все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу вышеназванных противоположностей, только по видимости соединенных общим словом „искусство", пока, наконец, чудодейственным метафизическим актом эллинской „воли" они не явятся связанными в некоторую постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут, наконец, столь же дионисического, сколь и аполлоновского произведения искусства — аттической трагедии» (39).

Таков основной тезис Ницше, который затем многосторонне развивается им на протяжении его произведения. С самого начала надо заметить, что Ницше оперирует не частными и конкретными филологическими или искусствоведческими фактами и понятиями, а художественными символами, воплощающими идеи, умонастроения, духовные и физиологические склонности людей. Перед нами не научно фундированный трактат, а философско-художественная фантазия.

Было бы ошибкой на основании этого уподобиться тем современникам Ницше, которые отказывались принять всерьез идеи Ницше. Среди них надо назвать в первую очередь Ульриха Виламовиц-Мелендорфа (1848—1931), впоследствии крупнейшего немецкого филолога-классика. В пору появления «Рожде-

ния трагедии» он тоже был молодым, как Ницше, и написал озорное и пародийное возражение на его книгу. «Аристотель и Лессинг ничего не понимали в драме; г. Н. понимает»[14],— шутил будущий корифей греческой филологии. Он обвинил Ницше в невежестве, искажении истории и предложил считать «Рождение трагедии» «дионисическо-аполлоническим произведением искусства», а не серьезным научным трудом. Ницше поддержал, однако, Эрвин Роде, и это вызвало появление второго памфлета Виламовиц-Мелендорфа (1873). Понадобилось время, и даже классическая филология признала правоту ряда утверждений Ницше, явившихся гениальными догадками о характере древнегреческой культуры.

В отличие от науки своего времени Ницше, в частности, утверждал идею глубоко противоречивого развития античной культуры. Он смотрел на нее с исторической точки зрения, и то, что сторонникам, а также последователям просветительского понимания античности казалось идеалом, у Ницше представало как одна из ранних стадий духовной истории человечества. Вместе с тем сам человек рассматривался им не как рациональное существо, достигшее высокой степени понимания мира, а как существо первобытное, еще стоящее в страхе и растерянности перед таинственным, непонятным миром.

Древний человек был еще весь во власти инстинктов. Иррациональные элементы его натуры проявлялись в том значении, какое он придавал сновидениям, а также в его тяготении к экстатическому опьянению. Ницше признает, что дионисийство было привнесено в греческую культуру извне. Сначала, по его концепции, существовало дионисийство варваров, у них — от Вавилона до Рима — существовали дионисические празднества, главным элементом которых была неограниченная половая разнузданность: «...тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до отвратительного смешения сладострастия и жестокости» (45).

Ницше считает, что греки были некоторое время защищены от дионисийства. По-видимому, он в этом пункте сохранил приверженность тому идеалу греческой культуры, против которого в целом боролся. Во всяком случае, в его описании получается, будто некоторое время греков спасал от варварского дионисизма «образ Аполлона». Но затем противодействие стало невозможным, ибо в самой греческой природе, оказывается, были заложены подобные же стремления. Но у греков, в силу того что изначально они все же были детьми Аполлона, дионисийское начало получило иной характер. Если вавилонские сакеи были «возвращением человека на ступень тигра и обезьяны, за дионисическими оргиями греков ⟨остается⟩ значение празднеств искупления мира и дней духовного просветления» (46).

---

[14] *Wilamowitz-Möllendorf U.* Zukunftsphilologie. Berlin, 1872, S. 7.

Огромную роль в дионисийстве греков играла музыка. Она была первоначально известна грекам как «аполлоновское искусство». «Музыка Аполлона была дорической архитектурой в звуках, но лишь в намеках на тона, как они свойственны кифаре. Тщательно устранялся, как неаполлоновский, тот элемент, который главным образом характерен для дионисической музыки, а вместе с тем для музыки вообще,— потрясающее могущество звука, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии» (47).

Здесь уместно указать на то, что если философской отправной точкой для Ницше было учение Шопенгауэра, то эстетически его вдохновила музыка Рихарда Вагнера.

В молодости Ницше, весьма любивший музыку, проникся особым почтением к Вагнеру как художнику, сочетавшему эстетические идеи с большими национальными задачами. Он видел в нем поэта-композитора, творца музыкальной драмы, близкой по духу античной трагедии в ее первозданном виде, какою она была у Эсхила. Ницше видел в этом роде искусства средство возбуждения героического духа в немецком народе. Шиллеровская идея эстетического воспитания продолжала здесь действовать в преображенном виде. Если у автора «Писем об эстетическом воспитании человека» преобладало то, что мы, пользуясь понятием, созданным Ницше, назовем аполлоновским началом, то в идеях Вагнера и Ницше явно господствовало начало дионисическое. «...Я истолковывал себе музыку Вагнера как выражение дионисовской мощи души,— признавался впоследствии Ницше,— я воображал, что слышу в ней землетрясение, которым, наконец, разражается издревле запруженная первобытная сила жизни, равнодушная к тому, что от этого может поколебаться все, что называет себя ныне культурой» [15]. Впоследствии Ницше решительно пересмотрел свое отношение к музыке Вагнера и стал рьяным противником композитора, но в ту пору, когда он создавал «Рождение трагедии из духа музыки», великий музыкант был его кумиром.

МИФЫ КАК ВЫРАЖЕНИЕ МИРОПОНИМАНИЯ

Греческая народная мудрость, по словам Ницше, создала предание, выразительно характеризующее изначальное отношение к жизни. Царь Мидас, по этому мифу, поймал фавна Силена, который был спутником Диониса, и спросил его: что самое лучшее для человека? Тот ответил: «Не родиться, а если уж родился, то поскорее умереть». «Грек знал и ощущал страх и ужасы существования: чтобы быть вообще в силах жить, он принужден был заслонить себя от них блестящим сновидением грез — олимпийцами» (49). Видения, сны, мечты, как пишет Ницше,— вообще характерная особенность первобытного сознания, видящего в

[15] *Нитче Ф.* Нитче о Вагнере. СПб., 1907, с. 79.

порождениях воображения такую же реальность, как и та, среди которой человек живет; если не большую реальность, то, безусловно, более возвышенную.

Олимпийские боги, созданные воображением древних греков, воплощают первобытное языческое представление о высшем блаженстве. «Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце (т. е. с христианской религией.— *А. А.*) и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры,— тот неизбежно и скоро с неудовольствием и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает аб аскете, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется безотносительно к тому — добро оно или зло» (48).

Происходило это мифотворчество таким образом: «...из первобытного титанического порядка богов ужаса чрез посредство 〈...〉 аполлоновского инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости 〈...〉 Как мог бы иначе такой болезненно-чувствительный, такой неистовый в своих желаниях, такой из ряду вон склонный к *страданию* народ вынести существование, если бы оно не было представлено ему в 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 преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской „волей"» (49).

Миф об олимпийцах, созданный воображением, становится нравственной силой, воздействующей на то самое сознание, которое его породило. «Существование под яркими солнечными лучами таких богов ощущается как нечто само по себе достойное стремления» (49). Возникает стремление, совершенно противоположное тому, которое проповедовал Силен. Теперь для человека наихудшее — рано умереть и вообще быть подверженным смерти. Недаром у Гомера оплакивается ранняя смерть Ахилла. Гомер, этот высший тип «наивного» художника, увековечивает героев, удовлетворяя таким образом желание людей «сознавать себя достойными такой славы» (51). Бессмертие олимпийцев отражало эллинскую «волю» к красоте, которая боролась с сопутствующим ей «талантом к страданию и к мудрости страдания» (51). Эпос Гомера воплощает победу красоты над страданием.

Ницше намечает четыре стадии борьбы аполлоновского и дионисического начал. Сначала дионисийские битвы титанов, затем — гомеровский мир, в котором побеждает аполлонизм, далее — новый поток дионисийства и новая победа аполлонизма в дорическом стиле. Рассматривая эту схему, мы не должны забывать, что аполлоновское начало в сущности своей пластично, а дионисическое — музыкально.

Эту борьбу и смену умонастроений и, скажем условно, стилей увенчивает создание аттической трагедии, в которой оба на-

чала — аполлоновское и дионисическое сливаются в высшее художественное единство.

Известное утверждение, что трагедия родилась из дифирамба, побуждает Ницше обратиться к рассмотрению греческой лирики. В качестве творца ее он называет Архилоха, ставя его по значению рядом с Гомером.

Прежде всего Ницше отвергает представление о лирике как субъективной поэзии в отличие от эпоса как поэзии объективной. Субъективный художник, категорически заявляет Ницше,— плохой художник. «Мы во всех родах и степенях искусства во-первых и прежде всего требуем победы над субъективизмом, избавления от „я" и молчания всякой индивидуальной воли и прихоти; мало того, вне объективности, вне чистого, бескорыстного созерцания мы не можем уверовать в малейшее истинно художественное творчество» (55).

То, что у Архилоха принимают за субъективность, его выражения ненависти и презрения, пьяные вспышки страсти, на самом деле выражает нечто совершенно иное. Здесь Ницше делает скачок из классической древности в новое время и напоминает одно важное высказывание Шиллера, поэта, которого он вообще не очень ценил; в данном случае, однако, ему удобно опереться на него. Шиллер признался однажды, что процесс создания поэтических произведений протекает у него в такой последовательности: «...Вдохновенные творения не всегда порождаются живыми представлениями о их предмете, но часто лишь потребностью в последних, смутной жаждой излить рвущиеся наружу чувства. Когда я сажусь писать, в моей душе гораздо чаще возникает музыкальный образ стихотворения, нежели ясное представление о его содержании, которое мне порой еще неизвестно»[16] (Ницше, с. 56).

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛИРИКИ

Связь словесного поэтического искусства с музыкой имеет древнейшие корни. Для греческой поэзии тождество лирики с музыкой — естественный и непреложный факт. Музыка для Ницше — повторение мира, вторичный слепок с него. Изначально в ней выражается скорбь поэта перед лицом противоречий мира. «Затем эта музыка становится для него видимой, как бы в *символическом сновидении* под аполлоновским воздействием сна. Прежнее лишенное образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, с ее разрешением в иллюзии, создает теперь вторичное отражение в форме отдельного уподобления или примера» (56).

Очень важным является отличие лирика от пластического художника. «Пластик, а равно и родственный ему эпик погружен в чистое созерцание образов. Дионисический музыкант (т. е. лирик.— *А. А.*) без всяких образов сам во всей своей полноте —

---

[16] *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957, т. 7, с. 272.

изначальная скорбь и изначальный отзвук ее. Лирический гений чувствует, как из мистических состояний самоотчуждения и единства вырастает мир образов и символов, имеющий совсем другую окраску, причинность и скорость, чем тот мир пластика и эпика» (57). При этом «я» лирического поэта совершенно непохоже на «я» эмпирически реального человека. Лирический поэт проникает в сущность вещей, не исключая и того, что собственное «я» такой поэт-гений способен увидеть объективно, со стороны, и художественный образ, созданный поэтом, не копия, не портрет того человека, который любил, ненавидел, страдал, а поэтическое обобщение всей способности чувствовать сильно, страстно и красиво. В противоположность Шопенгауэру, который просто противопоставляет субъективное и объективное в художественном творчестве, Ницше категорически утверждает, что если субъект истинный художник, то «он уже свободен от своей индивидуальной воли и стал как бы медиумом, средой, через которую единый истинно-сущий субъект празднует свое освобождение в иллюзии» (59). Если отвлечься от мистической фразеологии Ницше, то станет заметно, что именно такое освобождение от своего индивидуального взгляда на мир и людей характерно для писателей, изображавших мир реалистически. Образы людей, создаваемые художником, в его собственных глазах обретают самостоятельность и ведут себя так, как свойственно людям подобного характера в действительности. Бальзак, Флобер, Тургенев, Толстой и многие другие художники воплощали не свое желаемое, а реальное и объективное. «...Точно ... воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями»,— писал И. С. Тургенев[17]. Лирический герой в этом отношении подобен любым другим характерам, конечно с поправкой на особенности музыкальной речи поэзии, но эта музыкальность не есть нечто, противоречащее истине, ибо кроме логической правды существует «истина» чувств, которые способна передать только музыка и лирическая поэзия.

Индивидуальное творчество Архилоха, которого Ницше взял как образец лирического поэта, не противоречит народности поэтического творчества. Его историческая заслуга в том, что «он ввел *народную песню* в литературу» (60). Ницше считает при этом, что «каждая богатая народными песнями и продуктивная в этом отношении эпоха в то же время сильнейшим образом была волнуема и дионисическими течениями, на которые всегда необходимо смотреть как на подпочву и предпосылку народной песни» (61).

Мелодия не приправа к словесному тексту песни, она самостоятельное явление искусства, более того, Ницше видит в ней первичное начало: «...непрестанно рождающаяся мелодия мечет

---

[17] *Тургенев И. С.* Собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 349.

вокруг себя искры образов» (61), пестрых, внезапно сменяющихся, и поэзия ищет словесное воплощение этих образов. «Мелодия рождает поэтическое произведение из себя, и притом все снова и снова» (61). Она может объективироваться не в одном, а в нескольких текстах. Ницше приходит к выводу, что народная песня есть «высшее напряжение языка, стремящегося *подражать музыке*» (61). Из этого же следует другое утверждение Ницше, а именно, что неправильно представлять себе, будто музыка воплощает в своих мелодиях реальные предметы. «...Даже если композитор воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-нибудь ее часть — как „сцену у ручья", а другую — как „веселую сходку поселян",— то и это равным образом только уподобления, *рожденные из музыки представления* — и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке,— представления, которые ни с какой стороны не могут быть поучительными для нас по отношению к *дионисическому* содержанию музыки и даже не имеют какой-либо исключительной ценности в ряду других подобных же образов» (62).

Рассуждения Ницше о природе музыки имеют прямое отношение к трагедии, ибо, как заявлено в названии его сочинения, она родилась из духа музыки.

ДИОНИСИЧЕСКОЕ ПРИРОДНОЕ НАЧАЛО ТРАГЕДИИ ГРЕКОВ

Путь рассуждений Ницше, ведущий к трагедии, долог и несколько запутан — недаром он сам называет его лабиринтом. Но главное в ходе мысли философа раскрывается с достаточной ясностью. Это, во-первых, противоположность аполлоновского и дионисического начала, т. е. разумного, уравновешенного отношения к жизни, получающего наивысшее художественное воплощение в пластике, с одной стороны, и эмоционального возбуждения, рожденного ужасами жизни, страхом и стремлением преодолеть его. Жажда жизни приводит к соединению этих антагонистических начал.

Во-вторых, в пределах искусства, пользующегося словом как средством выражения, также есть эти две тенденции. Первая получает воплощение в эпосе, чье плавное и спокойное отражение героического в жизни полно красоты и благородства, как полагается искусству аполлоновскому. В противоположность эпосу, лирика проникнута дионисическим духом. По-своему она тоже объективна, обобщенно выражая строй чувств людей.

Заметим, что в системе, которую строит Ницше, отсутствует музыкальный элемент, присущий эпосу. Ведь и он изначально был песней. Но для Ницше музыкальность есть исключительно лирическое качество. Следуем дальше за ходом его рассуждений.

Трагедия, как гласит предание, возникла из хора. Какова

душа этого хора, представляющего собой драму в ее изначальном виде?

Некоторые историки драмы и эстетики видели в хоре прямое изображение народа, афинского демоса, который судит своих царей и героев, впадающих в несчастье из-за совершаемых ими трагических ошибок. Хор — народ был судьей царей с их страстными порывами и распутством. Провозвестнику культа выдающихся личностей, противнику демократии Ницше такое понимание хора претит, и к тому же было бы богохульством говорить о хоре трагедии как предчувствии «конституционного народного представительства» (65), на практике не известного античному государственному строю.

Отвергнув «политическое истолкование хора», Ницше не менее решительно отрицает идею А. В. Шлегеля, видевшего в хоре квинтэссенцию мнения толпы зрителей и выступавшего в роли «идеального зрителя» (65). Мысль А. В. Шлегеля неверна хотя бы уже потому, что невозможно представить себе сведение всего многообразия мнений и реакций толпы к некому единому знаменателю. Невозможно представить себе это еще из-за того, что греческая публика весьма отличалась от современной. Греческий хор принимал образы персонажей на сцене как живые существа. Хор Океанид считает реальным не только Прометея, но и себя, между тем как по современным понятиям идеальный зритель сознает, что происходящее на сцене — художественное произведение. У Шлегеля получается несогласованность: зритель идеальный, а действие на сцене реальное (как это явствует из греческих трагедий).

Более верным представляется Ницше суждение Ф. Шиллера в предисловии к «Мессинской невесте»; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы полностью замкнуться от мира действительности и сохранить как идеальную почву, так и поэтическую свободу. Шиллер боролся против опошленного понятия о естественности и против натуралистического требования полной иллюзии реальности происходящего на сцене. Ницше согласен с тем, что «хор — живая стена, воздвигнутая против напора действительности» (70), но шиллеровский хор принадлежит миру культуры, тогда как у древних греков он выражал дух природы и потому был воплощен в образах сатиров, воплощавших «природу, которой еще не коснулось познание, в которой еще замкнуты затворы культуры» (70). Публика аттической трагедии узнавала себя в хоре, никакой противоположности между нею и хором не было. «Хор сатиров прежде всего видение дионисической массы, как, в свою очередь, мир сцены есть видение этого хора сатиров...» (71—72).

Объяснение сущности трагического хора греков да и самой трагедии вытекает у Ницше из его общего понимания искусства и поэзии. «Сфера поэзии,— пишет он,— лежит не вне пределов мира, как фантастическая невозможность, порожденная поэти-

чески настроенной головой» (70) Это направлено против Шиллера с его искусственным «культурным» построением трагедии, по внешности стремящейся быть похожей на аттическую. Подлинная поэзия, а такою была поэзия греков, «стремится быть чем-то прямо противоположным этой невозможности, не прикрашенным выражением истины и поэтому-то и должна отбрасывать лживый наряд той мнимой действительности культурного человека. Контраст этой подлинной истины природы и культурной лжи, выдающей себя за единственную реальность, подобен контрасту между вечным ядром вещей, вещью в себе, и всею совокупностью мира явлений...» (70). Сатир — живое воплощение первобытного, изначального, того, что составляет основу природы человека до того, как культура частью исказила, частью спрятала истинную сущность человека. Поэтому «дионисический грек ищет истины и природы в ее высшей мощи — он чувствует себя чарами превращенным в сатира» (71), и поэтому публика аттической трагедии узнавала себя в хоре, выступавшем на орхестре. Более того, «каждый мог безусловно *отвлечься* от всего окружающего его культурного мира и в насыщенном созерцании мнить себя хоревтом. С этой точки зрения мы имеем право назвать хор на его примитивной ступени в первобытной трагедии самоотражением дионисического человека ⟨...⟩ Хор сатиров прежде всего видение дионисической массы, как, в свою очередь, мир сцены есть видение этого хора сатиров...» (71—72).

Существует особая способность художественного, поэтического ви́дения: «...поэт тогда только и поэт, когда видит себя окруженным образами, живущими и действующими перед его глазами, и созерцает их сокровеннейшую сущность» (72). Эта способность утрачена людьми нового времени, даже поэзия стала риторичной, манипулирующей понятиями, а не живыми образами. «В сущности эстетический феномен прост: надо только иметь способность постоянно видеть перед собой живую игру и жить непрестанно окруженным толпою духов — при этом условии будешь поэтом; стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел — и будешь драматургом» (72).

Подобные утверждения звучали «революционно» лишь в эпоху господства позитивизма и натурализма. По существу же Ницше возрождал в новой форме старое романтическое понимание искусства. Вспомним, что и в эстетике романтизма музыка провозглашена главнейшим из всех искусств. Точно так же именно романтическая эстетика утверждала превосходство внутреннего, интуитивного знания над рациональным пониманием мира. Романтики же провозглашали поэтому художника высшим органом постижения мира.

Античный театр возбуждал в зрителях дионисическое состояние, в силу чего они проникались художественным чувством и, подобно творцам представления, видели себя тоже окруженными толпой духов. Так возникало единство исполнителей и зрите-

лей, хора и афинской публики. Этот духовный процесс, утверждает Ницше, составляет сущность драмы, он определяет своеобразие ее как вида искусства, отличающегося от эпоса. Рапсод, излагающий эпический сюжет, не сливается со своими образами, он смотрит на них со стороны. Драматический феномен, по Ницше, состоит в том, что зритель полностью проникается тем, что видит на орхестре.

Ницше различает два вида хора. Один — хор аполлонический, состоящий в торжественном песнопении дев, шествующих с лаврами в руках к храму Аполлона; хористки «остаются тем, что они есть, и сохраняют свои имена гражданок; дифирамбический хор есть хор превращенных, причем их гражданское прошлое, их социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога (Диониса). Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромный подъем и развитие единичного аполлоновского певца; между тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных актеров, которые смотрят на себя и друг на друга как на превращенных» (73).

Здесь нетрудно узнать идею, имеющую происхождение в источнике, как будто бы противопоказанном Ницше. Не единожды критикуемый Ницше, этим провозвестником «сверхчеловека», демократ и глашатай прав плебса Жан-Жак Руссо был первым, кто указал на то, что в своем истоке искусство было народным и в нем не было разделения на зрителей и исполнителей. Весь народ был проникнут творческим духом, выражавшимся в пении и пляске[18].

Греческий хор противоположен хору оперы; последний состоит из безликих существ, составляющих второй план действия. «Трагический хор греков может быть древнее, первоначальнее и даже важнее собственного „действия“» (74). Более того, «сцена совместно с происходящим на ней действием, в сущности, и первоначально была задумана как *видение*, и ⟨...⟩ единственной реальностью является именно хор, порождающий из себя это видение и говорящий о нем всей символикой пляски, звука и слова» (74).

«...На долю дифирамбического хора выпадает задача поднять настроение зрителей до такой высоты дионисического строя души, чтобы они, как только на сцене появится герой, усмотрели в нем не уродливо замаскированного человека, но рожденное из их собственной зачарованности и восторга видение» (75).

ДВА ЛИКА ТРАГЕДИИ: УЖАС ПЕРЕД ЛИЦОМ ЗЛА И ВЕЛИКАЯ ЦЕННОСТЬ ЖИЗНИ

Два образа выражают всю сущность аттической трагедии, призванной, с одной стороны, возбудить чувство ужаса перед злом, существующим в жизни, а с другой — влить в человеческие души

[18] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 400.

сознание великой ценности жизни. Так преображается у Ницше аристотелевское понимание трагедии как действия, вызывающего чувство страха и сострадания для того, чтобы очистить человеческие души от подобных чувств. Обратимся к классическим примерам, в выборе которых Ницше отнюдь не оригинален, а вполне традиционен, хотя, конечно, его трактовка имеет свои отличия от распространенных и общепринятых толкований, но не столь кардинальные, как может показаться на первый взгляд.

«Наиболее отягченный страданиями образ греческой сцены, злосчастный Эдип, был задуман Софоклом как тип благородного человека, который, несмотря на всю его мудрость, предназначен к заблуждениям и бедствиям, но в конце концов безмерностью своих страданий становится источником чудесной благодати для всего, что его окружает,— благодати, не теряющей своей действенности даже после его кончины. Благородный человек не согрешает — вот что хочет нам сказать глубокомысленный поэт: пусть от его действий гибнут все законы, весь естественный порядок и даже нравственный мир,— этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного старого мира мир новый. Это хочет сказать нам поэт, поскольку он вместе с тем и религиозный мыслитель: как поэт он с самого начала показывает нам изумительно завязанный узел процесса, разрешая который судья шаг за шагом медленно движется к собственной гибели; чисто эллинское наслаждение диалектикой этого решения столь велико, что благодаря ему на всем произведении лежит некий налет всепреодолевающей радостности, снимающей везде остроту ужасающих предпосылок этого процесса. В „Эдипе в Колоне“ мы находим ту же радостность...» (77).

Эдип — пассивный герой в том смысле, что он не борется против тяжкого рока, обрушившегося на него. Но он в своей реакции на зло, в том наказании, на которое он обрекает себя, достигает «высшей активности, простирающейся далеко за пределы его жизни» (77). Софоклова трагедия основана на мифе, имеющем, в сущности, пессимистический смысл: Эдип, отгадчик загадки сфинкса,— мудрец, но именно он волей рока оказывается вверженным в пучины зла и нарушает законы природы. Почему же мудрость оказывается источником зла? На первый взгляд это выглядит парадоксально. Но в системе мысли Ницше — это вполне закономерно. Антиномия аполлоновского и дионисического начал есть одновременно антиномия рационального и эмоционального, разума и чувства. У Ницше оживает библейская истина, что во многой мудрости много печали (Экклезиаст, I, 18). «Острие мудрости обращается против мудреца; мудрость преступное действие по отношению к природе» — вот те страшные положения, с которыми обращается к нам миф; но эллинский поэт, как луч солнца, прикасается к величественной и страшной мемноновой статуе мифа, и она внезапно начинает звучать софокловскими мелодиями» (78). Иначе говоря, поэ-

зия, подчеркнем — музыкальная поэзия аттической трагедии, преобразует мрачный миф в жизнеутверждение.

Если Эдип — пример героя пассивного, то Прометей — «венец активности» (79). В образе Прометея, восставшего против богов, воплощена «глубокая эсхиловская жажда справедливости» (79), «титанический художник носил в себе упрямую веру в свои силы создать людей, а олимпийских богов по меньшей мере уничтожить» (79). Если Софокл предвосхитил в Эдипе образ святого, то Эсхил создал в Прометее гимн творческой силе великого гения, «за которую недорого заплатить даже вечным страданием» (80).

Ницше создает затем свой вариант противопоставления эллинского и иудейского духа, трансформируя известную формулу Генриха Гейне. Для последнего эллинство было воплощением жизнерадостности языческой полноты бытия, тогда как в иудействе он видел воплощение аскетизма и сурового отречения от благ жизни. Для семитического мира обобщенно символическое значение имеет, по мнению Ницше, миф о грехопадении, «в котором любопытство, лживость притворства, склонность к соблазну, похотливость,— короче, ряд женских пороков по преимуществу рассматриваются как источник зла» (80—81).

Прометей, согласно мифу, творец людей. В образе героя Эсхил воплощает «радость художника о бытии, пренебрегающая всякими бедствиями, радостность художественного творчества — светлый, облачный и небесный образ, играющий на поверхности черного озера печали» (80). Ценность, которая придается огню в мифе о Прометее, содержит в себе тоже две возможности, благо состоит в том, что молния зажигает и дает пламя, согревающее, как и солнце. Но, как думается Ницше, первобытному человеку похищение огня представлялось злодеянием, ограблением природы. Это тоже своего рода грех. В противовес иудейскому понятию о грехе, как чем-то унижающем человека, для арийцев характерен «возвышенный взгляд на *активность греха*, как на прометеевскую добродетель по существу...» (81). Именно такой взгляд составляет «этическую подпочву пессимистической трагедии как оправдания зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания» (81).

По Ницше, сокровеннейшее ядро мифа о Прометее состоит в том, что титанические стремления индивида неизбежно делают его нарушителем существующего порядка вещей, более того — преступником. В этом проявляется дионисическое начало. Героем древнейших трагедий был сам Дионис, однако со временем он стал принимать лики других мифических лиц — Прометея, Эдипа и т. д. За всеми этими масками героев скрывается божество.

Дионисическому началу все время противостоит аполлоновское. Аполлон хочет привести отдельные существа к покою, постоянно напоминает о границах, положенных законами, требу-

ет от людей самопознания, меры. Эсхиловский Прометей, по Ницше, сочетает в себе дионисическую и аполлоновскую природу, сущность его трагедии философ сводит к формуле: «Все существующее справедливо и несправедливо — и в обоих видах равно оправдано» (82).

ЭВОЛЮЦИЯ АНТИЧНОЙ ТРАГЕДИИ

Эволюцию античной трагедии Ницше рассматривает совершенно иначе, чем то было принято в классической филологии. Последняя подчеркивала постепенное развитие действенного начала трагедии, рост количества актеров от одного до трех. Ницше совершенно пренебрегает этими фактами. Его интересует не внешняя структура трагедии, а ее дух, душа. Для него высшее, что воплощается в аттической трагедии, это — «прекрасное безумие художнического вдохновения» (102). Эсхил для него не просто начало трагического искусства, а его кульминация, ибо в нем с наибольшей полнотой проявился дионисический дух, и в его трагедиях господствует музыка, как ее понимает Ницше. У Эсхила человек предстает в своей цельности, он титан, в нем ощущается первозданная сила природы.

В традиционном понимании Эсхил был лишь первой ступенью трагического искусства. После него приходит Софокл, поднимающий трагедию на новую художественную высоту. Ницше чтит Софокла как великого художника, но для него его нововведения имеют отнюдь не столь положительное значение, как то казалось традиционным историкам драмы. В глазах Ницше, Софокл первый представитель антидионисического духа, направленного против мифа. Это сказывается в том, что обычно принято считать главным достоинством творца «Эдипа»,— в разработке характеров и в тонкости психологического анализа. Между тем чем яснее становится происходящее в трагедии, чем больше внешнее привлекает внимание зрителя, тем больший ущерб наносится существу трагического. Дионисическое искусство стремится убедить в том, что жизнь радостна, но ее радостность проявляется не в прямой форме: «...искать эту радостность мы должны не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели...» (118).

Дионисическое мироощущение проявляется в том, что зрелище трагедии приобщает человека к процессу мировой жизни: «Мы действительно становимся на краткие мгновения самим Первосущим и чувствуем его неукротимое 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 бьющей плодовитости 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 в своих порождениях мы слились» (118).

Логика не в состоянии постигнуть диалектику бытия, понимаемого как трагедия, притом трагедия, проникнутая духом своеобразной радости. Полнее всего подобное жизнеощущение воплощено в мифе. Рассказанный миф утрачивает существенные черты своего содержания,— «миф решительно не находит в словесной форме речей своей адекватной объективации» (118—119).

Греческая трагедия знакома современному человеку лишь как словесная драма. Теперь приходится путем ученых изысканий восстанавливать мощь музыкального действия, чтобы постигнуть хоть в некоторой степени то утешение, которое давала своим зрителям аттическая трагедия. К этому добавляется еще и недостаточное знание нами музыки, но, даже знай мы о ней больше, мы не восприняли бы ее, ибо наше музыкальное чувство воспитано музыкой иного рода.

Как бы то ни было, для подлинного понимания греческой трагедии необходимо знать, что она родилась из стремления духа музыки к откровению в мифах и образах. Достигнув высшей точки развития в творчестве Эсхила, трагедия пошла под уклон. У Софокла «характер не должен уже более допускать расширения до вечного типа, но, напротив, давать такое индивидуальное впечатление путем внесения в него искусственных побочных черт и оттенков и тончайшей определенности всех линий, что зритель вообще воспринимает уже не миф, а могучую правдивость и естественность изображения и силу подражания в художнике» (122). Происходит то, что Ницше называет «победой явления над всеобщим». Чем более приближается трагедия к действительности, чем реалистичнее становится она, тем больше утрачивает она свою музыкальность, дионисичность и перестает быть трагедией в истинном смысле.

Если Софокл еще стремится сочетать психологическую правду с мифом, «впрягает миф в ярмо» (122), то Еврипид уже порывает с дионисическим началом. Ницше пространно поясняет, как это произошло, совершая экскурс в историю греческой философии.

Все «зло» пошло от нее, точнее, от софистов и Сократа. Для Ницше Сократ воплощение того начала, которое совершенно враждебно дионисическому духу. Если Сократ, подвергавший каждое явление анализу, провозгласил знание высшей ценностью жизни и стремился путем логических рассуждений достичь его, то естественно, что воплощением его учения явилось изречение: «Лишь знающий добродетелен». Еврипид в параллель к этому создал «эстетический сократизм» (95), для которого высшим за-

коном является изречение: «Все должно быть разумным, чтобы быть прекрасным» (95).

Ницше не отрицает наличия у Еврипида эмоциональности, но она иная, чем в дионисической трагедии: у него «средствами возбуждения служат холодные парадоксальные *мысли* — вместо аполлоновских созерцаний — и пламенные *аффекты* — вместо дионисических восторгов — и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистически подделанные, а не погруженные в эфир искусства» (95).

У Еврипида меняется и композиционная основа трагедии. «Эсхило-софокловская трагедия пускает в ход остроумнейшие приемы, чтобы дать зрителю в первых сценах как бы невзначай в руки все необходимые для понимания нити...» (97). Еврипид помещает пролог еще перед экспозицией и влагает его в уста лицу, заслуживающему доверия: какому-нибудь божеству приходилось зачастую как бы гарантировать публике ход трагедии и рассеивать все сомнения в реальности мифа.

Еврипид заранее предупреждает зрителей о том, что́ произойдет. А Эсхил и Софокл стремились создать у зрителей чувство напряженного ожидания, и суть трагедии была «в тех великих риторико-лирических сценах, где страсть и диалектика главного героя разливались широким и могучим потоком. Все служило подготовлением к пафосу, а не к действию, а что не служило подготовкой к пафосу, то считалось негодным» (96). В отличие от этого Еврипид сосредоточивает внимание на точной мотивировке всего происходящего. «В своем критико-продуктивном творчестве он часто должен был чувствовать себя так, словно его задача — жизненно воплотить в драме начало того сочинения Анаксагора, первые слова которого гласят: „В начале все было смешано, тогда явился разум и создал порядок“» (87).

Еврипид — первый «трезвый» среди «пьяных» поэтов. «То, что Софокл сказал об Эсхиле, а именно, что этот последний всегда действует правильно, хотя и бессознательно, не должно было прийтись по душе Еврипиду, который в данном случае мог признать только, что Эсхил, раз он творит бессознательно,— творит не то, что следует» (98). Вторжение рассудка, разума, сознательного начала убило трагедию. Сыграл свою роль в этом процессе и Платон, притом отнюдь не только тем, что изгнал поэтов из своей идеальной республики, и не потому также, что считал трагедию вредным для государства искусством, но еще тем, что создал вид произведений, которые были резко враждебны поэзии — свои диалоги. «Здесь *философская мысль* перерастает искусство и принуждает его более тесно примкнуть к стволу диалектики и ухватиться за него. В логический схематизм как бы перерядилась аполлоновская тенденция; нечто подобное нам пришлось заметить у Еврипида, где, кроме того, мы нашли переход *дионисического начала* в натуралистический аффект. Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных

защищать свои поступки доводами за и против, столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания...» (104).

Еврипид совершает «смертельный прыжок в область мещанской драмы» (104), и это, конечно, ведет к гибели трагедии.

Упадок трагедии сказывается и в меняющейся роли хора. Чем больше проникает в трагедию сознательное начало, тем менее необходимым становится хор. В истоке трагического искусства хор был причиной трагедии, но уже у Софокла появляется неуверенность по отношению к хору: «Он уже не решается доверить хору главную долю участия в действии, а, напротив, настолько ограничивает его область, что он теперь является почти координированным с актерами, словно он из орхестры возведен на скену, чем, конечно, его сущность окончательно разрушена, хотя Аристотель и высказывает свое одобрение именно такому пониманию хора» (105).

Концепция Ницше находится в полном противоречии с Аристотелем. В то время как немецкий философ видит в Еврипиде того поэта, который привел трагедию к гибели, Аристотель считал его самым трагичнейшим из греческих трагиков (см. «Об искусстве поэзии», гл. XII). Ницше судит так потому, что у Еврипида он находит заметное снижение роли хора и выдвижение на первый план героев. Согласно философии Ницше, титанизм свойствен не тем, кто обособляет себя от общего, а тем, кто в нем способен раствориться и ощутить себя частью целого. Целое, однако, не есть общество и тем более — не государство, а весь космический миропорядок, или природа.

Сократовская культура победила дионисийство. Вместе с ним умерла трагедия и изменился характер музыки. Музыка в новое время не умерла, но, лишившись дионисического начала, перестала быть могучей силой. Сократовская культура оказалась способной создать лишь оперу, чья музыка не способна вызвать благоговейное настроение. Особенно разительным считает Ницше тот факт, что опера имела себе противовес в возвышенной и священной музыке Палестрины. «Что в одно и то же время и даже в одном и том же народе рядом с возвышающимися сводами палестриновских гармоний, в сооружении которых участвовало все христианское Средневековье, могла пробудиться эта страсть к полумузыкальному способу речи, это я могу себе объяснить только из некоторой попутно действующей, скрытой в существе речитатива, *внехудожественной тенденции*» (129).

Борьбу слова и музыки Ницше отмечал уже в древности. С победой сократовской культуры слово возобладало. «Слушателю, желающему отчетливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что он больше говорит, чем поет, и в этом полупении патетически подчеркивает смысл слов: этим обострением пафоса он облегчает понимание слов и преодолевает ту другую еще оставшуюся половину музыки» (129). Далее следует саркастическое рассуждение о том, что певцу все время

угрожает опасность «дать при случае не вовремя перевес музыке» (129). Интересно отметить, что эти высказывания совпадают с рассуждениями Л. Н. Толстого об искусстве в поздние годы, и можно предположить, что он читал эти страницы.

Однако от пагубного сократовского воздействия на музыку человечество спасло возрождение дионисической культуры. Ницше называет ее трагической культурой. «Ее важнейший признак есть то, что на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманываясь и не поддаваясь соблазну уклониться в область отдельных наук, неуклонно направляет свой взор на общую картину мира и в ней стремится путем сочувствия и любви охватить вечное страдание, как собственное страдание» (127).

Это общее движение получает отзвук и в музыке. Ее упадок выразился в том, что она «рассматривается как служанка, а текст слов — как хозяин, музыка уподоблена телу, а текст — душе» (134). Но вопреки такому сократовскому искусству происходит «процесс постепенного пробуждения дионисического духа» (135). «Из дионисических основ немецкого духа возникла сила, не имевшая ничего общего с первоусловиями сократовской культуры и не находившая в них ни своего объяснения, ни своего оправдания; напротив того, она ощущалась культурой как нечто необъяснимо ужасное и враждебно мощное; то была *немецкая музыка*, причем под нею надо понимать главным образом могучий бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру» (135).

Ницше видит в музыкальной драме Вагнера воплощение своего идеала. Он характеризует «Тристана и Изольду», «Лоэнгрина» как новые воплощения союза музыки с трагедией. Нельзя не заметить явного националистического оттенка рассуждений Ницше о возрождении дионисического начала в творчестве Вагнера. Не забудем, однако, что философ вскоре пересмотрел свою оценку творчества композитора и стал рьяным противником его творчества. Если сначала Вагнер был для Ницше предвестием музыки будущего, то после переворота в отношении к прежнему кумиру он превращается в воплощение декаданса! Для позднего Ницше «Вагнер не был музыкантом по инстинкту. Он доказал это тем, что отбросил все законы, говоря точнее, всякий стиль в музыке, чтобы сделать из нее то, что ему было нужно: театральную риторику, средство выражения, усиления жестов, внушения психологическо-картинного. Тут мы можем считать Вагнера изобретателем и новатором первого ранга — *он неизмеримо* увеличил *словесные средства музыки*,— это Виктор Гюго музыки, как языка»[19]. Мы хорошо помним мнение Ницше о слове в музыке, чтобы понять, насколько убийственной с его позиций является данная характеристика Вагнера. Философ даже нашел нуж-

---

[19] *Нитче Ф.* Нитче о Вагнере, с. 32.

ным выразить своё новое отношение к Вагнеру в эпиграмме:

— Что тут немецкого?
В немецком духе разве эти завыванья?
В немецком духе эти самоистязанья?
Иль это рук к горе вздыманье
И чувств кадильное благоуханье?
То замирать в молитвенном экстазе,
То падать ниц в немецком духе разве?
А эти звоны, эти переливы
И к небесам фальшивые порывы?
— Что тут немецкого? [20]

Ницше пересмотрел в какой-то мере и собственную позицию. Выпуская в 1886 г. новое издание «Рождения трагедии», он писал в предисловии, что его точка зрения была ограниченной, ибо имела, как он определяет, чисто эстетический характер и обошла моральную проблематику аттической трагедии. Как бы то ни было, «Рождение трагедии из духа музыки» оставило значительный след в культуре новейшего времени.

Прежде всего сочинение Ницше значительно расширило понимание античности, углубило знание ее. До Ницше все историко-культурные построения исходили из тех образцов античной художественной культуры, которые имели действительно классический характер. Ницше заставил задуматься над тем, что представляли собой дософокловская поэзия, досократовская философия, дофидиевское искусство. То, что у Ницше было предвосхищением, наука впоследствии во многом подтвердила. В частности, под влиянием Ницше развилась целая школа историографии античного театра, занявшая большое место и в русской филологии. Ее главные представители И. Ф. Анненский и Ф. Ф. Зелинский, чьи работы и переводы античных трагедий несут явную печать дионисической концепции Ницше.

Но значение Ницше выходит за пределы одной только филологии, литературоведения и театроведения. Апология интуиции, прославление первобытных инстинктов, подчеркивание значения снов и иллюзий, имеющие место в «Рождение трагедии», самым непосредственным образом повлияли на искусство конца XIX—начала XX в., и в первую очередь на символизм.

Естественно, что произведение, посвященное театру, не прошло мимо внимания театральных деятелей. Ницше оказал влияние и здесь, явившись зачинателем целого движения. Это, во-первых, сказалось в стремлении создать синтетический театр, органически сочетающий пластические искусства, музыку и слово. Во-вторых, и это тоже было важно для театра новейшего времени, Ницше дал толчок для возрождения интереса к ранним формам театрального действа. Хотя он обошел вниманием

[20] Там же, с. 84—85.

средневековый театр, но обращение к последнему тоже было обязано ему. Наконец, Ницше побудил задуматься над вопросом об отношении между актером и зрителем. Его идея единства афинских зрителей и хора орхестры всколыхнула театральную мысль и стимулировала поиски средств к возрождению подобного единства, продолжающиеся вплоть до нашего времени, так же как явные элементы возрождения дионисийского экстаза в экспериментах новейших театральных деятелей от Антонена Арто до наших дней.

Несомненно, что в философско-художественной концепции «Рождения трагедии из духа музыки» преобладало дионисическое начало. Поэтому Ницше был односторонен, и влияние его было тоже не всеобъемлющим. Он не создал теории, которая могла бы равняться по своему значению для театра с учениями Аристотеля или Лессинга. И это тем более так, ибо его концепция была скорее философско-эстетической рапсодией, чем подлинно теоретическим построением. Она сама — образец дионисийства, яркий, талантливый пример художественной и исторической интуиции без указаний на реальные возможности ее воплощения. Однако несомненно, что семена мысли, разбросанные Ницше, дали много очень разных всходов в поэзии, музыке, театре.

В заключение необходимо еще раз напомнить: «Рождение трагедии из духа музыки» — раннее сочинение Ницше. Оно не содержит многого, что составляет его философию в целом. Задача автора была сравнительно узкой и специальной. Но нельзя не заметить, что отдельные идеи, впоследствии развитые Ницше в целое учение, в зачаточной степени намечены уже здесь. Данная глава не может служить материалом для характеристики всего мировоззрения Ницше и в особенности тех антигуманистических идей, которые были им выражены в дальнейшем. Нас интересовали вопросы драматургии, как они решены в первом труде Ницше. Конечно, философская основа Ницше была идеалистической, и это со всей определенностью сказалось в его сочинении.

На этом мы завершаем рассмотрение теоретических построений о драме немецких философов-идеалистов. Здесь далеко не исчерпаны разновидности идеалистических теорий, имевших различные варианты и оттенки. Некоторые из них подлежат рассмотрению в следующей книге исследования, посвященной теории драмы на Западе во второй половине XIX в.

Часть III

ИСТОРИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛИЗМ И ОБЩЕСТВЕННО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДРАМЫ

МАРКС И ЭНГЕЛЬС

ИДЕОЛОГИЯ И ИСКУССТВО В СВЕТЕ ТЕОРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛИЗМА

Середина XIX в. ознаменовалась в области идеологии возникновением революционного учения К. Маркса и Ф. Энгельса. Марксизм представлял собой решительный переворот не только в философии, но и во всех других сферах социальной мысли. Это относится и к эстетике и искусствознанию. Марксистская теория создала основы для нового понимания литературы и искусства, в корне противоположного всем идеалистическим учениям.

В то время как все рассмотренные выше идеалистические теории считали идеологию чем-то самостоятельным и стоящим над реальной действительностью, теория исторического материализма, созданная Марксом и Энгельсом, поставила идеологическую и вообще всякую духовную деятельность на твердую земную почву. Уже в одном из первых основополагающих произведений — в «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс писали об открытом ими принципе материалистического понимания истории: «...это понимание истории заключается в том, чтобы, исходя именно из материального производства непосредственной жизни, рассмотреть действительный процесс производства и понять связанную с данным способом производства и порожденную им форму общения — то есть гражданское общество на его различных ступенях — как основу всей истории; затем необходимо изобразить деятельность гражданского общества в сфере государственной жизни, а также объяснить из него все различные теоретические порождения и формы сознания, религию, философию, мораль и т. д. и т. д., и проследить процесс их возникновения на этой основе, благодаря чему, конечно, можно изобразить весь процесс в целом (а потому также и взаимодействие между его различными сторонами). Это понимание истории, в отличие от идеалистического, не разыскивает в каждой эпохе какую-нибудь категорию, а остается все время на *почве* действительной истории, объясняет не практику из идей, а объясняет идейные образования из материальной практики и в силу этого приходит также к тому результату, что все формы и продукты сознания могут быть уничтожены не духовной критикой, не растворением их в

„самосознании“ или превращением их в „привидения“, „призраки“, „причуды“ и т. д., а лишь практическим ниспровержением реальных общественных отношений, из которых произошел весь этот идеалистический вздор,— что не критика, а революция является движущей силой истории, а также религии, философии и всякой иной теории»[1].

Исторический материализм Маркса и Энгельса совершенно по-новому объяснил все виды идеологической деятельности, в том числе искусство. Свою классическую формулировку соотношение между общественным сознанием и общественным бытием получило в труде К. Маркса «К критике политической экономии» (1859). «В общественном производстве своей жизни люди вступают в определенные, необходимые, от их воли не зависящие отношения — производственные отношения, которые соответствуют определенной ступени развития их материальных производительных сил. Совокупность этих производственных отношений составляет экономическую структуру общества, реальный базис, на котором возвышается юридическая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обусловливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. 〈...〉 С изменением экономической основы более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественно-научной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче — от идеологических форм, в которых люди осознают этот конфликт и борются за его разрешение. Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что́ сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями» (1, 81)[2].

Разделение общества на классы обусловливает глубокие различия во взглядах людей, принадлежащих разным общественным слоям. Их идеология имеет более или менее ясно выраженный классовый характер. «Мысли господствующего класса,— писали Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии»,— являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая

---

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-изд., т. 3, с. 36—37.

[2] Высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса цит. по: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976 т. 1—2 (с указанием тома и страницы в тексте).

духовная сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчиненными господствующему классу. Господствующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений, как выраженные в виде мыслей господствующие материальные отношения; следовательно, это — выражение тех отношений, которые и делают один этот класс господствующим, это, следовательно, мысли его господства» (1, 100—101).

Однако ни о каком механическом и прямолинейном перенесении корыстных интересов господствующего класса речи быть не может. Ибо в классовом обществе существует разделение труда, в том числе разделение на труд материальный и духовный. «...Внутри этого класса одна часть выступает в качестве мыслителей этого класса (это — его активные, способные к обобщениям идеологи, которые делают главным источником своего пропитания разработку иллюзий этого класса о самом себе), в то время как другие относятся к этим мыслям и иллюзиям более пассивно и с готовностью воспринять их, потому что в действительности эти-то представители данного класса и являются его активными членами и поэтому они имеют меньше времени для того, чтобы строить себе иллюзии и мысли о самих себе. Внутри этого класса такое расщепление может разрастись даже до некоторой противоположности и вражды между обеими частями, но эта вражда сама собой отпадает при всякой практической коллизии, когда опасность угрожает самому классу, когда исчезает даже и видимость, будто господствующие мысли не являются мыслями господствующего класса и будто они обладают властью, отличной от власти этого класса. Существование революционных мыслей в определенную эпоху уже предполагает существование революционного класса...» (1, 101).

Теория исторического материализма сознательно извращалась представителями буржуазной идеологии, приписывавшими Марксу и Энгельсу упрощенное представление о соотношении между общественным сознанием и общественным бытием. Но не только они, но даже искренние приверженцы революционного учения тоже совершали ошибки, слишком прямолинейно понимая соотношение между материальным и духовным производством. Это вынудило Энгельса со всей решительностью подчеркнуть: «...Согласно материалистическому пониманию истории в историческом процессе определяющим моментом *в конечном счете* является производство и воспроизводство действительной жизни. Ни я, ни Маркс большего никогда не утверждали. Если же кто-нибудь искажает это положение в том смысле, что экономический момент является будто *единственно* определяющим моментом, то он превращает это утверждение в ничего не говорящую, абстрактную, бессмысленную фразу. Экономическое по-

ложение — это базис, но на ход исторической борьбы также оказывают влияние и во многих случаях определяют преимущественно *форму* ее различные моменты надстройки: политические формы классовой борьбы и ее результаты — государственный строй, установленный победившим классом после выигранного сражения, и т. п., правовые формы и даже отражение всех этих действительных битв в мозгу участников, политические, юридические, философские теории, религиозные воззрения и их дальнейшее развитие в систему догм. Существует взаимодействие всех этих моментов, в котором экономическое движение, как необходимое, в конечном счете прокладывает себе дорогу сквозь бесконечное множество случайностей...» (1, 87).

Столь же прямолинейно понимали иногда положение марксизма о классовом характере идеологии. Уже в приведенном высказывании из «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс отмечали, что в силу разделения труда мыслители, производители идей не непременно в прямой форме выражают корыстные интересы господствующего класса; они отражают также иллюзии этого класса о себе. Сам по себе идеологический процесс гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд, и Энгельс тщательно разъяснил это одному из первых марксистов Францу Мерингу в письме по поводу его книги «Легенда о Лессинге». «Идеология,— писал Энгельс,— это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные движущие силы, которые побуждают его к деятельности, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представления о ложных или кажущихся побудительных силах. Так как речь идет о мыслительном процессе, то он и выводит как содержание, так и форму его из чистого мышления — или из своего собственного, или из мышления своих предшественников. Он имеет дело исключительно с материалом мыслительным; без дальнейших околичностей он считает, что этот материал порожден мышлением, и вообще не занимается исследованием никакого другого, более отдаленного и от мышления независимого источника...» (1, 95).

В каждой области духовного производства и творчества с течением времени накапливается опыт, возникают традиции, и это играет свою роль в идеологическом процессе. Идеолог «располагает в области каждой науки известным материалом, который образовался самостоятельно из мышления прежних поколений и прошел самостоятельный, свой собственный путь развития в мозгу этих следовавших одно за другим поколений» (1, 95). С полным основанием это положение следует отнести к искусству, где традиция всегда играла важную роль.

Писатели прошлого были участниками идеологического процесса, занимали определенные позиции в классовой борьбе, происходившей в их время. Их произведения выражали определенные тенденции, связанные с классовыми противоречиями эпохи.

«Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство „Коварства и любви" Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели (написано в 1885 г.— *А. А.*), которые пишут превосходные романы, все тенденциозны» (1, 5).

В духовном процессе сказываются определенные противоречия, вытекающие из соотношения различных влияний, испытываемых художником. Особенно яркий пример этого — творчество Бальзака. В своей «Человеческой комедии» он создал правдивую картину развала дворянского общества и торжества буржуазных отношений во всех сферах жизни. Констатируя это, Энгельс в известном письме английской писательнице Маргарет Гаркнесс отмечал вместе с тем, что «Бальзак по своим политическим взглядам был легитимистом. Его великое произведение — нескончаемая элегия по поводу непоправимого разложения высшего общества; все его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание. Но при всем этом его сатира никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех мужчин и женщин, которым он больше всего симпатизировал,— дворян. И единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, это его самые ярые политические противники, республиканцы,— герои монастыря Сен-Мерри» (1, 7—8). Что же обусловило это противоречие? Художественный метод Бальзака. Литературный опыт, мировоззрение, жизненный опыт, артистический темперамент привели к тому, что он сделал реализм основой своего творчества. Следуя принципам реализма, он описывал действительность с такой правдивостью, что приходил в противоречие с собственными политическими симпатиями. Художник побеждал в Бальзаке ограниченного политического мыслителя. Но нельзя сказать, что в этом играли роль только художественные стремления писателя. Бальзак глубоко проник в сущность буржуазного строя жизни, ясно увидел его противоречия.

Характеристику Энгельса конкретизировал в своих исследованиях о Бальзаке безвременно умерший советский исследователь В. Гриб. Как он показал, молодой Бальзак верил в те возможности, которые открывало перед человеком буржуазное общество. «Годы напряженной житейской борьбы, которую пришлось выдержать Бальзаку, непрестанные размышления изменили и углубили его взгляды на жизнь, закалили его талант, дали ему громадный запас фактов и наблюдений. Непосредственный опыт столкнул Бальзака с основами буржуазной жизни, раскрыл ему ее тайные пружины, ее отвратительную изнанку. В Бальзаке укрепилось презрение и отвращение к буржуазии, все более и более возраставшее. Сочинитель романтических историй с неопределенно либеральными взглядами превратился в сурового трезвого реалиста, глубоко вдумавшегося в окружающую его

действительность и жестоко критикующего ее. Политическое выражение свое это изменение взглядов Бальзака находит в его постепенной эволюции от либерализма к своеобразному легитимизму...»[3].

Как показал далее ученый, Бальзак увидел лживость буржуазного «демократизма», он подверг беспощадному осуждению все составные элементы буржуазной государственности, вместе с тем к подлинному демократизму он не смог прийти и нашел прибежище в легитимизме, видя в монархии и церкви единственные силы, способные обуздать буржуазный эгоизм.

Мы остановились на вопросе о соотношении мировоззрения и творчества Бальзака потому, что этот вопрос представляет принципиальный интерес. Пример великого французского романиста показывает, как сложны бывают обстоятельства, определяющие классовую позицию писателя, и что, вместе с тем, каковы бы они ни были, при известных условиях классовая ограниченность не препятствует писателю дать правдивое изображение современной действительности.

В последние годы жизни Энгельсу часто приходилось сталкиваться с примитивным и вульгарным пониманием социального анализа, и он выступил в ряде писем с глубокими разъяснениями, показывавшими несовместимость марксизма с вульгарной социологией. «Маркс и я отчасти сами виноваты в том, что молодежь иногда придает больше значения экономической стороне, чем это следует,— писал Энгельс Й. Блоху в 1890 г.— Нам приходилось, возражая нашим противникам, подчеркивать главный принцип, который они отвергали, и не всегда находилось время, место и возможность отдавать должное остальным моментам, участвующим во взаимодействии. Но как только дело доходило до анализа какого-либо исторического периода, то есть до практического применения, дело менялось, и тут уже не могло быть никакой ошибки. К сожалению, сплошь и рядом полагают, что новую теорию вполне поняли и могут ее применять сейчас же, как только усвоены основные положения, да и то не всегда правильно» (1, 92).

В письме К. Шмидту (5 августа 1890 г.) Энгельс писал: «Вообще для многих молодых писателей в Германии слово „материалистический" является простой фразой, которой называют все что угодно, не давая себе труда заняться дальнейшим изучением, то есть приклеивают этот ярлычок и считают, что этим вопрос решен. Однако наше понимание истории есть прежде всего руководство к изучению, а не рычаг для конструирования на манер гегельянства. Всю историю надо изучать заново, надо исследовать в деталях условия существования различных общественных формаций, прежде чем пытаться вывести из них соответствующие им политические, частноправовые, эстетические, философские, религиозные и т. п. воззрения» (1, 92).

---

[3] *Гриб В.* Избр. работы. М., 1956, с. 159.

Классический пример историко-материалистического понимания существенных закономерностей развития искусства дан К. Марксом в его знаменитом положении о неравномерности развития материального и духовного производства. «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство, как таковое ⟨...⟩ Если это имеет место в пределах искусства в отношениях между различными его видами, то тем менее поразительно, что это обстоятельство имеет место и в отношении всей области искусства ко всему общественному развитию. Трудность заключается только в общей формулировке этих противоречий. Стоит лишь определить их специфику, и они уже объяснены.

Возьмем, например, отношение греческого искусства и затем Шекспира к современности. Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? ⟨...⟩ Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы. ⟨...⟩ Но не любая мифология, т. е. не любая бессознательно-художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество). Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства. Но, во всяком случае, какая-то мифология. Следовательно, отнюдь не такое развитие общества, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое, стало быть, требует от художника независимой от мифологии фантазии» (1, 121—122).

Формы сознания обусловлены в конечном счете состоянием производительных сил и общественными отношениями, что, в свою очередь, влияет на характер искусства. Задавая риторический вопрос, возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца или «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной, Маркс ясно дает понять, что развитие книгопечатания уничтожает предпосылки, необходимые для эпической поэзии.

В приведенном высказывании Маркса в одном ряду с греческим эпосом упомянут Шекспир. К сожалению, в дальнейшем изложении о великом английском драматурге ничего не говорится.

Из контекста, однако, явствует, что трагическое искусство Шекспира имело почвой известную неразвитость общественных отношений, во всяком случае такую их стадию, которая отличается от условий развитого буржуазного общества.

Таким образом, Маркс устанавливает исторический закон развития искусства, согласно которому определенные формы его возможны только в некоторые эпохи социального развития и становятся если не невозможными, то неорганичными для других эпох. В связи с этим нельзя не вспомнить другого высказывания Маркса. В «Теориях прибавочной стоимости» он рассматривает экономическую теорию французского ученого Анри Шторха и отмечает: «Так как Шторх рассматривает само материальное производство не *исторически*, рассматривает его как производство материальных благ вообще, а не как определенную, исторически развившуюся и специфическую форму этого производства, то этим он сам лишает себя той основы, на которой только и возможно понять как идеологические составные части господствующего класса, так и свободное духовное производство данной общественной формации. Он не в состоянии выйти за пределы общих, бессодержательных фраз. Да и само это отношение совсем не так просто, как он предполагает. Так, капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии. Не учитывая этого, можно прийти к иллюзии французов XVIII в., так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен „Илиады" появляется „Генриада"» (1, 175—176).

Историзм Маркса и Энгельса в корне отличался от историзма романтиков. У историков и критиков романтического направления историзм был культурологическим. В этом отношении они продолжили и развили учение просветителей о среде. Для литературоведов, критиков и теоретиков драмы романтической эпохи была несомненна связь поэзии и драмы с определенными формами общественного быта, нравов, религии, философии, но они не связывали явлений литературы с условиями материального производства, с производственными отношениями и с классовой борьбой. Явления духовной жизни для большинства романтиков были самостоятельными, они видели в них выражение творческого духа личности.

Марксизм, теория исторического материализма создали твердое основание для истории духовного развития человечества и тем самым для интересующей нас области — теории драмы.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА

Литература и искусство занимали значительное место в духовных интересах Маркса и Энгельса. Об этом говорят их произведения, переписка и воспоминания современников. Сведения, доставляемые этими источниками, являются весьма многогово-

рящими. Так, Поль Лафарг в своих воспоминаниях о Марксе рассказывает: «Гейне и Гете, которых Маркс в разговоре часто цитировал, он знал наизусть. Он постоянно читал поэтов, выбирая их из всей европейской литературы. Ежегодно перечитывал он Эсхила в греческом оригинале; его и Шекспира он любил как двух величайших драматических гениев, которых породило человечество. Шекспира, которого он особенно любил, он изучал специально. Он знал его самых незначительных персонажей. В семье Маркса господствовал настоящий культ великого английского драматурга» (2, 551).

Мы узнаем далее, что Маркс «был большим любителем романов. Маркс любил преимущественно романы XVIII столетия, и особенно Филдинга; из позднейших писателей ему больше всего нравились Поль де Кок, Чарлз Левер, Александр Дюма-отец и Вальтер Скотт, роман которого „Пуритане" („Old Mortality") он считал образцовым произведением. Он проявлял особый интерес к рассказам, богатым приключениями и юмористическим элементом.

Выше всех романистов он ставил Сервантеса и Бальзака; в „Дон-Кихоте" он видел эпос вымиравшего рыцарства, добродетели которого в только что народившемся мире буржуазии стали чудачествами и вызывали насмешки. Бальзака он ставил так высоко, что собирался написать исследование о его крупнейшем произведении „Человеческая комедия", как только окончит свое сочинение по политической экономии» (2, 552).

К сказанному Лафаргом можно добавить суждение самого Маркса об английских романистах середины XIX в.: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с „весьма благородного" рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката. Какими изобразили их Диккенс и Теккерей, мисс Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: „они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их"» (1, 483).

Совершенно очевидно, что для Маркса решающим критерием была жизненная правда. В этом Энгельс был с ним единодушен, о чем свидетельствуют в первую очередь два ставших теперь широко известными письма — Минне Каутской и Маргарет Гаркнесс, написанные соответственно в 1885 и 1888 гг.

Австрийскую писательницу-социалистку Минну Каутскую Энгельс хвалил за ее верные и точные описания быта разных классов; в ее романе «Старые и новые» «жизнь рабочих соляных копей описана так же мастерски, как и жизнь крестьян в „Сте-

фане". Картины из жизни венского общества тоже большей частью очень хороши» (1, 4). Далее Энгельс отмечал: «Характеры той и другой среды обрисованы, по-моему, с обычной для Вас четкой индивидуализацией; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, „этот", как выражается старик Гегель, да так оно и должно быть» (1, 4). Таким образом, если, с одной стороны, Энгельс ценит правдивость описаний той или иной жизненной среды, то, с другой — подчеркивает важнейший принцип реалистического построения характеров — сочетание типического с индивидуальным.

Однако Энгельс счел нехудожественным характер положительного героя романа — Арнольда: «...он слишком безупречен, ⟨... .⟩ слишком хорош для этого мира» (1, 4—5). Энгельс упрекает М. Каутскую за то, что она слишком восторгается своим героем. Героиня «Эльза еще сохраняет известные индивидуальные черты, хотя тоже несколько идеализирована, но в Арнольде личность еще больше растворяется в принципе» (1, 5). Энгельс считает, что идеализация вредит художественности, лишает образы жизненной убедительности, делает их недостоверными. Особого внимания заслуживает замечание о том, что Арнольд перестает быть образом живого человека и становится воплощением принципа. Истинному реализму такое изображение характеров чуждо.

Письмо к М. Каутской содержит также еще одно важное, принципиальное указание; мы уже приводили его ранее в другой связи. Романистка стремилась открыто заявить в книге о своих убеждениях. По этому поводу Энгельс написал ей: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес, а главное достоинство „Коварства и любви" Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны. Но я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображемых им общественных конфликтов» (1, 5).

Здесь изложена целая программа реалистического искусства. И не только буржуазного. Энгельс писал: «...социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего,— хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону» (1, 5). Сказанное относилось к социалистическому роману в условиях господства буржуазии и помещиков, как на то указы-

вает сам Энгельс. Означает ли это, что в условиях победы социалистического строя сказанное Энгельсом теряет свое значение?

Как мы видели, тенденциозность в глазах Энгельса отнюдь не является пороком. Под тенденциозностью здесь понимается откровенное выражение писателем своего мировоззрения, взглядов по тем или иным общественно-политическим и моральным вопросам. Но — повторим замечательные слова Энгельса — «тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия». Иначе говоря, тенденциозностью в подлинном смысле слова является тенденциозность, вступающая в противоречие с действительностью, она неприемлема для настоящего реалистического искусства. Оно не должно изображать желаемое как свершившееся,— если речь идет о реальном мире и существующих в нем социальных отношениях. Тенденциозность, противоречащая фактам и явлениям действительности, ведет к утрате художественности, нарушает принципы реализма в искусстве, которое сохраняет свою убедительность, когда тенденция автора соответствует тому, что происходит в жизни. Подлинный художник-реалист отдает предпочтение жизненной правде, даже когда она наносит ущерб его идеалу. Именно так поступал Бальзак, как отмечал это Энгельс в письме к Маргарет Гаркнесс.

Как Энгельсу, так и Марксу наиболее ценным в искусстве представлялось жизненно правдивое изображение реальности при помощи реалистического метода, сущность которого Энгельс сформулировал с классической законченностью: «На мой взгляд, реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (1, 6). Ярчайшим воплощением реализма для Маркса и Энгельса были Шекспир и Бальзак.

Противоположность реализму они видели в художественном методе, прибегавшем к идеализации, т. е. к такому изображению жизни, когда на первый план выступала абстрактная сущность жизненных явлений и действующие лица становились воплощением принципов, лишаясь обычных человеческих черт. Со всей ясностью этот метод проявился в драме Ф. Лассаля «Франц фон Зиккинген», о чем К. Маркс и Ф. Энгельс со всей прямотой написали ему. Маркс указывал Лассалю, что он избрал героями своей драмы рыцарей, поднявших восстание против крупных князей. В своем воображении они были революционерами, и Лассаль избрал их для того, чтобы сделать носителями передовых идей. Но это была ошибка, ибо на самом деле они выступали как представители реакционного класса. За их лозунгами единства нации и свободы скрывалась мечта о старой империи и о кулачном праве. Если уж искать в XVI в. людей, которые могли бы выражать передовые взгляды, то не там, где их нашел Лассаль. Маркс писал ему: «...весьма существенный активный фон должны были бы составить представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов. Тогда ты также мог бы в гораздо большей степени высказывать устами

своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме. ⟨...⟩ Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать*, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени» (1, 20).

Мы видим, таким образом, что, избрав для своей драмы эпизод из истории Германии XVI в., Лассаль чрезвычайно ограничил поле действия, сосредоточив внимание на героях из дворянской среды и совершенно игнорируя революционные элементы в среде крестьянства и горожан. Между тем именно они, эти деятели народного движения, были наиболее революционной силой эпохи. Показать их активность, сделать их если не героями, то хотя бы участниками драмы означало бы следовать исторической правде и показать каждое из сословий в его действительном историческом облике, как то имеет место у Шекспира. Взамен этого Лассаль избрал метод Шиллера, создал образы благородных героев и вложил им в уста революционные речи, независимо от того, были ли они исторически в самом деле прогрессивными деятелями.

Как для Маркса, так и для Энгельса несомненно, что метод Шекспира в драме имеет перед методом Шиллера то преимущество, что он дает возможность изобразить действительность в ее подлинном виде. Метод Шиллера представляет собой использование определенных исторических ситуаций для того, чтобы иметь возможность высказать определенные взгляды, близкие и дорогие автору. Устами героев говорит сам поэт.

У слабого писателя это может вести только к ходульности, к ложной идеализации .У такого писателя, как Шиллер, были качества, которые позволили ему даже в пределах его метода создать значительные драматические произведения. Во-первых, он обладал выдающимся поэтическим даром, во-вторых, для своего времени он был передовым писателем-мыслителем; уже этих двух качеств было бы достаточно, чтобы обеспечить значительный художественный успех его произведениям. Но Шиллер, как и Гете, обладал качеством, которого не было и еще не могло быть у Шекспира в силу исторических условий его времени. В немецкой драме XVIII в. появилась такая существенная особенность, как осмысление действующими лицами исторического смысла их борьбы. Они уже выступают как сознательные представители определенных социальных интересов. Это мы видим в исторических драмах Гете «Гец фон Берлихинген» и «Эгмонт» и у Шиллера в трилогии «Валленштейн», в «Марии Стюарт», в «Вильгельме Телле». Идеальным был бы художественный метод, который сочетал бы достоинства шекспировского реализма с идейностью Гете и Шиллера. Вот почему Энгельс писал Лассалю: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания, которое Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и богатст-

вом действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и возможно, что и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы» (1, 23).

Итак, речь не идет о полном отрицании метода Шиллера. Говорится лишь о слабых и сильных сторонах этого метода, и эти глубокие суждения Энгельса помогают увидеть, что марксизму чужда односторонность в оценке различных художественных методов. Отдавая явное предпочтение реализму шекспировского и бальзаковского типа, Маркс и Энгельс отнюдь не закрывали глаза на большие художественные достижения, сделанные великими художниками вне этого метода. Мы знаем о большой любви Маркса к Данте, но едва ли найдется кто-нибудь, кто объявил бы его произведение реалистическим, хотя в нем отражено в рамках фантастического видения много явлений действительности. Маркс и Энгельс высоко ценили революционных романтиков Байрона и Шелли. «Шелли, гениальный пророк *Шелли*, и *Байрон* со своей страстностью и горькой сатирой на современное общество имеют больше всего читателей среди рабочих...» (1, 214),— отмечал Энгельс в работе «Положение рабочего класса в Англии» (1844).

Маркса привлекал немецкий романтик Шамиссо. Известно также, что «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана «очень забавляла Маркса», видевшего в этом произведении сатиру, «облеченную в сказочную форму...» (2, 568).

Мы не исчерпали всех свидетельств об интересе и высокой оценке Марксом и Энгельсом романтической литературы, но и приведенных свидетельств достаточно, чтобы подтвердить наше мнение о том, что их эстетические вкусы и понятия допускали разнообразие в поэзии, драме и романе, поскольку и в произведениях, созданных писателями нереалистического направления, содержались значительные истины о жизни.

Отметим также, что, кроме познавательного и эстетического критерия, Маркс признавал также и другие поводы для удовольствия от произведений искусства. Едва ли можно пройти без внимания мимо замечания Лафарга, что Маркс любил приключенческие романы и высоко ценил юмор. Тот же Лафарг отмечал: «У Маркса была бесподобная поэтическая фантазия» (2, 553). Все известные данные убедительно опровергают измышления врагов марксизма о том, что якобы Маркс и Энгельс не видели в искусстве ничего, кроме классовой борьбы. Вместе с тем естественно, что социально-политическая проблематика занимала большое место в их суждениях о литературе, что не дает основания говорить об узости их подхода к явлениям литературы и искусства.

Маркс и Энгельс были политическими борцами за освобождение пролетариата, выдающимися социальными мыслителями, опиравшимися на разработанную ими философскую систему. Не об узости их взглядов говорят известные нам их высказывания о литературе и искусстве, а наоборот. Приведенные нами выска-

зывания содержатся в сочинениях и письмах по преимуществу политического или социально-экономического содержания. Решая вопросы такого рода, Маркс и Энгельс выходили за рамки своей непосредственной проблематики и обращались к явлениям литературы и искусства. Они были мыслителями универсального характера.

В молодости оба тяготели к литературе как таковой. Маркс писал стихи, Энгельс, кроме стихов, писал статьи о литературе. Потом направление интересов обоих стало иным. Они посвятили себя борьбе за освобождение рабочего класса. Маркс долго не расставался со своими литературными замыслами. Мы знаем, что он хотел написать работу о Бальзаке; по свидетельству Лафарга, его увлекала идея написать революционную драму о братьях Гракхах (2, 553).

Статьи молодого Энгельса «Эрнст Мориц Арндт», «Ретроградные знамения времени», «Ландшафты», «Немецкие народные книги», рецензии на «Воспоминания» Иммермана, на книгу Александра Юнга «Лекции о современной литературе Германии», написанные Энгельсом до 25 лет, показывают, какого замечательного литературного критика потеряла Германия. Но литературные интересы никогда не покидали Энгельса, как о том свидетельствуют его поздние отзывы о немецкой, норвежской, французской и русской литературе. Высказывания Маркса и Энгельса о литературе и искусстве имеют широчайший социально-экономический и философский фундамент.

О ДРАМЕ И ДРАМАТУРГАХ. ГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Теория исторического материализма предопределила новый подход к решению проблем драматургии. Там, где идеалистическая философия видела борьбу самостоятельных идей и принципов, конфликты нравственных сил как таковых, т. е. действие продуктов сознания, развивающихся в силу внутренних закономерностей, свободных от каких-либо внешних влияний, Маркс и Энгельс обнаружили социально-историческую обусловленность трагических коллизий.

Нельзя при этом не вспомнить, что социальный смысл тех или иных сюжетов мировой литературы понимали подчас уже просветители, не говоря уже о романтиках, пошедших в этом отношении еще дальше. Но даже и в таких случаях преобладало идеалистическое извращение действительных жизненных процессов. Это сказывалось и при последующем развитии буржуазной позитивистской исторической науки. Она принесла с собой в средние десятилетия XIX в. углубление фактических знаний о природе общественных отношений в отдаленные времена. Пример этого во многом дает новаторская работа Бахофена «Материнское право» (1861). Она содержала новые, поразительные для того времени открытия о развитии в первобытные времена семейных отношений от ничем не ограниченных половых

отношений к единобрачию и от материнского права — к отцовскому. Как известно, мировоззрение людей древности отражало реальные жизненные отношения не непосредственно, а в преображенной мифологической форме. Божества воплощали в себе те или иные формы отношений, имевшие место в жизни. Когда возникали новые формы отношений между людьми, появлялись новые божества, вытеснявшие старых. Бахофен был в числе первых ученых, понявших, что между мифами и действительностью существует определенная связь, но в силу присущего ему идеализма он понимал эту связь в превратном виде: «...не развитие действительных условий жизни людей, а религиозное отражение этих условий в головах тех же людей вызвало, по Бахофену, исторические изменения во взаимном общественном положении мужчины и женщины» (1, 261).

Отмечая это идеалистическое извращение реального положения вещей у Бахофена, Энгельс вместе с тем писал, что «это не умаляет его заслуги как исследователя, проложившего новый путь; он первый вместо фраз о неведомом первобытном состоянии с неупорядоченными половыми отношениями представил доказательство наличия в классической литературе древности множества подтверждений того, что у греков и у азиатских народов действительно существовало до единобрачия такое состояние, когда, нисколько не нарушая обычая, не только мужчина вступал в половые отношения с несколькими женщинами, но и женщина — с несколькими мужчинами; он доказал, что при своем исчезновении обычай этот оставил после себя след в виде необходимости для женщины выкупать право на единобрачие ценой ограниченной определенными рамками обязанности отдаваться посторонним мужчинам; что поэтому происхождение могло первоначально считаться только по женской линии — от матери к матери; что это исключительное значение женской линии долго сохранялось еще и в период единобрачия, когда отцовство сделалось достоверным, или во всяком случае стало признаваться; что, наконец, это первоначальное положение матерей как единственных достоверных родителей своих детей обеспечивало им, а вместе с тем и женщинам вообще, такое высокое общественное положение, какого они с тех пор уже никогда не занимали» (1, 262—263).

В свете своих открытий Бахофен создал совершенно новое толкование «Орестеи» Эсхила, представляющее собой, по справедливой оценке Энгельса, «одно из прекраснейших и лучших мест во всей книге Бахофена...» (1, 262). Вот это место в изложении Энгельса:«...Бахофен толкует „Орестею" Эсхила как драматическое изображение борьбы между гибнущим материнским правом и возникающим в героическую эпоху и побеждающим отцовским правом. Ради своего любовника, Эгиста, Клитемнестра убила своего супруга Агамемнона, вернувшегося с Троянской войны; но Орест, сын ее и Агамемнона, мстит за убийство отца, убивая свою мать. За это его преследуют Эринии, демониче-

ские охранительницы материнского права, по которому убийство матери — тягчайшее, ничем не искупимое преступление. Но Аполлон, который через своего оракула побудил Ореста совершить это дело, и Афина, которую призывают в качестве судьи,— оба божества, представляющие здесь новый порядок, основанный на отцовском праве,— защищают Ореста; Афина выслушивает обе стороны. Весь предмет спора сжато выражен в дебатах, происходящих между Орестом и Эриниями. Орест ссылается на то, что Клитемнестра совершила двойное злодеяние, убив *своего* супруга и вместе с тем *его* отца. Почему же Эринии преследуют его, а не преследовали ее, гораздо более виновную? Ответ поразителен:

„С мужем, ею убитым, она *в кровном родстве не была*".

Убийство человека, не состоящего в кровном родстве, даже когда он муж убившей его женщины, может быть искуплено, Эриний оно нисколько не касается; их дело — преследовать убийство лишь среди родственников по крови, и тут, согласно материнскому праву, тягчайшим и ничем не искупимым является убийство матери. Но вот в роли защитника Ореста выступает Аполлон; Афина ставит вопрос на голосование членов ареопага— афинских присяжных; голоса делятся поровну — за оправдание и за осуждение; тогда Афина как председательница подает свой голос за Ореста и объявляет его оправданным. Отцовское право одержало победу над материнским, „боги младшего поколения", как называют их сами Эринии, побеждают Эриний, и в конце концов последние соглашаются взять на себя новые обязанности, перейдя на службу новому порядку» (1, 262). Так по-новому раскрывается трагическая коллизия «Орестеи». Взамен абстрактных и вечных нравственных принципов, лежавших в основе трагических конфликтов, согласно идеалистической теории, мы видим борьбу и смену принципов, отражающих социально-нравственные понятия различных эпох общественного развития. Речь идет о перевороте в понятиях, связанном с изменением условий жизни. Перевороты, подобные этому, происходившие в глубокой древности, были по своему значению подлинными революциями.

Не все конфликты античных трагедий имели такой смысл. В частности, К. Маркс писал: «Невежество — это демоническая сила, и мы опасаемся, что оно послужит причиной еще многих трагедий. Недаром величайшие греческие поэты в потрясающих драмах из жизни царских домов Микен и Фив изображают невежество в виде трагического рока» (1, 58). В первую очередь здесь, по-видимому, имеется в виду «Эдип-царь» Софокла.

ШЕКСПИР

Наиболее раннее высказывание о Шекспире принадлежит Энгельсу. Оно содержится в его статье «Ландшафты», написанной им в 1842 г. Статья овеяна духом романтического восприятия природы и вместе с тем содержит черты явного влияния «Путе-

вых картин» Гейне с их философскими и ироническими пассажами. Ландшафты Эллады проникнуты гармонией, северно-немецкие равнины помогли Энгельсу, как он говорит, понять «Детские сказки» Гриммов, голландские ландшафты — кальвинистические. Наконец, очередь доходит до пейзажей Англии. «В ней нет ослепительной красоты, нет колоссальных массивов скал, вся она полна мягких, волнистых холмов, которые при английском, всегда несколько бледном солнечном освещении представляют неотразимое очарование» (2, 521). И вот интересующее нас место: «О, какая дивная поэзия заключена в провинциях Британии! Часто кажется, что ты находишься в golden days of merry England и вот-вот увидишь Шекспира с ружьем за плечом, крадущимся в кустарниках за чужой дичью, или же удивляешься, что на этой зеленой лужайке не разыгрывается в действительности одна из его божественных комедий. Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре,— по существу перед нами всегда merry England, родина его чудацких простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом. Только в некоторых комедиях,— как, например, „Сон в летнюю ночь",— в характерах действующих лиц чувствуется влияние юга с его климатом так же сильно, как в „Ромео и Джульетте"» (2, 521).

Как мы увидим далее, связь Шекспира с сельской Англией ощущал и Маркс. Но ни Маркс, ни Энгельс не характеризуют Шекспира как идеолога определенного класса или сословия современной ему Англии. Он для них художник, объективно отразивший жизнь общества своего времени.

Так, в полемике с Лассалем по поводу трагедии последнего «Франц фон Зиккинген» Энгельс отмечал, что в этой пьесе «позиция городов и князей того времени ⟨...⟩ изображена во многих местах очень ярко, и таким образом более или менее исчерпаны так называемые *официальные* элементы тогдашнего движения. Но я считаю, что Вы (т. е. Лассаль.— *А. А.*) уделили недостаточно внимания неофициальным — плебейским и крестьянским — элементам и сопутствующим им их представителям в области теории» (1, 24). Далее следует весьма важная характеристика «неофициальных» элементов исторического движения в эпоху Возрождения и Реформации: «Согласно *моему* пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественной сферы дало бы к тому же совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения, и лишь тогда само это движение было бы представлено в его истинном свете. Какие только поразительно характерные образы не дает эта эпоха распада феодальных связей в лице бродячих королей нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов — поистине

фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем у Шекспира!» (1, 25).

Эти критические предложения, делаемые Энгельсом Лассалю, имеют в основе определенное понимание реалистической исторической драмы, образцом которой являются пьесы-хроники Шекспира из истории Англии и трагедии на сюжеты из римской истории — «Юлий Цезарь» и «Кориолан». У Шекспира на авансцене исторических событий выступают представители различных социальных сил. В хрониках это, с одной стороны, король, с другой — дворянство, отстаивающее свою вольность («Ричард II», «Генри IV»); в римских трагедиях также четко обрисован конфликт между отдельным деятелем и римским патрициатом. Но наряду с этим Шекспир всегда изображает «неофициальные» элементы исторического процесса — плебейские массы и то, что Энгельс называет «фальстафовским фоном». Здесь необходимо уточнение.

Шекспир изобразил в некоторых пьесах не только верхушку феодального общества, короля, высшую знать и мелкое дворянство, но также крестьян («Генри VI», часть II) и простых горожан («Юлий Цезарь», «Кориолан»). Они воплощают народ как таковой. Их не следует смешивать с людьми, составляющими «фальстафовский фон». Плебейская масса, народ — постоянный «неофициальный» элемент истории, и великая историческая заслуга Шекспира в истории драмы состояла в том, что он показал их в качестве непременного элемента исторических событий. Кроме Шекспира, только Лопе де Вега в Испании поднялся до изображения народного движения, притом в известном смысле даже более положительно, чем английский драматург. У Шекспира народ — неустойчивая во мнениях и желаниях масса, колеблющаяся и быстро переходящая из одной крайности в другую. В «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега изобразил подлинно героическое народное движение, хотя и ограниченное по своим целям. Крестьяне, действующие в испанской драме, восстают против деспотичного феодала, но не против монархии; в ней и в личности короля восставшие крестьяне видят высшее воплощение справедливости.

Какой же слой английского народа выражает самую душу его? Несомненно свободное крестьянство — йомены. К. Маркс, тщательно изучивший шекспировское время, которое было для Англии эпохой первоначального накопления, неоднократно подчеркивает значение этого социального слоя. «Еще в последние годы семнадцатого столетия yeomanry [йомены], класс независимых крестьян, Proud Peasantry [гордое крестьянство] Шекспира, было многочисленнее слоя фермеров» (1, 331),— отмечал К. Маркс. В другом месте он писал: «Какое различие между „гордыми земледельцами Англии", о которых говорит Шекспир, и английскими поденными земледельческими рабочими!» (1, 330).

Эти йомены, как известно, составляли костяк английских

войск, одержавших историческую победу над Францией при Азенкуре под водительством Генри V. К воинам-йоменам обращается со своими речами шекспировский Генри V в пьесе-хронике того же названия. Их же зовет на бой против тирана Ричмонд в «Ричарде III» (акт V, сц. 3).

Было бы непростительным для нашего времени упрощением сделать вывод о том, что пьесы Шекспира выражают если не идеологию, то настроенность этого социального слоя, хотя по отцовской линии Шекспир несомненно происходил из йоменов. Несомненно, однако, что народность драматургии Шекспира вобрала в себя и струю вольности йоменовского духа, хотя далеко не ею одною определяется видение мира, воплощенное в пьесах великого писателя. Произведения Шекспира как в фокусе собрали излучения, шедшие с разных сторон. На наш взгляд, для определения социальной природы драматургии Шекспира особенно важное принципиальное значение имеет высказывание Энгельса об одном из деятелей Великой крестьянской войны 1525 г. в Германии. «Из всех вождей движения Вендель Гиплер правильнее всего понимал существующее положение вещей. Он не был ни революционером с широким кругозором, как Мюнцер, ни представителем крестьян, как Мецлер и Рорбах. Его многосторонний опыт и практическое знание положения, которое занимали отдельные сословия по отношению друг к другу, не позволяли ему сделаться выразителем интересов какого-либо одного из участвовавших в движении сословий в противовес другим. Подобно тому как Мюнцер — в качестве представителя того класса, который стоял вне всяких существовавших до того времени официальных общественных связей и являлся зародышем пролетариата, — возвысился до предчувствия коммунизма, точно так же и Вендель Гиплер, представитель, так сказать, средней равнодействующей всех прогрессивных элементов нации, пришел к предчувствию *современного буржуазного общества*. Правда, защищаемые им принципы и выдвигаемые им требования не представляли собой чего-то непосредственно возможного, но они воплотили в себе, хотя и в несколько идеализированном виде, необходимые результаты происходившего разложения феодального общества...»[4].

Само собой разумеется, что, поскольку это было сказано не о Шекспире, речь не идет о прямом применении сказанного к нему и его творчеству. Но сама постановка вопроса и решение, даваемое Энгельсом, показывают, что теория марксизма допускает признание идеологических деятелей представителями не одного класса, а всех прогрессивных сил общества в целом.

Широта социальных позиций Шекспира сделала для него возможным то, что он смог отразить чувства и мысли разных общественных слоев. Это позволило ему ввести в драму наряду с официальными также неофициальные элементы исторического дви-

---

[4] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 7, с. 413.

жения. При этом глубокое чувство жизни подсказало английскому драматургу усложнение этой картины введением в нее социальных элементов, отражавших своеобразие эпохи Возрождения как времени, когда происходила ломка старого феодального строя. Разрушение многовековых феодальных связей проявилось в деклассации представителей общества, вступившего в полосу длительного кризиса. Ярчайший представитель утраты прежних сословных позиций — шекспировский Фальстаф, по происхождению и званию рыцарь, но по реальному положению — человек без имущества, без привилегий, вынужденный побираться и жить подачками и даже участием в грабежах на большой дороге. Шекспир, таким образом, изобразил в исторических драмах не только дворянскую верхушку общества и народ, но также «дно», людей, в которых реально воплотилось разложение старого строя. Тем самым был создан особый тип исторической драмы, проникнутой глубочайшим реализмом в изображении социальной действительности.

Но, конечно, в понимании Маркса и Энгельса, значение драм Шекспира не ограничивалось глубоким изображением всех наличных сил исторического движения. И здесь необходимо вспомнить знаменитую характеристику деятелей эпохи Возрождения, принадлежащую перу Энгельса: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержавшую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал „Марсельезой“ XVI века. Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то,

что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми. Кабинетные ученые являлись тогда исключением; это или люди второго и третьего ранга, или благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы» (1, 317—318).

Надо ли доказывать, что из писателей Возрождения именно Шекспир был тем художником, который с наибольшей выразительностью запечатлел титанизм, присущий выдающимся личностям того времени? Жизнь создала такие рельефные характеры, что художнику не надо было их выдумывать, но, конечно, механическое копирование не могло бы привести к возникновению таких образов, как Гамлет, Отелло, Лир, Макбет, Кориолан, Антоний, Клеопатра. Именно силу художественного мастерства, необходимого для создания таких образов, имел в виду Энгельс, когда писал Лассалю: «Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, что́ она делает, но и тем, как она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы неплохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы» (1, 23—24). Мы лучше поймем это суждение Энгельса, если вспомним в первую очередь «Гамбургскую драматургию» Лессинга[5], затем «Заметки о театре» Ленца[6] и в особенности «Эстетику» Гегеля.

Среди различных упоминаний шекспировских характеров особенно частой является ссылка на Шейлока, который служит примером жестокой «приверженности букве закона» (1, 336; см. также 1, 334). Более многоговорящей является фраза о самом прославленном герое Шекспира. Говоря о военных неудачах Наполеона III, пытавшегося подражать своему великому дяде, Маркс иронически замечал, что империя Наполеона III без побед империи «напоминает такую обработку шекспировского Гамлета, в которой не хватает не только меланхолии датского принца, но и самого датского принца» (1, 337).

Маркс отмечал также ту особенность драматургии Шекспира, которую романтики защитили от догматизма классицистов.

---

[5] См.: *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 350—355.

[6] Там же, с. 418—419.

«Одной из особенностей английской трагедии, настолько оскорбительной для чувств француза, что Вольтер даже назвал Шекспира пьяным дикарем, является причудливая смесь возвышенного и низменного, страшного и смешного, героического и шутовского» (1, 332).

Высоко ценя Шекспира, Маркс и Энгельс резко отрицательно относились к тем современным критикам и писателям, которые тем или иным образом стремились принизить значение Шекспира. Маркс порицал за это А. Руге, а Энгельс возмущался драматургом Р. Бенедиксом. Последний, как писал Энгельс Марксу в 1873 г., «выпустил дурно пахнущую толстую книгу о „шекспиромании", в которой подробнейшим образом доказывает, что Шекспир и в подметки не годится нашим великим поэтам и даже поэтам нового времени. Вероятно, Шекспира надо просто сбросить с пьедестала, чтобы поставить на его место толстозадого Р. Бенедикса. В одном только первом акте „Веселых кумушек" больше жизни и реальности, чем во всей немецкой литературе; один Ланс[7] со своей собакой Кребом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые. Зато тяжеловесный толстозадый Бенедикс распространяется в столь же серьезных, сколь и дешевых рассуждениях по поводу той бесцеремонности, с которой Шекспир часто наскоро завершает развязку, сокращая этим — в действительности довольно скучную — неизбежную болтовню» (1, 332—333).

Заметим, что Р. Бенедикс был не единственным и не первым, кто посягнул на драматургический авторитет Шекспира. Это сделал до него К. Д. Граббе[8]. В критике Шекспира было две стороны. Поскольку Шекспир стал для романтиков непререкаемым образцом, его драматургия препятствовала поискам новых драматических форм. Эмансипация от Шекспира означала открытие путей для драмы современного буржуазного общества. С другой стороны, критики, свободные от слепого преклонения перед Шекспиром, указывали на некоторое несоответствие его приемов и мотивировок требованиям правдоподобия. Энгельс отметил эту сторону критики Бенедикса в заключение своего отзыва и признал правильность наблюдения этого автора. Вместе с тем нельзя не признать справедливости замечания о том, что немецким комедиям недоставало живости и движения, столь характерных для Шекспира, и юмор их уступал шекспировскому.

ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

Наряду с Шекспиром, значительное внимание уделили Маркс и Энгельс творчеству величайших немецких поэтов — Гете и Шиллера. Энгельс тщательно и всесторонне обрисовал социально-по-

---

[7] Слуга в комедии Шекспира «Два веронца».

[8] См.: *Аникст А.* Теория драмы на Западе в первую половину XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980, с. 328—333.

литическую обстановку, в которой развивалось их творчество. Из его обширной характеристики, охватывающей всю сумму государственных, сословных, экономических и политических проблем, мы остановимся лишь на заключительной части, непосредственно подводящей к определению значения обоих великих писателей. Положение Германии к концу XVIII столетия, по афористически точной и беспощадной характеристике Энгельса, было таково: «Это была одна отвратительная гниющая и разлагающаяся масса. Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие страны были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, ремесленники и предприниматели страдали вдвойне — от паразитического правительства и от плохого состояния дел. Дворянство и князья находили, что, хотя они и выжимали все соки из своих подчиненных, их доходы не могли поспевать за их растущими расходами. Все было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство. Ни образования, ни средств воздействия на сознание масс, ни свободы печати, ни общественного мнения, не было даже сколько-нибудь значительной торговли с другими странами — ничего, кроме подлости и себялюбия; весь народ был проникнут низким, раболепным, жалким торгашеским духом. Все прогнило, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений» (1, 450).

Прямолинейная социология сделала бы вывод о невозможности развития мысли и художественного творчества в столь неблагоприятных условиях. Социология, не вульгаризирующая и не упрощающая положение вещей, отнюдь не считает социально-политические факторы единственными причинами художественного развития. Человеческое мышление, творческие стремления, духовные потребности играют важную роль в культурно-историческом и литературном процессе. Поэтому, обрисовав поистине ужасающее и безвыходное положение страны, Энгельс писал: «...Только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее. Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы. Около 1750 г. родились все великие умы Германии: поэты Гёте и Шиллер, философы Кант и Фихте, и не более двадцати лет спустя — последний великий немецкий метафизик Гегель. Каждое из выдающихся произведений этой эпохи проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества. Гёте написал „Гёца фон Берлихингена“, где в драматической форме отдал дань уважения памяти мятежника. Шиллер написал „Разбойников“, где воспел благородство молодого человека, открыто объявившего войну всему обществу. Но это были их юношеские произведения. С годами они утратили все свои надежды. Гёте ограничился только весьма острыми сатирами, а Шиллер впал бы в отчаяние, если бы не нашел при-

бежища в науке, в частности в великой истории древней Греции и Рима. По этим двум можно судить о всех остальных. Даже лучшие и самые сильные умы немецкого народа потеряли всякую веру в будущее своей страны» (1, 450—451).

Из этого высказывания ясно, что с точки зрения марксизма индивидуальное сознание и общественное мнение следует рассматривать как действенные факторы исторического процесса. Но социальное сознание формируется в определенных условиях, оказывающих на него воздействие, и это как нельзя более очевидно проявилось в немецкой реакции на Великую французскую революцию. Ее влияние было велико, но вот каким было отношение к ней разных слоев Германии: «Народ, слишком мало просвещенный, слишком скованный старинной привычкой подчиняться тирании, остался безучастным. Но вся буржуазия и лучшие представители дворянства в один голос радостно приветствовали Национальное собрание и народ Франции. Среди многочисленных немецких поэтов не было ни одного, кто бы не прославлял французского народа. Но это был энтузиазм на немецкий манер, он носил чисто метафизический характер и относился только к теориям французских революционеров. Но как только теории оказались отодвинутыми на второй план силой неоспоримых фактов, как только согласие французского двора и французского народа стало на практике невозможным, хотя в теории их союз был закреплен теоретической конституцией 1791 г., как только народ *практически* утвердил свой суверенитет „десятым августа", и в особенности когда теорию окончательно заставили умолкнуть свержением жирондистов 31 мая 1793 г.,— тогда этот энтузиазм Германии сменился фанатической ненавистью к революции. ⟨...⟩ Итак, все эти восторженные друзья революции становились теперь ее самыми ярыми противниками и, получая от раболепной немецкой прессы, разумеется, самые извращенные сведения о Париже, предпочитали свою старую спокойную священную римскую навозную кучу грозной активности народа, который смело сбросил цепи рабства и кинул вызов всем деспотам, аристократам и попам» (1, 451).

Отсталость Германии, убожество общественной жизни наложило свою печать даже на величайших представителей немецкого народа. Энгельс писал: «...Гегель был немец и, подобно своему современнику Гёте, не свободен от изрядной дозы филистерства. Гёте, как и Гегель, был в своей области настоящий Зевс-олимпиец, но ни тот, ни другой не могли вполне отделаться от немецкого филистерства» (1, 452). Олимпийство Гете здесь принимается не как нечто отрицательное, а как способность подняться над убожеством немецкой действительности, но до конца последовательным Гете в этом не был. Наоборот, вся его личность и деятельность проникнуты двойственностью, и об этом Энгельс великолепно написал в рецензии на книгу К. Грюна «О Гете с человеческой точки зрения» (1846). В письме Марксу Энгельс следующим образом характеризовал «концепцию» К. Грюна:

«Гр[юн] восхваляет всякое *филистерство* Гёте как *человеческое*, он превращает франкфуртца и *чиновника* Гёте в „истинного человека", между тем как все колоссальное и гениальное он обходит или даже оплевывает. Таким образом, эта книга представляет блестящее доказательство того, что *человек — это немецкий мелкий буржуа*» (1, 455).

Подвергнув книгу Грюна уничтожающей критике, Энгельс противопоставил точке зрения этого «истинного социалиста» свою диалектическую и исторически точную концепцию творчества Гете. «Гёте в своих произведениях двояко относится к немецкому обществу своего времени. То он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в „Ифигении" и вообще во время путешествия по Италии; он восстает против него, как Гёц, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. То он, напротив, сближается с ним, „приноравливается" к нему, как в большинстве своих стихотворений из цикла „Кроткие ксении" и во многих прозаических произведениях, восхваляет его, как в „Маскарадных шествиях", даже защищает его от напирающего на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он касается французской революции. Дело не только в том, что Гёте признает отдельные стороны немецкой жизни в противоположность другим сторонам, которые ему враждебны. Часто это только проявление его различных настроений; в нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспосабливаться к нему. Так, Гёте то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гёте был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что „изнутри" его вообще нельзя победить» (1, 464—465). Вывод, заключающий эту характеристику, показателен для революционных взглядов Энгельса, который написал это в преддверии бурных событий 1848 г.

Что означают слова Энгельса о победе немецкого убожества над Гете? Следует ли понимать их как окончательную оценку социальных позиций великого поэта? Такое толкование противоречит смыслу высказывания Энгельса. Говоря о двойственности Гете, Энгельс неизменно подчеркивает все великое и значительное в его творчестве, то, что сделало его подлинно национальным поэтом, но отмечает при этом слабости и отступления Гете, не всегда выдерживавшего натиск окружающей немецкой действительности, тем более что и в нем самом жили черты осмотрительности и осторожности, обусловленные как бюргерским

происхождением, так и социальным положением при веймарском дворе.

Развивая эту характеристику, Энгельс сопоставляет Гете с Шиллером, который оказался перед такой же дилеммой, как и Гете. «Гёте был слишком разносторонен, он был слишком активной натурой, слишком соткан из плоти и крови, чтобы искать спасения от убожества в шиллеровском бегстве к кантовскому идеалу; он был слишком проницателен, чтобы не видеть, что это бегство в конце концов сводилось к замене плоского убожества высокопарным. Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой — существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать,— перед этой дилеммой Гёте находился постоянно, и чем старше он становился, тем все больше могучий поэт, de guerre lasse[9], уступал место заурядному веймарскому министру» (1, 465).

Критика Энгельса направлена не столько против Гете, сколько против Грюна, стремившегося «поднять» все высказывания великого поэта, имевшие консервативный смысл. Энгельс особенно подчеркивает неприемлемость всех антиреволюционных выводов, которые Грюн стремится сделать на основании произведений Гете. Это со всей ясностью раскрывается, в частности, в вопросе об оценке фарса Гете «Гражданин-генерал» и цикла новелл «Беседы немецких эмигрантов» (бежавших из района, где делалась попытка утвердить революционные порядки на немецкой земле). Энгельс цитирует Грюна: «Вся антипатия Гёте к революции, так часто облекавшаяся в поэтическую форму, была связана с этими вечными излияниями горя, с тем, что он видел людей, изгоняемых из *честно заработанных* и *честно нажитых* владений, на которые притязали интриганы, завистники и пр. ...» (1, 470). Комментарий Энгельса: «Отнесем это место без всяких рассуждений на счет „человека", „мирная и домовитая натура" которого чувствует себя так уютно среди „честно заработанных и честно нажитых", проще говоря, благоприобретенных „владений", что он объявляет революционные бури, сметающие sans façon[10] эти владения, „произволом", делом рук „интриганов, завистников" и пр.» (1, 470). Совершенно очевидно, что полемика по поводу Гете служит здесь удобным приемом для оправдания Энгельсом революционной политики «экспроприации экспроприаторов». Именно такие мотивы лежат в основе критики Грюна Энгельсом. Энгельс сам выражает это достаточно ясно: «...Полемика „человека" (т. е. Грюна.— *А. А.*) направляется против всего того, что угрожает немецкому мещанскому режиму. Вся его полемика против революции — это полемика мещанина. В его

---

[9] выбившись из сил; после долгого сопротивления.— *Примеч. ред.*
[10] бесцеремонно.— *Примеч. ред.*

ненависти к либералам, июльской революции, покровительственным пошлинам самым очевидным образом сказывается ненависть придавленного, косного мелкого буржуа к независимой прогрессивной буржуазии» (1, 472—473).

Энгельс оговаривал, что полная характеристика Гете не входит в его задачу. Речь идет лишь об отношении великого поэта к немецкому обществу его времени. Статья имела не столько литературно-критическую задачу, сколько утверждение революционной идеологии в противовес мещанской филистерской позиции «истинного социалиста» Грюна.

Мы можем, однако, сослаться на одно положительное высказывание Энгельса о Гете, касающееся вопроса о религиозных взглядах автора «Фауста». «Гёте,— пишет Энгельс,— неохотно имел дело с „богом"; от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гёте. В этом отношении с ним не могут сравниться ни древние, ни Шекспир. Но эту совершенную человечность, это преодоление религиозного дуализма может постигнуть во всем его историческом значении лишь тот, кому не чужда другая сторона немецкого национального развития — философия» (1, 418—419). Здесь явно подразумевается философия Фейербаха и критика религии левыми младогегельянцами.

ИБСЕН

В поздние годы жизни в поле зрения Энгельса появилось имя Ибсена. Социалисты обратили особое внимание на его творчество, ибо справедливо видели в нем одного из талантливейших художников-реалистов, убедительно и смело критиковавших пороки буржуазного общества. Привлекало к Ибсену также то, что он в ряде пьес вскрыл подоплеку буржуазного брака и показал, что семья, эта признанная святыня буржуазной морали, была далека от подлинной нравственности и также испытала на себе разлагающее влияние капитализма.

Драматургия Ибсена вызывала острую полемику, подвергалась разнообразным трактовкам. В частности, в журнале немецкой социал-демократии «Нойе Цайт» в 1889—1892 гг. сотрудничал писатель Пауль Эрнст, напечатавший статью об Ибсене. Не будучи последовательным социалистом, П. Эрнст тем не менее выступал в защиту социальной обусловленности семейных конфликтов, изображаемых норвежским драматургом. Споря с ним, австрийский драматург и критик Г. Бар утверждал, что женский вопрос отнюдь не есть вопрос социальный; корни противоречий в семье и в положении женщины следует будто бы искать исключительно в сфере пола.

В этом споре П. Эрнст был безусловно ближе к истине. Он был прав, считая, что основу конфликта «Норы» Ибсена составляет социальное неравенство женщины. Но, стремясь обосно-

вать свою социальную трактовку драмы Ибсена, он пользовался крайне общими категориями, не вдаваясь в конкретное изучение норвежских условий, столь реально воспроизведенных драматургом в его шедевре.

Г. Бар указал на некоторые слабости концепции П. Эрнста, и тогда последний решил обратиться к авторитету Энгельса за поддержкой. Он написал ему большое письмо, в котором изложил свою точку зрения[11]. Ф. Энгельс ответил П. Эрнсту, и из его письма от 5 июня 1890 г. прежде всего становится ясной методологическая неправильность подхода Эрнста к решению проблемы.

«Что касается Вашей попытки подойти к вопросу материалистически, то прежде всего я должен сказать, что материалистический метод превращается в свою противоположность, когда им пользуются не как руководящей нитью при историческом исследовании, а как готовым шаблоном, по которому кроят и перекраивают исторические факты. И если г-н Бар полагает, что поймал Вас на этой ошибке, то мне думается, что тут он до известной степени прав» (1, 111).

Сущность трагедии «Норы» П. Эрнст видел в торжестве мещанства над личностью. Энгельс заметил по этому поводу: «Всю Норвегию и все, что там происходит, Вы подводите под одну категорию — мещанство, а затем это норвежское мещанство преспокойно подгоняете под свое представление о *немецком* мещанстве. Но тут поперек дороги встают два факта» (1, 111—112). Первый — наличие в Норвегии наиболее демократической конституции из всех существовавших в Европе XIX в. Второй — «подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России» (1, 112).

Мещанство, показывает Энгельс, не есть абстрактная и неизменная категория. «В Германии мещанство — это плод потерпевшей поражение революции, результат прерванного и обращенного вспять развития; благодаря Тридцатилетней войне и последовавшему за ней периоду оно приобрело свои особые, резко выраженные характерные черты: трусость, ограниченность, беспомощность и неспособность к какой бы то ни было инициативе, между тем как почти все другие крупные народы переживали как раз в это время быстрый подъем. Эти характерные черты немецкое мещанство сохранило и в дальнейшем, когда Германия была снова подхвачена потоком исторического развития; они оказались достаточно устойчивыми, чтобы в той или иной степени наложить отпечаток и на все другие общественные классы Германии, породив своеобразный общенемецкий тип, пока наш рабочий класс не разорвал, наконец, эти узкие рамки. ⟨. . .⟩.

Напротив, в Норвегии мелкое крестьянство и мелкая бур-

---

[11] Полемика вокруг Ибсена подробно освещена в комментарии Г. Фридлендера. См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 541—542; *Фридлендер Г.* К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962, с. 310—314.

жуазия, с небольшой примесью средней буржуазии,— примерно так же, как было в Англии и во Франции в XVII веке,— представляют собой нормальное состояние общества в течение многих столетий. Здесь и речи нет о насильственном отбрасывании назад к устаревшим порядкам из-за поражения крупного движения или из-за какой-либо длившейся 30 лет войны. Страна отстала вследствие своей изолированности и природных условий, однако ее общее состояние вполне соответствует ее условиям производства и поэтому является нормальным. ⟨...⟩.

Норвежский крестьянин *никогда не был крепостным*, и это придает всему развитию,— подобно тому как и в Кастилии,— совсем другой фон. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — *настоящий человек* по сравнению с вырождающимся немецким мещанином. И норвежская мещанка также отличается как небо от земли от супруги немецкого мещанина. И каковы бы, например, ни были недостатки драм Ибсена, эти драмы хотя и отображают нам мир мелкой и средней буржуазии, но мир совершенно отличный от немецкого,— мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно, хотя подчас, по понятиям иностранцев, довольно странно» (1, 112—113).

Высказывание Энгельса имеет прежде всего большое принципиальное значение, выходящее за рамки оценки творчества Ибсена. Оно — яркий образец исторического и социологического анализа. Более конкретно, оно помогает правильной характеристике как фона действия драм Ибсена, так и пониманию своеобразия его характеров. Здесь, в социальной природе скандинавского мелкого и среднего буржуа, выросшего в стране, которая не знала крепостного рабства и обладала одной из наиболее демократичных конституций в буржуазной Европе, естественно могли возникнуть такие характеры, как Нора, доктор Штокман, консул Берник и другие герои Ибсена.

ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО

Маркс и Энгельс сформировали свое понимание трагического в процессе радикальной критики идеалистической эстетики. Как показал Г. Фридлендер[12], концепция трагического связана у Маркса и Энгельса с понятием героического. Советский исследователь подчеркнул при этом, что в философии Гегеля героическое начало связано с древностью, с античным миром и Средневековьем, но что в буржуазную эпоху оно отмирает. «Еще Гегель в первом томе „Лекций по эстетике", как бы предваряя замысел Лассаля, отметил, что эпоха Геца фон Берлихингена и Франца фон Зиккингена дает драматургу прекрасные возможности для создания исторической трагедии. Но в глазах Гегеля Зиккинген и Гец были не только последними рыцарями, но и

[12] См.: Указ. соч., с. 271—281.

последними героями. Единственный тип героики, свойственный как древнему миру, так и новому времени, по Гегелю,— это героика самостоятельной и независимой индивидуальности, которая опирается только на самое себя, на свою силу и свое нравственное сознание»[13]. И далее: «По Гегелю, героический тип личности возможен только на ранней ступени развития общества, поэтому гибель исторических героев, с идеалистической точки зрения Гегеля, прискорбна, но неизбежна. Исторически неотвратимая и неизбежная гибель героев и героического в жизни человечества и составляет, по Гегелю, основной источник трагического в жизни и искусстве»[14].

Как мы уже знаем, веления мирового духа непостижимы для людей. Однако индивидуальные стремления толкают их на действия, которые вступают в противоречие с волей этого мирового духа. Исход возможен только один. Личность, какою героической она ни была бы, оказывается жертвой исторической неизбежности и погибает. В глазах Гегеля, гибель героев оправдана с точки зрения мирового разума. Как герой, так и зритель должны, как считает Гегель, познать великую закономерность жизни и примириться с гибелью героя.

Маркс и Энгельс с необыкновенной глубиной вскрыли исторические корни трагического. Они показали, что основой таких всемирно-исторических трагедий является переход общества от одной социально-экономической формации к другой.

Идеалистические теории трагического видели в основе неразрешимых конфликтов, ведущих к гибели героев, борьбу нравственных принципов. Первые попытки социального объяснения драматургии у критиков романтического направления не касались основ трагического, а принимали трагическое как исторический факт. Впервые проблему трагического поставил на социальную почву Карл Маркс. В своей ранней «Критике гегелевской философии права» молодой Маркс с поистине гениальной проникновенностью вскрыл глубочайшую социально-историческую основу трагического и комического в истории. «*Трагической,*— писал он,— была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц,— другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической» (1, 46).

Однако гибель не всякого класса и крушение не всякого миропорядка являются в истинном смысле трагическим. Этого вопроса Маркс и Энгельс коснулись в рецензии на книгу Г. Ф. Дау-

---

Там же, с. 275.

[14] Там же.

мера «Религия нового века» (1850), в которой автор высказывал сожаление по поводу того, что развитие крупной промышленности наносит ущерб и ведет к гибели старых форм производства, в частности нюрнбергской промышленности, представляющей собой помесь искусства и ремесла. По этому поводу Маркс и Энгельс высказали суждение, полное глубочайшего исторического смысла: «Если гибель прежних классов, например рыцарства, могла дать материал для грандиозных произведений трагического искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме бессильных проявлений фанатической злобы и собрания поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы» (2, 210—211).

Мировая драма дает яркие примеры, подтверждающие справедливость этого положения. Творчество Шекспира особенно выразительно в этом смысле. Но не только гибель рыцарства порождает трагедии, отражающие процессы всемирно-исторического значения. Как мы видели, сдвиги в общественном строе античного мира также приводили к конфликтам, глубоко трагическим по своему характеру. В частных судьбах, в семейных трагедиях, в трагедиях отдельных личностей — Гамлета, Лира, Отелло, Кориолана, Антония — отражаются сдвиги, происходящие в социальной жизни. Несомненно, что для того, чтобы гибель героев имела подлинно трагический характер, они должны обладать определенными качествами, и здесь нам необходимо вернуться к Гегелю. Он был прав, указывая на связь трагического с героическим. Однако, признавая героичность субъектов трагедий прошлого, нельзя отвлечься от того, что их героика основана «на всемирно-историческом заблуждении», на вере в правомерность того порядка, который они защищают. Трагедия таких героев состоит в том, что им представляется, будто их гибель есть нарушение законов жизни, тогда как на самом деле они обречены не случайным стечением обстоятельств, не просто чьей-то злою волей, а возникающим новым строем жизни, который им представляется противоречащим законам природы и морали. В этом последнем есть своя и притом весьма значительная доля правды. Новый строй несет с собой новые формы нарушения человечности. К старым несправедливостям относятся как к чему-то, что входит в природу вещей. Новые же формы нарушения человечности кажутся вопиющими, ибо к ним еще не привыкли. Так, все трагедии, связанные с гибелью рыцарства, как правило, игнорируют несправедливости феодального строя, формы насилия, типичные для него, но выделяют те проявления жестокости, которые проистекают из ломки старых общественных связей.

ТРАГЕДИЯ РЕВОЛЮЦИИ

Буржуазная теоретическая мысль обращала внимание преимущественно на трагические сюжеты, созданные греческими трагиками и Шекспиром, которые были признаны высшими образцами трагизма. Между тем в начале XIX в. стали появляться трагедии на сюжеты, возникшие в новое время в связи с буржуазными революциями в Нидерландах, Англии и Франции XVII—XVIII вв. В круг этой темы попадали и другие эпизоды европейской истории. Начало положил Гете «Гецом фон Берлихингеном» (1773) и «Эгмонтом» (1788). Английские романтики Колридж и Саути по свежим следам событий изобразили «Падение Робеспьера» (1794), Шиллер создал апофеоз швейцарского народного восстания — «Вильгельм Телль» (1804), Гюго, имея в виду Наполеона, осудил вождя английской революции в «Кромвеле» (1827), Бюхнер осветил один из трагических эпизодов Французской революции — «Смерть Дантона» (1835), Гуцков обратился к судьбе крестьянской революции в России XVIII в. в трагедии «Пугачев» (1847). Мы назвали лишь несколько произведений, между тем в той или иной форме тема революции все чаще возникала в европейской драматургии. Насколько мы можем судить, первым, кто уделил ей внимание в эстетическом плане, был Ф. Т. Фишер.

Конспектируя «Эстетику» Фишера, К. Маркс сделал из нее выписку: «Подлинной темой трагедии являются революции»[15]. Маркс неоднократно обращался в своих исторических трудах к Французской революции и высказал ряд соображений, имеющих важное значение для интересующей нас темы.

Типичной особенностью буржуазной революции является ее идеологическая оболочка, не соответствующая истинным целям и задачам революции. Вообще, как известно, хотя люди сами творят историю, они не всегда в состоянии предвидеть результаты своей деятельности. Характеризуя своеобразие революционной идеологии в буржуазных переворотах, Маркс и Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «Дело в том, что всякий новый класс, который ставит себя на место класса, господствовавшего до него, уже для достижения своей цели вынужден представить свой интерес как общий интерес всех членов общества, т. е., выражаясь абстрактно, придать своим мыслям форму всеобщности, изобразить их как единственно разумные, общезначимые. Класс, совершающий революцию,— уже по одному тому, что он противостоит другому *классу*,— с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества; он фигурирует в виде всей массы общества в противовес единственному господствующему классу. Происходит это оттого, что вначале его интерес действительно еще связан более или менее с общим инте-

[15] *Лифшиц М.* Карл Маркс: Искусство и общественный идеал. М., 1979, с. 244. Ср. с. 136—137.

ресом всех остальных, негосподствующих классов, не успев еще под давлением отношений, существовавших до тех пор, развиться в особый интерес особого класса» (1, 102).

Маркс конкретизировал это общее положение, анализируя своеобразие идеологии буржуазных революций XVII—XVIII вв. Он писал в «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта»: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых. И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории. Так, Лютер переодевался апостолом Павлом, революция 1789—1814 гг. драпировалась поочередно то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи...» (1, 116—117). Продолжая это рассуждение, Маркс писал: «...Как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии. Так, одним столетием раньше, на другой ступени развития, Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета» (1, 117—118). Воскрешение мертвых служило в этих революциях для возвеличивания борьбы. «Но как только новая общественная формация сложилась, исчезли допотопные гиганты и с ними вся воскресшая из мертвых римская старина — все эти Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам Цезарь. Трезвопрактическое буржуазное общество нашло себе истинных истолкователей и глашатаев в Сэях, Кузенах, Руайе-Колларах, Бенжаменах Констанах и Гизо; его настоящие полководцы сидели за конторскими столами, его политическим главой был жирноголовый Людовик XVIII. Всецело поглощенное созиданием богатства и мирной конкурентной борьбой, оно уже не вспоминало, что его колыбель охраняли древнеримские призраки» (1, 117).

В этих насыщенных глубоким историческим смыслом характеристиках вскрыта подлинная трагедия буржуазных революционеров. Действительно, для свершения революции нужны были деятели, полные подлинно революционного пафоса, такие, как Марат, Камилл Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, военный гений Наполеона и таланты его маршалов, вышедших из низов народа. А плоды побед революции достались банкирам,

промышленникам, торговцам, новому классу крупных и мелких землевладельцев. Это отнюдь не означало, что буржуазные революционеры были сознательными обманщиками. Они искренно верили в принципы «свободы, равенства и братства». Едва ли не самое красноречивое свидетельство этого — жест Робеспьера, когда после девятого термидора он, ожидая казни, встретился взглядом с Сен-Жюстом и, подняв глаза, указал ему на текст конституции 1793 года, висевший на стене. Взгляд Робеспьера выражал уверенность, что принципы, легшие в ее основу, раньше или позже победят. Буржуазные революционеры, разрушая старый порядок, шли дальше тех целей, которые были достаточны для самой буржуазии. Девятое термидора было, так сказать, актом возврата революции на те позиции, которые удовлетворили бы новый господствующий класс.

Во всех перипетиях истории буржуазной революции несомненным становится тот факт, что смелые деятели, руководившие ею, питали иллюзии относительно того, чего они смогут добиться для народа. Они продолжали верить, что революция имеет всеобщий характер, были убеждены, что ее плоды достанутся той массе, которая совершала ее, которая штурмовала Бастилию и Тюильри, сражалась против армий европейских монархов. Они, эти великие революционеры, оказывались, по удивительно меткому выражению Маркса, не более, чем гладиаторами буржуазии, наблюдавшей, как они убивали друг друга во имя каких-то принципов, тогда как ни им самим, ни их принципам будущее не было суждено увидеть.

Хотя уже в XIX в. возникло большое количество драм и трагедий о французской буржуазной революции, за исключением трагедии Бюхнера, ни одного сколько-нибудь значительного произведения на эту тему не появилось. Только в XX в. дождалась Великая французская революция художника, с подлинным драматизмом изобразившего как перипетии классовой борьбы, так и трагедию разных групп революционеров — жирондистов, дантонистов и Робеспьера. Я имею в виду «Драмы революции» Ромена Роллана [16].

В связи со сказанным представляется важным обратить внимание на вскользь брошенное замечание Маркса об одном из деятелей английской буржуазии: «Ричард Кобден был истинным драматическим героем и как таковой разделил судьбу всех истинных героев, которая может быть только трагичной» (1, 47). Сказано это без всякой иронии, ибо за такой характеристикой Кобдена следует указание на появление «мнимого героя», «мастера элегантной лжи» лорда Пальмерстона. Здесь имеет место то же противопоставление истинных и мнимых героев, которое мы встречали в других высказываниях Маркса.

Перейдем теперь к новому типу трагедии, который особенно

---

[16] См.: *Мотылева Т.* Творчество Ромена Роллана. М., 1959, с. 89—133, 410—448.

интересовал Маркса и Энгельса. В 1859 г. немецкий социалист Фердинанд Лассаль прислал обоим свою трагедию «Франц фон Зиккинген», действие которой происходило в Германии XVI в., но на самом деле подразумевало события недавней неудавшейся революции 1848 г. в Германии. В письме Марксу и Энгельсу Лассаль откровенно указал, что события, изображенные в его трагедии, «соприкасаются с современностью» (1, 17). К. Маркс понял замысел Лассаля: «Задуманная тобой коллизия не только трагична, но она есть именно та самая трагическая коллизия, которая совершенно закономерно привела к крушению революционную партию 1848—1849 годов. Поэтому я могу только всецело приветствовать мысль сделать ее центральным пунктом современной трагедии» (1, 19). Далее, однако, начинались серьезнейшие разногласия в трактовке самой темы.

Во-первых, как уже было отмечено выше, Лассаль последовал в создании своей драмы за Шиллером и свел действие к борьбе идей, выражаемых представителями различных направлений в обществе. Позицию Лассаля очень точно суммировал М. Лифшиц: «...Для него трагедия революции также (как и для Гегеля.— *А. А.*) сводится к абстрактной противоположности *старых* и *новых* сил, хотя, в отличие от Гегеля, он видит трагическую завязку в том, что эта идея недостаточно революционна и заранее несет на себе печать готовности к примирению.

Оспаривая взгляды Маркса и Энгельса, Лассаль доказывал, что трагический элемент ситуации 1848—1849 гг. состоит в противоречии между революционными целями идеологов-вождей и оппортунистическими методами их практической борьбы. Когда революционеры начинают считаться с объективными условиями, они делают уступки отсталой массе и превращаются в „реальных политиков". Другими словами, они *перерождаются*, и в этом перерождении — трагедия *всякой* революции»[17].

Лассаль, в сущности, подверг критике революционную тактику Маркса и Энгельса. В революции 1848—1849 гг. они занимали отнюдь не крайне левацкую позицию выделения интересов пролетариата от остальных оппозиционных классовых сил. Маркс и Энгельс стояли за широкий демократический фронт всех сил, борющихся против отжившего феодально-бюрократическо-полицейского строя. Критикуя непоследовательность и отступления временных союзников, Маркс и Энгельс проводили последовательно революционную политику, имевшую целью все большее углубление социальной революции. Лассаль в этом вопросе занял позицию внешне более революционную. В его драме гуманист Ульрих фон Гуттен воплощает революционную идею, так сказать, в чистом виде. В отличие от него Франц фон Зиккинген стремился действовать, как пишет Лассаль, «реалистически». Он пытается прибегнуть к своего рода дипломатии, но, по словам Лассаля, «*революционные* цели не могут быть достигнуты *дипломатическими* средствами» (1, 14). Не трудно до-

[17] *Лифшиц М.* Указ. соч., с. 245—246.

гадаться, что политика Гуттена представляется Лассалю более революционной, чем так называемая дипломатия Зиккингена, и что за этими образами стоят в первом случае он, Лассаль, а во втором — Маркс.

Далее Лассаль касается вопроса о взаимоотношении революционных вождей и массы. «...Говоря более реально,— признает он,— революции можно в конце концов делать только с помощью масс и их страстного самопожертвования. Но массы именно вследствие их так называемой „грубости", вследствие того, что они лишены образования, совсем не понимают компромиссов, они интересуются — ибо всякий неразвитой ум признает только крайности, знает лишь *да* и *нет* и никакой середины между ними — только крайним, цельным, непосредственным. Вместо того чтобы устранить перед собой своих обманутых противников и иметь позади себя своих друзей, такие революционные люди расчета ⟨...⟩ неизбежно кончают тем, что имеют перед собой врагов и устраняют позади себя своих единомышленников. Таким образом, мнимый разум оказывается на деле высшим неразумием» (1, 14). Совершенно очевидно, что Лассаль занимает в вопросах революционной тактики сектантскую позицию.

Его рассуждения на эту тему, однако, находятся в противоречии с содержанием трагедии «Франц фон Зиккинген». В пьесе Лассаля народные массы не играют существенной роли. Действие происходит на верхах. У него Зиккинген выступает против крупных князей и против покровительствующего им императора. «То, что он начинает мятеж под видом рыцарской распри,— пишет Маркс,— означает только, что он начинает его *по-рыцарски*. Чтобы начать его по-иному, он должен был бы непосредственно, и притом с самого же начала, апеллировать к городам и крестьянам, то есть как раз к тем классам, развитие которых равносильно отрицанию рыцарства» (1, 20). Герои Лассаля, если рассматривать их с подлинно исторической точки зрения, являются революционерами только в своем воображении.

Таким образом, как с точки зрения приближения ситуации трагедии к современности, так и с точки зрения исторической, концепция Лассаля оказывается несостоятельной. Подлинно революционной трагедии он не создал, ибо не понял действительной социально-политической ситуации ни в прошлом, ни в настоящем.

На то, какова была историческая ситуация, указал Лассалю Энгельс, который, как известно, был глубоким знатоком эпохи Великой крестьянской войны 1525 г., т. е. как раз того времени, которое Лассаль избрал для своей трагедии. «...Отодвинув на задний план крестьянское движение,— писал он Лассалю,— Вы тем самым неверно изобразили в одном отношении и национальное дворянское движение и вместе с тем упустили из виду *подлинно* трагический элемент в судьбе Зиккингена. По-моему, масса тогдашнего дворянства, подчиненного непосредственно империи, не думала о заключении союза с крестьянами; этого не

допускала его зависимость от доходов, получаемых путем угнетения крестьян. Скорее был бы возможен союз с городами, но и он либо совсем не осуществлялся, либо осуществлялся только частично. А между тем проведение национальной дворянской революции было возможно только в союзе с городами и крестьянами, в особенности с последними. Как раз в том, на мой взгляд, и заключается трагический момент, что союз с крестьянами — это основное условие — был невозможен, что вследствие этого политика дворянства должна была по необходимости сводиться к мелочам, что в тот момент, когда оно захотело встать во главе национального движения, *масса* нации, крестьяне, запротестовала против его руководства, и оно таким образом неизбежно должно было пасть» (1, 25).

Энгельсовский анализ этой проблемы раскрывает нам, как с точки зрения подлинного историзма следует рассматривать реальные трагедии, происходящие в различные эпохи. Поскольку речь идет о трагедии социально-политической, неизбежным становится тщательный анализ социальных сил данного исторического периода. Энгельс, как и Маркс, раскрыли кардинальные ошибки Лассаля и вместе с тем дали образцы глубокого научного анализа исторических ситуаций.

Какое отношение это имеет к искусству драмы? Едва ли есть необходимость доказывать, что историческая драма, даже не претендующая на точность деталей, обязана раскрыть подлинные корни трагизма героев. Возвращаясь к ситуации трагедии Лассаля, обратим внимание на еще одно замечание Энгельса, дополняющее сказанное раньше.

Основой трагической судьбы Зиккингена была невозможность соединить рыцарский бунт с крестьянским восстанием. «...Вы умаляете трагический конфликт, сводя дело к тому, что Зиккинген, вместо того чтобы сразу вступить в борьбу с императором и империей, начинает борьбу только с *одним* князем (хотя Вы и здесь с должным тактом вводите крестьян) и гибнет просто из-за равнодушия и трусости дворянства. А это равнодушие, эта трусость были бы гораздо лучше мотивированы, если бы Вы уже до этого сильнее подчеркнули нарастающую угрозу крестьянского движения и ставшее неизбежно более консервативным после предшествующих выступлений „Башмака“ и „Бедного Конрада“ настроение дворянства» (1, 26). Таким образом, указания Энгельса и Маркса сводятся не к социологизации конфликта, взятого в основу сюжета трагедии Лассаля, а к выяснению подлинных основ трагического финала судьбы благородного рыцаря.

Короче говоря, настоящей революционной трагедии не получилось. «Франц фон Зиккинген» объективно остался трагедией того типа, которые изображают «гибель прежних классов», перед нами еще один вариант трагедии гибнущего рыцарства.

Между тем в реальной истории XVI в. имела место трагедия подлинно революционного характера. Маркс указал Лассалю

на то, что в XVI в. была не только «лютеровско-рыцарская», но и «плебейско-мюнцеровская» оппозиция господствующему крупному феодальному дворянству и церковным магнатам. М. Лифшиц первым определил смысл указаний Маркса и Энгельса на трагизм в судьбе первых попыток народа добиться освобождения, поэтому естественно привести его суждения, высказанные еще в 1933 г. «Во всех революциях прошлого,— пишет исследователь эстетики Маркса,— наряду с передовыми силами дворянства и буржуазии, а иногда и против них, действовали также народные массы — городское плебейство, рабочие и крестьяне. Но демократическая диктатура народных низов даже там, где она осуществлялась, не могла удержаться надолго. Историческая почва народного движения была незрелой, а сама плебейская масса,— слишком слабой в смысле самосознания и политической организации по сравнению с имущими классами ⟨...⟩.

Восстания плебеев и крестьян были исторически закономерны, но так же закономерны были те условия, которые обрекали на гибель таких людей, как Томас Мюнцер. Эти люди питали немало иллюзий, однако, борясь за свои идеалы, они не совершили *никакой ошибки.* Их действия были исторически оправданны, а сами они являли образцы революционного героизма. И все же на той исторической ступени они могли победить, только погибнув. Это и есть *объективная* трагическая коллизия. Гибель Мюнцера или наиболее последовательного крыла якобинцев была трагичной именно в этом всемирно-историческом смысле»[18].

Как указывает тот же исследователь, Томас Мюнцер и подобные ему герои революций прошлого не всё понимали достаточно ясно. У них были иллюзии, но то были трагические иллюзии борцов, правильно предчувствовавших пути исторического развития. В той или иной форме их дело должно было в конечном счете восторжествовать. Заключая этот раздел исследования, М. Лифшиц писал: «Таким образом, Маркс и Энгельс предполагают возможность трагедии нового типа. Ее содержанием являются не сумерки героического века, подобно тому как это было в искусстве прошлого, у греков или Шекспира, а муки рождения нового порядка — трагические коллизии в истории революционного движения. Материалом для этого вида драматической поэзии может служить обширный мартиролог героев и мучеников революции. Наконец, сама художественная форма революционной трагедии ближе всего отвечает своей истинной цели, приближаясь к таким вершинам драматической литературы, как произведения Шекспира, в которых Маркс ценил глубокий исторический реализм и безбоязненное погружение в мир разнообразных страстей и реальных интересов»[19].

Такой трагедии еще не было в эпоху Маркса, но было одно лирико-эпическое произведение, которое содержало дорогие для

---

[18] Там же, с. 246—247.
[19] Там же, с. 249.

Маркса мотивы, — «Альбигойцы» великого австрийского поэта Н. Ленау. Ф. Меринг писал в «Истории немецкой социал-демократии»: Ленау чувствовал «тяжесть умирания в предрассветных сумерках, с горячими желаниями, неотмщенными муками; яснее их (поэтов К. Бека, Мейснера.— *А. А.*) он сознавал, что стоит на пороге новой эпохи, как некогда стояли его альбигойцы. Их смутное предчувствие свободы он облек в великолепное „Видение", которое Маркс ради его истинно философской правды повторял еще тогда, когда солнце науки уже распространило в его величайшем произведении потоки дневного света...» (2, 546). Как писал Ленау, после альбигойцев следуют гуситы и производят кровавую расплату за страдания, вынесенные первыми; вслед за Гусом и Жижкой приходят Лютер, Гуттен, 30-летняя война, севенские борцы (камизары), разрушители Бастилии и так далее.

В приведенных выше суждениях М. Лифшица о том, как Маркс понимал будущую революционную трагедию, бегло упоминается Шекспир как драматург, содержанием трагедий которого являются «сумерки героического века». Это замечание явно не претендует на исчерпывающую характеристику шекспировского трагизма. Поэтому, во избежание недоразумений и ошибки, будто эти слова советского ученого исчерпывают Марксово понимание Шекспира, необходимо дополнить это суждение мнением другого представителя марксистской эстетики — Г. Лукача.

В своей работе «Исторический роман и историческая драма» венгерский ученый писал: «С гениальной ясностью и тонкостью показывает Шекспир хаотическое смешение противоречий, наполняющих столетия неравномерно нарастающего смертельного кризиса феодального общества. Шекспир никогда не упрощает этот процесс посредством механического противопоставления „старого" и „нового". Он видит победоносное гуманистическое движение нарождающегося нового мира, но видит также, что этот новый мир означает катастрофу патриархального общества, в некоторых отношениях лучшего и более связанного с интересами народа. Шекспир видит победу гуманизма, но видит вместе с тем, что побеждающий новый мир есть мир господства денег, подчинения и эксплуатации масс народа, мир освобожденного эгоизма, безудержной жадности и т. д. С особенной силой и жизненной правдивостью изображает он типы разлагающегося феодального общества и противопоставляет им идеалы старого, еще внутренне устойчивого и неиспорченного дворянства»[20].

После этого отступления вернемся к проблеме революционной трагедии. Когда после революции 1848 г. появилась разнообразная литература, освещавшая как подготовку, так и ход ре-

[20] *Лукач Г.* Исторический роман и историческая драма.— Лит. критик, 1937, № 12, с. 132.

волюции, К. Маркс, рецензируя книги А. Шеню «Тайные общества» и Л. Делаода «Рождение республики в феврале 1848 г.», отметил, что оба автора, показывая деятелей того времени в их частной жизни, не сумели по-настоящему обрисовать их. В других существующих описаниях лидеры буржуазной революции изображаются «лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения» (1, 9).

Обе крайности — обличение и идеализация отвергаются Марксом. «Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения,— будь то перед революцией, в тайных обществах или в печати, будь то в период революции, в качестве официальных лиц,— были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде» (1, 9). Хотя здесь говорится о представителях буржуазной демократии, едва ли мы ошибемся, предположив, что и деятелей пролетарской революции Маркс тоже хотел бы видеть изображенными правдиво — «рембрандтовскими красками».

ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ. ИРОНИЯ ИСТОРИИ

Как мы видели, Маркс и Энгельс рассматривали категорию трагического не в круге эстетических понятий, а как явление самой исторической действительности. В этом же плане касались они проблемы комического — не в эстетике, а в жизни.

В знаменитом и уже приведенном выше суждении о трагическом как отражении рушащегося старого порядка содержится характеристика того, что с полным правом можно назвать комизмом всемирно-исторического характера. Когда в силу сложившихся условий социально-политический строй надолго переживает время своего расцвета и упадок его бесконечно затягивается ввиду того, что в обществе нет сил, чтобы свергнуть этот старый порядок, его бытие приобретает, по Марксу, глубокий комизм.

Так случилось с феодально-монархическим строем в отсталой Германии. В то время как Англия и Франция, каждая из этих стран по-своему, вступили на новый буржуазный путь, Германия еще находилась в тисках порядков, уже переставших существовать в передовых странах капитализма. Исходя из этого, Маркс писал в своем раннем произведении «К критике гегелевской философии права»: «...современный немецкий режим,— этот анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество ancien régime,— только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную *сущность*, разве он стал бы прятать ее под *видимостью* чужой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный ancien régime—

скорее лишь *комедиант* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли» (1, 46).

Когда-то и этот строй был исторически правомерным, имел своих героев, утвердивших и защитивших его. Давно выродившись, он превратился в пародию на прежнее время, которое в известной мере могло быть героичным. Героизм невозможен без веры и воодушевления. Если же представители данного строя сами понимают, что положение изменилось, сами не верят в те идеалы, которые они якобы защищают, то их политика превращается в комедию, ибо в основе ее лежит лицемерие.

Такова критическая направленность высказывания молодого Маркса. Не ограничиваясь оценкой современности, он переходит к обобщению. «История,— пишет он,— действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия.* Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в „Прикованном Прометее" Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в „Беседах" Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым. Такой *веселой* исторической развязки мы и добиваемся для политических властей Германии» (1, 46).

Великая социальная функция комедии, таким образом, состоит в выявлении пороков, лицемерия, ничтожества отживающего строя, нежизненных форм общественных отношений, смешной претенциозности людей, пытающихся придать видимость значительности пустоте, бесплодию, мизерности, убожеству. Во Франции примером этого был переворот Луи Бонапарта, тщившегося подражать своему великому дяде. Маркс осмеял эти претензии в беспощадно саркастическом «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта».

В связи с этим значительный интерес представляет замечание Маркса в предисловии к этой своей работе, где он дает характеристику сочинений «Наполеон Малый» Гюго и «Государственный переворот» Прудона. «Виктор Гюго ограничивается едкими и остроумными выпадами против ответственного издателя государственного переворота. Самое событие изображается у него, как гром среди ясного неба. Он видит в нем лишь акт насилия со стороны отдельной личности. Он не замечает, что изображает эту личность великой вместо малой, приписывая ей беспримерную во всемирной истории мощь личной инициативы. Прудон, со своей стороны, стремится представить государственный переворот результатом предшествующего исторического развития. Но историческая конструкция государственного переворота незаметным образом превращается у него в историческую апологию героя этого переворота. Он впадает, таким образом, в ошибку наших так называемых *объективных* историков. Я, напротив, показываю, каким образом *классовая борьба* во Фран-

ции создала условия и обстоятельства, давшие возможность дюжинной и смешной личности сыграть роль героя» (1, 440).

Энгельс был в полном согласии с Марксом в оценке государственного переворота, совершенного Луи Бонапартом 2 декабря 1851 г. Буквально на другой день после этого события Энгельс писал К. Марксу: «История Франции вступила в стадию совершеннейшего комизма. Что может быть смешнее, чем эта пародия на 18 брюмера, устроенная в мирное время при помощи недовольных солдат самым ничтожным человеком в мире и не встретившая, насколько можно пока судить, никакого сопротивления. 〈...〉 Был ли когда-нибудь в мире совершен переворот, который сопровождался бы такими вздорными заявлениями, как этот? А смехотворный наполеоновский церемониал, годовщина коронования и Аустерлица, спекуляция конституцией Консульства и т. д. Одно то, что все это могло удасться хотя бы на один день, свидетельствует о такой деградации господ французов, о таком их ребячестве, которое не имеет себе равного» (1, 51).

Маркс дополнил эти соображения следующим глубокомысленным и остроумным замечанием: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса. Коссидьер вместо Дантона, Луи Блан вместо Робеспьера, Гора 1848—1851 гг. вместо Горы 1793—1795 гг., племянник вместо дяди. И та же самая карикатура в обстоятельствах, сопровождающих второе издание восемнадцатого брюмера!» (1, 47).

Маркс и Энгельс тщательно следили за событиями, происходившими во второй империи. Когда в сентябре 1870 г. произошло неизбежное — падение Наполеона III после поражения во франко-прусской войне, Энгельс писал Марксу: «Мировая история — величайшая поэтесса, она сумела пародировать самого Гейне. В плену император, в плену!» (1, 54). Бесславный конец империи Наполеона III вполне соответствовал ее пародийному началу.

Маркс и Энгельс воспользовались еще одним наблюдением Гегеля, при этом всегда ставя его гениальные догадки на твердую почву реальных фактов классовой борьбы современного общества. Речь идет о понятии «ирония истории». «В своей „Философии истории“,— пишет Г. Фридлендер,— Гегель назвал иронией истории то обстоятельство, что в прошлом результат человеческих усилий обычно не только не соответствовал ожиданиям исторических деятелей, но часто оказывался в прямом противоречии с их сознательными намерениями и целями»[21].

У Маркса и Энгельса было много наблюдений относительно того, как проявлялась ирония истории в деятельности английских буржуазных политиков, немецких социал-демократов и, на-

[21] *Фридлендер Г.* Указ. соч., с. 284.

конец, у русских народовольцев. Относительно этих последних Энгельс писал В. Засулич: «Предположим, эти люди воображают, что могут захватить власть,— ну, так что же? Пусть только они пробьют брешь, которая разрушит плотину,— поток сам быстро положит конец их иллюзиям. Но если бы случилось так, что эти иллюзии придали бы им бо́льшую силу воли, стоит ли на это жаловаться? Люди, хвалившиеся тем, что *сделали* революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что́ делали,— что *сделанная* революция совсем непохожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории, той иронией, которой избежали немногие исторические деятели» (1, 55—56).

В уже цитированной нами работе исследователь взглядов Маркса и Энгельса по вопросам литературы Г. Фридлендер высказал важное соображение по интересующему нас здесь вопросу. «Обосновав мысль о том, что трагическое и комическое, „трагедия" и „фарс" представляли собой часто в условиях „предыстории" человечества два „фазиса" в истории одних и тех же общественных сил и тенденций, Маркс вскрыл тем самым сложную объективную связь между трагическим и комическим в жизни и искусстве. Маркс выяснил, что различие между трагическим и комическим не чрезмерно, не абсолютно, что границы между этими категориями гибки и подвижны. Однако это не значит, что между трагическим и комическим нет объективного, качественного различия. От природы каждого явления, от его реального объективного общественно-исторического содержания зависит то, какие — трагические или комические — черты ему присущи»[22].

Вспомним, что уже Платон устами Сократа высказал мнение о связи между трагическим и комическим[23]. Долгому ряду рассуждений об этом Маркс придал подлинно научное обоснование.

Исчерпать все глубины мысли К. Маркса и Ф. Энгельса трудно, тем более что задача настоящей работы ограничена вопросами драматургии. Нам представляется, однако, что изложенное здесь позволяет увидеть историческую значительность их вклада в эстетику и теорию драмы. Как и в других областях знания, которых они касались, К. Маркс и Ф. Энгельс повернули мысль в совершенно новом направлении. Они положили начало пересмотра идеалистической эстетики с позиций диалектического и исторического материализма. Их труды создали новую эстетическую науку и заложили основы теории драмы нового типа. Созданное ими в области теории столь велико и значительно,

---

[22] Там же, с. 285.
[23] *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 15.

что ими открыт новый этап в развитии всех частных разделов теории искусства, в том числе теории драмы.

Последующее развитие марксистской мысли показало, сколь плодотворным было все, созданное ими. Нельзя, однако, не признать, что многие работы и суждения К. Маркса и Ф. Энгельса долгое время оставались неизвестными широким кругам. Но уже во второй половине XIX в. начинаются попытки, исходя из учения К. Маркса и Ф. Энгельса, построить систематическую теорию искусства и по-новому осветить важнейшие проблемы искусства.

Здесь не место излагать дальнейший путь развития марксистской теории драмы. Укажем лишь, что во второй половине XIX в., ближе к концу столетия, появились работы Ф. Меринга и Г. Плеханова. Но подлинно новый этап развития марксистской эстетики начался с появления работ В. И. Ленина. Это произошло уже в XX в.

Буржуазные историки драматических учений игнорируют вклад, внесенный марксистской мыслью в данную область теории.

Не считая изложенное здесь исчерпывающей характеристикой марксистской теории драмы, мы надеемся, что предлагаемое рассмотрение вопроса дает достаточно полное и четкое определение основных положений, выдвинутых К. Марксом и Ф. Энгельсом. Оставаясь на почве фактически сказанного ими, автор стремился избегнуть встречающихся иногда попыток «дополнить» и «развить» положения К. Маркса и Ф. Энгельса собственными домыслами. Основоположники марксизма, правда, дали нам в своих трудах руководство к действию, в том числе научному. Наша задача состояла в том, чтобы посильно раскрыть огромное богатство идей и теоретических положений в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса, создавших основу марксистской теории драмы.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.

Зивельчинская Л. Я. Опыт марксистского анализа истории эстетики. М., 1928.

Лекции по истории эстетики/Под ред. М. С. Кагана. Л., 1975. Кн. 2. Библиогр.

Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978.

Овсянников М. Ф., Смирнова З. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.

Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики: От Сократа до Гегеля. М., 1978.

Wellek R. A history of modern criticism, 1750—1950. The Romantic Age. L., 1955.

ИСТОРИЯ ТЕОРИЙ ДРАМЫ

Dietrich M. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz, Köln, 1961.

European theories of drama/Ed. by Barrett Clark. Newly rev. ed. by H. Popkin. N. Y., 1965.

ШЕЛЛИНГ

Каменский З. А. Русская философия начала XIX в. и Шеллинг. М., 1980.

Лазарев В. В. Шеллинг. М., 1976.

Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм.— В кн.: Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966.

Попов П. С. Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга.— В кн.: Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966.

Фишер К. История новой философии. СПб., 1905, т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение.

Dietzsch S. Friedrich Wilhelm Schelling. Leipzig, 1978.

Gibelin J. L'esthetique de Schelling et l'Allemagne de madame de Stael. P., 1934.

Jähnig D. Schelling: Die Kunst in der Philosophie. Pfüllingen, 1966, Bd. 1.

Jaspers K. Schellings Grosse und Verhängniss. München, 1955.

Volkmann-Schluck K. H. Mythos und Logos: Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie. B., 1969.

ГЕГЕЛЬ

Верцман И. Е. Эстетика Гегеля.— В кн.: Верцман И. Е. Проблемы художественного познания. М., 1967.

Глазман М. С. Проблема прекрасного в эстетике Гегеля. Сталинабад, 1960.

Гулыга А. В. Гегель. М., 1970.

Дворцов А. Т. Гегель: Жизнь, деятельность, учение. М., 1972.

Лифшиц М. А. Эстетика Гегеля.— Вопр. философии, 1968, № 4.

Овсянников М. Ф. Эстетика Гегеля.— В кн.: История немецкой литературы. М., 1966. Т. 3.

Павлов Т. Об эстетике Гегеля. София, 1974.
Селиванов В. В. Эстетика Гегеля.— В кн.: Лекции по истории эстетики. Л., 1974. Кн. 2.
Фишер К. История новой философии. СПб., 1903. Т. 8. А/т. 2. Гегель, его жизнь, сочинения и учение.
Фридлендер Г. М. Эстетика Гегеля.— Вопр. философии, 1959, № 7.
Bradley A. C. Hegel's theory of tragedy.— In: Bradley A. C. Oxford lectures on poetry. L., 1909.
Kuhn H. Die Vollendung der klassischen deutschen Aesthetik. B., 1931.
Glockner H. Hegel. Stuttgart, 1920—1940. 2 Bde.
Seidl J. F. Hegels Ansichten uber das Drama. Wien, 1953.

ФИШЕР

Лукач Г. Карл Маркс и Ф.-Т. Фишер.— В кн.: Лукач Г. Литературные теории XIX в. и марксизм. М., 1937.
Чернышевский Н. Г. Эстетика/Вступ. ст. Г. А. Соловьева. М., 1958.
Glockner H. Friedrich Theodor Vischers Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes. Leipzig, 1920.
Schlawe F. Friedrich Theodor Vischer. Stuttgart, 1959.
Volhard E. Zwischen Hegel und Nietzsche: Der Asthetiker Friedrich Theodor Vischer. Frankfurt a. M., 1932.

ШОПЕНГАУЭР

Фишер К. Артур Шопенгауэр. М., 1896.
Фолькельт И. Артур Шопенгауэр, его личность и учение. СПб., 1902.
Цертелев Д. Эстетика Шопенгауэра. 2-е изд., СПб., 1890.
Siebenlist A. Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Pressburg, 1880.
Reich E. Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. Wien, 1888.
Fauconnet A. L'esthetiqie de Schopenhauer. P., 1913.
Sandre E. Schopenhauers Aesthetik. Czernowitz (Bukowina), 1892.

КЬЕРКЕГОР

Быховский Б. Э. Кьеркегор (1813—1855). М., 1972.
Гайденко П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Серена Кьеркегора. М., 1970.
Brandes G. Kierkegaard: Literarische Charakterbild. Leipzig, 1879.
Croxall T. H. Kierkegaard commentary. L., 1956.
Lowrie W. Kierkegaard: Vols. 1, 2. N. Y., 1962.

НИЦШЕ

Браудо Е. М. Ницше: Философ-музыкант. Пг., 1923.
Вересаев В. Полное собрание сочинений. М., 1929. Т. 8. (Живая жизнь. Ч. 2. Аполлон и Дионис: [О Ницше]).
Верцман И. Е. Эстетика Ницше.— В кн.: Верцман И. Е. Проблемы художественного познания. М., 1967.
Меринг Ф. Ницше и натурализм.— В кн.: Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М., 1934. Т. 2.
Одуев С. Ф. Реакционная сущность ницшеанства. М., 1959.
Шестов Л. Достоевский и Ницше: (Философия трагедии). 2-е изд. СПб., 1909.
Ludovici A. Nietzsche on art. Boston, 1912.
Seillere E. Apollo ou Dionise. B., 1906.
Dowery R. Nietzsches Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Philosophie Schopenhauers. Leipzig, 1902.
Jaspers K. Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. B., 1936.

МАРКС И ЭНГЕЛЬС

Иезуитов А. Н. Вопросы реализма в эстетике Маркса и Энгельса. Л.; М., 1963.

Каган М. С. Марксизм и эстетика.— Иностр. лит., 1968, № 5.

Каган М. С. Место марксистско-ленинской эстетики в истории мировой эстетической мысли: Разработка К. Марксом и Ф. Энгельсом основ диалектико-материалистической эстетики.— В кн.: Лекции по истории эстетики. Л., 1980. Кн. 4.

Кох Г. Марксизм и эстетика: Об эстетической теории К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина. М., 1964.

Лифшиц М. Вопросы искусства и философии. М., 1935.

Лифшиц М. Карл Маркс, искусство и общественный идеал. М., 1972.

Лукач Г. Литературные теории XIX в. и марксизм. М., 1937.

Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978.

Фридлендер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962.

Шиллер Ф. П. Энгельс как литературный критик. М.; Л., 1935.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Айхенвальд Ю. И.— 163
Анаксагор — 230
Анненский И. Ф.— 233
Аристотель — 12, 15, 24, 28, 29, 42, 45, 60, 72, 83, 87, 90, 97, 113, 116, 126, 133, 139, 140, 145, 154, 167, 180, 195, 196, 197, 198, 200, 215, 217, 225, 231, 234, 255, 277
«Поэтика» — 15, 90, 113, 140, 145, 200, 215
Аристофан — 20, 21, 22, 23, 91, 111, 112, 113, 114, 117, 143, 148, 151, 157, 160, 161, 168, 239, 244
«Женщины в народном собрании» — 112
«Облака» — 22
Арлекин — 148
Арто Антонен — 234
Архилох — 220, 221

Байрон Джордж Гордон — 247
Бальзак Оноре де — 221, 239, 240, 243, 245, 248
«Человеческая комедия» — 239, 243
Бар Генрих — 261, 262
Бах Иоганн Себастьян — 232
Бахофен Иоганн Якоб — 248, 249
«Материнское право» — 248
Бек Карл — 273
Белинский В. Г.— 68, 69, 70
Бенедикс Родерих — 256
Берне Людвиг — 149
Бетховен Людвиг ван — 232
Бетц — 126
«Ueber das Komische und Komödie. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen» — 126
Бисмарк Отто фон Шенхаузен — 211, 212
Блан Луи — 276
Блох Йозеф — 240
Бомарше Пьер Огюстен — 58, 61
«Женитьба Фигаро» — 58, 61
Брандес Георг — 211
Бронте Шарлотта — 243
Брут Марк Юний — 267
Булгаков М. А.— 100
«Дни Турбиных» — 100, 101
Буркгардт Якоб — 215
«Культура Ренессанса в Италии» — 215
«Культурная история Греции» — 215
Бюхнер Георг — 266, 268
«Смерть Дантона» — 266

Вагнер Рихард — 210, 212, 218, 232
«Тристан и Изольда» — 232
«Лоэнгрин» — 232
Вега Лопе де Карпьо — 252
«Фуенте Овехуна» — 252
Верн Жюль — 71
Виламовиц-Мелендорф Ульрих — 216, 217
«Zukunftsphilologie» — 217
Винкельман Иоганн — 36, 42, 215
«Искусство древности» — 215
Винчи Леонардо — 254
Вольтер Франсуа Мари — 91, 164, 171, 176, 256
«Генриада» — 242
«Кандид» — 164
«Танкред» — 176
Вольф Христиан — 142

Гайденко П. П.— 188, 189, 190
«Трагедия эстетизма: Опыт характеристики миросозерцания Серена Кьеркегора» — 188
Гансвурст — 147, 148
Гаркнесс Маргарет — 239, 243, 245
Гаскелл Элизабет — 243
Геббель Кристиан Фридрих — 8
Гегель Георг Вильгельм Фридрих — 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 17, 28—119, 120, 121, 122, 126, 127, 129, 132, 133, 135, 137, 142, 143, 147, 148, 151, 162, 173, 180, 182, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 200, 202, 215, 244, 255, 257, 258, 263, 264, 265, 269, 276, 277
«История философии» — 6
«Феноменология духа» — 6, 31, 69
«Философия истории» — 60, 276
«Философия права» — 40

«Эстетика» — 5, 6, 10, 31, 32, 40, 50, 54, 56, 77, 78, 92, 122, 191, 200, 255
Гейне Генрих — 25, 178, 227, 243, 251, 276
«Путевые картины» — 251
Генри V — 253
Гердер Иоганн Готфрид — 35
Гете Иоганн Вольфганг — 8, 19, 23—27, 28, 35, 36, 49, 51, 68, 71, 76, 87, 91, 103, 106, 108, 109, 116, 118, 121, 124, 129, 133, 136, 138, 142, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 173, 174, 175, 179, 182, 183, 184, 185, 206, 207, 215, 243, 246, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 266
«Беседы немецких эмигрантов» — 260
«Гец фон Берлихинген» — 49, 51, 109, 136, 137, 246, 257, 263, 266
«Гражданин-генерал» — 260
«Избирательное сродство» — 136
«Ифигения в Тавриде» — 36, 116, 160, 182, 259
«Клавиго» — 118, 136, 179, 206
«Кроткие ксении» — 259
«Маскарадные шествия» — 259
«Стелла» — 118
«Торквато Тассо» — 36, 136, 137, 138
«Фауст» — 27, 71, 106, 136, 142, 179, 181, 193, 194, 195, 206, 207, 259, 261
«Эгмонт» — 133, 137, 157, 158, 184, 246, 266
Гизо Франсуа — 267
Гиплер Вендель — 253
Гоголь Н. В.— 60, 101
«Ревизор» — 101
Голдсмит Оливер — 142
«Векфильдский священник» — 142
Гольдони Карло — 173
Гомер — 65, 74, 173, 194, 213, 219
«Илиада» — 43, 65, 74, 173, 194, 214, 219, 220, 241, 242
«Одиссея» — 214
Готшед Иоганн — 147
Гофман Э. Т. А.— 37, 68, 69, 76, 247
«Крошка Цахес» — 247
Граббе Кристиан Дитрих — 256
Гракхи бр.— 248, 267
Гриб В. Р.— 239, 240
«Избранные работы» — 240
Грильпарцер Франц — 158
Гримм бр. Вильгельм и Якоб — 251
Грюн Карл — 258, 259, 260, 261
«О Гете с человеческой точки зрения» — 258
Гус Ян — 273
Гуттен Ульрих фон — 273
Гуцков Карл — 266
«Пугачев» — 266
Гюго Виктор — 232, 266, 275
«Кромвель» — 266
«Наполеон Малый» — 275

Данте Алигьери — 27, 163, 239, 244, 247
«Божественная комедия» — 163
Дантон Жорж Жак — 267, 268, 276
Дарвин Чарлз — 211
Даумер Георг Фридрих — 264—265
«Религия нового века» — 265
Делаод Люсьен — 274
«Рождение республики в феврале 1848 г.» — 274
Демулен Камилл — 267
Дидро Дени — 21, 29, 45, 87, 96, 116, 118
Диккенс Чарлз — 243
Дитрих Маргрет — 14
«Europäische Dramaturgie im 19 Jahrhundert» — 14
Добролюбов Н. А.— 68
Достоевский Ф. М.— 76, 178
Дюма Александр (отец) — 248
Дюрер Альберт — 254

Еврипид — 19, 22, 56, 104, 178, 182, 229, 230, 231
«Алкеста» — 56, 182
«Ипполит» — 182
«Ифигения в Авлиде» — 181
«Ифигения в Тавриде» — 182
«Федра» — 16, 178, 179

Жан-Поль (Рихтер И.) — 118, 142, 144, 150, 151, 170
«Подготовительная школа эстетики» — 150
Жижка Ян — 273

Засулич В. И.— 277
Зелинский Ф. Ф.— 233
Зиккенген Франц фон — 51
Зольгер Карл — 143
Золя Эмиль — 76

Ибсен Генрик — 76, 208, 261, 262, 263
«Доктор Штокман» — 263
«Нора» — 261, 262, 263
Иммерман Карл — 248
«Воспоминания» — 248
Ифланд Август Вильгельм — 118, 142, 169, 173

Кальдерон де ла Барка — 23—27, 72, 79, 103, 153, 180, 182, 183
«Поклонение кресту» — 72
«Стойкий принц» — 72
Кант Эммануил — 9, 10, 20, 53, 139, 142, 162, 170, 177, 257
Карл I — 130
Карл Великий — 43
Каутская Минна — 243, 244

«Старые и новые» — 243
«Стефан» — 243—244
Клейст Генрих — 76
«Принц Гомбургский» — 76
Кобден Ричард — 268
Кок Поль Шарль де — 243
Колридж Сэмюэль — 266
«Падение Робеспьера» — 266
Констан Бенжамен — 267
Корнель Пьер — 30, 75, 179
«Сид» — 75, 179
Коссидьер Марк — 276
Коцебу Август Фридрих — 166, 169, 173, 201
Кромвель Оливер — 267
Кузен Виктор — 267
Кьеркегор Серен — 5, 6, 8, 187—208
«Болезнь смерти» — 189
«Или — или» — 188, 190, 195
«Наслаждение и долг» — 198
«Непосредственная стадия эротики или музыкальная эротика» — 190
«Страх и трепет» — 189

Лассаль Фердинанд — 245, 246, 251, 252, 255, 263, 269, 270, 271
«Франц фон Зиккинген» — 245, 251, 252, 255, 263, 269, 270, 271
Лафарг Поль — 242, 243, 247, 248
Левер Чарлз — 243
Ленау Николаус — 273
«Альбигойцы» — 273
«Видение» — 273
Ленин В. И.— 6, 29, 31, 278
Ленц Якоб — 255
«Заметки о театре» — 255
Лессинг Готхольд — 29—30, 36, 42, 45, 55, 58, 60, 72, 87, 91, 97, 116, 125, 126, 142, 160, 169, 173, 215, 217, 225, 234, 238, 242, 244, 255, 277
«Гамбургская драматургия» — 72, 255
«Лаокоон» — 55, 125, 215
«Минна фон Барнгельм» — 169, 173
«Эмилия Галотти» — 58, 60
Лифшиц М. А.— 266, 269, 272, 273
«К. Маркс: Искусство и общественный идеал» — 266
Лонгин — 142
Лукач Г.— 273
«Исторический роман и историческая драма» — 273
Лукиан — 275
«Беседы» — 275
Людовик XVI — 125, 130
Людовик XVIII — 267
Лютер Мартин — 254, 267, 273

Макиавелли Никколо — 254
Мани Томас — 208
Марат Жан Поль — 267
Маркс Карл — 5, 7, 8, 29, 51, 63, 69, 109, 113, 137, 235—278
«Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта — 267, 275
«К критике политической экономии» — 236
«Критика гегелевской философии права» — 264, 274
«Немецкая идеология» — 235, 238, 266
«Теория прибавочной стоимости» — 242
Мейснер Альфред — 273
Меринг Франц — 209, 212, 213, 238, 273, 278
«История немецкой социал-демократии» — 273
«Легенда о Лессинге» — 238
Мецлер Франц — 253
Мольер Жан Батист — 30, 60, 111, 115, 194
«Дон Жуан» — 194
«Скупой» — 115, 124
«Тартюф» — 115
Монталамбер Марк Рене де — 254
Мотылева Т. Л.— 268
«Творчество Ромена Роллана» — 268
Моцарт Вольфганг — 190, 192, 193, 194, 195, 206
«Дон Жуан» — 190, 192, 193, 194, 195, 198, 206, 207
Мюльнер Адольф — 158
Мюнцер Томас — 253, 272

Наполеон Бонапарт — 47, 48, 59, 138, 211, 255, 266, 267, 276
Наполеон III Луи Бонапарт — 255, 275, 276
Ницше Фридрих — 5, 6, 8, 208—234
«Веселая наука» — 212
«Воля к власти» — 208, 211, 212
«Вопрос о Вагнере» — 213
«Генеалогия морали» — 213
«Гомер и классическая филология» — 213
«Несвоевременные мысли» — 212
«Нитче о Вагнере» — 218, 232
«По ту сторону добра и зла» — 213
«Рождение трагедии из духа музыки» — 6, 212, 213, 215, 216—217, 218, 233, 234
«Сумерки богов» — 213
«Так говорил Заратустра» — 211, 212, 213
«Утренняя заря» — 212
«Человеческое, слишком человеческое» — 212
Новалис Фридрих фон (Гарденберг) — 7

Овсянников М. Ф.— 16
«Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм» — 16
Одуев С. Ф.— 210
«Тропами Заратустры» — 210
Ольсен Регина — 188
Островский А. Н.— 60

Павел апостол — 267
Пальмерстон Генри — 268
Пифагор — 149
Плавт Тит Макций — 60, 111, 115, 117, 168
Платон — 34, 165, 230, 277
Плеханов Г. В.— 97, 99, 278
«Искусство и литература» — 97, 99
Прудон Пьер — 275
«Государственный переворот» — 275
Публикола Публий Валерий — 267
Пушкин А. С.— 98, 134, 174

Рабле Франсуа — 149
Расин Жан — 30, 75
«Федра» — 75
Раупах Эрнст Беньямин — 169
Рафаэль Санти — 175
«Рейнеке-Лис» — 43
Рембрандт ван Рейн — 175
Ретшер Генрих — 119
Ричардсон Сэмюэл — 58
«Памела» — 58
Робеспьер Максимильен — 266, 267, 268, 276
Роде Эрвин — 217
Розенкранц Карл — 119
Роллан Ромен — 268
«Драмы революции» — 268
Рорбах — 253
Руайе-Коллар Пьер Поль — 267
Руге Арнольд — 256
Руссо Жан-Жак — 53, 225

Сакс Ганс — 148
Саути Роберт — 266
«Падение Робеспьера» — 266
Сен-Жюст Антуан — 267, 268
Сервантес Сааведра Мигель де — 50, 143, 239, 243, 244
«Дон Кихот» — 50, 71, 143, 150, 171, 243, 265
Сид — 43
Скотт Вальтер — 243
«Пуритане» — 243
Скриб Эжен — 161, 191
«Первая любовь» — 191
«Стакан воды» — 161
Сократ — 21, 22, 23, 95, 96, 97, 229, 231, 277
Софокл — 19, 25, 56, 66, 101, 104, 106, 176, 182, 202, 203, 204, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 250
«Антигона» — 66, 67, 104, 105, 136, 137, 155, 178, 182, 202, 203, 204, 205, 206
«Трахинянки» — 176, 181
«Филоктет» — 182
«Эдип в Колоне» — 104, 105, 181, 226
«Эдип-царь» — 15, 44, 56, 63, 67, 104, 130, 133, 135, 155, 176, 179, 202, 203, 204, 226, 227, 228, 250
Сталь Жермена — 45
«О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» — 45
Стороженко Н. И.— 98
«Опыты изучения Шекспира» — 98
Стриндберг Август — 76
Сэй Леон — 267

Теккерей Уильям — 243
Теренций Публий — 60, 115, 117, 168
Тик Людвиг — 78, 118
«Кот в сапогах» — 118
«Принц Цербино» — 118
Толстой Л. Н.— 48, 68, 221, 232
«Война и мир» — 48
Тургенев И. С.— 221

Уленшпигель — 148
Ульрици Герман — 119
Уэллс Герберт — 71

Фейербах Людвиг — 261
Фейхтвангер Лион — 100, 101
«Успех» — 100
Филдинг Генри — 243
Фирдоуси — 43
«Шахнаме» — 43
Фихте Иоганн — 9, 257
Фишер Фридрих Теодор — 5, 6, 7, 51, 119—161, 266
«О возвышенном и комическом» — 120, 121, 141
«Эстетика, или Наука о прекрасном» — 6, 119, 120, 122, 151, 156
«Kritische Gänge» — 121
Флобер Гюстав — 221
Фрайтаг Густав — 154
Фридлендер Г. М.— 262, 263, 276, 277
«К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы» — 262

Холиншед Рафаэль — 134
Христос Иисус — 196, 202, 203

Цезарь Гай Юлий — 267

Чернышевский Н. Г.— 68, 98, 99, 134, 174
Чехов А. П.— 98, 134, 174

Шамиссо Альберт — 247
Швейцер Альберт — 208
Шекспир Вильям — 8, 19, 23—27, 44, 45, 64, 68, 70, 72, 75, 77, 79, 83, 98, 101, 103, 106, 107, 108, 116, 121, 123, 124, 125, 136, 138, 139, 141, 145, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 173, 174, 175, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 241, 243, 245, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 261, 265, 272, 273
«Антоний и Клеопатра» — 138, 255, 265
«Венецианский купец» — 178, 255
«Веселые (Виндзорские) кумушки» — 256
«Гамлет» — 24, 77, 106, 110, 133, 155, 159, 174, 179, 181, 186, 203, 207, 255, 265
«Генри IV» — 123, 139, 145, 183, 252
«Генри V» — 253
«Генри VI» — 125, 252
«Генри VIII» — 26
«Два веронца» — 256
«Кориолан» — 136, 173, 252, 255, 265
«Король Лир» — 24, 68, 129, 141, 173, 174, 255, 265
«Макбет» — 24, 77, 98, 101, 107, 124, 133, 134, 155, 159, 255
«Отелло» — 61, 98, 107, 129, 133, 134, 153, 159, 174, 178, 179, 255, 265
«Ричард II» — 183, 252
«Ричард III» — 60, 101, 124, 133, 134, 135, 178, 253
«Ромео и Джульетта» — 24, 64, 75, 98, 110, 129, 134, 159, 176, 179, 251
«Сон в летнюю ночь» — 251
«Тимон Афинский» — 70
«Юлий Цезарь» — 136, 138, 252
Шелли Перси Биши — 247
Шеллинг Фридрих — 5, 7, 9—23, 24—26, 27, 162
«Философия искусства» — 10, 11, 16, 21, 22, 27
Шеню Адольф — 274
«Тайные общества» — 273—274
Шефтсбери Антони Э. К.— 35
Шиллер Фридрих — 8, 14, 15, 19, 28, 36, 42, 49, 51, 60, 68, 87, 103, 106, 108, 118, 121, 125, 126, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 169, 173, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 215, 218, 220, 223, 224, 239, 244, 246, 247, 251, 256, 257, 260, 266, 269
«Валленштейн» — 36, 49, 51, 106, 109, 134, 137, 138, 152, 157, 159, 179, 246
«Вильгельм Телль» — 36, 155, 160, 246, 266
«Дон Карлос» — 36, 49, 60, 158, 173, 184
«Заговор Фиеско» — 49, 158
«Коварство и любовь» — 49, 60, 118, 239, 244
«Мария Стюарт» — 159, 246
«Мессинская невеста» — 157, 176, 181, 223
«О грации и достоинстве» — 125
«Орлеанская дева» — 36, 181
«Пикколомини» — 157
«Письма об эстетическом воспитании человека» — 218
«Разбойники» — 49, 50, 106, 178, 179, 257
Шлегель Август Вильгельм — 27, 78, 112, 114, 126, 156, 169, 223
«Чтения о драматическом искусстве и литературе» — 112
Шлегель Фридрих — 72, 78, 153, 169
Шлейермахер Фридрих — 9
Шмидт Конрад — 240
Шопенгауэр Артур — 4, 6, 8, 9, 162—186, 187, 210, 212, 213, 218, 221
«Мир как воля и представление» — 162
«Парерга и паралипомена» — 162
Шоу Бернард — 208
Шторх Анри — 242

Эйзенштейн С. М.— 100
«Броненосец Потемкин» — 100, 101
Энгельс Фридрих — 5, 6, 7, 8, 29, 51, 99, 109, 113, 158, 235—278
«Анти-Дюринг» — 99
«Ландшафты» — 248
«Немецкая идеология» — 235, 238, 266
«Немецкие народные книги» — 248
«Положение рабочего класса в Англии» — 247
«Ретроградные знамения времени» — 248
«Эрнст Мориц Арндт» — 248
Эрнст Пауль — 261, 262
Эсхил — 17, 19, 21, 104, 105, 106, 181, 218, 227, 228, 229, 230, 239, 243, 244, 249, 275
«Агамемнон» — 181
«Орестея» — 136, 155, 249, 250
«Прикованный Прометей» — 19, 21, 227, 228, 259, 275
«Эвмениды» — 17, 101, 105

Юнг Александр — 248
«Лекции о современной литературе Германии» — 248

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

Часть I

ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ДРАМЫ ОБЪЕКТИВНОГО ИДЕАЛИЗМА 9

Шеллинг 9

Идеолог романтизма (*9*). Место драмы в ряду видов поэзии (*10*). Трагедия рока (*14*). Комедия как перевернутая трагедия (*20*). Шекспир, Кальдерон, Гете (*23*)

Гегель 28

Общая характеристика значения Гегеля в теории драмы (*28*). Идеал в искусстве (*32*). Символическое, классическое и романтическое искусство (*35*). Судьба личности и социальные основы драматизма (*38*). Коллизия как основа драмы (*52*). «Всеобщие силы действия» (*64*). Пафос (*70*). Характер (*74*). Народность (*77*). Отличие драмы от эпоса и лирики (*80*). Действие в драме (*86*). Речь в драме (*87*). Тенденция в драме (*91*). Драма и театр (*92*). Сущность трагедии (*93*). Вина и очищение героя (*97*). Эстетический эффект трагедии (*99*). Классическая и романтическая трагедия (*101*). Комедия (*110*). Комическое и разложение искусства (*114*). Драма в узком смысле слова (*116*).

Ф. Т. Фишер 119

Буржуазно-либеральный объективный идеализм (*119*). Возвышенное в его отношении к трагическому (*122*). Трагическое как возвышенное субъекта-объекта (*126*). Трагическое и его виды (*132*). Трагическое нравственного конфликта (*135*). Эффект трагедии (*139*). Комическое. Комическое и трагическая ирония (*140*). Комическое и возвышенное (*141*). Наивно комическое. Фарс (*148*). Комическое рассудка или рефлексия, остроумие (*149*). Комическое разума, или юмор (*150*). Сущность драмы (*151*). Два типа драматической поэзии (*156*).

Часть II

ФИЛОСОФИЯ ИРРАЦИОНАЛИЗМА И ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ 162

Шопенгауэр 162

Философские предпосылки понимания трагического (*162*). Основы эстетики (*165*). Три типа драмы (*166*). Комедия и смешное (*168*). Критика теорий трагического других идеалистов (*173*). Трагедия как отражение воли к жизни (*175*). Три типа трагедий (*176*). А. Случай и заблуждение. Понятие судьбы (*176*). Б. Злая воля индивида (*178*). В. Несчастье как следствие поступков обыкновенных характеров и стечения обстоятельств (*179*). Нравственный эффект трагедии (*180*). Характер и действие (*182*). Эстетический эффект трагедии (*185*).

Кьеркегор 187

Истина для себя (*187*). Двойственность: вера и ирония (*189*). Понимание драмы (*191*). Дон Жуан и Фауст (*193*). Трагическое (*195*). Два вида сострадания (*200*). Трагическая скорбь (*202*). Страдания покинутых женщин (*206*).

Ницше 208

Ницше и фашизм (*208*). Реакционная идея «сверхчеловека» (*210*). «Рождение трагедии из духа музыки» и отказ от просветительского понимания античности (*213*). Аполлон и Дионис (*216*). Мифы как выражение миропонимания (*218*). Музыкальность лирики (*220*). Дионисическое природное начало трагедии греков (*222*). Два лика трагедии: ужас перед лицом зла и великая ценность жизни (*225*). Эволюция античной трагедии (*228*).

Часть III

ИСТОРИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛИЗМ И ОБЩЕСТВЕННО-ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДРАМЫ 235

Маркс и Энгельс 235

Идеология и искусство в свете теории исторического материализма (*235*). Проблема художественного метода (*242*). О драме и драматургах. Греческая трагедия (*248*). Шекспир (*250*). Гете и Шиллер (*256*). Ибсен (*261*). Проблема трагического (*263*). Трагедия революции (*266*). Трагическое и комическое. Ирония истории (*274*).

Краткая библиография 279

Указатель имен и названий 282

АЛЕКСАНДР АБРАМОВИЧ АНИКСТ

ТЕОРИЯ ДРАМЫ ОТ ГЕГЕЛЯ ДО МАРКСА

Утверждено к печати Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР

Редактор Т. В. Чередниченко. Редактор издательства Д. П. Лбова. Художник А. В. Коврижкин. Художественный редактор Н. Н. Власик. Технический редактор Р. М. Денисова. Корректоры Е. Н. Белоусова, Г. М. Котлова

ИБ № 25113

Сдано в набор 27.07.82. Подписано к печати 17.01.83. Т-03907. Формат 60×90 1/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 18. Усл. кр.-отт. 19. Уч.-изд. л. 20. Тираж 13 000 экз. Тип. зак. 4238. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Наука» 117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90. 2-я типография издательства «Наука». 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10