

543
1649

МИХ. ЛИФШИЦ

МИФОЛОГИЯ
ДРЕВНЯЯ
И СОВРЕМЕННАЯ



АНТИЧНЫЙ МИР,
МИФОЛОГИЯ,
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
ВОСПИТАНИЕ

СОВРЕМЕННАЯ
МИФОЛОГИЯ

МИФ
И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

МОЗАИКА

К СПОРАМ
О РЕАЛИЗМЕ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

МИХ. ЛИФШИЦ

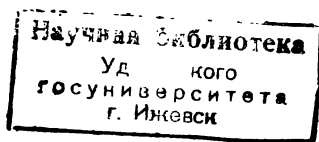
МИФОЛОГИЯ
ДРЕВНЯЯ
И СОВРЕМЕННАЯ



91

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1980

ББК 83.3(0)3
Л64



Л $\frac{10507-043}{025(01)-80}$ 3-79 0302060000

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если оставить в стороне стихи и романы, столь ценимые в наше время, то человек, взявшийся за перо, имеет перед собой две возможности. С одной стороны, это наука в самом серьезном смысле этого слова, то есть годы сосредоточенных исследований и подготовительных работ, оставляющих в законченном продукте только более или менее заметный след, как это видно из «Капитала» Маркса или «Науки логики» Гегеля. С другой стороны — непосредственное обращение к читателю, публицистика во всех ее видах. На этом пути дух человеческий также может достигнуть горных перевалов. Достаточно вспомнить пример русской общественной мысли прошлого века.

Обе эти возможности привлекают величием своих задач, но, соразмеряя мои силы и обстоятельства, я давно уже выработал себе более скромный средний жанр, который в предисловии к сборнику моих статей 1935 года назвал «философско-исторической публицистикой». Этот способ изложения приоткрывает немного систему взглядов автора, которую он должен изложить в принятой научной манере. Он этого не делает, но зато у него нет и сознания собственной важности, достойной смеха перед лицом независимой от наших ученых поз и церемоний стихии жизни. Вот и все, что автор книги, предлагаемой вниманию читателя, может сказать в свое оправдание.

Это не значит, что он удовлетворен таким решением вопроса — вовсе нет. Просто чем богаты, тем и рады. Узнав, что французы не имеют хлеба, панзная Мария-Антуанетта спросила: «Почему же они не едят пирожные?» За это ей в конце концов сняли голову. Писатели и ученые часто меняют черный хлеб, необходимый для народного здоровья, на кондитерские изделия, и за это им головы не снимают. Надеюсь, что мне также простят, если, не имея возможности предложить читателю что-нибудь более существенное, я иногда прибегаю к рецепту Марии-Антуанетты. Мифы, например, не самый насущный вопрос марксистской науки, но предпочтительно все же сказать что-нибудь живое на эту тему, зани-

мающую образованные умы, чем повторять общие места о материях более важных.

Работы, собранные в книге, предлагаемой вниманию читателя, являются продолжением «философско-исторической публицистики» тридцатых годов. Статьи тех лет имели для меня принципиальное значение, и я надеюсь, что они еще будут читаться. Но то, что было, — прошло. Война отделила от нас прошлую жизнь с ее особой атмосферой и средой. В пятидесятых-шестидесятых годах я был занят поисками путей к новому, более широкому читателю. Задача стоила потраченного времени, хотя и не принесла больших достижений.

Так прошла вторая жизнь. Систематическое изложение некоторых вопросов философии (включающей и философию искусства) осталось на долю третьей. Будем надеяться и верить в будущее, сохраняя шутливое расположение духа...

В своем последнем произведении, помеченном 7 ноября 1831 года, Гегель писал: «Понимая широту своей задачи, автор должен был все же довольствоваться тем, что могло у него получиться при определенных условиях внешней необходимости, при недостатке сосредоточенности, вызванном неизбежным воздействием широких и многообразных интересов сегодняшнего дня, и даже при определенном сомнении в том, что громкий шум повседневности и оглушающая болтовня суетного мнения, гордого тем, что ему этого достаточно, еще оставляет возможность сохранить бесстрастное спокойствие наедине с мыслящим пониманием». Если так судил о своем великом произведении Гегель (он писал это в предисловии ко второму изданию «Науки логики»), что же сказать нам, смертным?

Все, что мне удалось когда-нибудь сделать, было сделано под бременем обстоятельств, не по выбору, а по сознанию необходимости или долга. Да и «суетное мнение» при этом не молчало. Другой автор на моем месте мог бы написать лучше, но у меня написалось так, а не иначе, и я не жалею об этом. Жалею только о том, что общий тип книги не позволил включить в нее некоторые статьи, также написанные «по случаю», например «Дневник Мариэтты Шагинян» («Новый мир», 1954, № 2) и некоторые другие. В целом это могло бы дать более конкретное представление о позиции автора, но хорошо и то, что есть, — не потому, что хорошо, а потому, что есть.

Мне хотелось бы посвятить эту книгу светлой памяти А. Т. Твардовского. Он продолжает жить в моей душе не только как поэт, может быть самый выдающийся поэт нашей революционной эпохи, но прежде всего как человек, прошедший через многие испытания ее и сохранивший верность идеалу своей молодости. Имя Ленина было для него священо. В этом он был тверд до конца, отклоняя всякий соблазн мнимого возвышения над исторической жизнью своего народа, которая создала его «пафос», его духовную силу. Я рад тому, что некоторые статьи этой книги он читал и не отвернулся от них.

Один писатель, живущий ныне за рубежом, назвал меня «ископаемым марксистом». Конечно, ископаемым быть нехорошо, хотя бывают и полезные ископаемые. Но, принимая долю истины, заключенную в этой характеристике, скажу только, что, на мой взгляд, лучше быть ископаемым марксистом, чем ископаемым проповедником реставрации Бурбонов. Остальное покажет время. «Кто будет жить, тот увидит», — говорят французы.

А пока я позволю себе предложить читателю некоторые образцы моего «ископаемого марксизма».

15 мая 1976 г.

Мих. Лифшиц

АНТИЧНЫЙ МИР,
МИФОЛОГИЯ,
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
ВОСПИТАНИЕ



АНТИЧНЫЙ МИР, МИФОЛОГИЯ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ*

1

Если существует область, в которой пример, созданный древностью, сохранил все свое живое значение, это, бесспорно, область эстетического воспитания. Рисуя будущий праздник свободного человечества, поэт романтической классики Гёльдерлин мечтал:

И со слезой благодарности,
Воспоминанием насытив гордый триумфа день,
К дальней Элладе народ светлый свой взор обратит.

Там, где растет общественный подъем в прекрасных формах земной и реальной жизни, всегда присутствует Греция. Когда золотые дни первого энтузиазма уже позади, но остается прогресс, жестокий и неизбежный, воплощенный в политическом могуществе и личной власти, приходит время римской идеи. Греция и Рим, два вечных спутника, сопровождают европейское человечество на всем его страдном пути.

Теория эстетического воспитания многим обязана мыслителям Возрождения и просветительной эпохи. То, что они оставили нам в этой области, было подвергнуто глубокой диалектической обработке немецкой философией у истоков марксизма. Много великих мыслей о воспитании лучшего человека, способного войти в хрустальный дворец будущего, можно найти у старых социалистов. Но все это трудно себе представить без Демокрита, Платона и Аристотеля, без Горация и Плутарха. Все это было отчасти повторением их первопонятий, если можно так выразиться, отчасти отталкиванием от них или дальнейшим развитием их начал.

Нельзя, разумеется, забывать, что греческая и римская древность самым тесным образом связаны с более глубоко лежащим слоем общественных форм, созданных Азией. Неустрашимой грани здесь нет. Существует множество параллелей между мифологией и героическим эпосом всех племен, населявших в древности побережье Средиземного моря, Палестину и Двуречье. Общей исходный пункт лежит на Востоке и связан, по всей вероят-

* Впервые опубликовано в антологии «Идеи эстетического воспитания», т. 1. М., 1973.

ности, с ранней эпохой цветущих городов Месопотамии, первым известным нашему историческому кругозору Возрождением, которое на три тысячи лет предшествует греческому чуду. Крито-микенская культура является как бы анклавом азиатского мира в рамках самой греческой истории, напротив, ионийская колонизация была греческим рубежом на Востоке и глубоко вошла в историю соседних государств Малой Азии.

Согласно их собственному представлению греки всегда оставались народом детей среди окружающего населения более старых и мудрых стран. Не только в области науки, но и в художественном творчестве они обращались к фундаменту, заложенному древнейшими классовыми цивилизациями. И все же греческая культура, воспринятая и переработанная на свой лад обширной периферией эллинистических государств, распространенная в своих абстрактных элементах на всем протяжении Римской империи, от Антонинова вала до Каспия, была историческим откровением.

«У греков мы чувствуем себя как дома» — так начинает Гегель раздел, посвященный античному миру, в своей философии истории. Достаточно вспомнить, что основные политические термины, которыми до сих пор пользуются современные нации, и прежде всего склоняемый во всех падежах термин «демократия», греческого происхождения. Каждая новая наука, даже столь принципиально новая, как кибернетика, в стремлении выразить свои основные понятия ищет нужные слова у греков и римлян. Философский материализм вырос под небом Эллады, как, впрочем, и противоположное ему направление и вся философия, получившая только более отвлеченную школьную редакцию в средние века. «Мы видим глазами греков и говорим их оборотами речи», — сказал Якоб Буркгардт.

Культура, связанная с образом жизни греческих племен, возникла из пепла предшествующих общественных форм. И в данном случае это — не простая метафора, если вспомнить слои пепла сожженных городов, отделяющие гомеровскую Грецию от более глубокой археологической старины. Легенда сохранила воспоминания о морской силе критских миносов и богатстве воинственных ахейских царей, но тот мир, который открылся современному человеку после прочтения табличек, найденных в канцеляриях крито-микенских владык, не говоря о фресках Кносса и Тиринфа, представляет собой что-

то другое, не совпадающее с героическим варварством «Илиады». По словам одного писателя XVIII века, Ахиллес занимается делом, которое больше пристало мяснику, чем царю: он сам рубит мясо и жарит его для гостей. Лучший кусок за столом — обычная дань уважения, которую с гордостью принимают герои Троянской войны.

Если нашествие индогерманцев, переселившихся из плодородной Дунайской низменности в горные долины Балкан, чтобы заняться здесь земледелием, очень похоже на миф ученых (в духе обычного для первобытной мифологии мотива странствования), то, во всяком случае, между исторической Грецией и первыми классовыми цивилизациями Эгейского моря лежат триста или четыреста лет смутного времени. После Эдуарда Майера это «возвращение к варварству» принято называть греческим средневековьем, но такое сравнение носит, конечно, условный характер.

Вследствие неизвестной нам социальной революции (в которой могли сыграть свою роль и нашествия более отсталых племен) письменные акты, фиксирующие сложные юридические отношения держателей земли, мощные дороги и государственные мастерские — все эти внешние признаки павшей цивилизации — были забыты. Сельские общины-демы получили преобладание над городами старого типа, возникшими вокруг храмовых центров и резиденций властителей.

Этот переворот, совершившийся в конце II тысячелетия до н. э., имел глубокое и длительное значение. Хотя на почве так называемого синойкизма город в конце концов берет свое, природа греческого полиса делала его зависимым от земледельческой демократии, не забывшей первоначального равенства и обращения с оружием. Здесь, по всей вероятности, следует искать особенность античного общества в отличие от наиболее близких ему общественных порядков Передней Азии, где государство, выросшее над миром патриархальных общин, опиралось на лично-зависимый слой, сидевший на землях духовной и светской власти. Эти монархические организмы с постоянно растущим масштабом централизации создали первый в истории пример колоссального отчуждения политической силы и порабощения подданных. Они достигли уже полного расцвета в те времена, когда греческие аэды еще пели у костра о событиях дивного мифологического времени, как это делают сказители всех первобытных племен.

Перед битвой при Саламине главнокомандующий афинским флотом Фемистокл собственными руками задушил трех прекрасных юношей, персидских пленников, принесенных в жертву Дионису. Рассказывая о подобных обычаях, жестоких и странных, сохранившихся под небом Греции даже в классическую эпоху ее культуры, один современный историк находит в них что-то полинезийское. Сама по себе эта мысль не лишена основания, однако вопрос заключается в том, какие выводы отсюда следуют.

Сравнение греков с дикарями было известно еще во времена Вико и Лафито. Разница только в том, что в те времена принято было сравнивать их не с полинезийцами, а с более известными Европе ирокезами или гуронами. Темные стороны греческой древности также не были тайной для общественной мысли XVIII века, — чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить некогда столь знаменитый «спор древних и новых».

Но писателям эпохи Просвещения, предромантизма и немецкой классики эти черты древней культуры казались естественным следствием близости к природе. Все первобытное имело для них неизъяснимое очарование или по крайней мере свое преимущество по сравнению с мертвой и механической цивилизацией. Песни Гомера содержат подробные описания самых кровавых сцен, но такая сила правды уже недоступна современному человеку с его слабо тлеющим внутренним огнем, стертым характером и привычкой к подчинению, с его высшей культурой и мещанской моралью, екрывающей худшие язвы общества.

Возможно ли возвращение к природе без отказа от более развитой мысли, более современной гуманности? Ответы на этот вопрос были различны. Чаще всего такая полнота развития, как роза без шипов, казалась только мечтой. Но греки своим наглядным примером внушали веру в ее реальность. Это был пример более тесного единства культуры и природы, прогресса и девственной свежести. Для Гердера Древняя Греция — *Zwischenland*, «междулежащая страна», и не только в смысле ее географического положения. Как историческая ступень, античная культура была посредствующим звеном на пути от слишком пламенного варварства к холодной старости общества.

Именно в этом среднем возрасте общественная мысль XVIII века искала неуловимую возможность счастья,

столь редкого на страницах истории. И если греки знали, что такое горе, страдая не только от внешних ударов судьбы, но и от собственной жестокости, то они, по крайней мере, переживали свои несчастья в такой человеческой форме, которая как бы самой природой была предназначена для поэзии, что и говорит Елена в шестой книге «Илиады» — злая судьба назначена людям, чтобы их деяния остались в песнях потомства.

Греческая поэзия и пластика были для Гердера двумя великими школами человечности. Так думали, впрочем, и другие его современники. Не будем винить их за то, что высший подъем общественной природы человека они искали скорее в прошлом, чем в будущем, в царстве Лакхесы, а не в царстве Атропы. Причины этой странной, с нашей современной точки зрения, исторической оптики лежали глубоко в условиях времени. Однако уже сама постановка вопроса делала поклонение древним — эту «религию греков», ныне забытую, — важным этапом в развитии общественного идеала, родственного демократии и социализму.

Совсем другое мы видим в эпоху постепенного перехода всей господствующей идеологии буржуазного общества от демократических идеалов ее лучшего времени к реакции. Затмение прежней картины античного мира сыграло заметную роль в этом движении идей. Еще со времен Ницше начался поворот к новой античности, в которой открыли теперь «пессимизм силы» и «тайное предрасположение ко всему жестокому, ужасающему, злему, загадочному в существовании». Страх смерти, религиозные мании, крик первобытной эротики, двусмысленность мифологического воображения — вот роковые черты, которые ищет в греческой психике современная буржуазная мысль с ее обычным слиянием внешнего новаторства и ретроградных идей. Конечно, у греков можно найти все что угодно — и первобытную жестокость и современный пессимизм. Но как мы смотрим на мир, так и он смотрит на нас.

К этому нужно прибавить, что возникшая в конце прошлого века новая картина античности, первобытной и декадентски надломленной, не имеет прямого отношения к успехам науки. Подлинный вывод из расширения источников нашего знания древности совсем другой. Так, материал, собранный археологией, подтверждает, скорее, классическую традицию. Он говорит о том, что упрощение культурной среды, возникшее на грани I тысячелетия

до н. э., когда закладывались глубокие основы античного способа производства, было своего рода палингенезом — новым рождением общества после высокого подъема азиатских форм, рано достигших своего горизонта. Дальнейшее развитие не могло быть прямым продолжением той же линии, оно должно было где-то начаться снизу, хотя в условиях более развитой международной среды греческая первобытность стала воротами будущего.

Еще в V веке до н. э. Афины и Спарта могли казаться провинцией по сравнению с регулярным государством Ахеменидов. Но, с другой стороны, греческая культура принесла с собой более высокую форму общественной самодеятельности объединенных в местные политические союзы общин. Ранние формы закрепощения, связанные с первым взрывом частной собственности в обществе, непосредственно вышедшем из родового быта, как на Востоке (или в позднейших государствах Центральной Америки), уже разложились, а новая фатальная сила, растущая на почве более свободного движения законов товарного общества, еще не успела произнести над классово-цивилизацией свой приговор. Неповторимость греческой культуры состоит именно в том, что она открыла бесконечную перспективу развития, видную только в эту страшную щель между Сциллой и Харибдой старого социального мира. Вся мировая классика родилась в подобных промежутках между *уже*, но *еще не*, и греческое чудо стало самым удивительным из чудес.

Итак, существуют границы, в которых единство первобытности и развития, присущее классической древности, создало все ее преимущества. Немногим меньше, немногим больше — и это единство становится напряженным, сомнительным. Тени растут. Они возникают повсюду, где исторически возможная в пределах «нормального детства» гармония общества и природы переходит в какофонию, освобождая при этом все демонические силы и первобытности и цивилизации. Лучшие умы эпохи классицизма, как Гёте, прекрасно знали границы античной культуры и часто заглядывали по ту сторону черты, не отравляя этим свой общий взгляд. Современное антимышление с его сенсационными открытиями и фельетонными эффектами плохо именно тем, что оно нарушает верные пропорции, лежащие в основе диалектических отношений истории, а это — единственный ключ к ее объективному смыслу.

Согласно одной распространенной фразе, роль общественного воспитания растет вместе с историческим развитием. На деле это не совсем так. Чем менее развиты экономические отношения, тесно сбивающие людей в одно целое, независимо от их собственной воли, тем больше должны быть усилия, создающие общественную связь посредством особых, предназначенных для этой цели обрядов и посвящений. На малом экономическом базисе растет громадное здание обычая. Все это воспитывает людей разных поколений, от мала до велика, в духе солидарности, необходимой, чтобы небольшая община людей могла выжить в постоянной борьбе с природой и другими людьми.

Раскол общества, вызванный победой частных интересов, на первых порах не ослабляет, а усиливает потребность в этой непропорционально развитой надстройке, воплощающей общественное начало и принадлежность каждого индивида к традициям его племени. Торжественное веселье народных празднеств, сопровождаемых всякого рода шествиями, «помпой», рассчитанных на создание зрелища, которое само по себе могло казаться фризом или картиной, было чем-то неотразимо реальным, имеющим важное значение и с политической и с военной точки зрения. Благородная поза коленосца-дорифора, согласные звуки хорового пения, архитектоника, ритм — все эти элементы художественной культуры родились в качестве наглядного языка общественной доблести.

Язык души, воспитанной в духе греческой «пайдеи», состоял из явлений чувственного мира, прошедших строгий отбор без превращения в схему, более уместную в деспотических государствах и смягченную дыханием жизни у греков по мере приближения к их классике. В известных пределах эти черты живой реальности не помещали классической простоте форм. Напротив, вместе с развитием изобразительного реализма росла и строгость отбора, направленная против хаотической жизненности Азии, еще заметной в архаическом искусстве VI века до н. э. Полемика Платона, недовольного влиянием изощренным ладов восточного происхождения, имеет свою параллель в «Каноне» Поликлета.

Историки античного воспитания — старый обстоятельный Грасберг, красноречивый Жиро и вполне совре-

489882

менный Мару — не устают подчеркивать значение художественного элемента в греческой жизни, начиная с культуры тела, гимнастики, и кончая гомеровской обходительностью, принятой за образец достойного поведения. Конечно, греки, как и любой другой народ, не могли жить искусством и поэзией. Но их жизнь, даже самая материальная, легко выражалась в чувственных образах, и эстетическая форма живой наглядности имела существенный характер для всех явлений античной культуры — от экономики до философии.

Сравните валютный фонд современного государства с казной афинян. Сорок талантов чистого золота, которым могло распоряжаться правительство Перикла, хранилось в виде драгоценного одеяния статуи Афины-Девы работы Фидия (Фукидид II, 13). Время от времени эту одежду приходилось снимать для проверки наличности. Что касается греческой философии, по крайней мере у досократиков, то ее идеи не столько *ноэмы* отвлеченной мысли, сколько *эстемы* наглядного восприятия. Немало высокой поэзии в самых точных описаниях форм и движения атомов у Демокрита.

И эта реальная эстетика не была еще в те времена культурным приложением к жизни. Напротив, она схватывала всю совокупность «нравов», то есть исторического быта людей. Насыщенные общественным содержанием формы обрядности на фоне общего подъема художественной культуры, созданной зодчеством, пластикой и другими внушениями Муз, играли в греческом мире большую роль. Различные виды культовых и военных церемоний хранили живую традицию первобытной народной жизни. Они пестрыми нитями связывали непосредственные цели отдельной личности с ее общественным положением. По словам Платона, участие в хороводах делает человека воспитанным («Законы», II, 654). Дурная слава кинетов, одного из племен Аркадии, считавшегося лишенным добрых нравов, связывалась в общественном мнении с тем, что они не знали музыки (Полибий IV, 20 и сл.).

Мусическая культура греков, выросшая из первобытной «оперы-балета», по выражению старика Летурно, включала в себя оркестрику, то есть массовый танец. «Хорея» народных обрядов стала материнским лоном трагедии и комедии. О подготовке хоров в Афинах заботились особые должностные лица — «хореги», обычно богатые граждане, обязанные нести общественные повин-

ности-литургии; обучением «хоревтов» ведали «хороди-даскалы». После праздника Великих Дионисий народное собрание утверждало премии авторам и устроителям спектаклей, но могло также предъявить им страшное обвинение в асебии, то есть кощунстве, оскорблении божества, ибо драма еще не утратила свою первоначальную связь с ритуальной жизнью общества.

Исократ назвал Афины «вечным всенародным праздником» (Панегирик, 46). Разумеется, праздничность греческой жизни нельзя понимать как постоянный балет в стиле Айседоры Дункан. Труд, деловые занятия шли своим чередом, но будни и праздник еще не разошлись так далеко, как в буржуазном обществе, которое начало с похода против католических праздников средневековья, мешавших новой этике трудолюбия и подчинению работника дисциплине капитала.

Пользуясь одним выражением Маркса, можно сказать, что общественное воспитание древности носило духовно-практический характер, в отличие от чисто умственного воспитания более поздней и более скудной конкретным многообразием жизненных форм классовой цивилизации. Не нужно доказывать, что воспитательная сила духовно-практической школы жизни неизмеримо превосходит влияние самых строгих заповедей абстрактной морали и лучших уроков гражданской службы, внушаемых посредством наград и наказаний. Вот почему греческая система общественного воспитания оставила неизгладимый след в истории и всегда вызывала зависть других поколений, живших в более зрелые времена, когда обычаи стали внешней условностью, далекой от подлинного содержания жизни, обрядность приняла формальный характер, а крепкое единство разобщенных между собой частных лиц осуществлялось уже независимо от их личного участия силой экономических отношений, свободных от всякого человеческого начала.

Значит ли это, что древняя школа общественного воспитания сказала свое последнее слово? Мы этого не знаем. Быть может, духовно-практические формы непосредственной общечеловечности, с таким совершенством развитые греческим обществом, еще докажут свою необходимость при переходе к высшей цивилизации коммунистического типа, когда принудительная власть стихийных законов рынка будет побеждена до конца и разумная воля общества, по вещему слову Ленина, перейдет в быт и нравы людей. Во всяком случае, одним

лишь общим знанием единства личных и общественных интересов не совершится этот переход.

Другой вопрос — можно ли достигнуть общественно-го сплочения при помощи тех волнующих средств, которые действуют непосредственно, обращаясь не к разуму, а к плоти и крови людей, если это сплочение отсутствует в самой жизни народа и не заложено в ней хотя бы потенциально? Танец первобытного племени нужен ему для слияния личности с целым. Заменят ли этот общественный экстаз какие-нибудь сильные внушения, взятые из области рекламы, «дизайна» и прочих гипнотических средств, употребляемых для обработки сознания людей и предполагаемой сферы подсознательного в наши дни?

Есть много рецептов победы над одиночеством современного человека путем внушения ему «коллективного сна». В этих буржуазных утопиях нашего времени играет, конечно, большую роль пример мифотворчества и обрядности древних народов. И в самом деле, на почве широко развитой духовно-практической жизни древних культур возникли разительные примеры сплочения людей. Но забывают, что эти примеры возникли именно там, где привычка отдельной личности опиралась на истинное, то есть нелицемерное демократическое содержание общественной жизни, присущее ей хотя бы в самых примитивных и грубых формах. Не всякая мифология и далеко не всякие символы общественного единства приводят к таким вершинам.

В других случаях даже мертвое единообразие фанатически верящих в силу обряда человеческих толп не избавило от распада самые могущественные империи. Вспомните удивительную легкость, с которой рассыпалось государство ацтеков.

Итак, дело не в гипнотической силе обряда и других символов коллективной жизни, а в их способности быть наглядными выражениями общественной истины, вдохновляющим чувственным образом ее реальности. Между условным знаком для передачи информации или команды и духовно-практическим образом истинного содержания — громадная разница. В попытках стереть эту грань (легко объяснимых условиями двадцатого века) заключается главная слабость различных символических теорий нашего времени.

Следуя терминологии Эрнста Кассирера, можно назвать духовно-практические формы общения людей

«символическими формами». Но при этом необходимо помнить, что символы или знаки более или менее нейтральны по отношению к содержанию, которое они выражают, то есть безразличны к добру и злу, истине и заблуждению. Они условны. Это, собственно, и хочет сказать Кассирер, замечая, что человек есть «символическое животное», *animal symbolicum*, а не «рациональное», *animal rationale*. Здесь не место исследовать этот вопрос более подробно. Скажем только, что символизм, принятый за основу исторического познания, не оправдывает своей привлекательной вывески. Он придает одному из моментов духовно-практической жизни людей чуждое ему в действительности одностороннее значение, нарушив при этом равновесие мысли, столь же необходимое ей, как внешнее равновесие необходимо нашему телу, чтобы «символическое животное» могло держаться на ногах.

Конечно, норма и патология неотделимы друг от друга, но разница между ними есть. В тех выразительных формах, которые человек поставил между собой и природой, можно заметить черты нерациональные и даже иррациональные. Собирая диковинные обычаи разных племен и народов, как это делали многие острые умы начиная с древности, легко прийти к скептическому выводу доктора Крупова и его прозектора Тита Левиафанского. Быть может, люди в самом деле безумны, не исключая и тех маньяков, которые считают себя докторами, способными лечить других? Сегодня эту глубокую мысль можно найти в каждой урне для мусора, но это, собственно, и не мысль, а только пленной мысли раздражение.

В самом деле, если человек не есть *animal rationale*, то наша теорема, столь необдуманно принятая, также должна иметь только условное значение для своего времени, которое она выражает с обычной для «символического животного» слепотой. В романе Герцена философия доктора Крупова — умная шутка, но в качестве научной теории она, разумеется, не выдерживает критики. Ибо в основе ее лежит порочный круг: один критянин сказал, что все критяне лгут — стоит ли верить его словам?

Любые символы духовно-практического сознания — обряды, церемонии, схемы личного поведения — все это может превратиться в темную силу «исторического бреда», по выражению Герцена. Но такая болезнь вовсе не обязательна. Условность обычаев не так фатально проти-

воречит понятию *animal rationale*, разумного животного, как это представляется в свете современной теории условных форм. При известных условиях самые оригинальные формы, в которых протекает обычная жизнь людей, могут способствовать приближению человека к истинному содержанию природы и его собственного развития. В других случаях они, напротив, свидетельствуют о торжестве «исторического бреда». Диалектика, то есть конкретное мышление, учит различать. Это было уже известно автору «Федра» и «Политика».

Во всяком случае, так называемые символические формы всегда содержат в себе мудрость и безумие в разных пропорциях, иногда более оптимальных, иногда, напротив, более парадоксальных, болезненных. Все человеческое зыбко, и все проведенные нами разграничительные линии легко стираются, но, если они хотя бы приблизительно верны, это уже внушает надежду. В противном случае человек — не только «символическое животное», но и животное, безнадежно запутавшееся в собственной глупости.

Итак, сохраняя свое отличие от рациональной мысли, формы духовно-практической жизни людей не лишены объективного содержания, доступного разуму. Они сравнимы. И хотя «у каждого барона своя фантазия», отсюда вовсе не следует, что эта фантазия непрозрачна для других, если она вообще имеет какой-нибудь смысл. Энгельс писал о доисторической бессмыслице. Нельзя отрицать ее присутствия и в более исторические, даже близкие к нам времена. Но если разница между смыслом и бессмыслицей есть, значит формы исторического быта людей, при всей своей острой выразительности, не только условны. В любых идиомах, присущих данному времени и среде, заключается общее содержание, которое в принципе может быть переведено на язык рациональной мысли. Чтобы пояснить, о чем идет речь, лучше всего привести конкретный пример.

История Греции знает законодательные акты, не допускавшие превращения похорон в сильно действующую психологическую драму. Закон Солона запретил женщинам царапать лицо ногтями. Пронзительные звуки флейт, будившие жителей на заре, ибо зрелище похорон не считалось достойным дневного света, внушали ужас, и число флейтистов, сопровождавших процессию, было ограничено (кажется, тем же Солоном). В Мизии не разрешалось рвать на себе одежду.

Значит ли это, что законодатель хотел ограничить патологический аффект, опасный для морального здоровья граждан? Примитивная впечатлительность тех времен была так велика, что зрители могли в панике бежать из театра при виде каких-нибудь жутких сверхъестественных образов; после постановки «Андромеды» Еврипида в Абдерах возникла эпидемия душевных болезней. Но такое потрясение чувств не считалось делом чести для автора и устроителя спектакля. Доказательство мы видим у Геродота (VI, 21), который сообщает, что Фриних был приговорен к уплате штрафа в тысячу драхм, а его пьеса «Взятие Милета» была запрещена, так как в театре все зрители залились слезами. Мотивы этой строгости афинян ясны из сравнения с нравами самих милетцев, которые, по словам Геродота, остригли себе волосы на голове и погрузились в глубокую скорбь после взятия Сибариса кротонцами. Культура скорби рассматривалась, видимо, как нечто противное мужеству. Трусливый человек «не знает границ печали», говорит Аристотель («Никомахова этика», III, 10). Ту же мысль мы находим у Плутарха («Утешение к Аполлонию», 22).

Другое объяснение состоит в том, что мотивом подобных законов могло быть характерное для греческого полиса неодобрение всякого внешнего знака исключительного богатства, оскорблявшего чувство равенства, а слишком пышные похороны были одним из таких эксцессов (известен указ Деметрия Фалеронского против роскошных погребений).

Возможно и то и другое. Но, во всяком случае, в этих актах, полных значения, отражается не столько необходимость «символических форм» для канализации общественных страстей, сколько принятое греческим обществом убеждение в том, что существует объективная мера чувства, отвечающая истинной человечности.

Спящий в гробе мирно спи,
Жизнью пользуйся живущий.

В «Илиаде» подробно описаны похороны Патрокла, которым Ахиллес старался придать особую значительность. Мы видим многочисленные кровавые жертвы, убийство пленников, надругательство над трупом Гектора, погребальные игры — все в соответствии с нравами времени, еще достаточно дикого. Однако из текста поэмы ясно, что мрачное неистовство Ахиллеса, окрашенное предчувствием собственной близкой гибели, является

одним из выражений мегалопсихии героя. Если это не вызов богам, то, во всяком случае, бунт против естественной доли смертных. И это сказано Аполлоном, излагающим общее мнение олимпийцев (за исключением Геры с ее неистребимой ненавистью к Илиону и крутым нравом более древних богов):

Смертный иной и более милого сердцу теряет,
Брата единоутробного или цветущего сына;
Плачет о трате своей и печаль, наконец, утоляет:
Дух терпеливый Судьбы даровали сынам человекoв.
Он же, богу подобного Гектора жизни лишивши,
Мертвого вяжет к коням и у гроба любезного друга
В прахе волочит! Не славное он и не доброе выбрал!
Разве что нашу он месть на себя, и могучий, воздвигнет:
Землю, землю немую неистовый муж оскорбляет!

Чрезмерная выразительность культа мертвых, свойственная стране пирамид, — не греческая черта, и освобождение от преувеличенной символики смерти, необходимой в определенных условиях, как необходимы были в известную геологическую эпоху гигантские ящеры, отмечает новую грань ума и сердца.

Все это нам понятно. Но с таким же успехом можно привести противоположный пример. Ксенофонт («Греческая история», I, 7) сохранил рассказ о трагедии афинских стратегов, спасших свой родной город в жестокой битве с морскими силами Спарты. Так как это сражение происходило во время страшной бури и так как нужно было завершить победу преследованием противника, то флотоводцы не могли принять достаточных мер, чтобы подобрать трупы погибших и обеспечить им погребальный обряд. Такое несоблюдение древнего обычая навлекло на них ненависть родственников погибших, и дело кончилось тем, что герои были осуждены на казнь афинским народным собранием. Это, разумеется, привело к тому, что в следующей битве командующий флотом больше заботился о трупах, чем о победе, а год спустя обезглавленный афинский флот потерпел полную катастрофу при Эгоспотамах, что и решило ближайшим образом исход Пелопоннесской войны.

Передавая не совсем точно историю гибели афинских стратегов (она послужила поводом для прекрасной страницы Монтеня), Фюстель де Куланж называет их «учениками философов, которые, быть может, уже отличали душу от тела», между тем как афинская толпа верила в страшную судьбу человека, лишённого погребения: «Они спасли Афины своей победой, но своей небреж-

ностью они погубили тысячи душ. И родственники убитых, думая только о тех долгих муках, которые придется терпеть этим душам, явились в траурных одеждах в судилище, требуя мщения».

Конечно, за этой мрачной ошибкой, в которой впоследствии афинский народ жестоко раскаялся, как и в своем решении о казни Сократа, стояла борьба политических кланов. Однако разгул демагогии мог сыграть свою темную роль только на почве суеверия, сохранившегося у греков даже на вершине их богатой культуры. Вера в то, что мертвые требуют заботы живых, нуждаясь в пище и питье, еще не иссякла, и мы с трудом можем представить себе ужас афинского гражданина перед отсутствием прямых потомков, которые должны были совершать возлияния на его могиле. Ради этого предрасудка бездетные усыновляли чужих детей, возлагая на них обязанность поддерживать культ мертвых.

Какую противоречивую картину общественной роли «символических форм» рисуют нам два приведенных выше примера! С одной стороны — непреходящие завоевания человечности, с другой — явное торжество исторического бреда. Смешивать эти враждебные тенденции, эти чудовищные противоположности было бы жалким недомыслием. Абстрактная схема условных символических форм человеческого общежития наивно и грубо стирает внутренние различия, заключенные в них.

Мы уже говорили о том, что задача конкретного мышления — различать, а не смешивать. Однако различия конкретного уходят в бесконечность; вот почему, проведя нашу разграничительную линию, остановиться на ней нельзя. Легко отнестись культ мертвых к «доисторической бессмыслице», связывающей греческую культуру с более парадоксальным, патологическим и религиозным миром Азии. В известном смысле это не лишено основания, но историческая конкретность требует дальнейшего анализа.

Вспомните «Антигону» Софокла: сестра должна предать земле тело брата, несмотря на то, что закон государства запрещает ей хоронить изменника. В остроте этой драматической коллизии для нас что-то утрачено. Судьба Антигоны сильно трогала сердце афинского зрителя именно потому, что он верил в магическую силу погребального обряда. Не нужно доказывать, что в наши дни этот мотив интересен только с исторической точки зрения. Но за ним стоит более общий конфликт, понятный и близкий современному человеку. Мало того, в извест-

ном смысле можно сказать, что всеобщее содержание трагедии раскрывается более полно по мере того, как ее исторически преходящая сторона теряет свое серьезное, слишком живое значение, и корни этой закономерности — в самой истории.

Вместе с развитием цивилизации древнее право, требующее от кровных родственников беспрекословного соблюдения культа мертвых, становится символом более тесной близости людей, отодвинутой на задний план государством. Трагедия Софокла, не отвергая важного исторического значения государственности, напоминает о том, что *человеческое* общество шире *гражданского*. Поступок Антигоны есть преступление с точки зрения государственного интереса, но голос неписаных законов и сочувствие народа на ее стороне.

К этому нужно прибавить, что ситуация «Антигоны» — не единственный случай такого противоречия в истории. Темный обычай старины часто служил защитой демократических прав большинства против сильных людей, новаторов классовой цивилизации. Их деятельность при всех ее беспощадных средствах была исторически необходима, но понятие необходимости двойственно, и нередко бывает так, что сопротивление ей еще более необходимо. Таким образом, рациональное содержание общественной жизни прокладывает себе дорогу не только *вопреки* идиоме обычая, но *отчасти и благодаря* ей. Рассудок таится в предрассудке.

Предрассудок! Он обломок /
Древней правды...

Было бы, конечно, полным непониманием объективной диалектики общественного развития превратить общий конфликт между историческим бредом времени и сознанием «рационального животного» в пустую абстракцию.

Мы уже говорили о том, что удивительная связь первобытности и прогресса в истории греческой культуры выступает то своей сильной, то своей слабой стороной. Обычай консервативен, но греческая демократия, эта наиболее свободная форма общественного устройства, достигнутая древним миром, должна была охранять его до нелепости как последнее прибежище в борьбе с центробежными силами, вызванными развитием частной собственности и общественного неравенства. Отсюда тот поразительный факт, что величайшие умы Греции на

вершине их духовного творчества обращали свой взор в прошлое, занимая такую общественную позицию, которую с формальной точки зрения легко осудить как реакционную. Платон и Аристофан — фигуры достаточно характерные. Образ Сократа был дорог всем свободным мыслителям нового времени, между тем последними словами этого человека, осужденного на казнь за отрицание старых богов, было обращение к ученику: «Не забудь, что мы обещали Асклепию петуха!»

В наши дни никто не верит больше в Асклепия. Но умные люди и в наши дни понимают, что бунт против обычая, против формальной традиции, в жизни или в искусстве, не усиливает, а, скорее, ослабляет серьезность общественной критики. Это знали все лучшие умы нового времени, начиная с Монтеня. Да, собственно, и основатели марксизма не собирались менять свою революционную энергию на бунт против Асклепия. Отрицание традиции является специальностью декадентов и анархистов, которые, впрочем, всегда готовы также к любой противоположной крайности — от дерзких выпадов против мещанства до возвращения к вере отцов только один шаг.

Вообще говоря, без «исторического бреда» не совершалось еще ничего в истории. Бредили греки при Саламине, принося человеческие жертвы Дионису, пожирателю сырого мяса, но их победа над персами сыграла великую освободительную роль. Бредили Библией индependенты и левеллеры английской революции. Бредил Робеспьер, учреждая культ Высшего Существа, враждебного богатым эгоистам. Бредил Анахарсис Клоотс, выкрасивший своего родственника, чтобы представить его в качестве таитянина, сочувствующего революции. Герцен писал, что исторического бреда хватит еще на века. Будем надеяться, что это не так, но, упиваясь собственным превосходством, нельзя закрывать глаза на то, что в густом тумане прошлых веков совершилось много великого.

Греческое воспитание было окрашено мифологией, особенно в передаче великих эпических поэтов. Это было прежде всего «гомеровское воспитание». Несмотря на громадную разницу между эпохой народных певцов и школьным педантством эллинистического времени, одни и те же истории о богах и героях служили неисчерпаемым фондом для приобщения личности к традиции предков. Греческий театр, выросший из разговорных

партий первобытных обрядов-представлений, также передавал или, вернее, развивал известную часть мифологических сюжетов. Что касается пластического искусства, то его история тесно связана с выработкой зримого образа божества. Начиная с IV века знание этой наглядной мифологии считалось одним из признаков общей образованности. Таким образом, если, по словам Вернера Иегера, греческая культура была «открытием человека», это открытие не совершилось помимо Зевса и его олимпийской семьи.

Вера в спасительную мощь богини — покровительницы города — направляла руку Фидия, создавшего легендарную статую Афины-Партенос. И это была серьезная вера, лишенная темного суеверия, но не похожая на академическое знание мифологии в духе классицизма Торвальдсена или Кановы. Глаз, способный к художественному восприятию, понимает эту разницу без всяких доказательств, читая форму, созданную художником.

У греческого скульптора форма похожа на камень, прекрасно обкатанный морской волной, но сохранивший следы своего естественного происхождения, первоначальной угловатости. У Кановы или Торвальдсена форма — тоже камень, но обточенный рукой человека с величайшим, быть может даже слишком большим, совершенством. Искусству европейского классицизма не хватало именно благородного несовершенства жизни, ибо все живое, неподражаемое, самобытное развивается в тесных условиях и наши достоинства неотделимы от недостатков.

Вот почему в живой истории темная и ограниченная сторона может способствовать яркости света, подъему неограниченной силы творчества. Иной предрассудок выше иного рассудка и превосходно служит прозрачной формой для глубокого рационального содержания. В других случаях даже сухая рассудочность есть бред. Можно ли себе представить более явный бред, чем скупость «собирателя сокровищ», Гарпагона или Плюшкина, расчеты германского генерального штаба в двух мировых войнах или математически точный вывод электронной машины Пентагона, которая задним числом доказала, что в 1914 году войны не могло быть? Есть, разумеется, и другие примеры.

Отсюда следует не обывательское сомнение в объективной истине, а необходимость более конкретного анализа. Хороших предрассудков нет, их не бывает, но раз-

ница между хорошим и плохим во всех человеческих делах относительна. Решает всегда объективное историческое содержание, и только оно с более широкой точки зрения может помочь нам определить игру света и тени в царстве «символических форм».

Так при всех бесконечных переходах и оттенках живого разница между двумя полюсами развития остается. Нам говорят, что люди древних культур жили в мифе, а не избирали его сюжетом своих произведений — вот почему они непревзойдены в своем искусстве. Так ли это? И да и нет. Жить в мифе трудно. Самые отсталые островитяне не живут в мифе, когда они строят свои каноэ. Они делают это по всем правилам первобытного инженерного искусства, как «рациональные», а не «символические» животные. Это доказано такими авторитетными учеными, как Боас, Малиновский, Рейдин, в их полемике против известной гипотезы Леви-Брюля о первобытном мышлении.

Еще труднее жить в мифе художнику — в нем легче умереть. Согласно преданию, Фидий умер в тюрьме, ибо сикофанты открыли, что на щите богини один из греков, сражавшихся с амазонками, слишком напоминает самого скульптора, а другой — Перикла. Это было кощунством, оскорблением божества, требующим примерного наказания. Что же сказать о других видах религиозной мифологии, не допускающих реального изображения человека вообще или сурово карающих за всякий образ живого?

В творчестве Фидия сам предрассудок, то есть вера в богиню — покровительницу города, способствовал победе искусства. Это возможно. То, что с формальной точки зрения представляется нерациональным и даже иррациональным, с более широкой, всемирно-исторической точки зрения может иметь глубокий разумный смысл. Если конкретное мышление требует разграничительных линий, то границы добра и зла нужно искать на почве диалектического тождества противоположностей, в живой истории, а не в бледной абстракции рассудка. *Рациональное* не значит *рассудочное* — скажем мы корифеям философской моды двадцатого века и целому стаду их подражателей.

В печальном конце Фидия дает себя знать другая сторона дела. Здесь предрассудок берет свое, являясь перед нами в чистом виде как полная противоположность того, что делает человека «рациональным животным». Здесь оправдались слова Ницше — *боги хороши только после*

смерти. Мифы также хороши только после смерти их «доисторической бессмыслицы», а эта бессмыслица ярче всего выступает там, где миф, основанный на представлениях о сверхъестественных существах, переходит в религию как таковую. Искусство и литература образуют другой полюс духовно-практического отношения к миру, враждебный религии. Если художественное творчество растет из первобытного мифа, то, с другой стороны, в каждой песне народного певца, в каждой реальной пластической ценности, созданной искусством, миф умирает как памятник «доисторической бессмыслицы», чтобы воскреснуть как образ высокого человеческого смысла.

И боги становятся прекрасны после смерти.

В мифологии Энки или Мардука они еще слишком живы, слишком господствуют над человеком, настойчиво требуя крови. Греческая мифология давно уже стала достоянием всех культурных народов именно потому, что она более свободна от религиозного сознания, в котором кипит и плещет густая похлебка богов.

Не было никогда чудовищ с пучком змей на голове вместо волос. Это прекрасно знает теперь каждый школьник, но точка зрения школьника не есть мерило человеческого ума, и тратить время на доказательство несостоятельности школьного рационализма в наши дни — это значит гнаться за дешевым успехом. «Сказка — ложь, да в ней намек...». В этом смысле голова Медузы стала вечным образом, ложной формой истинного содержания. Если такие представления, которыми дышит наша мысль и наш современный язык, сами по себе ложны, то в этой лжи есть плоть и кровь действительной жизни. И, может быть, верно, что они содержат в себе больше истины, чем многие школьные рассуждения, при всей их внешней рациональности.

Другое дело сказать, что разница между истиной и ложью только условна, что все виды мышления суть мифы разного времени (а потому и наше время нуждается в собственном мифе, — конечно, полезном, прогрессивном, возвышающем, лечащем от бессилия). С точки зрения объективной диалектики марксизма мифы древности — своеобразная форма истинного мышления, с точки зрения реакционной софистики двадцатого века всякое истинное мышление есть миф. Вот коренное различие двух противоположных взглядов, и с этого начинается азбука современной мысли.

В научной литературе нашего времени существует теория, согласно которой фантастические образы древней мифологии являются перенесением на окружающую природу темного коллективизма родовой общины. Сквозь это марево все представляется слитым в единое целое, все может превратиться во все, и нет ясной грани между объективной реальностью и воображением. В мифе «расстояние между субъектом и объектом короче», — говорит Ван дер Лейве. Теория эта прилагается к греческой мифологии, как, впрочем, и к любой другой — от Меланезии до Аляски.

Конечно, нет такой выдумки, в которой не было бы частицы реальности. Есть она и в учении о коллективных галлюцинациях первобытной общности, но в целом эта теория мифа, рассматривающая его как полную противоположность рационального мышления, сама есть миф социологического воображения, возникший в конце прошлого века.

Наиболее влиятельным образом ученого мифотворчества такого стиля была система взглядов французского социолога Дюркгейма, его теория «коллективного сознания». Как это ни странно, ее иногда считали близкой к марксизму, хотя она далека от него, как другая планета. Причина такой иллюзии состояла, может быть, в том, что для теории «коллективного сознания» картина духовной жизни примитивного племени была индикаторной критикой буржуазной культуры с ее формальной свободой личности и утилитарным, рассудочным направлением. В мифах первобытной религии искали ключ к самым глубоким основам общественной жизни, забытым в эпоху рационализма.

Всякий коллектив нуждается в сплочении, и это сплочение дает ему, по мысли Дюркгейма, религиозная схема, состоящая в пояснениях к обрядам, драматическим представлениям и прочим сакральным актам. Бог первобытной религии — не духовная сила, которую на досуге рисует себе «дикарь-философ» Тэйлора. Нет, это сила, имеющая практически действенный характер. Она представляет собой обожествление самого коллектива, необходимое ему для собственной прочности. Бог первобытного клана «не может быть не чем иным, кроме самого клана», — говорит Дюркгейм. «Я вижу в божестве не что иное, как преобразованное и символически понятое общество».

Другими словами, миф родовой общины — не фантастическое отражение внешнего мира, а проекция ее собственного мира вовне, род *коллективного солипсизма*. Священное содержание, sacré, излагаемое в мифах и воплощенное в памятниках искусства, поддерживает силу коллектива, в отличие от рассеянного состояния частной жизни. Оно мобилизует людей, создавая массовый экстаз и полезные для общества условные образы, — словом, вытекает из деятельной, дисциплинирующей, организующей, практически необходимой коллективной воли. Если антропология времен Тэйлора или Макса Мюллера видела в мифах первобытных народов более или менее фантастическое изображение природы, то новая теория «коллективного сознания» выдвигала на первый план идею общественной силы, стоящей по ту сторону истины и заблуждения, добра и зла. Эта сила сама порождает условные противоположности духовного мира, необходимые обществу для утверждения его порядка.

Американский этнолог Пол Рейдин в книге «Религиозный опыт первобытных народов» с удивлением говорит о том успехе, который имело направление, представленное именами Дюркгейма, Леви-Брюля, Кассирера, Зедерблома, Ван дер Лейве и других близких к ним авторов, несмотря на то, что с научной точки зрения их теории не подтверждаются фактами. Он объясняет это сначала тем, что последователи неокантианства, позитивизма, феноменологии Гуссерля образовали замкнутый круг философски мыслящих писателей, читающих и поддерживающих друг друга, но в конце концов приходит к другому выводу: «Нелегко все же объяснить, почему такие понятия, как *représentations collectives, participation mystique, mentalité prélogique, mythisches Denken*, были встречены повсюду с горячим сочувствием. Разумеется, причина этого — наше время, в котором мы живем, живем уже на протяжении двух поколений».

Последнее, разумеется, совершенно верно. Современная действительность всегда оказывает большое влияние на возникающую картину прошлого. Но при этом могут быть два случая. Если новые повороты жизни помогают лучше понять историю, можно только радоваться влиянию современности. Здесь будет, конечно, польза и для общего понимания социального мира, а следовательно, и для тех общественных потребностей, которые волнуют современные поколения. Гораздо хуже, когда дела давно минувших дней превращаются в прозрачную аллегоррию

для современной игры ума и прагматических интересов другого времени, «опрескинутых», по известному выражению, в прошлое. Полезность таких переодеваний более сомнительна. С этой точки зрения нельзя не согласиться с критическим отношением ученых-этнологов, как Малиновский и Рейдин, к философской мифологии двадцатого века.

Слепой продукт условий нашего времени, теория «коллективного сознания» сама нуждается в историческом объяснении и мало объясняет нам в прежней истории. Громадные силы производства и организации, созданные эпохой капитализма, вызвали невиданный переворот в образе жизни народов. Они обернулись своей разрушительной стороной, воспринимаемой стихийным сознанием времени как полный распад общественных связей. Только этим можно объяснить повальное бегство в неразложимую целостность первобытной мифологии.

Перечисляемые Рейдином мечтательные формулы «коллективных представлений», «мистической партиципации», «прелогического сознания», «мифического мышления» имели, конечно, свою бунтарскую тенденцию, основанную на разочаровании в избыточном, утомленном собственной рефлексией индивидуализме. Но за тощей анархо-декадентской *волей к мощи* таилась жажда новой строгой дисциплины, самоотречения личности в пользу внешних уз общественного порядка, а это уже допускало самое реакционное истолкование. Личность бежала от самой себя в традиционную религию, обычай предков, бездумную активность сакральных жестов, мечту далекой мифологической архаики.

Такая поза не была совершенной новостью. Писатели эпохи реставрации Бурбонов уже давно считали монументальную коллективность добуржуазных порядков единственным якорем спасения для ослабевшей Европы. В этом смысле социология «коллективного сознания» вернулась к идеям виконта Бональда и Жозефа де Местра. Кризис свободной конкуренции и развитие более централизованных форм хозяйственной жизни толкали общество к социализму, но имущие классы не хотели его, предпочитая искать новое слово в повороте от демократии к сильной власти. Буржуазное общество меняло кожу, оставаясь самим собой.

Глубокие мысли часто содержатся в учениях реакционных писателей. Это показывает, что сила жизни важнее наших намерений — хороших или плохих. Но еще

важнее общий итог. Что касается моды на примитивные формы общественной солидарности, возникшей на грани нашего века, то в ней, так же как в моде художественной, преобладала критика буржуазного общества справа. Вместе с грязной водой выплескивали и ребенка. Вместе с либеральными представлениями времен Спенсера или Тэйлора выбрасывали за борт и рациональный анализ темных предрассудков старины — тех блаженных времен, когда неуязвимый дух господствующего миропорядка легко справлялся с каждым движением самостоятельной мысли. В сумерках теории «коллективного сознания» терялась разница между свободой и закрепощением, между Пантеоном и Сюаса тахима, в которую, по словам Герцена, стекает все прошедшее — люди, царства, звери, мысли, деяния.

Единственное, что можно сказать в защиту философского направления, связанного с идеей коллективного мифотворчества, состоит в том, что лучшие его представители не понимали истинной тенденции своих взглядов. Так, Леви-Брюль, создатель теории «первобытного мышления», впоследствии, правда, отказавшийся от нее под влиянием научной критики, был не только талантливым ученым и прекрасным писателем, но и активным участником прогрессивного общественного движения своей страны. Английский коммунист Кристофер Кодуэлл, автор известного сочинения «Иллюзия и действительность», в котором поэтическое творчество рассматривается как иррациональное выражение коллективной личности, социально-биологического генотипа, погиб под Харамой, сражаясь на стороне Испанской республики. Для русских полуанархистов из группы «Вперед» идея коллективной воли была «философией борьбы», далекой от всякой созерцательности. Вообще теории этого типа достаточно неопределенны и потому, по крайней мере на поверхности, имеют самый широкий спектр возможных политических оттенков.

Было бы недопустимой грубостью мысли думать, что сомнительные или прямо ложные взгляды создателей теории «коллективного сознания» бросают тень на их личные намерения. Но, с другой стороны, нельзя отнять у современного общества право делать необходимые выводы из объективной логики идей. Трудно, например, отрицать влияние анархиста Сореля, с его теорией социального мифотворчества, на самые реакционные движения нашего времени. И в этом есть своя неотразимая логика,

ибо в конце концов только реакционные политические силы могут быть заинтересованы в системе массового обмана и самообмана. Неудивительно, что вокруг теории мифа в двадцатом веке возникла настоящая пляска бесов. Под знаком мифотворчества пришли к власти Муссолини и Гитлер. Под знаком мифотворчества борется в настоящее время против «тоталитарности» большая армия современных либерал-консерваторов, понимающих демократию как аристократию культурного меньшинства. Само собой разумеется, что все это более «интегрировано» современной буржуазной политикой, чем рационализм Фонтенеля, считавшего мифы древности красивыми баснями — абсолютной монархией его времени.

Отвлечься от политических фактов при оценке теории «коллективного сознания» нельзя. Но отсюда вовсе не следует, что научная литература, возникающая на почве ностальгии по мировоззрению первобытного общества, бессодержательна. Напротив, она нередко бывает талантлива и привлекательна, по крайней мере с точки зрения литературной формы. Отсюда также не следует, что для сохранения принципиальной разницы между Пантеоном и *Sloasa maxima* необходимо вернуться к рационализму времен Фонтенеля. Открытие самостоятельной ценности духовно-практических форм общественного сознания, заложенных, подобно металлу, в грубой руде народной фантазии, является важной вехой на пути к диалектической мысли, тесно связанной с процессом подготовки марксизма. Трудно себе представить этот процесс без критического сомнения в глупой спеси рассудка, без устранения неисторических, абстрактных взглядов, согласно которым легенды и мифы народной фантазии являются только делом невежества.

Значение мифологического фона всемирной истории было известно основателям марксизма. Стоит напомнить, что Карл Маркс слушал лекции Ф.-Г. Велькера в Боннском университете и это обстоятельство, как показывают некоторые параллели, оставило заметный след в его литературной деятельности. Но, разумеется, учение Маркса не имеет и не может иметь ничего общего с мифоманией современных теоретиков «коллективного сознания», «архетипов» и «символических форм».

Нам предстоит теперь более подробный разбор некоторых трудностей, связанных с темой греческой мифологии. «Подлинное, недостижимое величие греков — в их мифе», — сказал Якоб Буркгардт. Однако мифы были не только у греков. Первобытное общество и первый исторический слой, известный теперь на четырех континентах, богаты мифологическими представлениями, имеющими многие общие черты, созданные общностью реальных положений и конкретным эпигенезом мировой истории. Особенно важно для понимания греческой культуры открытие древнейшей мифологии мира, сложившейся в Передней Азии гораздо раньше Гомера и Гесиода. Она записана клинообразными письменами на грани II тысячелетия до н. э. Многие мотивы, возникшие в этой среде, были известны грекам, но характерны и некоторые отличия.

Так, например, причина Троянской войны, согласно «Киприям», одной из так называемых киклических поэм, состояла в том, что боги, недовольные чрезмерным возвышением человеческого рода, задумали сократить население земли путем разжигания междоусобных войн. Этот мальтузианский мотив имеется уже в мифологии древних шумеров. По совету мудрейшего из богов Энки, шумерский Зевс — Энлиль обращается за помощью к беспощадному Ирре (у греков богиня раздора — Эрида), который бросает в человеческое общество семя вражды между племенами и классами.

Но примечательно, что основное русло греческой мифологии, ставшее достоянием всей Эллады, не приняло этот взгляд. В поэмах Гомера возникновение Троянской войны и кровавых раздоров вообще объясняется, скорее, преступлениями самих людей, которые не понимают этого, возлагая бремя ответственности на богов.

Слово к собранью богов обращает Зевес-олимпиец:

— Странно, как смертные люди за все нас, богов, обвиняют!
Зло от нас, утверждают они; не сами ли часто
Гибель, судьбе вопреки, на себя навлекают безумством?

Правда, представление о ревности богов по отношению к людям, хотя и в более глубокой форме, чем у народов Передней Азии, сохранилось в греческом мифе, и следующим шагом было уже сознательное стремление очистить миф, необходимый для воспитания народа, от клеветы на мораль олимпийцев. Так, в своем утопиче-

ском «Государстве» Платон выдвигает проект настоящей чистки поэзии от недостойных представлений с целью превратить мифологию в теодицею — оправдание власти богов добром. По мысли Платона, страдания Ниобы, Пелопидов или события Троянской войны могут иметь воспитательное значение лишь в том случае, если они будут рассматриваться не как произвольные наказания, наложенные слишком строгими и ревнивыми богами, а как справедливые кары, обрушившиеся на людей за их злые дела и для их собственной пользы.

«Но нельзя позволить поэту утверждать, будто они бедствуют, подвергаясь наказанию, а тот, от кого это зависит, — бог. Однако, если бы поэты сказали, что люди эти нуждались в каре и что бедствуют только порочные, которые, подвергаясь наказанию, извлекают для себя пользу от бога, это можно допустить. Но когда говорят, что бог, будучи благим, становится для кого-нибудь источником зла, с этим всячески надо бороться: никто — ни юноша, ни взрослый, если он стремится к законности в своем государстве, не должен ни говорить об этом, ни слушать, ни в стихотворном, ни в прозаическом изложении, потому что такое утверждение нечестиво, не полезно нам и содержит в самом себе неувязку» («Государство», 380 а—с).

Особенно важно, по мнению Платона, чтобы с теми представлениями о богах, которые приписывают им своекорыстные цели и грубый произвол, не встречались дети, ибо они восприимчивы. В высшей степени необходимо, чтобы первые мифы, услышанные детьми, были самым заботливым образом направлены к добродетели.

Таким образом, если в «Киприях» (независимо от времени возникновения этой поэмы) перед нами более древний слой мифологических представлений, напоминающих о тех временах, когда боги были еще лишенными более общего нравственного смысла страшными господами, сотворившими людей из глины, чтобы те работали на них и приносили им жертвы, то в позднейшей реставрации мифа выступают уже черты, предвосхищающие христианский миропорядок. Платон ставит божество лицом к лицу с вопросом о происхождении зла и решает его в духе позднейшего богословия. Недаром идея чистки древних поэтов перешла от Платона, через Плутарха, к отцам церкви.

Между городскими богами Шумера, вавилонским Мардуком или Ваалами древней Палестины и поздней-

шим христианством лежит греческий миф. Весь первобытный ужас перед богом-демоном, по преимуществу злым или, во всяком случае, слишком сильным для человеческих измерений, уже отступает у греков на задний план, но нет и позднейшего преклонения перед двусмысленным воплощением добра и силы, благодати и всемогущества. Если бог всемогущ, то он зол, а не добр — иначе трудно понять бедствия, которые приходится терпеть человеку. Если он добр, то он бессилен исправить кардинальное зло, то есть не всемогущ. Греческие боги не всемогущи и не обязаны всегда творить добро. В конце концов школа Эпикура решила этот вопрос именно в духе греческой мифологии, отделив ее от религии.

Согласно теологии Эпикура, боги образуют замкнутый блаженный мир, служащий человеку идеальным «регулятивным принципом», а не машиной для вмешательства в его дела. Этот второй мир фантазии отделен от земного мира известной дистанцией. Боги не заботятся о людях, и мудрец почитает их как образы возможного совершенства, а не ради пользы, которую они могут принести. Они не злы, но не являются также воплощениями добра, приводимого в действие посредством молитв и жертвоприношений. Как пронизательно заметил Маркс в своей докторской диссертации о натурфилософии Эпикура, это и есть боги Греции, воплощенные в образах древней пластики.

На деле греки молились и приносили жертвы, но это была религиозная сторона их мировоззрения. Что касается мифологии в собственном смысле, поскольку ее можно отделить от религии, то мы видим, что у Гомера боги помогают своим любимцам, внушая им разумную мысль или усиливая их мышцы в решающий момент. Собственное вмешательство бессмертных в битвы людей было уже нарушением спортивной этики, как об этом свидетельствует речь Зевса в начале восьмой песни «Илиады». Словом, в мифопоззии Гомера божественная помощь есть скорее «второе дыхание», которое приходит к человеку на пределе его внешних сил, чем настоящее чудо. В этом отношении анализ Вальтера Отто («Боги Греции») имеет все основания считаться близким к истине, кроме странного вывода, согласно которому именно в греческой мифологии выступает «религиозная идея европейского духа». Без этого вывода объективное содержание дела кажется немецкому ученому слишком атеистичным.

Конечно, религиозная сторона греческой мифологии также имела свое дальнейшее развитие в «европейском духе». Но это развитие вышло за пределы античного идеала. Оно принимает форму религии *несчастливого бога*, далекого от пиров греческого Олимпа, ибо только собственным несчастьем божество может искупить свое бездействие или бессилие среди окружающего зла. Само собой разумеется, что все эти мотивы не были чистым созданием мыслящего ума; в символической или более реальной образной форме они выражали различные отношения внутри развивающегося общественного миропорядка, несущего в своем счастье и несчастье подъем человеческого сознания. Отдельные логические нити, образующие *логос сперматикос* всякой мифологии, рассеяны уже в грубой ткани первобытного мышления самых ранних эпох. Нам придется выделить некоторые мотивы этой системы идей, а пока заметим следующее.

Не культурный мещанин девятнадцатого века во имя своей салонной эстетики очистил греческую мифологию от слишком явных следов первобытности и азиатского деспотизма, религиозной нескладицы и древнего суеверия. Греческая мифология сама уже до некоторой степени очистилась от этих черт, оставаясь все же свободным рассказом, в котором и сами боги, как все живое, противоречивы и сложны. Их выпуклые образы, лишенные темной глубины первобытного мифа, но еще не превратившиеся в иносказания тайной мудрости, как этого хотели Анаксагор, Продик и Антисфен, или простые аллегории, как думали стоики, не однозначны. Можно найти множество параллелей, связывающих греческую мифологию с фольклором народов Австралии или Америки, можно исследовать знакомые Греции наплывы более напряженных религиозных настроений, подобных культу Диониса, который, по словам Страбона (X, 17), приписывался «всей Азии до Индии», можно отметить некоторую догматизацию мифа как государственной идеологии, охранявшейся в Афинах законом об асебии, можно опираться на свободные толкования философов. Все эти пути не закрыты для науки, но ничто не может отменить тот факт, что в определенных относительных рамках греческая мифология как явление народной жизни достигла классического развития. Она представляет собой наиболее высокий образец мифологической формы общественного сознания, этой «педагогики человеческого рода», по выражению Гегеля.

Чтобы понять ее общее значение, нужно рассматривать миф исторически. История не исключает систему, она не сводится к релятивизму множества чуждых друг другу культур, которые, подобно монадам, окон не имеют. К ней можно применить замечательный метод, выработанный самой Грецией в школе Сократа, а именно — суждение по родам, метод, названный Фихте «генетическим» (от греческого «генос» — род).

В каждом роде, поскольку он сложился, есть своя автономия, свои характерные черты, выражающие его особенность. Одной из подобных черт является, например, то обстоятельство, что в мифах всех народов самые возвышенные представления неотделимы от самых грубых, непристойных и смешных. Эта «амбивалентность» свойственна всякой мифологии. Происхождение Афродиты из пены, возникшей, согласно Гесиоду, после того как хитроумный Крон лишил своего отца Урана мужской силы и бросил отрезанную добычу в море, — не исключение. В первобытной мифологии можно найти образы и поглубе.

Сотворение мира может быть, например, результатом рвоты, охватившей творца, у которого болел живот. Согласно Книге Бытия африканского племени куба (Конго), великан Бумба в ряде последовательных припадков рвоты производит сначала солнце, луну и звезды, потом животных и, наконец, людей. Его дети и некоторые созданные им живые существа — змеи — изрыгают прочее население земли. Мир, таким образом, рождается из великой тошноты богов, почти по Сартру. В шумерской мифологии боги пьянствуют и ссорятся. С пьяных глаз они и создали человека во всем его несовершенстве. Таблички, опубликованные Крамером в пятидесятых годах, содержат живые картины этого разгульного творчества.

В мифах древних народов речь идет о нездешних, сверхъестественных существах, какими являются «вечные люди», великие предки, боги или герои. Но ужас, окружающий эти возвышенные фигуры, часто бывает насыщен стихией комизма. В общем, это существа эксцентричные, и положения, создаваемые ими, парадоксальны. В более зрелых религиях первобытная какофония уже значительно сглажена, великое и смешное разделены, а их незаконное сожительство возможно только в подпольном, дьявольском мире. Но следы Бумбы сохранились и на вершинах священных преданий всех мировых

религий. Герцен прекрасно сказал, что можно читать учебник анатомии с полной невинностью и можно читать Библию, как Фоблаз. И все же не нужно быть Фоблазом, чтобы найти в Библии множество непристойностей, которые, впрочем, нисколько не мешают ее возвышенному характеру.

Как уже говорилось выше, — это общая черта первоначального мифа, засвидетельствованная неизмеримой массой этнографических записей. Рассказы о вороне или степном волке-койоте, известные из фольклора народов Азии и Северной Америки, содержат причудливую смесь хорошего и дурного, героических актов, благодетельных для человеческого рода, и всевозможных каверз — смешного, даже гадкого озорства. К той же двойкой природе мифологической фантазии относится бессознательное слияние ужасного с дьявольской усмешкой в примитивной изобразительности, особенно в масках Черной Африки, поразивших вялое европейское воображение. Мы были бы слепы, если бы не заметили следов этой двойственности даже в греческой скульптуре, по крайней мере в изображении чудовищ (ср., например, Горгону центральной части фронтона храма Артемиды на Керкире или другие подобные образы в мелкой пластике). Первоначальный ужас смешон, как улыбка тигра.

Фигура, удивительно сочетающая в себе создателя мирового порядка и нарушителя его (по слабости ума или по озорству), известна в этнографической литературе под именем «трикстера», забавника. Было бы желательно иметь более широкий термин, охватывающий и смешное и великое, и апостолов и апостатов, и тиранов и спасителей мира. Но такого термина пока не видно, и создать его нелегко, хотя содержание дела в парадоксальной по отношению к обычному порядку вещей фантазии народов объективно присутствует. Назвать эту фигуру «теневого», по терминологии Юнга, было бы недостаточно, ибо она включает в себе очевидную светотень.

Похождения героя индейского племени виннебаго — «дурачины-простофили» Вакдьюнаги или его меланезийских собратьев, которые то совершают нелепые поступки и безобразничают, то побеждают сильных и являются в роли реформаторов человеческой жизни, широко освещены этнографической литературой. Связь этой фигуры первобытного трикстера с шутовскими празднествами более поздних времен — сатурналиями

древности и карнавалами средних веков — показана Юнгом. Примечательна в этом отношении и роль шута, стоящего в мировой истории на одном уровне с образами мудрецов и царей. Напомним эпоху Петра с его «всешутейшим собором», игравшим немалую роль в общественном перевороте конца XVII века.

Что касается греческой мифологии, то первобытная смесь возвышенности и грубого фарса ей безусловно свойственна. Происхождение Афродиты, которая, по исследованиям филологов, первоначально была не «филемедес», улыбкалюбивая, а «филомедес», что означает более реальную физическую склонность, связанную с пеной, поднятой отрезанным фаллом Урана, — обычная гримаса первобытного комоса, без особого нажима на психологический эффект, в котором нуждается современная эротика. Такие черты не противоречат чувству возвышенности, даже страха, присутствующему во всякой теогонии, ибо само различие между высоким и низким еще колеблется.

Греческие боги — бывшие трикстеры. Именно они вносят в этот мир оживленный беспорядок, устраивают временами настоящий кавардак, когда их интересы сталкиваются, и нужен грозный окрик царя богов, чтобы прекратить эту анархию и вернуть мир к прежнему неустойчивому равновесию сил. Олимпийская мифология представляет собой именно живое равновесие между дикой оргией необузданных элементов и мертвым порядком божественного предопределения. То и другое принадлежит более религиозным версиям мифа, возродившимся на другой почве в мировых религиях средних веков.

Среди олимпийцев сохранил явные черты бога-забавника Гермес — хитрая бестия и вор по призванию, но одновременно изобретатель многих полезных вещей, например средства для добывания огня и первого музыкального инструмента, покровитель торговли и путешествий. «Гомеровский гимн», посвященный Гермесу, — настоящая плутовская история, нечто среднее между палеазиатской сказкой о вороне и приключениями Ласарильо да Тормес.

По мнению К. Рейнгардта, гомеровскому эпосу предшествовала не дошедшая до нас более грубая литература дурачеств, в которых участвовали боги, литература «шванков». Следы этих «божественных шванков» заметны в дошедшем до нас героическом эпосе. Рассказ

о том, как бог войны Арес попал в плен к смертным Алоадам и был посажен ими в тюрьму («Илиада», V, 383), несет на себе явный отпечаток фарса. Еще более глупым является положение Посейдона и Аполлона на службе у правителя Трои — Лаомедона. Царь не только обманул богов, отказавшись уплатить за батрачество, но даже грозил отрезать им уши и продать в рабство (XXI, 442). Между тем это грозные боги, совершающие обширные и часто жестокие деяния.

Смешны нарушители брачного устава — Арес и Афродита, накрытые сетью обманутого мужа. Забавно все, что окружает небесного Левшу — Гефеста, ковыляющего под смех остальных богов вокруг пиршественного стола. Но разве менее забавны похождения самого тучегонителя Зевса со смертными женщинами или характер Геры, ее женские ухищрения и брачная постель богов?

Дошедший до нас отрывок из Меламподии сохранил шутовскую историю спора между Зевсом и Герой на тему о том, кто получает большее наслаждение — мужчина или женщина? В качестве третейского судьи был избран смертный — Тиресий, которому удалось изучить этот вопрос практически, ибо он чудесным образом в течение нескольких лет был женщиной. Роль Париса также свидетельствует о том, что в распрях между олимпийцами сам человек может стать трикстером-разрешителем. Но чаще боги смеются над раздорами смертных и водят их за нос. «Так, обманул ты меня, о зловреднейший между богами!» — восклицает Ахиллес, обращаясь к Аполлону («Илиада», XXII, 15).

Величайшим трикстером греческой мифологии был, разумеется, Дионис, бог веселья, панического страха и священного безумия, нарушающего всякие рамки обычного рассудка. Впрочем, Дионис стоит уже на половине пути от первобытной трагикомедии к более современной. Недаром со времен Ницше это — любимый бог потрясенных душ нашего времени. «Возвращение Диониса» — так назвал один французский автор свою книгу о современном бунтарстве на улице и в искусстве.

Следы стихийного юмора, напоминающего раблезианское озорство, есть и в историях героев, которые в греческом мире (как, впрочем, и на Ближнем Востоке) яснее отличаются от богов, чем в мифологиях более примитивного типа. Так, среди подвигов Геракла были не только славные дела культуры, например освобождение Немейской долины от чудовищного льва или очистка

Авгиевых конюшен, но и превращение пятидесяти девственниц, дочерей Феспия, в женщин за одну ночь — чудо, во всяком случае, заслуживающее внимания. Здесь Геракл ближе к своему восточному прототипу — шумеровавилонскому Гильгамешу с его ненасытным сексуальным аппетитом. В образе Гильгамеша момент бесцельного удалства и своенравного проявления силы, переходящего в жестокость, подчеркнут более определенно. Зато у сицилийского поэта Стесихора Геракл — обжора и пьяница. К таким остаткам первобытной двусмысленности относятся и обычные у греков пародии на героическое начало в сатирических драмах, связанных с именами Геракла и Прометея. Культ Геракла требовал произнесения ругательных слов.

Были у греков и трикстеры в более точном смысле этого термина. Таков Маргит, герой пародии (которая со времен Архилоха приписывалась Гомеру), фигура, известная нам из отрывков, однако настолько типичная, что ее историческое место можно определить без труда. Это человек, который «много умел, но все очень плохо» — своего рода негативная матрица для положительного идеала всестороннего развития личности. Маргит — нескладный дурачок, или, быть может, испытывающий все на своей шкуре Кандид. В нем есть нечто от таких переживших доисторического трикстера героев позднейших сказок, как русский Иванушка-дурачок или французский Грибуль. Но уже Жорж Санд видела в Грибуле больше, чем дурачка.

Гротеск геометрического стиля и странность архаики в изобразительном искусстве становятся более понятны, если связать их с трагическим шутством древнейшей мифологии (конечно, уже облегченным и более человеческим в греческой древности). По верному замечанию одного немецкого исследователя, пляски-шестивия странных, немного даже карикатурных человечков, изображающих серьезные мифологические сюжеты на вазах чернофигурного стиля, соприкасаются с парапоззией греков. «Архаическая улыбка» Аполлона Тенейского возвышенна, и в соответствующей обстановке она, быть может, производила жуткое впечатление.

Для нераздельности возвышенного и смешного на этой ступени особенно характерно происхождение трагедии из народного фарса и роль сатиров, сопровождавших своим комическим хором изложение событий, далеких, по нашему представлению, от всякого комизма.

Открытый рот и толстые губы маски трагического актера также мало сходятся с нашей позднейшей мерой благородства, прилагаемой ко всему трагическому. Трагедия, по словам Аристотеля, возникла из «ничтожных мифов и насмешливого способа выражения» («Поэтика», 4, 144a). Загадочный козел, трагос, дал ей свое имя, «козел отпущения» семитов. Впоследствии греческий зритель мог смотреть комическое представление после трех кровавых трагедий, но жанры уже разделились. Только Феспис, согласно преданию, выделил из сатировского хора первого актера трагедии, так же как Гиппонакс (по замечанию Римшнайдер) выделил чисто комические средства выражения в виде смешных и местных речений, вставленных в его ямбы.

Нам еще придется сказать несколько слов о возможном объяснении странной для современного человека, но несомненной двойственности мифологического воображения. А пока отметим, что именно эта черта казалась греческой мысли — от Ксенофана до Еврипида — самой существенной в проблеме мифа. Критика народных представлений о богах и героях постоянно возвращается к сочетанию высокого и недостойного в рассказах поэтов. С этой точки зрения и у Платона («Тимей», 26a) *логос* как достоверное сообщение противостоит *митосу* как произвольной и причудливой выдумке. Видимо, у Платона речь идет именно о преодолении остатков примитивной «амбивалентности» мифа, сохранившейся в противоречивых образах Гомера и Гесиода. Мы уже знаем, что без предварительной редакции рассказывать мифы, особенно детям, в разумном государстве нельзя.

V.

Таким образом, миф сочетает священное с уродливым и смешным — черта, не принадлежащая исключительно греческой мифологии, которая в этом отношении содержит родовые признаки всякой мифологической системы.

Более того, если судить о мифе только с точки зрения этой его особенной психологии, то греческий миф нельзя назвать полным воплощением своего *рода*. Допустим, что современному вкусу нужен эффект первобытности, более далекой от эстетизма девятнадцатого века — от мещанина, поклоняющегося Венере Милосской. В таком случае примеры лучше искать за пределами Греции. Есть

мифы более причудливые, более стихийные, более характерные, наконец, с точки зрения крепкой, пахучей смеси человеческого и звериного, сверхчувственного и материального, коллективного, слишком коллективного и зоологически-шкурного, грандиозного и смешного.

Но кроме известной истины, согласно которой «все хорошо в своем роде», существует также другая истина — «роды бывают разные». Вот почему мы сравниваем их между собой, даже если хотим доказать, что никакого сравнения не может быть. Пусть наша идея состоит в несравнимости. Это значит, что у нас есть своя шкала для сравнения, и некоторые из наших родов будут чемпионами несравнимости, другие же останутся более заурядными явлениями общедоступного, среднего типа. Так, например, выдвинув утверждение, согласно которому все стили и формы в искусстве одинаково ценны, то есть «все хорошо в своем роде», переходят, по общему правилу, к более высокой оценке самых своеобразных, идиоматических, парадоксальных стилей. На первое место теперь выдвигается то, что по самой природе дела более далеко от общего центра, например, маньеризм, барокко, любая эпоха преувеличенной экспрессии, а не греческая классика или Возрождение. Нетрудно заметить, что при этом меняется только система измерения. Принцип *хорошего во всех родах* остается в силе, хотя по новой системе золотые медали достанутся другим участникам соревнования.

Итак, от общей диалектики родов человеческий ум отделаться не может. И это естественно, ибо такова объективная «генетическая» природа нашего мира. Вернемся поэтому к нормальному смыслу понятий, вместо того чтобы ходить вокруг да около.

Миф бесспорно обладает ярко выраженным своеобразием, и миновать его острые, физиономические черты нельзя. Это было бы растворением конкретного в безжизненной абстракции. Говоря о своеобразии мифа, сравнивают его с религией, философией, литературой. По словам Нестле, миф оканчивается там, где возникает вопрос об истине, — здесь митос уже переходит в логос. Но не переходит ли он в логос, оставаясь самим собой? Иначе рано пришлось бы нам провести разделительную черту, и по ту сторону ее, в царстве мифа как такового, остались бы только самые грубые, хаотические, лишенные внутренней связи рассказы первобытных племен.

Тасманийская легенда о происхождении огня гласит, что два неизвестных человека бросили звезду в толпу местных жителей, и те в страхе разбежались, но, придя в себя, начали добывать огонь, а два человека взошли на небо и превратились в звезды. Логоса здесь мало, однако существуют и более бессвязные рассказы. В греческой истории о краже небесного огня Прометеем *общего смысла* (или «идеологии», согласно М. Элиаде) больше. Недаром эта легенда стала вечным сюжетом, хотя, с другой стороны, мотив кражи связывает миф о похитителе огня с плутовскими похождениями Гермеса, а это, как мы уже знаем, свидетельствует о присутствии в нем плебейского этнографического элемента.

Так, по поводу культурного подвига Прометея, с которого начались все успехи и бедствия человеческого рода, Карл Кереньи приводит две более примитивные истории. Австралийский миф рассказывает о битве Даневана-Эму с Журавлем-Бролгой в те свободные мифические времена, которые предшествовали возникновению нашего тесного мира. Бролга коварно похитил яйцо Эму и забросил его на небо. Яйцо разбилось, откуда и происходит солнце. В африканском сказании о борьбе солнца с луной первое место досталось солнцу, но победа была завоевана посредством хитрости, а не силы. «В архаических мифах коварство может победить, и это не считается запрещенным обманом», — пишет ученый автор. С другой стороны, подвиг героя культуры часто является гуманизированным озорством первобытного Фантомаса и даже кровавые шутки героя или демона оправдываются справедливой мстью, как это произошло, например, когда солнечный бог Шамаш превратился в библейского Самсона.

Таким образом, мифологические фигуры выступают в двойственном свете. Во времена Вилламовица-Меллендорфа при исследовании греческих мифов было принято разделять эти лучи, освещающие один и тот же сюжет разным светом, связывая их окраску с местным происхождением или условиями времени. Эта мысль, не лишённая основания, приняла одностороннюю форму и в настоящее время, кажется, оставлена. Так, например, современное исследование мифа о Прометее находит в нем не противоречие ионийско-аттического бога огня, кузнечного дела и гончарного ремесла, то есть благодетеля человеческого рода, с беотийско-локрийским бунтарем-титаном, навлекшим на головы людей их несчастья

(как думал Виламовиц), а единое, но двусмысленное, «амбивалентное» существо. «Прометей, отец человечества, — пишет Ж.-П. Вернан, — несет в себе двойственность благодетельства и злодеяния». По поводу этого нового взгляда можно было бы заметить, что внутренняя сложность стихийно сложившегося мифологического образа не противоречит процессу слияния в нем местных или исторических версий. Но вопрос о том, что раньше — «амбивалентность» или образующие ее односторонние черты и оттенки, — оставим здесь в стороне.

Перед нами другой вопрос. Можно ли сказать, что при всей своей многозначности миф о Прометее не содержит в себе интереса к истине? Так следует думать, исходя из формулы Нестле. Прежде всего это противоречит всей традиции нашей культуры, видящей в Прометее «самого благородного святого и мученика философского календаря». Первый богоборец, защищающий смертных от произвола более сильных господ, символически выражает по крайней мере живой интерес мифологии к истине-справедливости. Видимо, формула *миф оканчивается там, где возникает вопрос об истине*, возможна только при очень узком понимании самой истины. Чтобы пояснить это, приведем еще более характерный пример.

Креймером были опубликованы фрагменты древнейшей версии Книги Иова — невинного страдальца, жаждущего восстановления справедливости. Драматизм библейской легенды в этом черновом наброске ее еще отсутствует, нет и весьма сомнительной с нравственной точки зрения завязки — пари между Иеговой и дьяволом насчет того, что сильнее в добродетельном человеке: вера или голос его собственной кожи? В шумерском предании бог-хранитель просто забыл о своих обязанностях. Впрочем, он еще неподсуден какому-нибудь общему с человеком нравственному закону, и бедствия, обрушившиеся на голову невинного, — даже не испытание. Они лишены здесь более общего смысла, если не говорить о подготовке счастливой развязки, служащей к прославлению милости божьей. Напротив, в том развитии, которое эта легенда получила на страницах Библии, звучит уже более глубокий вопрос — не следует ли вернуть творцу билет на его спектакль? Ответ, конечно, отрицательный, хотя с логической точки зрения недостаточно обоснованный.

Книгу Иова, при всей ее литературно-дидактической обработке, нельзя исключить из области мифа. Корни

рассказа, как показывают документы шумерской мифологии, уходят в глубокое прошлое, и сам Иов — своеобразный трикстер страдания, в котором трагический элемент перевесил, хотя и не мог уничтожить до конца, смешную сторону. Между тем вместе с развитием этого сюжета растет и вопрос об истине. Есть ли в окружающем мире объективная справедливость? — вот что подлежит проверке или, на ученом языке, «верификации».

Отчего под ношей крестной
Весь в слезах влачится правый...

Первые выражения этой загадки свойственны самым элементарным мифологическим историям. Затаенный вопрос слышится в рассказах о появлении смерти, уходе великих предков в землю или за море. Объясняя происхождение всех вещей, мифы касаются начала цивилизации, сказания о золотом веке — алджера, унгууд, мура-мура — содержат первую идею упадка или эманации от высшего к низшему. Первобытная идея изономии, природного равенства, и страха перед возможными последствиями его неизбежного нарушения, выступает в массе искупительных обрядов и поясняющих эти обряды мифах.

Требуется некоторая проницательность, чтобы исследовать странные для современного человека поверья далекой древности, и много еще остается сделать для выяснения истинной роли таких явлений, как тотемизм, текнонимия, матриархат, вазу, но тот факт, что движения мысли, вызывающие эти явления, не безусловно иррациональны, что они возникли в умах людей, которые, подобно нам, способны хотя бы чувствовать истину, не подлежит никакому сомнению. Гегель был прав — «миф имеет своим содержанием мысль».

Миф, конечно, не проверяет, действительно ли жил в земле Уц человек по имени Иов. В этом смысле истина не интересует его. Но и логическое мышление, утверждая, что все люди смертны, не интересуется тем, в каком городе жил Сократ и когда он умер. В данном случае важно только знать: принадлежал ли Сократ к человеческому роду? Словом, есть такой разрез, в котором любая мысль, будучи отражением объективной истины, не нуждается в достоверности частных и случайных условий ее осуществления, поскольку они не относятся к существу дела. На этом основано то обстоятельство, что художественный вымысел также содержит в себе объективную истину (или уклоняется от нее). Ник-

то не говорит, что истина литературного произведения во всех отношениях та же, что в учебнике географии или в уставе караульной службы, но произведение искусства — не простая фикция. Это относится и к мифам древности. Сказать, что они исчезают там, где начинаются поиски истины, было бы явной односторонностью.

Как всякий продукт человеческой головы, миф имеет свое определенное отношение к абсолютной истине объективного мира вокруг нас. Значит ли это, что подъем логического мышления на ступенях цивилизации оставил нетронутой дымку фантазии, окружавшую в древние времена все реальные условия человеческой жизни? Разумеется, нет. Время научного мышления неблагоприятно для мифотворчества. Но в этом смысле модное слово «демифологизация» не говорит нам ничего нового — оно выражает лишь историческое наблюдение, давно известное (достаточно вспомнить Вико и Гердера). Несомненно также, что вместе с причудливым и небывалым миром фантастических образов уходит в прошлое что-то вполне реальное, богатое жизненным содержанием. Мифы, созданные философской рефлексией, например платоновский миф атанасии, бессмертия, уже лишены этой силы. Они имеют совсем другое значение, как плоды литературного искусства и сознательной мысли.

Напротив, *до известных пределов* развитие общего духовного содержания народной мифологии, связывая ее с литературой и философией, является именно развитием мифа к его совершенной зрелости. Автономия мифологической сферы, то есть своеобразие ее особой формы, геноза, не теряется в этом процессе, а, скорее, достигает своей полноты. Будет время, и тот же процесс перейдет в «демифологизацию», как это имело место в греческой философии VI—V веков, а затем и в более позднее явление — реставрацию мифа на основе умозрительной рефлексии, например, в платонизме, и так далее — до бессильного мифотворчества наших дней. Но это уже посмертная история мифа.

Мера его развития заложена, очевидно, не там, где мифологическое воображение первобытности является перед нами в самых грубых и противоречивых формах, в виде множества местных поверий, которым еще предстоит слияние в осмысленные сюжеты, сценарии, циклы. Но, разумеется, и не там, где традиционные образы богов и героев становятся уже внешними средствами для обдуманного литературного замысла или философской

аллегории. Вся полнота мифологической картины мира, уже оставившей позади моральный климат, в котором растут одни лишь мелкие карликовые растения или уродливые гиганты духовной флоры, может развиваться в нечто богатое и прекрасное только на том пределе, где наиболее характерное в мифологическом роде, наиболее стихийное в нем пересекается с требованиями, вытекающими из *рода всех родов*, то есть из объективной истины.

Это золотое сечение проходит через все мифологии мира начиная с более первобытных. И все же нельзя отрицать, что греческая мифология расположена на исторической лестнице ступеней самым благоприятным образом. Она ближе к своим высшим наследникам — литературе и философии, не теряя своеобразия их мифологической основы в народных преданиях седой и глубокой древности. Словом, говоря языком Аристотеля, она представляет собой *месотес* этой системы, истинную середину, которая одновременно есть и *акротес*, высшее.

В некоторых местностях Греции Гера была коровой, в других — деревянным обрубок. Латона почиталась в виде простого, неотесанного полена, а Гермес в виде *penis erectus*. Такие сведения собирали у античных авторов еще просветители XVIII века. Мы знаем, что все это отзывается фетишизмом, верой в тотемы, культом плодородия и другими явлениями первобытного мышления. Многие пестрые нити связывают греческие предания о богах и героях с рассказами о вавилонском Мардуке, о похождениях шумерских героев Гильгамеша и Лугальбанды. Есть линии, ведущие к самым элементарным схемам наивного мышления где-нибудь на берегах Амазонки.

И если бы в греческих мифах не было никаких следов этой грубой плоти первых созданий народной фантазии, они не имели бы и половины своего обаяния. Ибо все живое несет на себе отпечаток ручной, а не фабричной работы «мирового духа». Однако, взятые сами по себе, такие черты могут волновать только воображение историка, что совершенно естественно. Они могут нравиться снобу, который жаждет исцеления от своей собственной чрезмерной воспитанности. Более общий интерес людей прикован к другим моментам греческой мифологии. При всей их фантастической внешности эти образы далекого мира содержат глубокую, хотя и не ясно выраженную мысль, доступную каждой человеческой душе.

Таков, например, миф о Персее. Боясь превратиться в камень, он не смотрел на Горгону Медузу, а следил за ее отражением в зеркале медного щита. Только при помощи этой военной хитрости ему удалось убить чудовище (так по крайней мере рассказывает эту историю Лукриан). Мертвящая сила дурного глаза — поверье, широко известное народам мира. Еще в 90-х годах прошлого века Хертленд собрал большую коллекцию подобных мотивов, указывающих на то, что литературной обработке мифа о Персее предшествовала неизмеримая масса более грубых явлений народной фантазии. Как сложился в своей окончательной форме греческий миф, это другой вопрос, но нельзя не признать, что перед нами прекрасный образ той величайшей роли, которую играет *отражение вещей* в борьбе человека с неумолимой действительностью. Целлер был прав, говоря, что *образы* мифологии предшествуют философским *понятиям* и, можно прибавить к этому, очерчивают круг их реального содержания еще до того, как любое понятие может получить логически ясное выражение в человеческой голове.

Конечно, мысль, лежащая в основе более или менее темных нагромождений мифологических образов, есть только возможный вывод, присутствующий в них объективно или, по известной диалектической терминологии, «в себе» и «для нас». Вот ответ тем авторам, которые, подобно Вундту, настаивают на том, что мы задним числом вносим более высокое содержание в эти примитивные образы. Мы можем внести в них только то, что *an sich* в них уже есть — все остальное будет фикцией, натруженным глубокомыслием, которое сразу бросается в глаза.

Мифы суть исторические идиомы, сложившиеся так или иначе в силу определенного стечения обстоятельств, не лишенного случайности, в разных местностях поразному, и получившие более или менее общий, устоявшийся смысл лишь в процессе их вековой обработки. Но разве сама логическая мысль не имеет своей естественной истории? И разве она не является объективным внушением, последовательным раскрытием реальных ситуаций? Умен не сам человек, умна окружающая его среда, сказал глубокий мыслитель древности.

Много усилий потрачено на доказательство того, что миф следует отличать от логического мышления, науки и философии. Еще Вундт называл «интеллектуализмом» склонность смешивать мифологическое воображение

с научной любознательностью. Конечно, подобный «интеллектуализм» там, где он встречается в наши дни, — смешная наивность. Миф далек от познания причин и достаточных оснований, если не говорить о причинах и основаниях фантастических, которые, без сомнения, являются предметом его живейшего интереса. В этом и только в этом смысле мифотворчество нельзя считать познанием или средством для передачи логически образованных понятий.

Другими словами, миф существует сам по себе, а не как приготовительный класс науки, — но не настолько самостоятельно, чтобы выйти из ряда всех порождений человеческого духа, вменяемых и ответственных перед лицом *реального* содержания, то есть перед судом объективной истины. Вот в чем главный вопрос, затемняемый глубокомысленными фразами о несравнимости мифа с другими видами духовной деятельности.

Видеть в мифах зашифрованные символы абстрактных идей — это одно, видеть в них своеобразное отражение объективной истины мира — совсем другое. Ни с точки зрения «интеллектуализма», ни с какой-нибудь другой точки зрения нельзя судить о мифах абстрактно. В них есть разное — есть сторона, предназначенная для *Сюаса тахита*, и есть безусловное содержание, лежащее в одной плоскости с художественной литературой и самой глубокой философией. Признание своеобразного, невозродимого искусственными средствами духовного качества всякой подлинной, народной мифологии вовсе не означает забвения разницы между истинным содержанием мифа, с трудом пробивающим себе путь сквозь густой лес «доисторической бессмыслицы», и тем, что только неповторимо, дико и нескладно. С этой точки зрения самый наивный рассказчик тиндига Восточной Африки или тупи Бразилии гораздо выше современного интеллигентного дикаря, ибо один стоит в начале пути, а другой хочет его забыть.

VI

Таким образом, всякая подлинная *мифология* содержит в себе *логомифию*, то есть разум мифа, его безусловное содержание, более свободно развитое Древней Грецией, но известное всем народам мира. Если миф, по словам Гегеля, есть «педагогика человеческого рода», то его воспитательная сила заключается именно в этом всеобщем смысле, доступном непосредственному созна-

нию первобытного человека. Развитие логомифии совершается стихийно. Она растет из множества частных мотивов, сталкивающихся в процессе общения небольших человеческих групп, из разных исторических слоев, перекрывающих друг друга и создающих как бы оптическое смещение небывалой глубины. В мифе есть что-то нерукотворное, как в удивительных созданиях природы — крыле бабочки или цветке.

Стихийный отбор оставляет позади много случайно, но даже то, что остается, образуя растущую систему прочно осевших представлений, имеет свою контингентную сторону, ибо чистых систем ничто, связанное с человеком, создать не может. Что за дело бесконечной вселенной до кровавой междоусобицы, происходившей в маленьком греческом муравейнике по имени Фивы несколько тысяч лет назад? Тем не менее логомифия, как естественно возникающая целостность, определяется не только своими ограничениями, похожими на дорожные знаки, указывающие, что путь в ту или другую сторону закрыт. Она определяется прежде всего отражением всеобщего смысла истории, затерянной среди бесконечности природы. Громадный слой исторической или, если угодно, протоисторической жизни, отраженный в мифологии, значит для общей судьбы человека в нашем мире больше, чем многие быстрые шаги более зрелого общества. Мифы — это первое издание «умственного словаря человечества», по выражению Вико, и чтения его хватит людям надолго, если не навсегда.

Среди различных софизмов нашего времени, толкующих вкривь и вкось эту благодарную тему, часто приходится иметь дело с пустыми фразами о недоступности мифа как особой формы сознания логическому анализу. С этой точки зрения можно поздравить современную науку — после почти столетия насмешек над «дикарем-философом» Леви-Стросс доказал способности дикарей, *les sauvages*, к абстрактному мышлению. Но его открытие еще не выводит современную мысль на большую дорогу. В нашем веке сама логика часто становится мостиком к алогизму, намеренно принятой бессмыслице. Для этого нужно только преувеличить формальную чистоту логического порядка, преобразовав его в голый факт, оторванный от реального содержания. Так поступает сам Леви-Стросс, и вот почему, вопреки его собственному желанию, у него возникает нечто похожее на абстрактное искусство или серийную музыку в науке.

Наивная мысль обывателя рисует себе структурализм, вызывающий ныне столько пересудов, в виде неизбежно-го для научной лаборатории увлечения рациональным анализом. Это похоже на обывательские попытки понять кубизм как эксперимент, необходимый для изучения объема, а картины абстрактных художников как опыты в области декоративного искусства. Структурализм не нуждается в таких оправданиях и не желает их. Он имеет свою версию рационального анализа, которая делает его совершенно не рациональным в обычном смысле этого слова. Речь идет о внешнем порядке форм, о симметричных (с положительным или отрицательным знаком) движениях фабулы, о повторении сюжетов и отдельных панелей рассказа — «инвариантов». Для структурной антропологии эти формы, взятые как формы мышления, существуют сами по себе, не нуждаясь в каком-нибудь оправдании со стороны объективной реальности.

Так, Леви-Стросс изучает, например, символику индейской кухни, переходя отсюда к примитивной абстракции, создающей своего рода алгебру отношений, построенных на аналогии и антитезе. Допустим, что все эти формулы выведены верно, без насилия над материалом. Допустим также, что заключенные в них парные отношения (сухое и влажное, небо и земля, культура и природа) служат первобытному клану для ориентации в окружающем мире и примирения его собственных внутренних противоречий. Леви-Стросс подчеркивает, что такие «ментальные структуры» повторяются у самых отдаленных друг от друга народов. Это похоже на правду, но отсюда вовсе не следует, что с точки зрения структурной антропологии сходство «мифем» означает присутствие в них всеобщего содержания. Напротив, здесь речь идет о системе формальных связей, не имеющих никакого человеческого или естественного смысла, кроме самого факта их существования. Неудивительно, что Леви-Стросс с гордостью принимает предложенный ему Сартром вывод — последней целью науки является «контингентный закон, который можно выразить следующим образом: *это так, а не иначе*».

Предвидя возможный упрек в том, что «движение к абстракции» доступно скорее ученому мифологу, чем мыслящему туземцу, Леви-Стросс замечает, что сама мифология на известном уровне выходит из своих границ и «по ту сторону образов, еще прикрепленных к конкретному опыту, созерцает мир понятий, освобожденных от

этого рабства и свободно определяющих свои отношения». Таким образом, мифология *сырого* и *вареного* может иметь свою систему идей, не хуже платоновской. И только одной возможности она лишена безусловно и окончательно — «отношения к внешней реальности». Не на основе этой реальности растут ее абстракции, по словам Леви-Стросса, а на основе «взаимного родства или несовместимости, которые обнаруживают эти концепты в общей архитектуре духа».

Поворот от чистой системы к внешней реальности совершился с этой точки зрения уже «в границах греческой мысли там, где мифология отрекается от самой себя в пользу философии, возникающей в качестве предварительного условия для научного мышления». Итак, мифология, верная своему понятию, пребывает в области чисто формальных структур за пределами власти двух дочерей Зевса — Правды-Алетейи и Справедливости-Дике.

По отношению к индейцам Леви-Стросс ограничивается ссылкой на то, что они не пережили эволюции европейского типа. Что же касается греческой мифологии, то она, как это можно предположить, уже не является мифологией в собственном смысле слова, а только ступенькой к науке, либо, в своих более архаических формах, тоже находится за пределами мышления, способного отражать объективную реальность и черпать из нее истинное содержание.

Вопрос этот не стоит достаточно ясно даже по отношению к европейской науке. Ибо, по мнению Леви-Стросса, она также в конце концов инвариантна и контингентна. Как полагает автор монументальных «Мифологических исследований»*, было бы неправильно считать «схему развития», утвердившуюся в человеческой истории «однажды» и «только в одном месте» (то есть в Европе с ее научным мышлением), каким-то всеобщим масштабом при изучении разных культур, несмотря на то, что «у нас нет и никогда не будет необходимых критериев для сравнения», а считать других людей «ущербными» лишь на том основании, что они остались в стороне от европейской эволюции, слишком легко.

Не имея возможности подробно исследовать здесь справедливость этих общих выводов, довольно обычных

* Благожелательный перевод французского названия «*Mythologiques*» (I—IV, 1964—1972). Немцы переводят — «*Mythologica*».

в нашем веке, заметим только, что структурная антропология тоже является продуктом эволюции европейского научного мышления. Если так, то нельзя применять выработанные ею понятия к мышлению индейцев тупи или бороро, между тем Леви-Стросс применяет их на каждом шагу. Станным образом эта мысль не приходит в голову французскому ученому, хотя с точки зрения обычной логики ее не миновать.

Леви-Стросс ограничивается защитой логики первобытной от высокомерия европейцев, но допускает при этом, что логические схемы, открытые им в мифах индейской кухни, вполне применимы к европейскому мышлению. Логической последовательности в такой позиции нет — ведь каждая культура, согласно принятому выше тезису, непроницаема и равноправна, не так ли?

Но дело, конечно, не в логике. Несмотря на то, что, согласно этой системе взглядов, все культуры «непрозрачны» (opaques) и всякая попытка нарушить границы между ними равносильна «своего рода интеллектуальному каннибализму, который в глазах этнографа носит еще более возмутительный характер, чем обидновенное людоедство», Леви-Стросс считает человеческие головы в известном разрезе совершенно одинаковыми во все времена и на всех континентах. Популярность структурной антропологии в наши дни больше всего связана именно с этой тенденцией ее основателя.

Отвергая всеобщий масштаб европейской культуры, он ищет другой масштаб — более широкий и элементарный. Чтобы найти его, нужно установить своего рода математическое равенство между Латинским кварталом Парижа и девственным лесом Амазонки. Общий знаменатель человеческой мысли — в темной абстракции первобытности. Математика, безразличная к более конкретному содержанию тех величин, которыми она оперирует (ибо в чисто количественном смысле семь чудес света и семь смертных грехов равны), может служить растущему выравниванию на более низком уровне.

Решительный враг всякого европоцентризма, Леви-Стросс идет в этом направлении слишком далеко (так далеко, что возвращается, в сущности, к исходному пункту). Он видит опасность неравенства народов в самом принципе развития, которым гордится Европа, и хочет заменить его равенством всех культур перед лицом этнографии. Согласно этому взгляду, этнографическое исследование способно открыть нам «архитектуру духа» в ее

чистом виде, без грехопадения «внешней реальности», подчиненной условиям диахронического ряда, то есть истории. На деле, однако, формально-количественный принцип структурализма также имеет свою историческую основу, подвластную закону реальности — закону развития.

Этой основой является склонность к правильным отношениям, присущая мифологическому мышлению в определенных формах, несущих на себе отпечаток времени их возникновения. Формально-правильные структуры мифа имеют нечто общее с маньеризмом, игравшей особую роль в эстетике первобытного искусства на той ступени его развития, которую принято связывать с «неолитической революцией», или, как пишет сам Леви-Стросс, — «неолитическим парадоксом».

Слово «парадокс» можно применить в данном случае потому, что несложные формы правильных отношений, которые владеют человеческим мышлением на этой ступени его развития, способствовали великим открытиям, решившим дальнейшую судьбу человечества. Ведь именно в неолитическую эпоху были открыты земледелие, ткачество, гончарное ремесло, архитектура, и не случайно, не с завязанными глазами, а при участии сознательного расчета. Отсюда, из этого первичного очага, вкус к «абстракции» (по известному определению Воррингера) перешел в более высокие общественные организмы, первые классовые цивилизации, торжествуя, например, в Египте. С различными историческими оттенками и местными особенностями он встречается также в других культурах.

Леви-Стросс показал, что подобный геометрический стиль дает себя знать далеко за пределами зодчества, пластики, изобразительного искусства. У первобытных племен, в полном противоречии с низким уровнем их материальной жизни (а может быть, и в соответствии с ним), системы родства отличаются исключительной, как бы математической правильностью, требующей особой установки ума, в своем роде рафинированного. Стремление классифицировать весь окружающий мир при помощи определенной схемы, имеющей тотемическое происхождение, является характерной чертой примитивного мышления. Оно находит себе ясное выражение в сознательной деятельности мыслителей племени, занятых разработкой «кодов», проистекающих из принятой схемы.

В известном смысле можно сказать, что первобытный человек больший логик, чем сам дьявол, но это — странная логика, она на каждом шагу переходит в свою противоположность. Согласно Леви-Строссу, логика неолитического человека сводится к идее *порядка*. Однако порядок сам по себе безразличен к истине содержания. Отсюда, например, в наше время обычный и весьма первобытный софизм идеалистической философии науки — замена объективной истины идеей порядка, системы. Эта замена таит в себе и другую тенденцию. Истина конкретна, что же касается порядка, взятого безотносительно к ней, то в своей отвлеченной форме он грозит полным истреблением всего живого, по крайней мере в нашей голове. Гипертрофия абстракции, свойственная этой системе мышления, носит маниакальный, фантастический характер. Во всяком случае, по словам самого Леви-Стросса, первобытная абстракция не может быть сведена к утилитарной целесообразности.

Было бы явной ошибкой сказать, что мышление остальных племен, изучаемых этнографией, сводится к магии правильных форм, напоминающих мрачную фантазию Угрюм-Бурчеева. В этом смысле дикость и варварство также превзойдены цивилизацией. Но там, где интерес первичного мышления к формальному порядку есть факт, считать такие припадки абстракции чем-то равным «интеллектуализму» и «рационализму» нового времени — это значит играть словами. Леви-Стросс пользуется термином «первобытная логика», забывая, что это логика именно в страшной последовательности своей есть полный недостаток логики. Детская страсть к формальным структурам находится в обратном отношении к логомифии, то есть к развитию более общего смысла, который делает миф Прометея или Геракла явлением конкретного мышления, логоса, как его понимали греки. Меньше формального порядка — больше реального содержания! Так развивалась и новая европейская мысль после схоластики.

Несмотря на все современные усилия повернуть назад колесо истории — «то, что жизнью взято раз, не в силах рок отнять у нас». Поэтому более естественно видеть в абстракции первобытного мышления необходимый, хотя и односторонний, момент общей истории культуры, чем откровение этнографического вневременного бытия, играющего в структурной антропологии такую же роль, как царство идей в системах Платона и Гегеля. «Мо-

мент», о котором мы говорим, может иметь продолжительность, равную десяткам тысяч лет. Он становится массивным и прочным, как геологический пласт, но дело от этого не меняется.

Волны абстрактных форм бывали и в жизни так называемых исторических народов. Стройность ленной системы средневековья, особенно в такой модели феодализма, как Иерусалимское королевство, не уступает правильным формам родства у намбиквара. Готику уже Воррингер связывал с приливом абстракции. Бьянки-Бандинелли показал развитие абстрактных форм из органических на материале кельтских монет начала нашей эры.

Видимо, эти черты, связанные с определенными историческими положениями, не могут служить ни доказательством существования особой, этнографически установленной «первобытной логики», ни аттестатом зрелости для нее. Если перед нами особый тип логического мышления, то он сам нуждается в объяснении посредством другой логики, более развитой, более соразмерной объективным законам мира вещей и, следовательно, более умеренной в своей оценке категории количества и ее дериватов.

То обстоятельство, что в определенных исторических ситуациях все народы создают кристаллически правильные системы, уходящие в царство мнимостей, далеких от реального мира, само говорит нам что-то о природе этого мира. Рассматривать такие крестовые походы фантазии как простой «контингентный закон» человеческого мышления, не обладающий более высоким смыслом, вырастающим из своих тесных границ в ходе дальнейшей истории, — это значит быть несправедливым к людям, которые создавали столь удивительные системы и жили в них.

Так, у индейцев, изученных Леви-Строссом, принято думать, что месячные очищения женщин — это источник моральной нечистоты, грозящей всему обществу и целому мирозданию. Эта страшная сила обобщения есть, разумеется, вид исторического бреда. Она не имеет никакой основы ни в законах природы, ни в человеческой целесообразности. Правила, запрещающие женщине в период менструаций ходить по земле или смотреть на солнце, сами по себе нелепы. Но такая *фантастика всеобщего* предполагает громадную необходимость в нем на той ступени развития, когда человек уже отделился от окружающего мира и не приобрел еще самоуверенности

«царя природы», которому все позволено. Non licet, не позволено — вот источник его болезненной страсти к строгой «архитектуре духа».

Разрабатывая первоначальную тему *недозволенности* до фантастических масштабов, мышление первобытного человека создает условные системы, которые странным образом отвечают реальному содержанию его обыденной жизни. В чем состоит смысл этой «отчужденной» формально-количественной логики, сохранившейся в превращенном виде у пифагорейцев и в европейском средневековье, — вопрос слишком сложный для этой статьи. Скажем только, что первобытная вера в правило как абсолют, ведущая иногда к явному предпочтению мертвых форм живым, не является чистым заблуждением или безразличным к истине построением ума. Ее, скорее, можно понять как парадокс абсолютной истины. Но почему в историческом развитии возможны такие ложные, даже нелепые формы истинного содержания, следует только из анализа «внешней реальности», в которой совершается практика человека.

Структурная антропология ставит перед собой задачу «редуцировать» более высокую культуру к «инвариантам» абстракции эпохи неолита, стараясь доказать, что разницы между нелепым и разумным с высшей точки зрения не существует. Задача в смысле рационального анализа сомнительная, но весьма характерная для определенной исторической эпохи. Такие редукции, скорее, дело уставшего от чрезмерной культурности современного интеллектуала, чем дело науки, справедливой к предмету своих исследований. Ибо, при всей его симпатии к первобытности, Леви-Стросс все же несправедлив по отношению к своим индейцам. Они гораздо больше похожи на европейского человека *в лучших движениях его ума и сердца*, чем это может допустить система французского ученого. Принцип развития выгодно отличается от предлагаемой нам этнографической редукции тем, что в каждом неразвитом зерне он видит всю полноту возможностей целого.

Действительно, неужели рассказы тенетехара и мундуруку о сверхчеловеческих существах — демиургах, которым их зятья-люди из жадности отказали в пище (за что и были превращены в диких свиней на потребу всем любителям хорошего мяса), пригодны только для сравнения с формально противоположными рассказами борооро о ягуаре, женатом на женщине и подарившем своим

человеческим родственникам огонь для варки пищи? Вспомним Геракла, которому царь Адмет не отказал в пище и питье, несмотря на то, что он только что лишился своей любимой супруги. Из благодарности, доступной и ягуару (в мифе индейцев), Геракл совершил чудо, отбив прекрасную Алкесту у бога смерти Таната.

Благодарность и неблагодарность — великие критерии, рано принятые человеческим обществом. Леви-Стросс сам посвятил им немало страниц, говоря о принципе «взаимности», нашедшем себе яркое выражение в обычае, известном под именем «потлач» — эта тема была уже исследована Моссом в его «Опыте о дарении» (1925). *Даю, чтобы ты дал!* В первобытном мире обмен подарками и эксцессы гостеприимства могут вести к расточению имущества. Они приводят к таким удивительным формам «взаимности», как обмен женами или предоставление гостю собственных дочерей (так называемый «гетеризм гостеприимства»). Эти гиперболы, напоминающие странные преувеличения реальных черт в примитивном искусстве, играют на первых ступенях истории вполне объяснимую роль. Так выражаются крайние символы общественного сплочения, непонятные современным людям, поскольку «взаимность» дается им объективно, как принудительный факт общественного разделения труда. Обычай гостеприимства и дарения относятся теперь к добрым нравам, украшающим общежитие, а не к его существенным условиям.

Согласно своей теории, Леви-Стросс рассматривает «взаимность» как чисто формальное отношение между партнерами, что позволяет ему сравнить социальную драму первобытности с обычаем современных американцев делать друг другу подарки на рождество. Но этот современный обычай, каким бы расточительным он ни был, лежит, так сказать, на эпидерме общественной жизни, а в первобытном мире дарение было институтом громадной важности, имеющим отношение к внутреннему содержанию истории. Такое различие вовсе не означает, что принцип взаимности лишен более общего, «синхронического» значения для всех эпох. Напротив, именно историческая точка зрения позволяет нам отделить первобытную форму гротеска от развития более глубокого смысла, лежащего в ее основе. Те формы общественной взаимности, которые устраняют всякие личные мотивы из экономических отношений и других областей серьезной человеческой деятельности, также имеют переходя-

щий характер. С уничтожением классов растет значение личных особенностей в общении людей между собой и тех нравственных мотивов человеческого поведения, которые более или менее сознательно очерчены уже в логомифии древних народов.

Эти мотивы принадлежат всем культурам. Дело не в том, что повторяются одинаковые внешние формы, а в том, что общим является содержание истории человеческого рода, несмотря на грубое начало и различия материальных условий места и времени. Из многочисленных примеров, собранных с таким трудолюбием в книгах самого Леви-Стросса, достаточно ясно, что символика индейской кухни была ареной борьбы добра и зла. Даже греческое понятие *hybris*, дерзкого нарушения нравственной меры, не чуждо первобытному очагу.

Индейцы Бразилии и Северной Америки с непонятным современному уму педантизмом следуют своим формальным правилам, имея в виду, конечно, стоящее за этой условной формой объективное содержание дела. Оно выражается у них в достаточно определенных, иногда даже слишком жестких представлениях о правде и справедливости. Закономерные формы их фантазии, при всем своем возможном геометризме, возникли из «отношения к реальности», а не из чистой заботы об «архитектуре духа». Так, образы ягуара, хозяина огня, и сверхъестественных существ, наказывающих нечестивцев, имеют ясно выраженное нравственное значение. «Мифемы» индейцев оправдывают охоту на диких свиней, но вместе с тем внушают осуждение жадности.

VII

Это вовсе не значит, что громадный и разноречивый корпус сюжетов всеобщей мифологии, собранный в настоящее время исторической наукой и этнографией, можно свести к назидательной теме хорошего и дурного. Во-первых, нравственные представления людей переживают различные превращения, связанные с реальными условиями жизни. Во-вторых, полное размежевание добра и зла в дидактической сказке принадлежит более позднему времени. Такие рассказы туземные рассказчики отличают от мифов как изложения самых возвышенных и важных сюжетов, не имеющих педагогической цели в тесном смысле слова.

Между тем именно эти сюжеты содержат повествования о поступках жестоких, грязных, нелепых, эротически-

вольных или грубо-чувственных, хотя такие действия приписываются существам, требующим преклонения и почтительного страха. Так, в мифологии древних шумеров мудрый бог Энки, бог морских глубин и устроитель вселенной, сходится сначала с Нинту, «Порождающей», богиней земли и гор, затем со своей дочерью от этого союза — Нинму, «Порождающей растения», затем с внучкой Нинкур, богиней каменщиков, и, наконец, с правнучкой — прекрасной Уту, покровительницей ткачества, которую он обманывает, притворившись садовником, и подвергает насилию, правда, не без уступчивого расчета красавицы. Все это рассказано с протокольной точностью шумерского писца.

В хурритской теогонии бог-сын Куммарби откусил у своего отца источник его производительной силы, подобно тому как в греческом мифе Крон совершил тот же подвиг при помощи серпа. В угаритском гимне, входившем в храмовую литургию, главный бог Эль соединяется одновременно со своей супругой и ее служанкой к величайшему удовольствию обеих дам. А если прибавить, что кровавые сечи между богами особенно привлекали воображение народов Средиземноморья у начала их богатой цивилизации, то придется сказать, что с моральной точки зрения мифология действительно представляет собой загадку.

По сравнению с кровавой и мутной фантазией первых классовых обществ мифы американских индейцев — тихая заводь. Сравните их грубоватый, безыскусный рассказ, в котором есть и моча и другие реальные признаки человеческого, слишком человеческого, с жестоким воображением более культурных ацтеков. Согласно поверьям древней Мексики, боги придумали войну, чтобы солнце могло питаться кровью, необходимой ему для освещения вселенной. Но и в мифах индейцев арапаго наставники женщин — светила, замешанные в людоедстве. Небесному жениху нравится, что его земная невеста громко чавкает за едой. По словам Леви-Стросса, эта манера, достойная подражания, выдает присутствие силы, а силу, конечно, должны ценить людоеды. Но почему люди должны заимствовать свой этикет у людоедов?

Мифические существа, боги и герои, благодетели человеческого рода, повсюду совершают деяния злые, тиранические или постыдные, с точки зрения людей. И все же люди видят в них зеркало своих дерзаний. Значит ли

это, что мифология — *по ту сторону добра и зла*, а ее мотивы носят фактически данный характер, допускающий только формальный анализ? Этот вывод был бы слишком поспешным. Мифы могут быть парадоксальны по отношению к нравственной правде, но никогда не бывают равнодушны к ней. Нет полного безразличия к добру и злу даже в самых жестоких и страшных, самых чудовищных или смешных и глупых созданиях мифологической фантазии, а то, что современные авторы называют «амбивалентностью» мифа, можно понять как присутствие в нем объективного противоречия. Здесь — бессознательное начало трагических и комических сюжетов мировой литературы.

Действительно, разве цивилизованный человек, по крайней мере в своей фантазии, сводит концы с концами посредством моральной таблицы умножения? Кто ближе нашему сердцу — озорник и сорвиголова Том Джонс или скромный мещанин Блайфил? Как быть с Каином, Манфредом, Корсаром Байрона, что делать с героями Достоевского — положительные они или отрицательные? Разве не пишет Дидро, великий энтузиаст добродетели, о странном сочувствии, которое мы испытываем, следя за дерзкой отвагой злодея, нарушающего законы человеческого общежития?

Здесь перед нами как бы два масштаба. Самый большой поклонник литературы не пожелал бы встретиться в темном лесу с Роб-Роем Вальтера Скотта, услышать, как хрустят кости спутников Одиссея, пожираемых одноглазым великаном, стоять под градом ядер на поле Аустерлица, хотя в своем воображении он живет всем этим, увлеченный странным обаянием этих фигур и положений. Конечно, разница между поэзией и жизнью не безусловна. Черта, разделяющая их, ведет нас к более глубоко лежащей внутренней двойственности самой жизни.

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю...

Но в жизни, особенно в жизни цивилизованных наций, такие состояния являются исключительными. Они, действительно, *на краю*. По эту сторону — мир материального благополучия, морали и права, по ту сторону — бездна.

Можно желать обеспеченного существования и законности, не будучи обывателем; это — права человека, за-

воеванные им в борьбе с тысячелетиями нищеты и страха. Обывателями люди становятся, когда вавилонская башня обыденной жизни заслоняет им более широкий мир. Но чем выше стены, воздвигнутые рассудком и целесообразной волей, тем больше обаяние окружающей бездны. Ужасные события, в которых может погибнуть непрочное благополучие человека, возвышенны и прекрасны с точки зрения поэзии. Ей нужны великие перевороты, поле боя, предвечный хаос, а не правила уличного движения. Всеобщий мир — одна из высших целей культуры, между тем из всей поэзии для мира внешнего и внутреннего можно выкроить разве одну идиллию. Сколько бедствий и преступлений, слепых, но сильных поступков! Уничтожьте все это — и у вас не будет ни «Илиады», ни «Гамлета», ни «Потерянного рая».

Конфликт фантазии с прозой рассудка был на заре истории более свежим и острым. Если верно, что в первобытном обществе громадную роль играли запреты, геометрически правильные линии, отделявшие возможное от невозможного, то нельзя забывать и другую сторону дела. Мифы первобытных народов — настоящий праздник самых удивительных картин ничем не сдержанного воображения. Такая пестрая смесь реальных черт и небывалых положений, такие скачки фантазии впоследствии более невозможны. Структурная антропология настаивает на том, что капризы первобытной «ментальности» подчиняются правилам формы, но они подчиняются им как общие случаи нарушения правил. Достаточно привести в качестве примера мотив инцеста, отвергнутого обществом в его реальной жизни. Тем более важную роль этот мотив играет как символ неограниченной свободы у фантастических существ и героев, вокруг которых кипит анархия всех вещей. По словам Клайда Клаксона, тема инцеста выступает в тридцати девяти из пятидесяти выбранных им для статистики мифологий.

В наши дни никто не станет придираться к тому, что герои Гомера слишком высокого мнения о своей мускульной силе и способности разорять чужие города. Это кажется естественным для их времени и не мешает нам созерцать более глубокий смысл повествования. Но такая историческая терпимость может быть недостаточна, когда речь идет о более сложном герое — убийце своего отца и муже собственной матери. Между тем страсти Эдипа — один из наиболее древних и священных мифов Греции, известный, как полагают, уже в криpto-микенские

времена. Если этот сюжет имеет свой нравственный смысл, то в основе его лежит вызов мировому порядку, сначала, быть может, сознательный или, во всяком случае, лишенный тех оправданий, которые были приняты греческой трагедией V века (случай, незнание). Говоря кратко, не первобытная грубость чувств, а *демонизм богов и героев* — вот что должно быть понято, если речь идет о нравственном содержании мифа.

То, что Гёте назвал *демоническим*, представляет собой первую клеточку всякой мифологии, хотя и не весь ее организм. Известно, что греческое слово «демон» приобрело свой отрицательный смысл только в поздней античности и в средние века. Этим словом обозначали сверхъестественные существа языческой религии как злые, в отличие от христианского бога и его свиты.

С падением средневекового мирозерцания понятие «демонического» наполнилось более сложным содержанием. В одном из разговоров с Эккерманом Гёте отказался признать своего Мефистофеля демоном, ибо слишком отрицательные существа не подходят для этого определения. Демоническое, по словам Гёте, «проявляется исключительно в положительной энергии».

Представление о «демоническом» (*das Dämonische*), которым пользовался великий немецкий поэт, кажется ныне остатком древнего суеверия, но как метафора, индизабательное выражение оно применяется и в современной речи. Это показывает, что ему отвечает нечто реальное. Что же именно? В гётевском понимании демоническое близко к продуктивности *высшего порядка*, не подвластной никакому приказу, свободной, как дар обстоятельств и личной судьбы. Демоническое проявляется в творчестве величайших гениев — Рафаэля, Шекспира, Моцарта, в их неподражаемой исключительности. Оно присутствует и в любви, и в свободной, волнующей силе музыки или поэзии, особенно бессознательной, и в обаянии личности, которое часто не зависит от ее положительных или отрицательных свойств, доступных нашему анализу. Особенно ярко выступает демоническое начало в деятельности людей, обладающих способностью угадывать необходимые решения и побеждать враждебные обстоятельства твердой волей. Таковы исторические деятели, отмеченные печатью рока, — Наполеон, Мирабо, Петр Великий. Столь удивительных людей, сказал Гёте, древние причисляли к полубогам.

Таким образом, он возвращается к античному пони-

манию слова «демон», которое, например, в «Апологии Сократа» (27d) означает то же самое, что бог, а в других греческих текстах — фантастическое существо, стоящее между богом и человеком, или частицу божественного в людях, может быть, — душу (у Эмпедокла, фр. 115). В этом смысле «демоническое» равняется примерно тому, что меланезийцы Кондрингтона называли *мана*, обитатели дельты Пурари на Новой Гвинее — *имуну* и т. п. Это — загадочная сила, опасная или благодетельная, не поддающаяся пониманию и не знающая тесных границ рассудка. Явление подобной силы представляет собой всеобщий основной элемент всякой мифологической картины мира, более глубоко лежащий, чем его дальнейшее частное развитие в религии. Миф отражает именно то, что Гёте назвал демоническим. У греков Арес — жестокий бог войны, но такова его специальность, а в общем он не более демоничен, чем другие греческие боги.

И все же нельзя сказать, что демоническое проявляется только в «положительной энергии» — иначе у греков не было бы слова «эвдаймония», означающего именно благоприятное расположение сил, от которых зависит человеческая жизнь. По-видимому, Гёте хотел сказать другое — скорее, положительная энергия проявляется в демоническом, но проявляется двояко и временами может иметь обратные, мефистофельские черты. Сам Гёте не раз подчеркивал эту двойственность. В его глазах *Dämonische* не только *просветляет*, но может и *затемнить* путь личности. Эта своенравная сила создает препятствия для прогресса, она нередко враждебна ему. Человек сталкивается с демоническим при любых обстоятельствах, превышающих обычные масштабы. Он нуждается в объективной силе, которая его несет, и сам становится при этом деятельной стихией, как бы не зависящей от самой личности. Но эта ситуация опасна. И человек должен овладеть стихией — иначе она подавит его. Что-то неразумное, бесцельное подстерегает людей на вершине их исторического творчества, бросая фатальный свет на достижения культуры. Так, кажется, можно выразить мысль Гёте. Впрочем, он замечает, что элемент демонизма в различной степени заложен и в созданиях природы.

«Хотя это демоническое, — пишет Гёте в четвертой части «Поэзии и правды», — может проявляться во всем телесном и бестелесном и самым удивительным образом обнаруживает себя даже у животных, оно по преимуществу находится в чудеснейшей связи с человеком и обра-

зует силу, которая если не противоположна моральному миропорядку, то, во всяком случае, пересекает его, так что одно можно принять за уток, а другое за основу». По мысли Гёте, сила эта не является божественной, ибо она кажется неразумной, ее нельзя считать человеческой, ибо она лишена рассудка, или дьявольской, ибо она благодетельна; не может быть она и ангельской, ибо ей не чуждо злорадство. Гёте назвал демоническое «невыразимой загадкой мировой жизни», говорит Эккерман.

Мы видели, что в фантастических образах и положениях всякой мифологии действует та же сила, «пересекающая» моральный миропорядок. В них бушует энергия, благодетельная для человека, но в то же время опасная для него, переходящая в свою противоположность, слишком свободная для человеческих целей. Что бы ни означало это «пересечение», ту же загадку мы видим в литературе более зрелых времен. Поэзия унаследовала от мифологии ее возвышенный, страшный или комический мир всеобщего беспорядка, не знающий тесных границ обыденной жизни, — мир раскованных возможностей, постигаемых силой фантазии.

Мифы не учат морали. Трудно найти моральную цель в рассказах о том, как властителю мира удалось проникнуть в меднокаменный чертог царя Акрисия, чтобы соблазнить его дочь, как обманул громовержец ревнивую Геру, укрывшись на острове Крит с юной финикийской царевной. Но и в художественной литературе всех народов мы не найдем прямой дидактики, за исключением некоторых исторических форм, требующих особого разбора. Какой назидательный смысл в прелестном стихотворении Бернса о ночном приключении странника, не пощадившего невинность девушки, под чьим гостеприимным кровом он нашел пристанище от непогоды? Это стихотворение возмутило одного провинциального моралиста. Его письмо в редакцию газеты было напечатано как образец некультуры, и лучшие столичные литераторы стыдили его, но объяснить ничего не могли. Между тем автор письма по-своему прав — ему хорошо известно, что в обыденной жизни такие художества осуждаются.

При всех особенностях первобытной психики, привлекающей жадное внимание современных любознательных, миф, как и литература, лежит между двумя крайними точками нашего магнитного поля — царством свободы и царством необходимости. Свойство мифа сочетать

привлекательное и отталкивающее было первым ярким выражением более общей «амбивалентности» культуры, растущей среди глубоких противоречий. Многосторонние, выпуклые образы мировой поэзии представляют собой дальнейшее развитие первобытной двойственности, «пересекающей» моральный миропорядок. Иногда эта двойственность является перед нами в одном лице, как ворон Северной Азии или восставший бог средиземноморских культур, иногда она разделяется в тождестве и различии братьев — Прометей и Эпиметей греческого мифа, То Кабинана и То Карвуву меланезийцев, Иоскега и Тавискарон ирокезов.

В мифах впервые выступает *поэтика зла*, известная всей мировой литературе. Эти страшные, чудовищные, смешные повороты фантазии не случайны; они являются превращениями «положительной энергии», лежащей в основе демонического. Если такая перспектива не лишена основания, то ходячие фразы о жестоких и грязных чертах греческой мифологии ничего не стоят. Кто бы ни повторял их — обыватель, стоящий на страже порядка, или декадент, обыватель наизнанку, которому слух о запретных вольностях доставляет бессильное наслаждение, — в этом нет ничего похожего на мысль, достойную своего предмета.

Почему же так странно сочетаются крайности в символических образах народной фантазии? Видимо потому, что для мифа важнее сама гипербола — демонический выход за пределы обычных измерений хорошего и дурного, чем границы между ними. Мы увидим позднее, в чем состоит нравственный смысл этой оргии дикой вольности как высшего блага — блага не доброго, если оно встречает на своем пути препятствия. Вспомните поэтическое выражение стихийной свободы у Пушкина. Среди глубокой горной теснины Терек «играет в свирепом весельи».

Играет и воеет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной,
И бьется о берег в вражде бесполезной,
И лижет утесы голодной волной...
Вотще! нет ни пищи ему, ни отрады:
Теснят его грозно немые громады.

Еще один важный оттенок могут прибавить к этому «мифу» оставленные поэтом как слишком перегруженные дискурсивным смыслом, но сами по себе очень важные строки черновой рукописи стихотворения:

Так буйную вольность Законы теснят,
Так дикое племя под Властью тоскует...

Величайшим наследием, оставленным более трезвому воображению мифологической эпохой, является поэзия возвышенного, связанная (как это верно поняла эстетика XVIII века) с чувством бесконечности, заложенным в грозном разгуле демонических сил природы или самой человеческой истории. Зрелище возбужденной стихии в образе океана, грозы, кипящих потоков привлекает сердце человека и вместе с тем отталкивает его — *non nostrum est*, это не наше. Цивилизация теснит «свирепое веселье» естественных начал вокруг человека и в нем самом, но оставляет сознание неполноты ее рассудочно-го мира. Все возвышенное, превосходящее границы этого мира, может иметь мефистофельские черты — и потому, что оно является напоминанием об относительности того, что люди считают добром, и по другой причине. Речь о ней впереди.

VIII

Сравнение мифа древних народов с художественной литературой не является внешней аналогией, лежащей на поверхности. Миф и литература связаны между собой более тесными узами внутренней близости. Основой всякого мышления был рассказ. Первые нации, по словам Вико, мыслили вещами и поэтическими характерами, а не абстрактными понятиями. Различные повороты, мотивы, версии этого первоначального мышления образуют как бы единый рассказ человеческого духа — общее лоно всех последующих, более развитых и отвлеченных духовных форм. Современная общественная потребность в художественной литературе является далеким отзвуком той стихии рассказывания, которая владела человеком на первых ступенях его самостоятельной истории.

Миф — это царство фабулы, передающей известную ситуацию, и форма изложения здесь менее важна, чем в художественной литературе. Объективное содержание преобладает над мастерством рассказчика, над ловкостью, с которой он придает этому содержанию формальный закон субъекта, его условный порядок, композицию, стиль, и самой форме — печать своей личности. Поэтому мифология, при всем ее фантастическом складе, представляется более близкой к жизни. Во всяком случае, ее традиционные формулы служат реальной базой для более развитой литературной фантазии. Бергсон писал

о fonction fabulatrice, особой функции сознания. Вернее было бы сказать, что оно имеет фабульную основу.

Для Маркса миф — это «природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»*. Стихийная художественность мифа без всякой специальной цели, отличающей творчество сознательное, рождает объективные представления, в которых заложены схемы позднейших литературных жанров. Современные авторы (вслед за Эрнстом Кассирером) часто рассматривают поэзию как род мифотворчества, основанного на символическом языке. Более верно обратное — миф есть бессознательная поэзия, а его глубокие символы — особый язык действительности.

Не следует искать в рассказах древнего человека аллегории сознательной мысли, но миф не является также системой знаков, выражающих менее ясное внутреннее содержание. Он имеет другое содержание, лежащее вне человеческой головы. Миф отражает великие реальные ситуации в жизни народов и в этом смысле, объективно и бессознательно, несет в себе мысль или ряд мыслей — «элементарных мыслей человечества», по известному выражению Бастиана. Нашей задачей не может и не должно быть искусственное приближение этого прототипа поэзии к современным вкусам, традиционным или новаторским. Скорее, наоборот — нужно понять немой и серьезный язык вещей, нашедший себе первое выражение в символических образах мифа, как реальное условие более развитого, но отчасти и более стертого языка художественной литературы.

Что же является наиболее общей реальной ситуацией, нашедшей свое отражение в мифах первобытных народов? Попробуем ответить на этот вопрос или по крайней мере приблизиться к возможному ответу. Маркс пишет в первом томе «Капитала»: «Технология вскрывает активное отношение человека к природе, непосредственный процесс производства его жизни, а вместе с тем и его общественных условий жизни и проистекающих из них духовных представлений. Даже всякая история религии, абстрагирующаяся от этого материального базиса, — не критична. Конечно, много легче посредством анализа найти земное ядро туманных религиозных представлений, чем, наоборот, из данных отношений реальной жизни вывести

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

соответствующие им религиозные формы. Последний метод есть единственно материалистический, а следовательно, единственно научный метод. Недостатки абстрактного естественнонаучного материализма, исключая исторический процесс, обнаруживаются уже в абстрактных и идеологических представлениях его защитников, едва лишь они решаются выйти за пределы своей специальности»*.

В истории религии материалистический метод до сих пор сохраняет известный оттенок естественнонаучного материализма, то есть ограничивается доказательством несостоятельности фантастических представлений первобытного человека, возникших на почве его бессилия перед лицом природы, невежества и общественного угнетения. В этом смысле говорят, что страх создал богов и что они представляют собой фантастические изображения реальных сил общественного человека, «отчужденных» им от своей собственной сущности и перенесенных в другой, воображаемый мир. Образцом такого анализа религиозной мифологии является, как известно, учение Фейербаха, который в своих блестящих произведениях убедительно показал, например, что в основе образа богоматери лежит идея материнства, униженного и оскорбленного здесь, на земле.

Однако Маркс, по всей вероятности, имеет в виду не только учение Фейербаха, но и всю волну естественнонаучного материализма середины прошлого века. К ней в значительной степени относится и теория Макса Мюллера, который считал основой всеобщей мифологии культ природы, и прежде всего солнечный культ. Натурализм Мюллера имел в свое время громадный успех, но уже давно подвергается всяческому поношению вместе с другими идейными течениями эпохи подъема либеральной буржуазии.

Взгляды эти действительно устарели, хотя основная мысль о природе и естественных силах самого человека как первых объектах поклонения отнюдь не ложна. Слабостью натурализма прошлого века было, по словам Маркса, исключение исторического процесса, активного отношения человека к природе, которое выступает прежде всего в технологии, непосредственном процессе производства жизни. Между тем этот процесс является посредствующим звеном между человеком и природой.

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 383.

В нем зарождаются все благодетельные открытия и кошмары общественного сознания.

Ограничить свою задачу поисками земного ядра туманных образов мифологии и растущей на этом древе, как ядовитый цветок, религии, — это не значит дать истинную картину их возникновения. История общества, в отличие от истории природы, сделана самими людьми, пишет Маркс, ссылаясь на Вико. Почему же люди сделали ее так, что в течение тысячелетий их сознание было наполнено не реальным содержанием жизни, а небывалыми историями сверхъестественных существ? Едва ли на своем историческом уровне наши предки были глупее нас. Видимо, что-то реальное заставило их так далеко уклониться от самой реальности. Ответом на этот вопрос является *технологическая драма* человека.

Старый естественнонаучный материализм был, как мы уже знаем, по преимуществу аналитическим. Принятый им метод исследования состоял в сведении всего своеобразного и причудливого к простой всеобщей сущности. Более конкретная мысль требует научного синтеза, способного вывести из развития единого принципа все богатство явлений. В конце девятнадцатого века попытка создания такого синтеза была сделана известным немецким философом Вильгельмом Вундтом. Если для школы Макса Мюллера первобытный человек — бескорыстный созерцатель величия природы, то Вундт подчеркивает больше активную сторону мифотворчества, вытекающую из деятельности фантазии, тесно связанной с актами воли. Посредством «вчувствования» и других психологических средств наша фантазия формирует восприятие природы, придавая ему человеческий смысл, проецируя в окружающий мир наши эмоции, аффекты, волевые импульсы. Место внешнего созерцания (как у натуралистов) занимает теперь *апперцепция* — творческий синтез материала восприятия и заранее данной в каждом отдельном случае, то есть априорной с этой точки зрения фантазии.

Такое решение вопроса в духе психологически понятого Канта, характерное для общественных настроений, сменивших естественнонаучный материализм модой на подчинение объективного мира субъекту, объясняет, с точки зрения Вундта, все представления первобытного человека, одушевляющего природу, — веру в демонов, анимизм, тотемизм, мифы «героического века». Мы и сейчас придаем таинственное значение закату солнца,

загадочному шуму листвы, похожему на речь, — словом, повсюду в окружающей природе видим нечто человеческое. Такая апперцепция должна была играть громадную роль в те эпохи, когда духовное творчество было делом не отдельной сознательной личности, а целого народа. Она принималась с полной реальностью. Мифологическая апперцепция, пишет Вундт, есть первоначальная, ибо при ней ощущения непосредственно становятся свойствами объекта.

Теория мифотворчества как активного отношения человека к природе и переработки ее в фантазии имеет свои основания, но апперцепция, то есть формирование чувственного опыта людей по аналогии с человеком, не является чисто психологическим процессом или трансцендентальным априорным синтезом в духе традиционного кантианства. Мифологическая апперцепция имеет реальное содержание. Фантазия, приписывающая субъективные свойства неодушевленным предметам, — нечто большее, чем простое «вчувствование», активная форма эмоции, допускающая восприятие природы только под углом зрения человека. Это — *тень человека* в природе, возникающая на почве его материальной практики.

Современному человечеству, кажется, надоели его собственные горделивые речи о господстве над природой, и теперь чаще приходится слышать слова раскаяния. «Кто дал нам право, — говорит один американский ученый, — насыщать землю химическими веществами так, что она становится бесплодной на целые столетия, только для того, чтобы получить сегодня же максимальную прибыль на вложенный капитал?» При современном бешеном развитии технологии человек быстро лишается необходимых ему жизненных элементов — воды и воздуха. Громадные массы создаваемого им искусственного тепла грозят непредвиденными изменениями климата. Спокойно таившиеся в недрах вещества атомные силы, разбуженные наукой, могут ответить на это поражением самой наследственности человеческой расы. Стало уже почти банальным сравнивать противоречия современной цивилизации с положением ученика чародея в известном стихотворении Гёте. Вызвать фантастические силы гораздо легче, чем успокоить их, — природе понадобились для этого миллиарды лет.

Согласно терминологии классической немецкой философии, принятой также марксизмом, все, находящееся

в состоянии развития, проходит путь от *бытия в себе*, которое является также *бытием для другого*, к *бытию для себя*. Но драматическое содержание диалектики требует, пожалуй, введения еще одной категории. Как становится добычей другого то, что существует только в себе? Если не в каждом отдельном положении, то, во всяком случае, там, где происходит завязка дальнейших событий, бытие для другого возникает в результате слепой активности в себе бытия. С этой точки зрения человек (и по крайней мере человек — то есть сознательная агенция природы) вызывает, если можно так выразиться, *бытие на себя*.

Поднимаясь над окружающей его природной средой, он вступает в союз с ее элементарными механическими силами. Это его примитивная техника, «хитрость разума». Она представляет собой формализацию процессов природы, нужную человеку. Но то, что нужно человеку, необходимо вступает в противоречие с тем, что существует и живет само по себе. Условное сталкивается с безусловным. Техника развивает сознание, но развивает в нем прежде всего способность рассудка и целесообразной воли. Начало односторонности, позволяющей человеку господствовать над другими стихиями живой природы, его соперниками, положено уже здесь, на заре исторического существования. И этот успех не остается без вынужденной расплаты.

За каждое такое завоевание, писал Энгельс, природа нам мстит. *Мсть природы* есть, разумеется, фигуральное, метафорическое выражение, но еще Вико сказал, что каждая метафора — маленький миф. Исследуя этот миф, мы видим, что он заключает в себе частицу правды. Вещество, не обладающее формой субъекта, не может мстить, но человек своими неосторожными действиями придает ему самостоятельную активность или, говоря словами Гегеля, превращает субстанцию в субъект. Точнее, сама природа на уровне человеческого бытия обретает субъективные свойства, но это совершается не в человеческой голове, взятой отдельно от внешнего объекта, а в практическом взаимодействии людей с природой.

Представьте себе, что вы неосторожно толкнули камень на вершине горы. Падая вниз, он задевает другие камни, и это механическое движение отдельных частей горной породы превращается в нечто целое, имеющее как бы автономное существование. Теперь это — обвал,

разбуженная стихия природы, грозное бедствие. В нем есть что-то человеческое или, скорее, демоническое, то есть человеческое с обратным знаком и более грандиозное. Так возникает сказание о духе гор — Рюбецале.

В основе всякой мифологии лежат прежде всего *обратные силы* природы, вызванные активностью человека. Обратной силой можно назвать реакцию окружающего мира на всякое выделение из него отдельной части, претендующей на независимость, бросающей вызов целому. Человеком же называется та часть природы, которая развивает это обособление как свой особый шанс и свою судьбу. Вероятно, Демокрит был первым, кто назвал человека микрокосмом, что означает малый мир, малый порядок. Мысль о сопротивлении объекта, выдвинутая в начале прошлого века Дестют де Траси и Мэн де Бираном, несет в себе что-то верное. Но объективный мир не просто стена, которую люди встречают перед собой. Даже мертвая материя оживает в человеческой практике, приобретая как бы духовные потенции. Запруда, сделанная руками человека, превращает поток в разъяренное животное. Нетрудно понять различие между простым перенесением человеческих эмоций на внешний мир и этой реальной апперцепцией, посредством которой человек находит в окружающем мире самого себя. Возбуждая обратные силы природы, люди практически создают то, что Кант назвал «априорным синтетическим суждением», то есть узнают нечто новое и в то же время возвращаются к себе.

Что делает физик, изучающий «поведение» микрочастиц? Он их возбуждает, дразнит, приводит в состояние повышенной рельефности. Все это может кончиться плохо для самого экспериментатора, обязанного вовремя остановиться после того, как он заставил возбужденные духи вещества говорить ему, предупреждая о своем присутствии. Следующим словом объекта будет уже дело, то есть удар. Таким образом, благодаря нашей провокации объект приобретает как бы статус субъекта и эта его субъективность переходит в сознание ученого. Она отражается в нем, становится для нас объективным зеркалом, отвечающим на запрос человека. Таков обычный процесс освоения мира, независимо от того, в каких формах он совершается.

Конечно, разница между рациональным познанием природы и мифологией велика. Опираясь на ряд посредствующих звеньев, научное мышление отделяет объек-

тивную сторону дела, принадлежащую самому реальному миру, от субъективной окраски ее или обратные силы вещественной среды — от наших обратных связей с ней. Фантастическое мышление непосредственно смешивает их, превращая различные проявления демонизма природы, по известному нам выражению Гёте, в мысли и действия реальных субъектов, более сильных, чем сам человек. И все же почва для такого смешения есть — фантастическое рождается в самой реальности.

Обратные силы вещей — не простые фантазмы нашего воображения, а реальные величины, фантастически понятые вследствие их действительной несоизмеримости с вызовом человека. Присутствие этих величин в сфере его взаимодействия с объективным миром первобытный человек выражает такими первичными представлениями, как *мана*, *трово*, *имуну*. Эти как бы отрицательные определения растущего мира культуры, вызывающей сопротивление объекта, лежат в основе так называемой низшей мифологии, они представляют собой реальное содержание фетишизма и анимизма, то есть всякого превращения вещественного в человеческое. Боги и демоны более развитой мифологии — это уже стилизованные человеческой головой, условные выражения тех сил, которые возникают в процессе стихийной реакции природы на первые шаги рассудка и целесообразной воли.

Диалектика субъекта и объекта объясняет нам тот несомненный факт, что «мифологическая апперцепция» не просто переносит эмоции и аффекты человека в мир вещей, но делает из этого очеловеченного мира постоянный источник беспокойства и страха. Леви-Брюль приводит слова старого шамана, сказанные Кнуту Расмуссену: «Мы не верим, мы боимся». Греческие слова «дейнон», «дейнос» имеют много различных значений, среди которых — священный ужас и грозное величие, опасность и возмущение.

Страх создал богов, религия возникла из бессилия человека перед лицом природы — это так. Однако животные еще более бессильны перед ней, но они не знают религиозного страха. Люди сами создают свое бессилие. Оно растет из возмущения естественных сил против слишком тесной узды, навязанной им человеческой волей. Условный порядок людей, их «микрокосм», со всех сторон окружает опасность бунта подчиненных вещей. Запруда может быть прорвана кипящей водой, лососи могут уйти, огонь, запертый в клетку очага, — превра-

тяться в дикого зверя. Повсюду стихия «играет в свирепом весельи» на границе между малым миром и большим.

Отсюда роковой колорит, более или менее ясно присутствующий в первобытном мифологическом сознании. Оно не похоже на идиллию, которую рисовала себе общественная философия эпохи Просвещения. Прежде чем стать *благой природой* физикотеологии, мир, окружающий общество людей, был для них источником всяких каверз, капризов, неожиданно возникающих опасностей. Каждый неосторожный шаг мог оскорбить «автономную силу» дерева или холма, по терминологии Леви-Брюля. В сказке африканского племени гереро девочка Ока-хаванде обидела дурным словом скалу, и та отомстила ей. Досье Леви-Брюля содержит множество примеров, в которых заметны усилия человека добиться «расположения» вещей и, во всяком случае, — боязнь раздражить их, например, недовольством своей долей или слишком малым успехом охоты. Любое мифотворчество распространяет эту объективную ситуацию, возникающую в технологической драме человека, на все его отношения к предметному миру и другим людям.

Жизнь древних обществ со всех сторон ограждена частоколом запретов, всякого рода табу. Малейшее нарушение их может вызвать неисчислимы бедствия. В этих запретах перед нами — важное свидетельство живущего в глубине души первобытного человека чувства опасности со стороны «автономных сил». Но так называемая магия, которой со времен Фрезера принято объяснять многие явления первобытности, в гораздо большей степени является представлением современного человека, перенесенным в далекое прошлое. В основе его лежит мысль о неограниченной и ничем не связанной «воле к мощи», мысль существа, подавленного своим бессилием перед лицом громадных общественных процессов и компенсирующего себя мечтой об агрессии (как говорят теоретики психоанализа). «Магическая гипотеза» принадлежит эпохе преобладающего влияния философии воли Шопенгауэра и Ницше. В действительности большую часть магических обрядов первобытного общества можно гораздо лучше понять как искупительные символические действия, в основе которых лежит темное сознание неравновесия, созданного человеком в природе, и необходимости добиться легализации его нового положения в ней. Обряды содержат признание вины челове-

ского рода и первую идею катарсиса, нравственного очищения.

У греков был любопытный обычай. Во время праздника Буфоний (праздник убийства, а не заклания быка, как подчеркивает Зелинский) жертву вели к алтарю Зевса, на котором лежали посвященные богу злаки. Когда бык начинал есть, жрец ударом топора убивал его и тотчас бросался бежать. В его отсутствие за убийство судили топор. Это напоминает искупительный обряд у чагга Восточной Африки. Если туземцу нужно срубить дерево, чтобы сделать ульи для пчел, он стремится представить свой поступок не как умерщвление лесного гиганта, а как выдачу замуж родной сестры. Но самое интересное состоит в том, что заинтересованное лицо притворяется не участвующим в рубке дерева. Рука его не касается топора — это делают другие, выкликая при этом: «О, дитя человеческое, покидающее нас, мы не рубим тебя, мы выдаем тебя замуж! И делаем это не силой, а добром!» Когда дерево уже лежит, как бы случайно появляется его собственник, жалуясь на совершенное преступление — он подоспел слишком поздно, чтобы помешать ему! Разыгрывается небольшая пьеса. Другие актеры всячески убеждают первого в том, что они сделали все к лучшему и для него и для самого дерева, его сестры. Наступает развязка — примирение противоположностей. Здесь перед нами первая схема трагедии — явление произвола человеческой воли (Kürwille Тённиеса), встречающей на своем пути грозный отпор внешних сил, пока в заключительном синтезе не возникает единство свободы и необходимости.

Что касается первобытного церемониала племени чагга, то здесь все относящееся к мегалотимии героя сокращено до минимума. Он не вступает в открытую борьбу, он боится. Превосходство автономных сил, принадлежащих дереву как явлению природы, над его собственной волей совершенно очевидно, и человек притворяется, играет, чтобы умиловить их, избежать мести объекта. Такой же мимикрией является вся его изобразительность, включая сюда и то, что он рисует на собственной коже. Основная цель — добиться символического состояния невинности, выравнивания с природой, и тем избежать опасности со стороны ее «автономных сил».

Совершая различные практические действия, необходимые им в жизни, люди стремятся создать себе алиби, свалить вину на других. Иногда это принимает регу-

лярный характер и требует взаимности — одни систематически совершают необходимые, но тревожные действия за других. Уже свое существование в качестве субъекта первобытный человек рассматривает как источник опасности для себя. Отсюда весьма распространенная черта — боязнь того, что англичане называют *identity*, тождества личности. В случае тяжелой болезни люди меняют имя, при других обстоятельствах мужчина меняет одежду своего пола, притворяясь женщиной. Когда зулусы приносят в жертву быка, чтобы вызвать дождь, они надевают пояса молодых девушек. У некоторых народов любимого сына наряжают девочкой, чтобы замести следы.

Примеры условной перемены пола есть и в греческой мифологии. Переодевание мотивируется более рациональными причинами, но в своем первоначальном значении оно является, видимо, заблаговременной реабилитацией младенца, которому предстоит великое будущее, спасением его от опасности, проистекающей из его превосходства. Так, по одной легенде, Зевс, чтобы спрятать младенца Диониса от Геры, поручил его заботам Гермеса, который в свою очередь отдал его Ино и Афаманту с приказанием воспитывать, как девочку. Фетида, боясь за сына своего, Ахилла, передела его в женскую одежду и укрыла среди дочерей царя Ликомеда.

Наиболее характерный пример искупительного содержания мифа — широко известные обряды примирения с убитым моржом или медведем у северных народов Азии и Америки. Павшего зверя просят не гневаться, ссылаясь на нужду или стараясь свалить вину на других. Происходящую из убийства животного обратную силу нужно успокоить, превратив месть убитого в доброе расположение. Этим должно быть достигнуто восстановление равновесия на более благоприятном для человека уровне, а его агрессия в природе должна быть заглажена раскаянием и уплатой виры, как при раздорах между людьми. «Миф об умирающем и воскресающем медведе» — один из первых символов такого отрицания отрицания.

Нет никакой возможности доказать, что все известные нам обряды, изображения, воинственные пляски, представляющие охоту на животных, суть действия, совершаемые *до охоты* на зверя с целью магическим образом подчинить будущую жертву человеческой воле. Но если бы даже это было доказано, легче понять эти дей-

ствия как предупреждение неизбежной кары, вызванной убийством животного. Так же точно обряд заклинания личинок съедобного жука у австралийцев совершается, быть может, не для того, чтобы умножить их, а для того, чтобы предотвратить их исчезновение вследствие немилости к человеку. Практически это — то же самое, но психологическое содержание дела, интересующее нас в данном случае, другое. В основе лежит чувство вины перед автономной силой природы, а не магия сильной воли, принимающая желаемое за действительное.

Даже обычные иллюстрации к магической теории, а именно — изображения зверей, найденные в пещерах каменного века, например в гроте Монтеспан, где фигуры медведя и тигра поражены ударами копий, или другие подобные изображения на стенах пещеры Ласко, ничего не могут сказать в пользу магического значения первобытного искусства. Мы не знаем остального обряда, сопровождавшего эти удары, не знаем содержания песен, которые при этом исполнялись, не знаем мифа древней охоты. Условное поражение фигуры зверя могло быть частью спектакля, в котором люди заранее просили у него прощения за свою дерзость. Если это не вся психология так называемой промысловой магии, то, во всяком случае, значительная ее часть.

Само собой разумеется, что сказанное не относится к колдовству или магии в более тесном смысле слова. Присутствие колдуна среди других персонажей мифологической сцены не подлежит никакому сомнению. Но это уже второй акт первоначальной ситуации мифа. Автономные силы природы можно отделить от тех очагов, в которых они возникают, чтобы обратить их на пользу человеку или во вред ему. Где же находятся эти очаги? Везде, где целесообразный мир нашей воли сталкивается с более широким миропорядком. При всей ложности возникающего на этой почве религиозного мировоззрения «мифологическая апперцепция» выражает тот объективный факт, что рассудок и воля всегда встречаются на своем пути нечто более высокое и важное, отвечающее на действия человека с непререкаемой силой.

Ибо то, что нужно человеку, не совпадает непосредственно с тем, что складывается независимо от него, и самая совершенная техника не может устранить этот факт до конца. Мы можем только до некоторой степени предвидеть последствия наших поступков, и это уже хорошо. Таково преимущество научного знания. Что же ка-

сается преимущества окружающей нас объективной среды, то оно более безусловно и ее власть над нами всегда останется достаточно сильной. Как независимая от воли человека игра случая, она заметнее в жизни отдельной личности, чем в развитии всего человечества. Отсюда потаенная мысль современного образованного человека, его небольшое суеверие, над которым он сам смеется. Нильс Бор прибил над дверью своего дома подкову. Кто-то спросил его: «Неужели такой великий ученый, как вы, может действительно верить в то, что подкова над дверью приносит удачу?» — «Нет, — ответил Бор, — конечно, я не верю, это предрассудок. Но, говорят, что она приносит удачу даже тем, кто в это не верит».

Среди мелких суеверий образованных людей большое место занимает тайная мысль, как бы слишком заметной уверенностью в успехе не испортить дело. Превосходство большого мира над малым приводит к тому, что в обычных человеческих делах средние числа склоняются к неудаче. Обстоятельства сильнее нас. Отсюда у физиков шуточный закон Мэрфи: если какая-нибудь неприятность может случиться — она случается. На тему о преследующих человека каверзах вещей был написан гэгга-то юмористический роман известного теоретика гегелевской школы Ф.-Т. Фишера. Однако смешная и мелкая сторона не всегда преобладает в этой игре. Во время последней войны одна женщина рассказала пишущему эти строки мрачную историю знакомого ей семейства, закончив свой рассказ словами: «Бога, конечно, нет, но черт есть — в этом я уверена».

IX

У греков мысль о защите от роковых последствий наших собственных дел играла заметную роль. Можно даже сказать, что она была главной осью, вокруг которой вращалась вся общественная идеология античного способа производства, ибо древнее общество заключало в себе тенденцию к самоограничению. Напротив, современное капиталистическое общество всегда оставляет позади свои границы во имя бесконечного развития производительных сил, вступающих в резкое противоречие с его ограниченной стороной — частной собственностью.

Буржуазная мысль имела свои лучшие времена, когда всякое представление об угрозе, таящейся в лишенном

общественного контроля развития науки и техники, казалось ей остатком древнего суеверия. Впрочем, и в наши дни идея прогресса, понятая как закон ничем не ограниченной, кроме пользы, человеческой воли, является признаком буржуазного мирозерцания, если даже эта утилитарная мечта о космической технократии сопровождается самой ретроградной игрой в бога, как это часто бывает, и убеждением в том, что все дозволено немногим знающим. В древнем обществе господствовал другой взгляд на отношение целесообразной воли к окружающему космосу.

Начиная с гомеровских времен греческий мир в различных, меняющихся в зависимости от условий и общего движения жизни наглядных формах постоянно рисует себе грозную опасность, проистекающую из ослепления человека его преступной дерзостью, желанием присвоить себе лучшую долю в природе и не принадлежащее отдельному лицу или сословию место в обществе. Персонафицированная, как все у греков, эта опасность имела даже свой алтарь в Афинах и свой особый культ риска. Ответом на чрезмерную претензию человека была, согласно древним представлениям, суровая кара со стороны высших сил, воплощенная в спутнице Зевса — Немезиде. Эта богиня, самая бессмертная из всех, поскольку имя ее вошло в обиход всего человечества (только римская Венера превосходит ее своей популярностью), преследовала всякую *плеонексию* и *панургию* — жадность и неразборчивость в средствах, которыми достигаются несправедливые преимущества. Впрочем, и без открытого вмешательства Немезиды у греков нет, пожалуй, ни одного мифологического мотива, в котором не чувствовалось бы ее отдаленное присутствие. Так, Икар поднялся слишком близко к солнцу — воск, которым были склеены его крылья, растаял, и он рухнул на землю.

Само собой разумеется, что *дерзость* и *возмездие* были не только нравственными понятиями. Они имели в греческой жизни всеобщее, особенно политическое значение. Партии и стоящие за ними классы обвиняли друг друга в преступной дерзости, грозящей разложением общественного союза. «Бесчинная дерзость народа», — говорит сторонник олигархии Мегабиз у Геродота, излагая свою позицию (III, 81). В трагедии Эсхила тень Дария предупреждает народ, что *hubris* деспотического властителя Азии Ксеркса сулит персидскому войску кровавое поражение («Персы», 863).

С формальной стороны действие и противодействие, дерзкий порыв человеческой воли и ожидающая ее кара, образуют замкнутую ситуацию, которую можно привести к этической норме истинной середины между двумя крайностями, как у Аристотеля, или к ее противоположности — резкому противостоянию двух полюсов, согласно закону Радаманта: «что совершил, то и претерпи». У греков тема опасности, заключенной в ответе автономных сил бытия на вызов человека, содержит в себе целый мир разнообразных оттенков, нравственных теорий, литературных мотивов — исчерпать или даже приблизительно наметить здесь их основные черты и моменты развития невозможно.

Скажем только, что наиболее ранний слой этой пирамиды идей и образов имеет еще совершенно «медвежий» характер. Люди соперничают с богами как с внешней силой, более могущественной, чем они, но равной им по своим практическим целям. Достаточно вспомнить раздел мяса между людьми и богами, с которого начались несчастья человеческого рода («Теогония», 535 и след.). Покровитель людей Прометей хотел обманным путем добыть своим клиентам лучшую долю. Но боги не допускают чрезмерного успеха смертных, они завидуют их счастью и строго следят за тем, чтобы дети праха не поднимали голову слишком высоко. Царь Сизиф пытался перехитрить смерть. С тех пор он совершает бессмысленный труд — катит в гору тяжелые камни. Его брат Салмоней хотел быть богом и также искупает свое бесчинство в преисподней.

Нельзя раздражать автономную силу мира — чрезмерное счастье граничит с полной катастрофой. Самым известным описанием ловушки, которую ставит счастливым людям ход вещей, является рассказ Геродота о судьбе самосского тирана Поликрата и равный ему по смыслу рассказ о величии и падении лидийского царя Креза, счастливейшего из смертных. Оба они были жестоко наказаны за свою самоуверенность, а может быть, и за счастье. В «Агамемноне» Эсхила, который уже придает опасности, приистекающей из всякого успеха, более моральный оттенок, хор дает благоразумный совет:

Полная кровь,
Презобилье здоровья —
Непрочны. Дом в дом гнездится
Болезнь-соседка, гложет жизнь.
Благополучья корабль
Судьбы на камень подводный кинут.

Клада долю в злую зыбь
Сбросит осторожный ум.

Но разгневанный гордостью человека бог не принимает жертвы. Кольцо, брошенное Поликратом в море и возвращенное ему судьбой, — символ необратимости возмездия. В новеллах Геродота колебания счастья имеют характер эмпирически установленного, хотя и божеского, закона. Солон превращает обратные следствия чрезмерного подъема людей в кару за их преступления перед обществом. Закон возмездия принимает теперь более нравственный и вместе с тем более объективный характер, независимый от зависти бессмертных.

Боги не виноваты в бедствиях человека — сами люди навлекают на себя страшную кару своей бесчинной дерзостью, говорит уже автор «Одиссеи». У Солона (стихи его должен был знать наизусть каждый афинский школьник) вопрос о неизбежности воздаяния за черные дела людей перенесен в сердце общественного мира, как принадлежащая ему самому внутренняя логика событий. Временами кажется, что автоматизм кары, подтверждающей требование равенства, в античном его понимании, может действовать даже без особого вмешательства свыше. Все сказанное впоследствии защитниками демократии и социализма о Немезиде, преследующей за социальные преступления, в сущности, сказано уже Солоном. Жажда денег и безрассудство ведут к обратным последствиям, граждане становятся рабами тиранов. «Если вы в силу слабости испытали худшее, не возлагайте за это вину на богов. Вы сами подняли этих людей, вручив им власть, и тем самым осудили себя на постыднейшую зависимость» (фр. 8).

Слишком сильные люди — источник опасности для государства. Их притязания невыносимы, но из ненависти к ним демос отдает себя в руки едиnodержавному властителю; этими словами круговорот древнего общества намечен с пророческой ясностью. Большая элегия Солона рисует фатальную цепь общественного зла. Правда, есть разница между невольной и вменяемой слепотой, есть две Аты, и одна из них — дело самих людей. Но свобода человеческой воли ограничена иллюзией достижения цели и круговой порукой. «Все мы, хорошие и дурные, рассчитываем достигнуть того, на что мы надеемся, пока не приходит несчастье, и тогда предаемся гсрю. Больной хочет выздороветь. Бедный думает разбогатеть. Каждый стремится к деньгам и прибыли — всяк

своим путем, один как ремесленник, другой как певец, а третий как предсказатель. Но даже тот, кто предвидит грядущее несчастье, не может предотвратить его» (фр. 1).

В конце этой элегии Солон обращается к древней идее Мойры — перед велением судьбы ничтожны все расчеты людей. Так, «мифологическая апперцепция» общественных сил приводит в конце концов к религиозному подчинению. Эту границу не устраняет даже идея трагической вины, растущая в литературе V века, хотя сама по себе она является более глубоким развитием темы преступной дерзости, ведущим в широкий мир, за пределами простого различия между невольной и вменяемой слепотой. Как новый поэтический род трагедия выдвигает на первый план демонизм самой человеческой воли, одной из стихийных сил, возбужденных развитием человека, отчасти также оправданной. Однако великие умы, создавшие греческую трагедию V века, возвращаются к пугающей картине *мести богов* или, по крайней мере, пользуются готовой рамкой народной веры для выражения более высокой нравственной идеи. Так, у Эсхила:

Как Зевс бьет, — кто не глух, услышит,
Ищи след! Кто не слеп — увидит.
Пожал враг, что посеял. Пусть не скажут:
«Высоко бог и глядит бесстрастно
На то, как в пыль люди мнут
Правды жемчуг». Слово — ложь!
Все видят: мстит Арес
Тому, кто слишком горд,
Кто чересчур высокомерен,
Кто через верх добром наполнил
Высокий дом. Нам — без злобы долю!
Нам — не пышный жребий,
Чистые нам желанья.
Не спасет изобилье
Богача, что, пресытясь
Счастьем, Правды святой престол
Топчет. Гордый погибнет.

Такое развитие имела «медвежья» идея эскимосов и гиляков, основанная на том, что убийство зверя нарушает равновесие природы и требует искупления. Тайная мысль о среднем пути как единственно безопасном свойственна всякому мифу. Даже греческие боги подвержены общему закону. Деспотизм первых, еще неясных божеств «Теогонии» Гесиода привел их к гибели. Владычеству Зевса также грозит конец, если он не будет считаться с правами людей, образующих низший этаж его монархии. Так, по крайней мере, выглядит этот миф в переработке Эсхила.

Титан Прометей перешел на сторону Зевса, поверив лозунгам олимпийцев в их борьбе против преступной гордости Крона. Защитник людей надеялся, что при новом режиме легче будет жить мелкой сошке вселенной. Но, достигнув власти, Зевс забыл свои предвыборные обещания, лишив людей их прежних благ и преимуществ. Дело обернулось так, что времена Крона стали теперь счастливым воспоминанием о жизни без труда и забот. Как всякий тиран, Зевс обратился и против тех, кто помог ему взойти на ступени трона. Это было уже новым проявлением незаконного самомнения, *hybris*.

Тогда Прометей посредством хитрости добыл людям огонь, позволив им, вместо утраченного общего стола с богами, построить свой независимый способ существования. Он пробудил в них мысль, отличающую сон от реальности, обман чувств от верного ощущения, и память — мать искусств, научил их строить дома и плотничать, добывать металл и укрощать коней, лечить болезни и бороздить море судами, пользоваться календарем, считать и складывать буквы. Но все это лишь усилило присутствие в мире опасной дерзости.

Осуществляя приказ царя богов, Власть и Насилие влекут титана в далекую ссылку, где он, прикованный к скале подневольной рукою друга, должен искупить долгой мукой свой грех. Однако ни силой, ни убеждением властитель мира не может склонить Прометея к подчинению. Между тем это упорство чревато для Зевса громадной опасностью, ибо только титан-провидец знает предел, который не должен преступать в своей вольности царь богов, если он хочет сохранить за собой престол вселенной.

Рисую различные искупительные стадии, театр Эсхила доказывал своей публике возможность примирения двух сторон — прав человека и грозной силы оскорбленного им миропорядка. На пороге расцвета афинской культуры трагедия обещала миру конец вражды между «смертным», которого Прометей поставил выше «бессмертного», в чем упрекает его хор, и тем, что слишком обширно для человеческого масштаба, другими словами — между целесообразной волей, техническим эросом, с одной стороны, и всей громадной стихией, не прощающей людям их чрезмерной уверенности в своих силах, — с другой.

Миф о размежевании богов и людей — одна из «элементарных мыслей человечества», свойственных всякой мифологии. Несмотря на свой фантастический характер,

она включает в себе реальный смысл — необходимость компромисса между произволом человеческой воли и обратной реакцией окружающего мира. Но компромиссы бывают разные. В мифе компромисс складывается в пользу более сильной стороны — в пользу бессмертных. Люди должны подчиниться своей доле; это цена их практических завоеваний и моральной победы. За свою относительную независимость, добытую ими посредством хитрости и обмана высших сил, в гесиодовской версии мифа о Прометее смертные терпят множество бедствий. Возмездие принесено им Пандорой в ее сосуде.

Этому соответствует миф о грехопадении библейской легенды, в которой желание вкусить от дерева познания добра и зла было прелюдией к изгнанию человека из рая. Знать до конца, что хорошо (и не может обернуться дурно), значит достигнуть знания богов, «сравняться с богами». Человеку недоступно такое знание. Во всем этом Ветхий завет имел за собой наследство мифологической житницы мира — древнего Двуречья. Но если мы обратимся к другим мифологиям, например к фольклору народов Черной Африки, то и здесь найдутся предания о роковой ошибке, совершенной первыми людьми вследствие дерзкого несоблюдения воли бога или из любознательности. Таковы рассказы о возникновении смерти и прочих горестей человека в мифологии народов Бурунди, у ламба Замбии, нуба Восточного Судана и у других племен.

Греческий миф о Прометее содержит характерный для античной культуры двойственный взгляд на роль техники в жизни человека. Культура огня и связанных с ней полезных искусств омрачена отрицательными последствиями самонадеянной гордости человека и прежде всего — ростом массы труда. В Афинах Прометей был покровителем кузнечного и гончарного ремесла, и он особенно почитался в кварталах, населенных ремесленниками. Библейская легенда также содержит следы технологического грехопадения первых людей. Изобретателем земледелия был братоубийца Каин, а его потомок Тубалкаин — первым кузнецом. *Цивилизация связана с преступлением.* Мысль эта развита Августином в начале христианской эры.

Античный взгляд на опасные тени, сопровождающие триумфальное шествие человека, прекрасно выражен в знаменитых словах хора из «Антигоны» Софокла.

Много в природе дивных сил,
Но сильнее человека — нет...

Он смело пускается в бурное море зимней порой, ловит зверей и птиц, приручает диких животных, истощает богиню земли, заставляя ее из года в год давать ему урожай. Человек подчинил себе слово и неуловимую мысль, усвоил общественные нравы и строительство городов. Теперь не страшны ему непогода, старость, болезни — все, кроме смерти. Целей своих он добивается сам, своею собственной мудростью, хитроумным искусством. Но эта самостоятельность досталась людям *на благо и на зло*. Благо состоит в подчинении законам родной страны и власти богов. Зло — в дерзком самомнении, способном вести к черным делам.

То, что даже отвага мореплавателя имеет оттенок *tolma* (дерзновения), говорит один комментатор, гордый своим флотом афинский гражданин прямо сказать не мог. Но в качестве дополнительного смысла этот оттенок всегда сопровождает идею мореходства у древних. Еще Гораций называет «дерзкими» суда, неустанно пересекающие морские глубины и навлекающие на себя тем самым праведный гнев Зевса. По отношению к земледелию Софокл применяет более суровые выражения, которые также имеют свои параллели в римской литературе. У Вергилия необходимость бороздить землю острием плуга остается «грехом», *fraus*.

По мере развития общественных отношений обратные силы, с которыми нужно считаться людям, приобретают новый размах и социальную окраску, не теряя при этом своего вещественного характера. Раскол общества на богатых и бедных приводит к закреплению всех публичной силой, призванной охранять сложившийся недобровольный порядок. Борьба за гегемонию среди малых общин поднимает могущество внешнего врага, грозящего каждой из них и всей их этнической общности. Так возникает *ирония истории*, обратное действие слепых интересов людей. Все это преобразует «мифологическую апперцепцию» на новый лад, превращая автономные силы природы в более отвлеченный и общий источник роковой закономерности — миф о судьбе.

Более ранний слой греческой мифологии содержит, если можно так выразиться, *гесту царей* — мотив злонамеренной гордости деспотических владык, сохранивший воспоминание о правителях городов-резиденций эгейской эпохи. К этой «мифеме» относится, по крайней мере отчасти, история Троянской войны. Как подсчитали Пейдж и Блеген, наиболее частым моральным эпитетом

«Илиады» в применении к троянцам было слово *гордые*. Эсхилу этот подлинный исторический фон похода против Трои еще совершенно ясен. Вот его изложение гадания Калхаса:

Настанет день, войско разрушит столицу Приама,
Все, что скопили

В царских дворцах, и в ларях, и в народе, рукою надменной
Мойра разграбит.

Дерзкая гордость властителей Илиона привела их к гибели — в этом одна из важных сторон нравственной темы Гомера. История царей Акрисия, Полидекта, Иобата относится к той же общей фабуле.

Судьба наказывает царей смертью (или заставляет их смириться) руками героев, но герои, эти младшие протагонисты греческого мифа, сильные сочувствием вооруженного народа, теряют свое историческое право вследствие той же ошибки — чрезмерного возвышения, мании величия. Печальная судьба Беллерофонта, рассказанная Пиндаром, является символом падения героя с громадной мифологической высоты. Однако присутствие кризиса, неустойчивой воли можно почувствовать и в более реальной истории Ахилла, хотя у Гомера драматический подъем личности и гибель ее на вершине достигнутой славы является уже прологом к более свободному повествованию, не обязанному доказывать безусловное господство «нуминозных», повелевающих человеком сил. В греческой драме V века *геста героев* приходит к своей заключительной стадии. Они уступают поле боя людям обычных измерений, оставляя им в наследство идею трагической вины.

Х

Таким образом, не будет отступления от истины, если мы скажем, что первой и самой общей реальной ситуацией, нашедшей отражение в мифах народов, является встреча произвольных действий сознательного существа с автономными силами внешней действительности, которые человек вызывает *на себя*, придавая им как бы сознательный характер. В этом диалектическом смысле, недоступном позитивизму прошлого века, можно признать справедливой мысль Макса Мюллера, согласно которой сущность мифологии состоит в преклонении перед бесконечностью природы. В мифах действительно отражаются силы природы, превосходящие все расчеты людей, а затем и общественные силы, поскольку они принимают ве-

ществительный характер природной необходимости. Но человек мифологической эпохи не познает их как спокойный созерцатель, а постигает реально, в противоречивом процессе своей собственной практики, и прежде всего — как силы мстительные, раздраженные его булавочными уколами, его претензией завоевателя.

Конечно, то, что Гёте назвал демонизмом природы, существует и независимо от человека. Всякое ограничение, всякий замкнутый круг, возникающий в потоке материи как необходимое условие образования более определенных форм элементарной, органической или общественной природы, каждый «малый мир» (еще далекий от автономии человека) создает вокруг себя напряжение бесконечности, которое однажды врывается в него как действие сильно сжатой пружины, как демон, злорадный и благодетельный. Но человек — единственная форма существования материи, способная сознательно ставить палки в колеса природы. Неудивительно, что, по словам Гёте, он чудеснейшим образом связан с «демоническим».

Наша культура вызывает вокруг себя постоянно растущее напряжение. Вместе с ростом свободы растет и зависимость людей от внешних обстоятельств. И это — не простое бессилие как недостаток силы, *modus deficiens*, а накопление стихийных последствий нашей собственной активности, *реальная величина*, которая при известных условиях может изменить свой отрицательный знак на положительный. В этом смысле и невежество, источник веры в фантастические образы мифологии, также нельзя рассматривать с абстрактной точки зрения как простой недостаток знания. Это, скорее, *обратное знание*, выступающее в таких динамических формах, как упомянутые выше смутные представления о мана, трово, имуну, хила, оренда, маниту, из которых более сложные мифологии создают целый мир небывалых существ, сохраняющих свой метафорический смысл и для зрелого общества, как сохранилось, например, слово «монстр», чудовище, для обозначения какой-нибудь удивительной черты или силы, свойственной личности.

В самых аморфных рассказах отсталых племен, там, где первичные клеточки повествования как бы издали собираются вокруг еще неокрепшего скелета, общая тема мифа уже налицо. Так, австралийский Варруна, человек, впервые увидевший море, испытывает судьбу, покинув заветную землю предков. Сами предки-животные совершают действия, из которых должно последовать что-то

особенное, но результат часто бывает неожиданным и обратным по отношению к цели. Повсюду интерес прикован к встрече рассудка и воли с независимым ходом вещей. Логомифия более развитых народов драматизирует этот общий сюжет. С течением времени коллизия между самостью человека и ответом стихийных сил приобретает более замкнутый циклический характер. В центре этого цикла — вина человеческой личности, и все, возникающее из ее произвольных поступков, означает теперь возмездие карающей десницы. Человек ищет примирения с тем, что больше его. Он слышит раскаты грома над своей головой, в которых чудится ему приближение кары за его личные действия или, по закону круговой поруки, за все нарушения мирового порядка, внесенные в этот мир человеческим родом.

Одним из самых распространенных сказаний всеобщей мифологии является миф о потопе. Он был известен и грекам в виде легенды о сыне Прометея, мифическом царе Фессалии Девкалионе, хотя греческий миф происходит, по всей вероятности, из более древней фабулы, возникшей в Двуречье. Потоп есть гигантское наводнение. Для людей, еще не создавших земледельческую и садовую культуру по берегам больших рек, наводнение, даже самое сильное, не включает в себе столь демонический и бросающий свет на все притязания смертных общий смысл. Лорд Реглан не без основания связывает миф о потопе с развитием земледелия в Азии. Первые цивилизации, сложившиеся на берегах Тигра и Евфрата, Нила и Хуанхэ, были грандиозным вызовом человека окружающему миру. С высоты нашей современной техники мы даже не в состоянии представить себе тот суеверный ужас, которым должно было сопровождаться в сознании древнего человека его дерзкое новаторство. Вот почему громадное наводнение вырастает в потоп, наказывающий людей и сокращающий непомерно выросшее на основе земледельческой культуры население земли.

Так, прежде чем принять в исторической практике людей более благоприятную им, более классическую форму, идея бесконечности, несоизмеримой с властью рассудка, является человеку в образе потрясающих бедствий. Миф о потопе, известный, согласно подсчетам Клакхона, тридцати четырем из пятидесяти выбранных им мифологий, может служить подтверждением важности темы возмездия для первобытного сознания. В некоторых местностях миф о потопе отсутствует, может

быть, по причинам географического характера, в других он возникает до земледельческой культуры, но эти оттенки не отменяют общего факта. Люди самого примитивного уровня имеют свои основания бояться мести природы — в противном случае они еще не люди.

«Так или иначе, — пишет Клайд Клакхон, — если прибавить землетрясения, голод, чуму и прочее, то похоже на то, что «катастрофу» можно считать всеобщей или почти всеобщей темой мифологии». Но разве та или другая форма «катастрофы» не играет также громадную роль в литературной фантазии цивилизованных народов, сохраняя при этом свое первоначальное значение страшной, но очистительной купели? Достаточно вспомнить мрачную поэзию «царицы болезней» — чумы в «Обрученных» Мандзони. С точки зрения науки чума — это только распространение бактерий, но в художественном мышлении, сознательном или бессознательном, она приобретает другой смысл, и нельзя сказать, что этот смысл является только пережитком дикости и невежества.

Прямой связи между возникновением чумы и преступлениями людей не существует, хотя косвенная связь в данных исторических условиях может быть. Но когда чума вторгается в сытую, праздничную жизнь, когда она косит знатного наравне с бедняком, обрывая одним ударом хитрую цепь расчетов, нужных для возвышения одних людей над другими, это уже не распространение бактерий. Нейтральная к добру и злу сила природы нежданно приобретает общественный и человеческий смысл.

Поэтому карающая десница — не простой фантазм человеческой головы, а символ, в основе которого лежат реальные величины, фантастически понятые вследствие их действительной несоизмеримости с узкими целями человека. Миф есть символ той ситуации, которая сложилась на горячей границе между человеческим миром и остальной вселенной. Словом «символ» греки обозначали столкновение различного, служащее сигналом, знаком, приметой, предзнаменованием более широких и значительных явлений. Есть факты, говорящие нам больше, чем они значат сами по себе. На этом основана фабульная сторона нашего мышления, в отличие от расудочной ее стороны.

Рассудок, имеющий свои права, представляет каждый факт в его тождестве с самим собой, в его собственном весе и прямой связи с другими фактами на основе закона

причинности. Научная мысль отдает преимущество непосредственно-материальной форме связи вещей, хотя современная теория информации заставила механический толчок и прямое действие других физических реальностей, именуемых силами или полями, несколько потесниться в пользу сигнального, то есть символического, действия. Функция сигнала опирается на более широкие связи и отношения, на отношения как таковые, то есть *формы* материального бытия, а не на само *вещество*. Достаточно малого повода, чтобы вызвать обширную автоматическую реакцию, которой в известных пределах и с определенным риском можно управлять.

Что касается мифологии, возникшей гораздо раньше науки в жалких становищах наших предков, то для нее все процессы имеют автоматическое начало и это начало приводится в действие без всякого посредствующего механизма, одними лишь сигнальными действиями и поступками, имеющими сакраментальный смысл. В мифе нет ничего безразличного, нейтрального. Все объективные факты заключают в себе символическое значение, все здесь — вопрос или ответ, то есть чистая «информация», выступающая сквозь материальную оболочку. Платоновские идеи были философской сказкой, еще недалекой от первобытного идеализма. Но возрождение онтологии Платона и Аристотеля на высоте современной науки с ее обращением к структурным закономерностям показывает нам, что мифология имела свои реальные черты. Правда, эти черты более ложны в неорганическом сочетании с логикой науки, чем в поэтическом мышлении, которое является прямым наследником мифа. Но в целом наука и поэзия имеют единое содержание — объективный мир, истину, и где-то должно быть их истинное прикосновение друг к другу, без первобытного идеализма и без фатальной односторонности рассудка.

«Все в мире подтасовано!» — сказал однажды аббат Галиани. Дидро любил это изречение и часто повторял его (а за ним и Герцен). В самом деле — истории нужен человек определенной складки, и он явился как бы по маговению волшебной палочки. В каждую эпоху чудесным образом рождаются даровитые люди, способные ответить на запросы своего времени; сегодня это живописцы, завтра — физики. Нетрудно заметить в таком урожае талантов определенную избирательность. То же самое относится к жизни отдельной личности. Ребенок еще не научился ходить, а его повадки уже выдают определенные

черты характера, которым суждено найти себе выражение в биографии взрослого человека. У каждого своя судьба, все складывается вокруг него определенным образом — здесь нет никакого чуда, но все же есть нечто, достойное удивления.

Все подтасовано, все преформировано! Так, «на ловца и зверь бежит» — гласит пословица, и мы много раз убеждались в том, что народная мудрость не лжет, хотя в ней нет прямого совпадения с научным анализом данной ситуации. «Мир тесен», и два человека встречаются, хотя это выглядит нарушением обычного порядка вещей, почти чудесным.

Гёте сказал, что его встреча с Шиллером содержит в себе что-то демоническое. Итак, демоническое проявляется и в необычайных, роковых или благодетельных случайностях. Президент Кеннеди был застрелен. С прагматической точки зрения этот факт есть результат заговора, то есть ряда целенаправленных действий и определенного стечения обстоятельств, которого могло и не быть, если бы, например, служба охраны не была так беспомощна. Однако с более общей точки зрения можно сказать, что все это не случайно или, точнее, все случайное здесь имеет символическое значение, бросающее свет на те границы, в которых личная власть свободна от классовых интересов. Винтовка с оптическим прицелом внушительно показала, что жизнь Соединенных Штатов Америки есть целое, подтасованное определенным образом.

Все в мире подтасовано! Это значит, что в самой жизни, как и в искусстве, факты смыкаются не безразлично друг к другу. В их непрерывном потоке возникают замкнутые движения, фабулы. Случай — лучший романист мира, сказал Бальзак. Всякая литературная композиция покоится на совпадениях и отобранных самой жизнью, а за ней и художником реальных чертах, создающих особые, значительные, *говорящие ситуации*. Если бы куцая кобыла Муромского не сбросила его на охоте, примирение соседей-помещиков было бы невозможно и счастливой развязки романа Лизы и Алексея в «Барышне-крестьянке» также не могло быть. Важно, чтобы «подтасовка» рассказа опиралась на реальные положения действительности, чтобы она не была шита белыми нитками. И все же нитки или нити, если не белые, то другого цвета, отвечающего данной фабуле, должны быть. Они присутствуют во всяком литературном повествова-

нии, даже если писатель хочет доказать, что нет правды на земле, а существуют только обстоятельства, безразличные ко всякому нравственному смыслу. Есть авторы, пишущие, что мир является тупой бессмыслицей, и некоторые ситуации, кажется, могут это доказать. Они сложились так, а не иначе в самой жизни и «подтасованы» ею для литературы.

А для науки? Здесь зверь на ловца не бежит. Просто — две траектории пересекаются в одной точке. Гобсек умер вследствие естественных причин, доступных медицине (инфаркт миокарда?), а вовсе не потому, что смерть старого скряги среди накопленных богатств и всякого ненужного хлама является последним словом мертвящей силы денег — его кумира. В мире науки карты не подтасованы, она признает только честную игру. В результате постоянного «перебора» возможных сочетаний возникают самые совершенные организации.

Мысль о естественном отборе была выражена еще Эмпедоклом и атомистами в эпоху первого столкновения поднимающейся науки с мифологией. Современная статистическая теория, теория игр, теория вероятности развивают эту тему в разных направлениях. На этой почве растет, подтверждаемая успехами техники, идея создания искусственных «симулякров» жизни и духовного творчества. Фанатики шумят о том, что пора выбросить за борт Баха и Блока, что пилюли будущего с успехом заменят концерты, что искусственный соловей будет петь лучше живого. Но зачем ему, собственно, петь? Может быть, и петь ему вовсе не нужно.

В этом мифе рассудка, основанном на чрезмерном развитии верных начал, есть что-то безумное — «алгеброс», по выражению одного французского писателя. Современное технобесие порождает нелепые теории ликвидации человека, пугая самих корифеев науки ее возможными эксцессами. Вспомним, как испугала Норберта Винера страшная утопия отца Дюбарля — картина тоталитарного государства, основанного на совершенном управлении толпой посредством технических приемов, указанных законами кибернетики.

Что же делать? Задерживать развитие науки, сохраняя в темных углах остатки старой мифологии, верящей в автономные силы мироздания, нельзя. Наука не признает никаких автономных сил. Все можно разложить на составные элементы и затем снова воспроизвести, репродуцировать в любом тираже — всякий материал, физи-

ческий процесс, дыхание жизни, творчество гения. Нет никакого табу, грозящего возмездием. Науке все открыто, все позволено, пишат ее пламенные энтузиасты. И действительно, тот, кто выскажет мысль о необходимости запретить неумолимое исследование в каких-нибудь областях, чтобы не затрагивать привычных иллюзий, будет похож на гонителей знания, которые некогда запрещали вскрытие трупов, считая анатомию занятием омерзительным, богопротивным и равным черно-книжию.

Но если нет никаких автономных сил в безусловном смысле этого слова, что, разумеется, справедливо, то и наука не обладает совершенной автономией. Это заметно в ее внутренних противоречиях и особенно в ее внешних практических применениях. Что касается первого, то безразличие научного исследования к таким мифологическим по своей традиции представлениям, как вина и кара, добро и зло, только кажущееся. Полной противоположностью формуле «все в мире подтасовано» является вселенная Больцмана, которую современное естествознание считает своей основой. Все здесь идет от менее вероятного положения к более вероятному и, по свидетельству такого ученого, как Винер, всякая организация с течением времени должна разрушиться и всякий смысл — превратиться в бессмысленный шум. Материализм естественных наук в своих последних проекциях всегда отличался внутренней мрачностью. Это относится и к вселенной Больцмана — мир, в котором распад является более коренным началом, чем организация, есть мир злого демиурга. И этот мир тоже «подтасован» по своему, несмотря на подчеркнутую объективность естественных наук и присущую им внутреннюю тенденцию отрицания всякого антропоморфизма.

Действительно, небольшие оазисы разумного, организованного, осмысленного, всегда смыываемые, согласно господствующему взгляду, энтропией, также должны иметь свое основание в окружающем нас миропорядке. Вопрос об их возникновении не так ясен для современной науки, как неизбежность распада. Откуда они? Естественный отбор, похожий на сопротивление арьергарда в общем отступлении всего осмысленного и всякой «подтасовки» перед хаосом? Но такой отбор предполагает норму лучшего, разлитую в данном процессе, в его отдельных изгибах и разветвлениях. Сколько ни перетряхивай наборную кассу, «Илиада» и «Энеида» таким путем

не возникнут. В действительности естественный отбор совершается уже на основе предшествующей ему организательной организации, в рамках сложившейся, преформирующей этот отбор, «подтасованной» среды. Самым большим числом комбинаций, какое бы мы ни взяли, этого не исчерпать, потому что очень большое число — все же не бесконечность, а процесс возникновения целого уходит именно в бесконечность, отпечатком которой он является. Даже в мифологической схеме Шопенгауэра, которую теория мирового распада копирует, порядок, в отличие от хаотически бессмысленной объективной воли, — одно из вечных начал, хотя и более слабое.

Словом, ничто не может преградить путь науке, кроме ее же собственных нерешенных проблем. На первом месте здесь — проблема целого (или «подтасованного»), в отличие от «честного» перебора возможных комбинаций.

Два мира — подтасованный и случайный (то есть возникший путем перетряхивания наборной кассы) близки, но не сливаются, как не сливаются вписанный многоугольник и окружность. Искусственный соловей догоняет живого без всякой надежды его догнать. В конце концов рассудок должен уступить диалектическому разуму, чтобы укрепиться в своих правах. Если же эта проблема не будет решена, исходя из материалистической основы естествознания, она вернется в виде идеи бога как формы всех форм или в виде других мифологических представлений, густо окрашенных религиозной модой. И это будет — или уже бывает — компенсацией за неполноту вселенной Больцмана.

Так или иначе, наука соприкасается здесь с мифологией. В качестве *фабулы* мира неизбежная гибель всего определенного в потоке хаотического движения имеет свой «архетип» на переходе от мифологического мышления к научному. Поэтическими словами, — по свидетельству Симплиция, — выражает эту мысль Анаксимандр, для которого выделение особенного есть *адикия*, нарушение правды. И за такую несправедливость все отдельное должно платить остальной природе «виру и пеню по приговору времени». Гарантией этого порядка является великий беспорядок — *архел*, первоначальная сущность, в которую все возвращается, или «беспредельное», «не знающее границ», то, что Теофраст, источник Симплиция, поясняет термином своей школы — *стойхейон*, стихия. При всей первобытности этого способа выражения

автор новейшей истории греческой философии Гатри считает возможным сравнить формулу Анаксимандра с воззрением современного физика Вейцекера. И в самом деле, неопределенная стихия греческого мыслителя, апейрон, не есть ли это «принцип элементарного беспорядка», как выразил второе начало термодинамики Макс Планк?

Поэтические слова Анаксимандра замыкают собой длинный период развития человеческой мысли, период мифологии, в которой проблема расплаты за дерзость отдельного вида по отношению к природе играла более важную роль, чем в эпоху цивилизации, под сенью науки, уверенной в том, что миф о карающей деснице есть детская сказка. По способу всех досократиков Анаксимандр рассматривал драматическую историю человеческого рода как фабулу самого космоса. Он не рассказывает миф, он предлагает уже объективную теорию мироздания, в которой повествовательный, наивно-человеческий элемент древней мифологии отодвинут на задний план. Но корни его теории еще целиком лежат в поэтической логике мифа. Критика Иегера, кажется, ничего не изменила с этой точки зрения в истолковании мысли Анаксимандра, известном со времен Ницше и Роде. Сам Иегер ссылается на сходные места у Солона — «Зевсова кара», «божественное возмездие».

Когда художественная литература поставила себе идеал естествознания, то есть в середине прошлого века, она, по словам Флобера, стремилась описывать человеческие характеры и страсти с такой же отрешенной объективностью, с таким же безразличием к добру и злу, как объективный ученый описывает своих мастодонтов и крокодилов. Успех естествознания был связан с устранением из физической картины мира всего, что может нарушить ее однородность во всех направлениях, ее удаленность от человеческих понятий нормы, законченности, добра. Изгнание всех антропоморфных и даже биоморфных элементов было главной тенденцией научного исследования. Единственным воспоминанием о фабуле природы осталось то «предпочтение», которое, по словам Планка, она оказывает более вероятным состояниям.

И было бы неблагодарностью говорить об этой логике естественных наук без должного уважения; она принесла людям столько побед. Однако нельзя не заметить в ее развитии начало внутреннего противоборства. Если

сигнал становится посредствующим звеном между близкодействием материального соприкосновения и далекодействием сил, уже нельзя без размышления отбросить весьма мифологическое изречение Гёте: «все в этом мире есть символ». Великое дело — закон причины и следствия, но символическое отношение между малым признаком и большим, или, точнее, бесконечным целым, которое находит себе выражение в данной исключительной случайности, также требует научного понимания. Роль формы, структуры, симметрии, генетической замкнутости, закономерной неоднородности физического пространства в естествознании растет. Не значит ли это, что наука ищет фабулы, тоскует по ней? Но оставим внутренние дела ее, они не терпят прикосновения неловкой руки.

Перейдем к внешним применениям науки, они более у всех на глазах, и здесь яснее всего доказана справедливость слов Гераклита — «дерзкую гордость — *hybris* — нужно гасить быстрее, чем пожар» (фр. 43). Австрийский журналист Роберт Юнг, известный своим описанием трагического положения, в котором оказались изобретатели атомной бомбы, напоминает, что у алхимиков было правило — не допускать в свои лаборатории рыцарей силы и предупреждать новые поколения ученых об опасности, растущей из дурного употребления священных тайн. «Широко известные резерфордские описания процесса превращения атома азота, — пишет Юнг, — не содержали в себе подобного предупреждения. Это нарушило бы так называемые «высокие принципы» двадцатого века. Философские рассуждения современного ученого о моральных последствиях его открытий были бы признаны неуместными, даже если бы они появились на страницах философского журнала. Так повелось еще с XVII века, когда научные академии определили, чтобы на их заседаниях не допускалось никаких дискуссий о политических, моральных или теологических проблемах».

Все это совершенно верно, ибо действительно уже в колыбели современной науки во времена Декарта и Бойля произошел знаменательный поворот — возникла утопия беспартийной науки, далекой от принципиальных вопросов общественного устройства. Предполагалось, что своими благодеяниями, полезными всему человечеству, исследование природы как бы снимает внутренние противоречия между людьми, стоившие им столько крови в прямом и переносном смысле. Утопия безусловной

ценности точных наук, стоящих вне общественной борьбы, пережила многие революции, подъемы и упадки социальной активности и стала более или менее сознательным убеждением всей растущей армии потомков Тубалкаина.

«Но уже в 1919 году, — продолжает Юнг, — положение в корне изменилось. Только что закончившаяся война с ее орудиями истребления, созданными на основе научных открытий, отчетливо показала роковую связь между лабораториями в далеком тылу и залитыми кровью полями сражений» Берлинский автор Альфред Дёблин, впоследствии изгнанный Гитлером чуть ли не на край света, в октябре 1919 года писал: «Решающие наступления против рода человеческого ныне начинаются с чертежных досок и из лабораторий».

Еще сложнее стало положение науки в результате второй мировой войны. Физики следовали только желанию раскрыть тайны вселенной, считая эту цель свободной от всяких внутренних сомнений и презиравя распри политических партий, но пришли к Хиросиме. То, что казалось чище всего, научное исследование, стало источником страшного преступления. Нельзя не признать эту ситуацию демонической — ведь «демоническое», если помнит читатель, отличается склонностью к злорадству. Драма современной науки изображалась не раз. Уже два года спустя после первого шока знаменитый руководитель Манхэттенского проекта Оппенгеймер сказал: «Физики познали грех, и это сознание уже никогда не покинет их».

Действительно, ни изящные занятия средневековой испанской поэзией, ни игра на скрипке не заглушают голос внутренней ответственности. Известный немецкий ученый Макс Борн однажды сказал, что если бы ему было заранее известно, что выйдет из его научных идей, он никогда не стал бы заниматься физикой. С другой стороны, благодаря этому сознанию внутреннего кризиса лучшие люди естественных наук стали ближе к остальному человечеству, утратив прежнее высокомерие специалистов, которым объективный закон познания диктует безразличие к предмету исследования. На сей раз подопытными свинками оказались живые люди, миллионы живых людей. Ближайшее будущее самой планеты, на которой они живут, стало непрочным.

Похоже на то, что в этой мрачной истории еще раз открылась фабула, известная уже человеку мифологиче-

ской эпохи, — вина и возмездие. Наука есть символ света, но и здесь слепое действие, «гордость, которую нужно гасить быстрее, чем пожар», ведет к возвращению тьмы. Разумеется, наукой можно управлять, можно предвидеть отрицательные следствия ее побед и обратные силы, возбуждаемые ее развитием. Это очень хорошо, но кто же будет ею управлять? — вот вопрос. Наука не знает границ, пока речь идет о лаборатории. Когда же она выходит на шаг из ее пределов, она становится обыкновенной общественной силой, доступной таким же злоупотреблениям, как всякая другая, — сила информации, сила политическая, сила военная... Цель управления наукой возбуждает всю совокупность общественных вопросов — на общих основаниях с другими деяниями человека, подвластными диалектике добра и зла.

Современные утопии, изображающие будущее общество, в котором коллегия ученых господствует над массой обыкновенных людей посредством кибернетики и фармакопеи, не отличаются глубиной. Но есть в этих пугающих картинах своя реальная сторона. Это верно, что не следует мешать научным экспериментам — кто знает, какие важные открытия могут они принести? Однако опыты на живых людях в гитлеровской империи вызвали всеобщее омерзение. Уже гипноз ставит некоторые моральные и юридические проблемы. Сложнее обстоит дело, когда речь идет о миниатюрных датчиках, «вживленных» в мозг человека, чтобы исправить его психику посредством команды опытного врача. Не может ли это замечательное применение науки стать источником страшных злоупотреблений? А чтение чужих мыслей, которое, слава богу, еще далеко от нас?

Но техника выдвигает на первый план другие аспекты той же темы, более простые и грозные. Насколько ясен был путь научно-технического прогресса в прежние времена, настолько же часты сомнения, возбужденные дионисическим бешенством «демона техники» в наши дни. У американцев вошло в употребление слово *Overskill* — свертехника. Еще недавно иеремиады врагов технического прогресса касались главным образом опасности, проистекающей из него для общественной морали, гуманности и поэзии. Теперь говорят, что стихийное развитие средств производства восстает против самого себя, рождая больше проблем, чем оно может решить. В результате собственной диалектики технический прогресс ведет к разрушению создаваемого им богатства и про-

дуктивных сил. Каждое новое открытие, подхваченное промышленностью или продиктованное ею, вызывает новые трудности, и эти трудности растут быстрее, чем их решение. Прогресс сам по себе осложняется высокой динамикой производства, растущей сложностью его, громадной стоимостью новой аппаратуры, сокращением внутренних ресурсов, чрезмерным расширением сферы контроля.

Так, например, в авиации источником затруднений долгое время был поршневой двигатель, который препятствовал повышению скорости полета. Число и размеры моторов росли, а вместе с тем и тяжесть летательных аппаратов. Эти трудности были побеждены введением реактивного двигателя. Но столь важное нововведение немедленно повлекло за собой другие проблемы. Более высокая скорость полета потребовала широкого применения новых металлов, как титан. Титановая проблема вызвала большие изменения в технике выделения этого металла из руды. Возникли новые трудности в области металлургии и машиностроения. Вокруг этого ядра начали разрастаться многие специальные процедуры, требующие применения электрохимии, ультразвука, плазмы, лазеров и так далее. Необходимо было создать новые жароустойчивые и сверхтвердые сплавы из вольфрама, молибдена, колумбия, гафния...

Все это было бы нормальным расширением производительной деятельности людей, но, по словам критиков технического прогресса, относительное равновесие целей и средств достигается редко. Положительных результатов удалось добиться, например, в продлении жизни благодаря производству новых лекарств. Но гораздо чаще возникает растущее неравновесие, а так как возможности человека на земле не бесконечны, то накопление трудностей ведет в тупик. Классическим примером мнимого решения проблемы является судьба автомобиля, который отравляет среду, делая невозможным продолжение жизни в пораженных районах, и противоречит собственной цели, поскольку количество машин приводит к резкому падению их скорости. Другим примером может служить накопление отходов атомной промышленности, которые некуда деть, хотя их существование является реальной угрозой для людей.

Чтобы не погибнуть, они уже сейчас должны бороться против порчи экологической среды, создавая для этого дорогостоящую контртехнику. Новая сила немедленно

становится делом бизнеса, а это значит, что она будет развиваться стихийно, с растущим ускорением, со всеми отрицательными последствиями обычной технологии. Обе силы в своем столкновении на почве завтрашнего «контртехнического общества» должны привести к громадной растрате общественного богатства и реальной продуктивности. Но хуже всего обстоит дело с естественными ресурсами. Мировые запасы олова, ртути, гелия и вольфрама близки к исчерпанию. Нефти и природного газа может хватить на пятьдесят-семьдесят лет. Пресная вода уже сейчас во многих промышленных районах мира становится дефицитным товаром. Некоторые ресурсы возобновимы, например плодородие почвы, лесные массивы, зеленый покров земли — основа питания и самой жизни. Но эта возобновимость относительна. За пределами известной грани она переходит в нечто противоположное, качественно новое — невозможность. В настоящее время под угрозой все ритмы природы и хозяйничанье человека, которое уже привело к гибели множество животных видов, легко может нарушить одно из условий, необходимых для фотосинтеза, восстанавливающего жизнь на земле. И тогда... «Господь бог давно бы послал на землю второй потоп, — сказал Рошфор, — если бы он не убедился в бесполезности первого».

Мы знаем, что представление об автоматическом крахе научно-технического Вавилона вне перспективы классовой борьбы, военных кризисов и социальных изменений несостоятельно. Еще более наивны те методы спасения от этого краха, которые обычно предлагаются критиками прогресса, — умеренность, нравственное обновление и прочие общие пожелания. Они никогда никому не помогали. Но в самой критике стихийного развития технологии, навязанного миру господством капитала, есть много верного. Еще в середине прошлого века Маркс предвидел превращение *производительных сил* в *силы разрушительные*.

«Слишком поздно, — говорит один из последних критиков научно-технического прогресса, идущий дальше Мэмфорда и Элюля, — слишком поздно западный человек начинает понимать, что он наделал в своем ограниченном обиталище. Территория земли конечна, как и ее ресурсы. Расхищая и грабя эти дары, человек столкнулся с пределом — пределом в пространстве, пище, сырье, чистой воде и свежем воздухе. Опустошенная земля не со-

противляется, но обращает свой мрачный лик к цивилизации, которая только теперь начинает смутно сознавать границы возможного, чтобы признать свою *hybris* в актах позднего раскаяния и страха».

Для человека марксистского мировоззрения спасение человечества связано с его способностью разрубить гордиев узел своих социальных противоречий или развязать его более медленным способом. Избыток техники, на который жалуются умы, — есть относительный избыток, подобно тому как бывает относительный избыток товаров во время кризиса, хотя множество людей не имеют самого необходимого. Технический прогресс утратит свои разрушительные стороны, если он будет поставлен под разумный контроль самого общества, основанного на сотрудничестве всей трудящейся массы, а не на частных интересах владельцев капитала.

Все это, разумеется, так. Но что означают слова о разумном контроле общества над своими собственными силами? Контроль предполагает более пропорциональное и дальновидное употребление этих сил при возможном учете всех последствий, вытекающих из произвольных действий человека в природе и обществе. Учесть все последствия нельзя, ибо каждый шаг технического развития затрагивает мириады различных связей и опосредований. Между тем эти неисчерпаемые глубины чреватy обратной реакцией объективного мира. Таким образом, решение вопроса независимо от нашей воли переходит в область *должного*. Мы должны стремиться к наиболее полному охвату реальных связей и опосредствований вокруг нас, даже зная, что этот океан практически неисчерпаем. Не возвращаясь к религиозному страху мифологических времен, разум обязан сохранить пиетет по отношению к великой полноте бытия, ибо даже факт возможного исчерпания природных ресурсов земли ставит конечность человека лицом к лицу с тем, что Анаксимандр назвал беспредельным.

Отрицать существование стихийных сил, несравнимых с возможностями и расчетами человеческого ума, это не материализм, а глупость. Материализм начинается именно с разумного понимания независимой от нас бесконечности объективного мира, так или иначе воспринимаемой нашими чувствами. Мы можем воспринимать ее не только по частям, как очень большое число отдельных звеньев физического мира, то есть как потенциальную бесконечность (лежащую в основе техники с ее

обещанием все создать, воспроизвести, повторить), но и сразу, *как целое*. Сошлемся в этом на материалистическую традицию, украшенную именами Дидро и Герцена.

Это целое дано нам не только в его философском понимании. Оно дано нашему сердцу в поэтическом чувстве возвышенного, глубоко истолкованном старой эстетикой, но позабытом в эпоху одностороннего господства утилитарной схемы частного интереса, рассудочной точности и целесообразной воли. Разумный контроль коммунистического общества над развитием техники (предсказанный Марксом и Энгельсом) мы понимаем также в нравственном смысле, как указание на то, что человек не господин природы, а только часть ее, и что во всех направлениях своей деятельности он должен стремиться к тому, чтобы не стать предметом иронии со стороны вещественных сил. Такая нравственная идея, совпадающая с идеей разума и поэтического чувства, заложена в марксистском понимании абсолютной истины. Найдите что-нибудь лучшее, если можете. Для нас мировоззрение научного коммунизма — единственная возможность освободить внутренний мир человека от демонов хищной воли и религиозного раскаяния.

XI

На этой почве материалистическая мысль современности расходится с теми течениями, которые ищут противоядие от технического чванства в простом возвращении к мифологии. Болезни цивилизации не залечить при помощи знахарских средств первобытности. Но опыт современного человека, глубоко заглянувшего в драматическую фабулу истории, поможет научной критике отделить абсолютное содержание мифа от тех его элементов, которые принадлежат Сюаса тахита, если, конечно, наше деление будет диалектическим, а не деревянным.

Чтобы наметить водораздел между абсолютным содержанием мифа и его преходящей оболочкой, лучше всего еще раз обратиться к взглядам Леви-Стросса. В своих «Мифологических исследованиях» французский ученый пишет о «морали мифов», похожей на «первобытную логику». Мораль первобытного племени представляет собой, с его точки зрения, условный код, систему знаков, продиктованных этнографически данной средой и перенесенных отсюда на все окружающее мироздание. Миф воспитывает людей не потому, что он расширяет их горизонт, позволяя им сквозь радужные

стекла фантазии проникнуть в объективное содержание жизни природы и общества, по ту сторону их собственных представлений о хорошем и плохом, а потому, что он замыкает первобытный ум в формально строгие рамки «архитектуры духа». Так, у индейцев арапаго, по словам Леви-Стросса, есть своя «философия воспитания» — она состоит в рассказах о том, как небесные существа обучают девушек застольным манерам и соблюдению половых запретов.

Отрицать присутствие в мифах дисциплинарной морали прежде всего там, где они уже подверглись дальнейшей обработке со стороны жрецов или их ближайших предшественников, было бы несообразно с фактами. У первобытных племен, и особенно в ранних классовых цивилизациях, соблюдение обрядов часто заменяет нравственный образ жизни или тождественно с ним. Странная смесь морально-религиозных заповедей и алиментарных или гигиенических правил является характерной чертой таких замечательных памятников, как Библия.

Но времена Вольтера давно прошли. Было бы несправедливо видеть в мифах Ветхого завета только собрание моральных догм и мелочных предписаний. В Библии или Ведах добро иногда сводится к соблюдению ритуала, оно безусловно требует точного знания «слова божия», но нельзя сказать, что в системе правил состоит единственный нравственный смысл этих вдохновенных созданий.

То же самое верно по отношению ко всякой мифологии — она не сводится к дисциплинарной морали. Там же, где этот элемент присутствует, мы имеем дело с побочным явлением или с одним из противоречий исторической формы мифа. Кстати говоря, и миф арапаго нельзя без остатка свести к заповедям хорошего тона. Они играют в нем побочную роль, и, во всяком случае, не заслоняют авантюры повествования. Сам Леви-Стросс отметил, что небесные наставники, дающие женскому полу уроки жизни, не отличаются полной святостью, так что этот рассказ тоже содержит в себе нравственную загадку, подобно всякому мифу.

Как и другие «социоморфные» теории человеческого сознания, более или менее родственные учению Дюркгейма, даже в тех случаях, когда они отталкиваются от него, структурная антропология преувеличивает условность первобытной морали за счет ее безусловного и объективного содержания. С этой точки зрения понятно обраще-

ние Леви-Стросса к рассказам, которые можно истолковать как мифы завета, диктующие те или другие обычаи приготовления и употребления пищи, застольные манеры и прочие формы поведения, где главную роль играет внешнее правило, безразличное в нравственном смысле. Однако, несмотря на свое желание превратить духовную жизнь первобытного общества в род замкнутого ритуала, не имеющего отношения к объективной реальности ни в смысле познания истины, ни в смысле нравственной правды, Леви-Стросс невольно доказывает обратное.

Говоря о «морали мифов», он считает ее совершенно отличной от морали современного европейского человечества и даже противоположной нашим нравственным понятиям. Как всегда бывает в подобных случаях, тема несравнимости является здесь только прелюдией к главной теме — превосходству первобытной культуры над современной. Мы уже знаем, что в первобытных представлениях женщина есть таинственное существо, подчиненное периодическому закону, связанному с общим ритмом природы. Несоблюдение правил, предписанных ей обычаям, может привести к нарушению этого ритма в самых широких масштабах. В определенный период она считается опасной, и, когда это бывает с девушкой в первый раз, у многих народов полагается отделить ее на более или менее долгий срок от всякого общения с окружающим миром. У одних племен она не должна касаться ногами земли, у других, например, у глинокитов Аляски, ей предписано носить род шляпы с широкими полями, чтобы не осквернить своим взглядом солнце.

Вот полная противоположность нашим нравам, пишет Леви-Стросс. «Ибо мы носим шляпу, чтобы защитить нас самих от дождя, от холода или жары; мы пользуемся вилкой за столом и надеваем перчатки, когда выходим из дому, чтобы не запачкать наши пальцы и т. д.». Иначе поступает первобытный человек. «Вместо того чтобы, как мы это имеем в виду, защищать внутреннюю чистоту субъекта от нечистоты внешних существ и вещей, в диком обществе хорошие манеры служат для того, чтобы охранять чистоту существ и вещей от нечистоты субъекта». Нарушить режим еды или правило употребления домашней утвари за столом — это значит поставить себя выше окружающего мира. Такие поступки «отравляют мироздание, сводят на нет урожай, удаляют дичь, ставят других под угрозу болезней и голода». Для самого себя они означают сокращение нормаль-

ной человеческой жизни и прочие бедствия. Вот «философия воспитания» первобытных племен.

По словам Леви-Стросса, мифы содержат мораль «еще более удаленную, увы, от нашей, чем логика мифа от нашей логики». Мы привыкли думать, что «ад — это другие». Мы с детства боимся нечистоты внешнего мира, и это не какая-нибудь философская идея, а этнографическое свидетельство нашей цивилизации. «Провозглашая, напротив, что «ад — это мы сами», дикие народы дают нам урок скромности, которую, хотелось бы думать, мы еще в состоянии воспринять». Ибо, как справедливо пишет Леви-Стросс, эпоха современной цивилизации с ее ужасающей жадной разрушения есть время, «когда крайне необходимо сказать, как это делают мифы, что здравый гуманизм не начинается с самого себя, но ставит мир прежде жизни, жизнь прежде человека, уважение к другим существам прежде эгоизма». Даже существование на этой земле в течение одного или двух миллионов лет не дает права любому биологическому виду, в том числе и нашему, присвоить себе планету, как вещь, и вести себя на ней «без стыда и скромности».

Едва ли сегодня кто-нибудь станет заступаться за грехи современной цивилизации, а критика ее с точки зрения «здорового гуманизма» не является редкостью. Можно даже сказать, что в таком отвлеченном виде она сама превратилась в формальный ритуал. Что же касается первобытных народов, которые во многих отношениях можно поставить в пример более цивилизованным, то подобные рассуждения были известны еще античной этнографии.

Из вышеприведенных слов автора «Мифологических исследований» мы видим, что вопреки исходному пункту структурной антропологии существует общий масштаб для сравнения разных культур. В конце исследования Леви-Стросса он является у него под именем «здорового гуманизма». В чем же, собственно, состоит этот гуманизм, которому можно научиться у дикарей? Неужели в том, чтобы рассматривать женщину, страдающую месячными очищениями, как источник моральной опасности для вселенной? Даже такой поклонник «первобытной логики», как Леви-Стросс, не станет настаивать на этом. Было бы несправедливо приписывать ему мысль, что гуманистический взгляд на мир требует отказа от употребления перчаток. В этом обычае европейцев еще никакого эгоизма нет, как нет и опасности для других живых существ

и всего мироздания, в котором человек так безобразно себя ведет.

При всем осуждении высокомерия европейских наций, вполне заслуживших суровые слова Леви-Стросса, нельзя забывать, что нарушенный ими «здравый гуманизм» сохранился у первобытных племен в форме самых диких обычаев и поверий. Ставить знак равенства между этой девственной чашей ума и тем объективным содержанием, которое присутствует в ней как предчувствие истины, было бы именно жалким снобизмом образованного европейца. Мудрость «философии воспитания», заключенной в мифах арапаго, нельзя понимать буквально. Напротив, нужно ее понимать иносказательно, по закону символической формы сознания. В противном случае пришлось бы на самом деле вернуться от современной гигиены женщины к глупым табу, окружающим ее у тлинкитов. Если с точки зрения структурной антропологии такое возвращение необходимо для «здорового гуманизма», то перед нами только поза Дикаря из романа Хаксли «Новый бравый мир» — либо стерильная цивилизация, либо темная и нечистоплотная, но согретая чувством старина. Для литературной притчи этого, может быть, достаточно, но для научной теории — слишком мало.

Чтобы извлечь из мифологии индейцев более конкретный смысл, нужно признать, что «здравый гуманизм» противоречит не прогрессу культуры, включая сюда и употребление перчаток, а эгоцентризму грубо вторгающейся в окружающую среду субъективной общественной воли. Своей слепотой она добивается обратного — жестокой мести природы. В этом смысле Леви-Стросс совершенно прав, но он противоречит своему собственному взгляду, согласно которому логика мифа растет не из «отношения к внешней реальности», а из внутренних требований человеческого духа. Все его доказательство преимущества «морали мифов» над европейской моралью состоит именно в том, что «отношение к внешней реальности» в первобытном обществе менее эгоистично и утилитарно, чем наше. Это верно, что примитивные племена в обычной для них фантастической форме чувствуют важность своего отношения к экологической среде и роковую опасность, проистекающую из дерзости человека в природе. Пользуясь терминами самого Леви-Стросса, можно сказать, что они ощущают единство «архитектуры духа» с окружающей его «внешней реальностью». Если философия воспитания самых

отсталых племен может дать урок европейцам (да кстати и американцам), то он состоит именно в этом предчувствии.

Но, говоря о «здравом гуманизме» или «взаимности», стоит ли превращать такие понятия, достаточно общие, в старую песню о вечных законах человеческой природы? Этнографическое своеобразие и особая структура первобытного сознания, привлекающие мысль Леви-Стросса, были бы при этом безнадежно утрачены. Если говорить о структуре мифа, то гуманизм и взаимность выступают в ней не абстрактно, а в исторически конкретной, самой причудливой, даже обратной форме.

Так называемая структурная антропология проходит мимо этого противоречия и потому невольно сама заражается им. От преувеличенной субъективности мифа, который, по мысли Леви-Стросса, не подлежит общим масштабам европейской логики и морали, он переходит к прямо противоположному взгляду — преувеличенной объективности. Ученый-этнограф становится адвокатом первобытного человека, живущего в страхе перед окружающим миром и признающего беспредельную власть «внешней реальности» над собой. Таким образом, «здравый гуманизм», рекомендуемый в качестве урока для европейцев, можно было бы выразить словами Шлейермахера — «чувство полной зависимости». Но с этой точки зрения не только миф первобытных племен, но и мораль азиатской деспотии и духовная власть средневековой церкви могли бы дать несколько полезных уроков современному человечеству. Такой способ лечения эгоизма и субъективизма буржуазной эпохи посредством прадедовской дисциплины — не новость. Он часто предлагается в наше время, иногда даже под коммунистической вывеской (разумеется, в духе «левого» коммунизма).

Подлинный миф, как форма сознания целой эпохи, не таков. К счастью или к несчастью, он содержит в себе внутреннее противоречие, и это противоречие нельзя исключить ни в пользу плоских истин всеобщей морали, ни в пользу антиморали, отвергающей всякую автономию человека в природе. Мифы содержат глубокую нравственную проблему, общую им с более развитым взглядом на мир, как это должен признать и сам Леви-Стросс, вопреки его исходному тезису о несравнимости опыта разных этнографических групп. Но всеобщее содержание истории имеет на уровне мифа свой особый закон.

Символическая форма народной фантазии позволяет угадывать в ней что-то глубокое и важное, однако сама по себе она противоречит своему содержанию. Разве это не противоречие, что «здравый гуманизм» первобытных народов более или менее твердо диктуется человеку не убеждением, а приказом чуждых ему автономных сил? С этой точки зрения дисциплинарная нравственность — вовсе не нравственность, ибо она навязана свыше более сильным существом. В основе всякого нравственного отношения лежит равенство. Поэтому высшие заповеди религиозной морали, запрещающие, например, пролитие крови, все же несостоятельны, ибо они держатся страхом. В лучшем случае это благодеяние божества, сообщившего их человеку, но всякое благодеяние только подчеркивает неравенство и унижает тех, кому оно оказано. На этом основана странная поэтическая привлекательность таких фигур, как библейский Каин, первый убийца. В нарушении дисциплинарной морали демонически и стихийно проявляется самодеятельность человека, внутренняя автономия всякой жизни. Сами боги также импонируют смертным своей грозной силой. В шумерской мифологии они создали человеческий род как простое орудие своей власти, чтобы люди трудились и приносили жертвы. «Боги слетаются на жертву, как жадные мухи».

Говоря о «морали мифов», Леви-Стросс упускает из виду это противоречие, более или менее ясно присутствующее в каждой мифологии, а именно — то обстоятельство, что мифологические существа и положения, несущие в себе столь важный урок для эгоизма людей, сами стоят как бы вне суда правды и справедливости. Боги, всей своей властью гарантирующие моральное поведение смертных, живут в атмосфере постоянных нарушений нравственного порядка. У греков процесс подчинения божественной воли нравственному закону занял по крайней мере несколько столетий. Позднейшая религиозная мысль нашла для сводного божества оправдание в том, что пути его неисповедимы, но более ранняя и свободная фантазия прямо рисует действия божественных сил как произвольные и любит их ими. Забывая об этом, мы не идем вперед к самосознанию развитого человека, предсказанному мифологией, а возвращаемся к религиозному рабству.

Явление произвола, слабо сдерживаемого сознанием естественной и нравственной необходимости, отчасти даже разжигаемое им, представляет собой характерную

черту мифологического воображения. Знаменитая церемония заклинания съедобного жука у австралийцев, описанная Спенсером и Гилленом, связана с запрещением есть личинки этого полезного насекомого. Однако в мифе, сопровождающем церемонию «интичума», рассказывается, что великий предок, основатель морали племени, жарил и ел личинки. Знаменательное противоречие! В сущности говоря, перед нами то же самое, что проказы Зевса, обманы и насилия других богов, вообще все божественное беспутство, частый гость мифологической фантазии.

В мифах анархия — мать порядка, а родным сыном анархии как на земле, так и на небе является деспотизм. Это в равной степени относится ко всем богам — белым и черным, к африканскому Бумбе, который, сотворив мир в припадке рвоты, спустился в людские селения, чтобы дать человеку правила хорошей еды, и к греческому Зевсу, требующему от смертных соблюдения морали, более строгой, чем она была в свободные дни отца его Крона, свергнутого им с престола богов посредством хитрости и насилия. Мифологические времена у всех народов суть времена неустановившегося порядка, когда совершались исключительные дела, несущие в себе удивительную смесь хорошего и дурного, привлекательного и ужасного или смешного.

Отвергая популярное представление об Аполлоне как боге света и юной красоты, боге-артисте, покровителе муз, наш выдающийся знаток греческой мифологии А. Лосев пишет: «Аполлон — грозный, мрачный и вполне аморальный демон, которого страшатся не только люди, но и сами боги». Доказательств его жестокости сколько угодно, и все же сам А. Лосев допускает, что демонизм Аполлона странным образом совмещался в мышлении греческой классики с верой в то, что он представляет собой начало формы, организации (связанное с идеей отцовского права) в противоположность темной старине, то есть, в конце концов, действительно является богом света и культурной жизни. Для обозначения этой двойственности мифа Элиаде применяет термин философии эпохи Возрождения — *coincidentia oppositorum*, совпадение противоположностей.

Демонизм смешного также ярко проявляется в греческой мифопоэзии. Размежевание богов и людей в Меконе («Теогония»), 535; у Вересаева: «боги с людьми препирались») носило первоначально менее возвышенный харак-

тер, чем в изложении Гесиода, который, впрочем, не до конца устранил остатки грубого комизма. В настоящее время принято думать, что, излагая легенду о Прометее, Гесиод имел перед собой традиционный «божественный шванк» — произведение бурлескного жанра, подвергнутое им обработке в более благочестивом духе. Старая версия «конференции в Меконе», по выражению одного немецкого исследователя, заключала в себе рассказ о забавных кознях, которые строили друг другу два божественных соперника — Зевс и Прометей. Борьба шла из-за лучшего куска мяса за общим столом. Смешное в поэмах Гомера также, по всей вероятности, является художественной обработкой сельского юмора более ранних сказаний.

В своей известной работе о микенском происхождении греческой мифологии Мартин Нильссон приходит к выводу, что так называемый юмор Гомера представляет собой позднейший элемент иронии, привнесенный в старый суровый эпос ионийским менестрелем, не чуждым идее Просвещения. Следуя этой теории, прочно вошедшей в научный обиход, Римшнайдер говорит уже о «бюргеризации» мифа в гомеровские времена, так что ключом к Троянскому циклу становится как бы оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена». Однако этнографические сравнения показывают, что атмосфера бурлеска свойственна всем мифологиям, в том числе и самым наивным. Сознательная ирония позднейших времен может, конечно, опираться на древний комос, так же как сознательная идеализация делает ужасное в мифах более возвышенным, но это уже другой вопрос. Во всяком случае, прежде чем стать покровителями законов, боги являются нарушителями их, проводниками анархии, часто забавной. Одна из самых общих черт греческой мифологии, как и всякой другой, есть изображение необузданной свободы богов и героев.

Без этой дружины не было бы, собственно, и сюжета мифологической трагикомедии. Между тем именно сюжет, ставящий бога на один уровень с человеком, рисующий его слабости, страсти, даже преступления, привлекает сердца и является сильной стороной мифологии как бессознательного художественного творчества народов. Единство смертного и бессмертного в самой противоположности этих начал присуще даже такому единственному в своем роде и недоступному мифологическому герою, как библейский Яхве. Не свод предписанных им моральных правил, а именно история его доверия людям,

его разочарования в них, его любви и ненависти, его прощений и возмездий является источником поэтического обаяния Библии. Вместе с лирикой одинокого бессмертия нас привлекает и рассказ о земных делах, звучащий как человеческая партия на фоне этого *basso profundo*.

Если пойти немного дальше, то придется сказать, что не только живой интерес к мифологической фантазии, но и заложенная в ней «философия воспитания» проистекает из самого рассказа, а не из формальных правил, предписанных законом. В последнем счете рассказ всегда важнее любого вывода, сделанного во имя религии и морали. Мифы содержат в себе черты, недостойные божественных существ, думал Платон, но они содержат зато что-то другое, более глубокое. Что же именно образует тайну этих рассказов, привлекательную и ужасную, *mysterium fascinosum et tremendum*, по словам одного историка греческой религии?

Интересна мысль Шеллинга, впервые высказанная им в лекциях 1802 года и повторенная сорок лет спустя в «Историко-критическом введении к мифологии». Он говорит о «полном отсутствии в мифологии нравственных понятий, поскольку это касается богов». Мифологические существа имеют свою характерную определенность. «Они суть органические существа высшей, абсолютной, совершенно идеалистической природы. Они действуют именно как таковые, всегда соразмерно своим собственным ограничениям и потому опять-таки абсолютно. Даже самые нравственные боги, как Фемиды, нравственны не ради нравственности, но у них это также относится к ограничению. Нравственность, как болезнь и смерть, досталась на долю смертных, и в них, по отношению к богам, она может обнаружить себя только как возмущение». Отсюда бунт Прометея, стоящего за права человека.

Если перевести мысль Шеллинга на другой язык, то можно сказать, что демонизм фантастических существ, образующий главную загадку всякой мифологии, есть отражение стихийной жизни природы в ее независимости от человеческих измерений. Ей нет никакого дела до наших нравственных правил. Они присущи человеку, «как болезнь и смерть». Исходная мысль мифологического воззрения на мир прямо противоположна известным словам Протагора — «человек есть мера всех вещей». Боги могут быть похожи на человека, но главное в них то, что

непохоже на смертных, иначе они — не боги. Ибо мифологические существа, созданные фантазией, несут на своем челе отпечаток других реальных «ограничений» бесконечности, лежащих за чертой возможного для человека. Мирское есть то, чем он владеет в своей обыденной жизни, «священное», sacré, — это бесконечное дополнение к его ограниченной сфере, неполнота его, превращенная в обратную силу, всегда опасную для людей и в то же время привлекательную для них. Даже справедливость как божество представляется одной из слишком свободных, а потому и капризных сил, воплощающих то, что гораздо шире нашего горизонта.

Было бы пустым высокомерием сказать, что в этих фантазиях древности нет ничего, достойного размышления. В самом деле — какое счетно-решающее устройство может вычислить в каждом отдельном случае полную справедливость? Если бы право всегда применялось во всей своей беспощадной логике, мы получили бы формулу Цицерона: «полное право есть полная несправедливость». Вико ставил правосудие милости выше формального права, откуда следует у него некоторое превосходство монархии, допускающей иррациональную поправку к шейлоковской власти рассудка, над демократией, формальной и буржуазной. Эта мысль отчасти объясняет нам, почему самодержавие веками пользовалось сочувствием угнетенного большинства.

У греков последнее слово справедливости принадлежало пифии, которая изрекала свой приговор свободно и непринужденно. В Дельфах пифией называлась жрица, которую опьяняли ядовитые испарения, поднимающиеся от расселины в скале. Слова прорицательницы были темны и бессвязны, они требовали истолкования со стороны других служителей Аполлона, и окончательный вывод всегда оставался двусмысленным. Но у греков классического времени это никого не смущало. Двусмысленность изречений пификона входила в состав обычая, и одним из прозвищ бога, стоявшего за этой процедурой, было — Двусмысленный. Таким образом, именно темнота оракула ценилась выше ясных суждений рассудка.

Значит ли это, что греки жили в бреду? Нет, разумеется, не больше других сынов земли, как показывает греческая культура, полная именно трезвого мастерства и умного размышления, не уступающего технической сообразительности современного человека. Почему же эле-

мент бреда, бессмысленный случай, извлекающий из помутненного сознания те или другие слова, казался им более верным судьей, чем ясная голова? По очень простой причине. Когда перед нами тысяча условий, неисчерпаемых для ума, любой человек боится, что, доверившись собственной логике, достаточно ограниченной, он может принять одностороннее и пагубное решение. Принцип оракула заставляет людей даже в цивилизованные времена при затруднительных обстоятельствах бросать монету — орел или решка? Грубый факт, случай, нечто обратное рациональному мышлению становятся заменителем более глубокого понимания.

Такой парадокс, растущий из самой реальности (а не простое невежество или мистическая «первобытная логика»), поддерживал веру в чуждую людям, недоступную их суждению мудрость вещей. И эта сила казалась им самостоятельной, автономной, стоящей за каждым деревом или рекой. Все, что связано с целями человека, не пользовалось таким уважением — чтобы помочь этим целям, нужно было сделать заем у бесцельного. Тысячелетиями народы считали случай или силу природы самым неподкупным судьей. Должно быть, глубоко укоренилось в умах людей убеждение в том, что от них самих трудно ждать справедливости, если они готовы были поверить в пасть зверя, как испытание истины. Это было фантастическим заблуждением, но это не было глупо.

Абсолютным может быть только свободное от человеческих измерений — так говорит нам мифология каждым поворотом рассказа, необоснованным с точки зрения логики рассудка, то есть фантастическим. Боги были вечной ордалией, воплощением превосходства свободной стихии над близоруким расчетом людей. Люди предполагают, а боги располагают, и, что особенно важно, — располагают играя. Впрочем, и в царстве богов были разные степени свободы. Так, у Эсхила чудовище Власти высказывает суровую истину:

Все из богов свое имеют время,
Свободен только царствующий Зевс.

Теперь понятно, что говорили древним рассказы о похождениях небожителей, которым было дозволено то, что было бы темным пятном на совести любого из смертных, если он не тиран, стоящий над законом, или зверь, живущий вне политического союза. Почему легенды об эротических вольностях, позволенных высшим

существом, больше всего связаны с тронем царя богов? Именно потому, что он *свободнее всех*. Неудержимая прихоть бога, его свобода, недоступная людям, — вот что является здесь главной пружиной фантазии, не сладострастие или эгоизм в обычном человеческом смысле. Рассказы о приключениях сверхчеловеческих существ говорили людям, что их собственные установления, их общие формы морали и права, полученные ими из рук самого Зевса как человеческое «ограничение», относительны. И это сознание поднимало древнее общество, делая его причастным к более свободному, более абсолютному миру.

Странная форма сознания абсолютного, но это так. В зеркале богов и героев, вокруг которых шумела буря, люди могли измерить границы своих возможностей, как мы измеряем их, говоря о далеких горизонтах вселенной. Не над богом, превратившимся в быка из любви к смертной женщине, смеялись они, а над собственным комическим ужасом перед стихийной вольностью окружающей бездны. С другой стороны, в этих рассказах люди учились ценить свое, не священное, а земное достоинство, основанное на суровой необходимости труда и борьбы, на размежевании божеского и человеческого законов. Слава богу, мы не боги!

В мифологии столько нелепостей — не случайных, а как будто нарочно придуманных, что на первых ступенях развития науки лучшие умы признали ее детской игрой. Сегодня наука о мифах держится другого мнения. Так, Элиаде находит в этих историях *о мифологии* первобытного человека. Какая же точка зрения ближе к истине? Может быть, каждая из них содержит частицу ее. Онтология древнего человека нуждалась в играх богов, часто обратных здравому смыслу; они имели для нее священный смысл. Играющее дитя Гераклита — не простая метафора, а наследие более глубокой древности. Мысль о том, что *сору подобен высыпанному самому лучшему космосу*, — одна из элементарных мыслей человечества, очень глубоких, несмотря на темный, а иногда и смешной язык «озорных сказок» первобытного мира.

В современной литературе о мифологии принято ставить рассказ на второе место после ритуала или, во всяком случае, подчеркивать воображаемую практическую роль мифа как средства привлечь абсолютные силы на свою сторону в делах мира сего. Так, по словам Элиаде, миф может иметь терапевтическое значение — чтобы вы-

лечить от болезни, нужно рассказывать определенную историю. Если человек хочет строить дом, то для правильного устройства его и расположения в пространстве ему также необходима санкция мифа. Повторяя удивительные истории давно прошедших мифологических времен, тысячи людей воссоединяются с «архетипом» племени, черпая в этом вдохновение для своих практических дел.

Впрочем, и в наши дни люди верующие придают глубокий смысл публичному чтению рассказов о происшествиях, далеких от их обычной жизни, как песок на дне морском. Кажется, что содержание таких историй не имеет отношения к реальным нуждам людей, — важно только, что они священны и даже малопонятны. Их отдаленность от жизни и темнота сами по себе настраивают душу на более высокий лад, чем рутинная обывденных дел. Но это не совсем так. В одном отношении религиозные мифы отвечают запросам верующих и понятны им не только своей непонятностью. При всей обработке содержания этих рассказов в духе определенной религии, они все же мифы, имеющие за собой всеобщую силу рассказа.

Полинезийцы, говорит Элиаде, обращаются к истории сотворения мира во всех случаях, когда они находятся в тупике. Несчастливая война, бесплодие женщины, отсутствие вдохновения у поэта, сокрушенное сердце — словом, каждая «экзистенциально критическая ситуация» требует повторения мифа. «И все эти положения, негативные и приводящие к отчаянию, как будто лишённые выхода, опрокидываются рецитацией космогонического мифа, а именно повторением тех слов, посредством которых Ио вызвал к жизни вселенную и возжег свет во тьме».

Прекрасное описание сути дела — не хватает только выводов. Везде, где человек детского мира встречает перед собою «стену» (говоря словами Достоевского), он обращается к мифу как *царству свободы*, рассказу о свободной основе всех вещей, опутанных в его положении сетью необходимости. Миф есть именно царство свободы, которое люди находят только в своей фантазии и не находят в сером свете будничного существования. Жизнь человека становится более запутанной и напряженной с каждым шагом его развития — это так, но еще более ясно, что истребить в нем жажду свободы как соответствующего ему состояния нельзя. Сам идеал сво-

боды растет вместе с его отрицанием в реальной действительности. И чем теснее она, тем более фантастический, дикий, а иногда и дьявольский характер принимает эта обратная сила жизни.

Наука долго боролась с мифом о творении, вошедшим в состав религиозных систем; и до сих пор, кажется, эта борьба еще не закончилась полной победой. Между тем мысль о том, что окружающая природа существовала всегда, что мир, по словам Гераклита, не создан никем из богов и людей, представляется более простой и естественной. Она действительно такова, но люди тысячелетиями держались другого взгляда. Почему же они были так легковверны?

Теория, согласно которой им застилала глаза аналогия с ремеслом, ибо ремесленник является творцом своих созданий, ничего не дает для объяснения дела. Откуда явилось само желание искать для этого мира, подчиненного необходимости, известной самым отсталым народам, причину, лежащую вне его, причину, свободную от его законов, — вот что нужно понять. «Техноморфический» анализ мифа может касаться только деталей. В античности сравнение творца с ремесленником-демиургом — позднего происхождения. Социология ремесла может сказать, что сравнение Платона («Тимей», 29 а — 30 с) свидетельствует о подъеме общественного достоинства технических искусств, претендующих на творческое значение, которое раньше приписывалось только свободной деятельности поэта. Такая деталь не лишена интереса, но она говорит, скорее, против объяснения древней идеи создания мира ссылкой на развитие ремесла.

В действительности миф о творении содержит в себе не столько аналогию с трудом человека, сколько отталкивание от его трудовых будней. Смысл мифа в том, что данному порядку вещей, отвечающему законам необходимости и человеческого рассудка, противостоит стихия божественной свободы и первобытного хаоса. Наш мир в основе своей не может быть таким, каков он есть. Невыносимый для человека и все более связывающий его живую самостоятельность, он должен по крайней мере иметь другое, свободное начало. Пусть мир уже создан и после окончания творческой эры природа подчинена монотонной смене времен года, пусть в обществе люди живут под гнетом потребностей и запретов — миф о творении рассказывает им, что этому однообразному миру предшествовал другой, неустановившийся и свободный

мир гиперболической активности сверхсущств. Ничем не обусловленный акт божественного произвола является причиной или, вернее, основанием мира произведенного, связанного, механического, словом — *natura naturata* схоластики.

Согласно мифологической картине мира свободная игра сил закончилась вместе с эпохой генезиса. Воспоминания о ней сохраняются только в царстве богов и полубогов следующего эона, уже отчасти разделяющих бремя сложившегося мира. Согласно Платону, даже в самом творении создатель должен был считаться с необходимостью, или судьбой, и труд его был компромиссом с ней, лишь отчасти свободным («Тимей», 47 е — 48 а). Более реально свобода выступает перед историческим сознанием народов в образе той эпохи, которую Гегель назвал «эпическим мировым состоянием», предшествующим позднему строю цивилизации, письменных законов, обыденных интересов и занятий людей, — словом, всему, что развилось со временем в прозу буржуазного общества.

Миф о творении принадлежит к самым распространенным мотивам бессознательно-художественной литературы древнего общества, но область его полного развития — деспотические государства Передней Азии, где человек впервые узнал тяжесть всеобщей зависимости. На этом историческом фоне мифология рисует свой контраст между организованным состоянием вселенной и предшествующим ей хаосом — бесформенной массой вещества, непроницаемой тьмой морских глубин. Создателями вселенной могут быть птицы или животные, египетский бог-творец Хиум, вылепивший весь мир на гончарном круге, или вавилонский Мардук, убивший мать всех богов, чудовище хаоса Тиамат, чтобы сделать из одной половины ее тела землю, из другой — небо. Но во всех этих творческих актах идея целесообразности играет второстепенную роль по сравнению с бесцельностью самого творения. Венцом этих рассказов является миф Книги Бытия, где божество творит и только задним числом начинает понимать, что у него получилось нечто заслуживающее внимания. «И увидел бог, что это хорошо».

Миф о творении был известен и грекам, как это можно понять из полемики Гераклита. Но здесь живая самодеятельность не сосредоточена в существе, чуждом миру, который остается в его руках пассивной глиной. У гре-

ков люди соперничают с богами, оставляя им скорее фактическое преимущество, чем нравственное. В этом более свободном мире активная сила разлита на всех уровнях бытия. Однако и в греческой мифологии генезис мира и борьба богов являются как бы свободной рапсодией, предшествующей твердому порядку рассудочной необходимости и морали. Все это было однажды и сохранилось в сложившемся мире как важное воспоминание, необходимая поправка к ограниченным целям людей. Такой поправкой у греков были игры бессмертных, таинственные изречения оракула, примеры «зависти богов», рассказанные Геродотом, чудесные авантюры героев, идея судьбы, любая «подтасовка» реальных фактов жизни счастливым или фатальным случаем и всякий символ, знамение, эпифания автономных сил.

Первой мыслью «подтасованного» мира является страх перед возмездием. Протест свободной стихии против тесной узды, созданной для нее практикой человека, — вот тайна мифологии, *тайна ужасная*. Где же другая сторона этой «амбивалентности» — *тайна влекущая*? Она заключается в том, что стихийная свобода родственна человеку и нужна ему в качестве постоянного коэффициента даже в делах необходимости. Все демоническое — либо кара за *hybris*, либо продуктивность *высшего порядка*, по выражению Гёте. От великих человеческих дел до злорадной насмешки Мефистофеля — только один шаг, но этот шаг, столь незначительный в начале истории, может вырасти до больших размеров. Его называют обычно словом «прогресс».

XII

Такое различие не предусмотрено структурной антропологией, поскольку она допускает, что единственным выводом из «морали мифов» для современного человека является возвращение к первобытной абстракции бытия, господствующей над критическим сознанием личности. На самом же деле, однако, «мораль мифов» имеет и другое содержание, более глубокое.

Вернемся к пословице «на ловца и зверь бежит». Она содержит в себе сокращенный миф или по крайней мере сказку. Что говорит этот миф сердцу охотника? — Доверься естественному ходу вещей, и зверь придет. Он придет сам. Если же ты хочешь приневолить обстоятельства и подчинить их своим соображениям, как бы не получилось обратное.

Народная мудрость многолика; в ней есть, разумеется, и другие советы. Но, говоря о поговорке «на ловца и зверь бежит», мы видим, что она не лишена практического значения. Так, например, лучшие мысли приходят нам в голову произвольно, если, конечно, мы подготовлены к этому. Шуберт спал в очках, чтобы успеть вовремя записать приснившуюся ему мелодию. Напротив, усилия памяти часто мешают вспомнить самое знакомое слово. Сначала нужно ввязаться в драку, а там посмотрим, сказал Наполеон, отвергая австрийскую тактику, рассчитанную до мелочей.

Пословица высказывает эту мысль в положительной форме. Отрицательной формой ее было бы известное выражение «как назло» или *lupus in fabula* Теренция. «Про волка речь, а он навстречь». Итак, лучше держать язык за зубами? Во всяком случае, искушать судьбу лишними хлопотами ума и суетой не следует, но хуже всего пустые речи, в которых проявляется страх. Известно, что пуля труса найдет. Как она это делает — нас не касается. Робкий человек, например, перебегает с места на место в поисках лучшего укрытия, а в это время его и настигает смерть. Всякая «подтасовка» фактов имеет свою механику, идущую ей навстречу, но общий смысл не теряется при этом самостоятельного значения.

Вот почему мудрый ловец остается спокойным, сохраняя в самом напряжении дела состояние свободы или доверия к объективной логике вещей. *Sich lassen*, говорили немецкие вольнодумцы-мистики. Впрочем, это известно каждому — состояние некоторой «распущенности», на ученом языке «релаксации», необходимо для каждого успешного действия, даже для того, чтобы вбить гвоздь. Ибо деятельность живого существа нельзя свести к механическому процессу, управляемому рассудком. Она всегда сохраняет в себе род автоматизма и требует некоторой свободы. Перенапряжение нашего «следящего устройства» приведет к тому, что молоток придется по пальцу. А если, переходя через реку по узкому мостику, вы будете думать о том, что можно упасть, то обязательно упадете. Избыток управления опасен, как показал сам основатель кибернетики — Винер.

Вот почему ловец не настаивает на своей цели. Он не хочет быть «настырным» и отводит от себя *hubris* вместе с возмездием, которое за ней следует, перекладывая месть обратных сил на зверя. В самом деле, почему зверь бежит *на ловца*? Потому что он бежит вызываю-

ще, не заботясь о том, что чрезмерным выделением своей субъективности он совершает *адикцию* и может вызвать «бытие на себя». Кто способен оседлать обратные силы, тот будет карой для других, кто вызывает их на себя, станет жертвой собственной слепоты. Ради краткости не будем приводить примеры из истории и современной политики, где такая «подтасовка» реальных фактов совершается на каждом шагу без всякой мифологии.

Что касается мифологии, то она представляет очень удобный язык для символического выражения подобных связей между явлениями, которые внешне как бы не связаны друг с другом. Все, что говорилось выше по поводу поговорки «на ловца и зверь бежит», можно было бы пояснить примерами, взятыми из мифологии и обычаев охотничьих племен. Но основное везде одинаково — народная мудрость состоит в утверждении необходимого элемента стихийной свободы как двоякой основы демонизма судьбы и удачи. Вот почему если перед нами «мораль мифов» как *система правил*, то следует обратить внимание на рассказ об их возникновении. В нем всегда больше внутреннего содержания, чем в самих правилах.

У греков преобладание стихийной свободы над всякой рассудочной узостью особенно ярко выступает в мифах о борьбе царей и героев. Главной чертой поколения героев была храбрость. Конечно, храбрость может сочетаться с умным расчетом, это ей не вредит, но сама по себе она заключается в способности к безрасчетным порывам (не говоря, разумеется, о том, что у греков называлось «трасис» — характер, склонный к показному излишку храбрости, по Аристотелю). Герои ведут открытую игру, они доверяют судьбе и побеждают расчетливую хитрость царей. Так, царь Акрий, боясь предсказанной ему смерти от руки внука, заключил ребенка вместе с матерью в тесный ящик и бросил их в море. Но козни его расстроились, Персей был спасен и, в конце концов, убил Акрисия. Царь Полидект хотел избавиться от героя, поручив ему добыть голову Медузы, однако Персей вышел из этого испытания с честью, а Полидект был обращен в камень, как и другой царь — Атлант. Полную неудачу потерпел и заговор хитроумного Пройта с коварным Иобатом против героя Беллерофонта.

В мифах цари дают героям неисполнимые поручения и все же чудесное становится возможным для полубогов, людей бесхитростных, но щедро взысканных высокой судьбой. Напротив, там, где герой полагается исключи-

тельно на силу своего ума, как в печальной истории Эдипа, разгадавшего даже загадку Сфинкса, судьба обращается против него. Трагическая вина Эдипа — в его самонадеянности; так, по крайней мере, сложился миф в его окончательной форме. Убийство отца и сожительство с матерью, щекочущее воображение многих современных толкователей, все это уже само по себе является для героя страшным наказанием. Главное в Эдиподии есть слепота, рождающаяся из самого ума. Греческий миф не воспевает «распятие интеллекта», он не требует возвращения к темной бессмыслице, но в нем содержится серьезная мысль — очищение человека от умной глупости его зазнавшейся головы, от предрассудков рассудка, неуклонно ведущего нас вперед во имя пользы без понимания автономной силы вещей, их собственного пути. Благо тому, кто находит себя в отвечающей нам как эхо бесконечной стихии, кто способен согласовать то, что ищет человек, смертное, с тем, что остается за пределами его «ограничения», то есть с бессмертным.

Нетрудно было бы показать, что мифы нищих индейцев, исследованные Леви-Строссом, уже содержат в себе элементы этой высокой логомифии. Наш вывод из их «философии воспитания» не может вести к отрицанию европейской цивилизации, грозящей испортить всю биосферу, не может уже потому, что начало цивилизации, со всеми ее противоречиями, было положено людьми, стоявшими на уровне индейцев. Но их исторический опыт принес не только эти противоречия. Он заключает в себе возможный катарсис — очищение от уродливых крайностей в самом процессе испытания сил. Отсюда единство ужаса и привлекательности в присутствии «демонического», чего-то большего, чем обыденный мир человека. Отсюда страсти богов и героев, страсти Эдипа, страсти Геракла, страсти Прометея, страсти Диониса — вечный мираклъ стихийной свободы, восстающей против узости малого мира и обещающей просветленному сознанию высший порядок, основанный на единстве свободы и необходимости.

Все это объясняет нам, почему рецитация мифа о творении необходима стесненной душе полинезийца, когда он встречает на своем пути «стену». В мифе душа прикасается к родной стихии всего живого — свободной самостоятельности. И чем теснее сжимает ее кольцо существования, тем более преувеличенной, гиперболической становится эта жажда свободы. Но, отвергая мысль

о «морали мифов» как дисциплине формальных правил в духе Леви-Стросса, нельзя присоединиться и к другой стороне, представленной Элиаде. В самом деле, что такое эти рассказы о небывалых, ничем не обусловленных, произвольных актах великих предков, богов и героев? Если это вздох угнетенной твари, компенсация за собственную слабость, то мифология играет здесь чисто религиозную роль. Она утешает подавленного человека. В качестве средства для разрядки внутреннего напряжения миф о свободе — только успокоительные капли. Такой тип мифологии или такое применение ее возможны, но это вовсе не обязательно и не является существенным признаком мифа.

Психоанализ Юнга, смешанный у Элиаде с экзистенциализмом, сохранил естественнонаучный аспект антропологии Фейербаха без самого ценного в ней — материалистической критики религии. Религиозное самоотчуждение опустошило несчастного человека, писал Фейербах, превратив его лучшие силы в заоблачные фантастические существа, и человек должен освободиться от кошмара религии, чтобы разогнуть свою спину. Напротив, согласно психоанализу Юнга утешительная фантазия необходима. Она нужна человеку как отдушина в его состоянии безвыходной зависимости, как символический бунт против невыносимой внутренней цензуры, созданной цивилизацией. Восстание иррациональной воли, присущей человеческому существу, может вести отдельную личность к нервной болезни, а целое общество — к войнам и революциям. Миф о свободе дает идеальнейший выход естественной агрессивности, таящейся в глубинах нашей психики. Системой отдушин можно управлять, и с помощью такой медицины духа люди способны достигнуть счастливого равновесия, именуемого здоровьем.

Мы уже говорили о том, что диалектический материализм выходит за пределы такой постановки вопроса как в традиционной, так и в модернизированной форме. Разумеется, взгляд Фейербаха представляет нам более прогрессивным и заслуживающим уважения; свое большое достоинство имеет и психоанализ. Несмотря на ее реакционные черты, литература этой школы отражает присущую современности мертвящую власть вещественной среды и всей казенщины эпохи империализма, рождающей тягостное внутреннее торможение и темный бунт против него в тайных помыслах живого существа. Такое наблюдение не лишено оттенка реальности. Но

для психоанализа здесь открывается вечный конфликт между свободой и разумом, между напором жизненных сил и порядком, внешним и внутренним. Неудержимо свободные существа фантазии становятся как бы самозащитой сознания от рабства действительности, их исключительные поступки — гримасой, ослабляющей боль, или жестом иронии, посредством которой можно отыграть от противоречий жизни. Даже щит Персея, принимающий на себя невыносимый вид чудовища, был истолкован одним автором в смысле психологической самозащиты от страшной реальности.

Но медный блестящий щит героя нужен был ему не для того, чтобы *не видеть Медузу*, а для того, чтобы *видеть ее в отражении*, то есть тем способом, который дает картину действительности — без травмы, грозящей сознанию при столкновении с преобладающей силой. Персей победил чудовище на деле, а не в сублимации своего бессилия. Есть разница между любым условным способом отыграть от «стены», чтобы не разбить себе лоб, и объективным сознанием необходимости, дающим возможность преодоления ее фатальной стороны.

Миф отвергает абстракцию господства человека над природой под угрозой возмездия, но обещает ему успех, если он доверится самостоятельной жизни объективного мира. В сущности говоря, это первое, еще фантастическое предвосхищение той важной мысли, которая стоила людям многих столетий горького опыта. «Пробковое дерево существует не для того, чтобы затыкать бутылки», — сказал однажды Гёте. И ничто — ни вольфрам или молибден, ни лес или озеро, ни тем более живое существо нельзя рассматривать как простое средство для достижения утилитарной цели, если мы не хотим испытать на себе иронию внешнего мира, его обратное действие. Но пробужденный вмешательством субъекта демонизм вещей может превратиться в благотельную силу, если наше действие находится в согласии с процессом формирования самой действительности. И то, что грозит человеку злорадной насмешкой Мефистофеля, может стать «продуктивностью высшего порядка», когда на ловца и зверь бежит.

Общество рано узнало разницу между роковыми последствиями своей технологической драмы и положительным выходом из нее. Земледелие, например, есть первый заметный катарсис абстрактной воли, и недаром с земледелием особенно тесно связан культ умирающего

и воскресающего бога. Нужно пройти через отрицание своего, близкого, чтобы приблизиться к отрицанию отрицания на более высокой ступени. В земледелии человек отрекается от своей хищнической роли по отношению к природе. Он только стилизует ее органический процесс, бросая зерно в борозду. Переложное земледелие носит еще опустошительный характер, но переход к севообороту, агрикультуре представляет уже более высокий уровень единства с природой. Хвастливое вторжение в жизнь без оглядки на то, что будет завтра, оставляет после себя руины, отмечающие путь завоевателя. Люди всегда останутся только частью окружающего материального мира, и самый большой успех приходит к ним вместе с нравственной сдержанностью, которой учит материализм, признающий самостоятельную логику объективной действительности и необходимость для нашего сознания быть щитом Персея, отражающим это развитие в каждом его небольшом побеге, который нельзя приневолить, заставить расти по щучьему велению. Не вырастет!

Вместе с первыми шагами освоения природы на основе ее собственной внутренней диалектики пробуждается мысль о соизмеримости человека с тем, что лежит по ту сторону его рассудка и воли. В диалектической игре реальных сил, утверждающих свою власть над обыденным царством целесообразного и механического, он начинает сознавать что-то родное ему и понимает, что сам он выше своих рассудочных представлений. Так между внутренним миром и непонятной, капризной реальностью, которую нельзя покорить насилием или простым расчетом, устанавливается более гармоничное отношение. Человек становится в своих глазах сердцем мира, и боги его — уже не злые духи или могучие существа, требующие только службы и вызывающие страх, а благие боги, покровительствующие ему в добрых начинаниях или по крайней мере покорные более общему началу правды. Это и есть логомифия, заключающая в себе представление о «подтасованном» мире, живущем по закону свободы, заложенной в глубине необходимых процессов жизни как внутренняя их сторона, абсолютная истина, разумное основание.

Пока нет посредствующих звеньев между идеалом и практической реальностью, в центре духовной жизни народов стоит миф о свободных силах, вызывающих двойное чувство паники и восторга. Мифология пред-

ставляет собой всеобщее отражение той эпохи, когда внутреннее требование единства свободы и необходимости уже налицо, а практических условий для него еще нет, или, точнее, они еще слишком ограничены, жестоки, стихийны, а потому и более доступны религиозному самоотречению, чем свободному мышлению. Но в этом нелегком мире разница между религиозной функцией мифа как иллюзорного утешения больной души и порывом к реальной свободе, в которой заложена истина мифологической фантазии, все-таки есть.

Мы видели, что, согласно выводам структурной антропологии, «мораль мифов» и заключенная в них «философия воспитания» состоят в системе правил, ограждающих мировой порядок от произвола человеческой воли. Однако гораздо важнее то обстоятельство, что миф не признает сложившийся мир его собственным результатом, не признает его *causa sui*, то есть чем-то абсолютным. Напротив, сложившейся реальности в мифе предшествует период «бури и натиска», эпоха свободы, и для рассказчика этих причудливых историй весь существующий рассудочный мир с его дисциплиной запретов и правил есть нечто вторичное, плод извержения вулканических сил. Начало свободы сохраняется в окаменевшем предании, как раскаленная лава, которая однажды может вырваться наружу.

Миф о творении является попыткой искупить существующий косный миропорядок гиперболической активностью творца. Предполагается, что воля человека должна согнуться перед обычным ходом вещей, но лишь потому, что этот порядок сам является созданием более свободной воли. И миф о творении — только один из мотивов более общей темы начала всех вещей, или *этиологии*. Мифы этиологические объясняют устройство реальной действительности, закономерную смену времен года, топографические черты местности, особые признаки и повадки животных. Все, до количества яиц, которые несет птица, имеющая значение для хозяйственной жизни австралийского племени, требует такого обоснования. Без предшествующих им знаков активной самостоятельности эти факты не имеют полной цены.

Мифологические мотивы должны оправдывать все общественные установления, обычаи, правила — вплоть до деления общества на классы. Так, в знаменитом кодексе Мендозы порабощение земледельцев кастой воинов в древней Мексике объясняется тем, что од-

нажды, давным-давно люди, склонные к сельскохозяйственному труду, заключили с более воинственной частью племени общественный договор, согласно которому они получили освобождение от страха смерти в обмен на обязанность кормить своих господ.

Можно сказать, что такие обоснования классовой несправедливости лицемерны или, во всяком случае, искусственны. Эти черты в той или другой степени присущи также династическим мифам и другим подобным приспособлениям мифологического материала к определенным прагматическим целям. Но даже в подобных случаях важно было подделать «естественное право» мифологии, состоящее в том, что все необходимое на земле и требующее подчинения восходит к некогда бывшим актам свободы. Ничего другого не выдумали и создатели теории «общественного договора» в эпоху подъема буржуазной демократии с той разницей, что они хотели вернуть человеческому обществу утраченную свободу или по крайней мере напомнить властителям, что их господствующий порядок не безусловен.

У греков миф о Деметре и ее дочери Коре служил моральным обоснованием земледелия и начала законности (Деметра Фесмофора). Каждый праздник или обычай, каждое учреждение должны были иметь свою легализацию в рассказах о том, что происходило на заре бытия. Браки, заключавшиеся в зимний свадебный месяц, имели своим прообразом гиерогамию Зевса и Геры. Этот принцип переходит затем в греческую драму V века, и здесь наиболее ярким примером этиологии является обоснование прав афинского ареопага мифологическим событием — учреждением суда над Орестом («Эвмениды» Эсхила). Другой пример — оправдание афинской государственной идеи покровительством, оказанным некогда Тесею страдальцу Эдипу, завещавшему Аттике свою могилу («Эдип в Колоне» Софокла).

В греческой мифопоэзии сырой материал древних преданий уже подвергся высокой художественной обработке. Но первоначальный остов мифа виден в самой его композиции. Бурный подъем свободной стихии рассказа сменяется кодой — началом прочно установленного порядка. Было некогда время всеобщей неустойчивости, творческой стихии. Эта эпоха возникновения звезд окончилась и ныне является важным воспоминанием народа — предпосылкой его обыденной жизни. Земля не рождает больше «автохонов», но было время — она рожда-

да их. К этой особой мифологической эпохе относятся все суровые и злые, веселые и свободные деяния богов.

Закон, действующий здесь, — тот же самый, что на любом другом меридиане, в сознании других этнографических групп. Возьмите простейший этиологический рассказ, записанный где-нибудь в Микронезии. Легендарный вождь, живший в те времена, когда еще существовали волшебные люди, влез на пальму, чтобы понравиться женщине. На вершине дерева он сорвал молодой кокосовый орех и тряхнул пальму. Орехи упали в разные места. Каждому острову архипелага достался свой орех, а сухой лист пальмы упал на северный берег острова Вити-Леву. «Вот почему, — говорит рассказчик, — кокосовые пальмы, которые растут в этой местности, не приносят хороших плодов. Их орехи пусты и сухи внутри».

Столь неожиданный переход от странной фантазии к самой трезвой реальности замыкает собой и другие подобные истории у любого народа. Фантастический рассказ о событиях давнего мифологического времени образует высокое содержание мифа. Другой полюс его — это обыденное, прозаическое существование, в котором все уже предрешено существующей обстановкой, интересами и потребностями. Вопреки распространенному взгляду, согласно которому люди древнего общества жили в коллективном сне, не знающем разницы между субъектом и объектом, воображением и реальностью, символика мифа резко обозначает различие между двумя мирами. В одном из них все возможно, но это не тот мир, в котором живет рассказчик. Он лишь издали взирал на свободное состояние эпохи становления, начала всех вещей, когда царство рассудка и целесообразной воли, растущее вокруг человека, казалось менее тесным. И «перепад» между двумя уровнями бывает иногда очень крутым. В других случаях фантазия ближе к реальности, но само по себе существование этих ступеней, противоречие их разных ладов, а не забвение грани между фантазией и реальностью является источником бессознательно художественного действия мифа.

Проблема, которую несет в себе этиология, есть, в сущности, та же, которую ставила после античности вся европейская мысль — от Лактанция до Гегеля. Как оправдать реально данную человеку действительность? Имеется ли в этой стихийно сложившейся системе фактов и сил более общий смысл, похожий на разумное основание? Австралийский миф о том, что Даневан-Эму

имеет короткие крылья, а Дрофа Гумблгаббон кладет только два яйца, потому что они обманули друг друга в те времена, когда все начиналось, — такое же «примирение с разумной действительностью», как философия права Гегеля. И для него существовали великие воспоминания, перед которыми он преклонялся, — «эпическое мировое состояние» греков, шекспировская битва страстей на пороге нового времени, французская революция. Героика прошлого уступает место трезвой прозе действительной жизни — таков закон мирового разума.

Со времен Фрезера и Джейн Гаррисон принято видеть в мифе род первой конституции мира, символически разыгранной посредством ритуальных обрядов или более сложных сценических представлений. Это верно, что в своих окончательных выводах миф является как бы оправданием существующего порядка вещей. Но и здесь, как у Гегеля, метод побеждает систему и здесь совершается «победа реализма», как писал Энгельс о Бальзаке. Главное в мифе — это заложенное в нем признание относительности *того, что есть* перед лицом более свободных начал, главное — в самой стихии рассказа, озаряющей эти запреты и правила, этот священный ритуал и весь монотонный цикл повседневной жизни древнего человека своим беспокойным пламенем.

Существенный характер композиции этиологического мифа проявляется в ее постоянстве. Но самое поразительное состоит в том, что эта «структура», как любят теперь говорить, повторяется на высоте повествовательного искусства, в литературе сознательно художественной. Сравните детски беспомощный миф Микронезии с литературной классикой девятнадцатого века — и вы увидите тот же крутой переход от высокого напряжения свободной активности к бедной прозе реального существования. Прекрасным примером может служить «Пиковая дама» Пушкина — драматическая история Германа, этой «амбивалентной» личности, способной на поступки парадоксальные, граничащие с преступлением, но выражающие вместе с тем подъём исключительной воли, запертой в слишком тесную клетку. Глубокое впечатление производит знаменитый эпилог «Пиковой дамы». Мифологическое время повести со всеми его страстями и удивительным наслоением эпох исчерпано. Германн сошел с ума и содержится в Обуховской больнице. Бедная воспитанница Лиза, теперь уже Лизавета Ивановна, вышла замуж за сына старого управителя гра-

фини, любезного молодого человека, который где-то служит и даже скопил порядочное состояние. У Лизаветы Ивановны тоже воспитывается бедная родственница. Словом, вся аристократическая феерия старой графини и весь демонизм бедного офицера, похожего на Бонапарта, пошли вразмен, сменились мещанской рутинной, как замок Монкорне в «Крестьянах» Бальзака смеяет будка привратника, возвышающаяся теперь над гладким картофельным полем, подобно замку.

Тот же порядок вещей, с другим оттенком, является перед нами в «Капитанской дочке». Тонус повествования (по терминологии Гераклита и стоиков), само *напряжение* его — в истории Пугачевского бунта. Пожар крестьянской войны освещает своим поэтическим адским пламенем бледный мир служилых людей империи, Гриневых и Мироновых. Бурное, беспорядочное время, в котором возможны удивительные приключения, мы видим глазами среднего человека, принадлежащего миру реальному, сложившемуся, но причастного и к другой стороне действительности, ее вулканической силе, увлекающей за собой вольно или невольно героев повести. И эта *причастность* к чему-то большому, величественному и страшному, как лучшее воспоминание рассказчика, делает его биографию интересной для нас.

Таково же обычное построение романов Вальтера Скотта. Они излагают предысторию современной Англии — страны респектабельной буржуазной морали и социальной иерархии, сложившейся на исходе громадных колебаний исторической почвы. Революционная обстановка гражданских войн — главный источник поэтического освещения всех увлекательных сюжетов, рассказанных романистом. Мирные обывательские отношения средних людей образуют реальный, немного иронический итог его эпопеи. В конце ее дрофа кладет свои два яйца. «Человеческая комедия» Бальзака — другой этиологический миф. Здесь главный тонус рассказа берет начало в мрачной поэзии денег, здесь — тайная история Франции, более революционная, чем сама история французской революции. Величие и падение демонических сил буржуазного общества заканчивается эпилогом — мамонты вымирают, обычная жизнь продолжается.

Не углубляясь в поэтику европейского романа, заметим, что она переводит на более реальный язык принцип эпического повествования, известный уже грекам. В истории Троянской войны век героев виден глазами аэда, ко-

торый рассматривает этих допотопных гигантов с высоты своего среднего роста. За объективным течением эпического повествования сам рассказчик почти незаметен, хотя он дает о себе знать в сценах сельской жизни и реальных подробностях. Именно этот масштаб позволяет измерить величие мифологической героики. В поэзии Гесиода перед нами те же два полюса, но существующие раздельно — в двух разных произведениях. Возвышенная и темная «Теогония» как будто создана другим человеком, чем кодекс назидательных правил беотийского крестьянина — «Труды и дни».

Поэзия всякого художественного повествования — в его основном феномене, придающем обыкновенным вещам их возвышенный поворот, не лишенный также комической дистанции между этой возвышенностью и тем, что на северном берегу Вити-Леву кокосовые орехи сухи и пусты. Таким феноменом для поэтического творчества, как и предшествующей ему мифологии, является присутствие свободной и, если угодно, революционной основы всего возникшего, готового, заранее данного. Революция есть удар молнии, прерывающий чисто количественный, потенциальный ряд явлением актуальной бесконечности. Она сталкивает обычное сознание с тем, что далеко превышает его границы и, освежая человеческий взгляд, дает ему понимание относительности его малых дел. В истории общества красный цвет революции является объективным фоном, на котором искусство и литература вышивают свои цветы, часто не зная, какова истинная, отдаленная природа их внутреннего горения. Конечно, в реальной истории революционная обстановка далеко не идиллия; она действительно представляет собой *mysterium tremendum*. Но жалобы на это можно адресовать только диалектической природе мира, в котором мы живем.

Как уже сказано, в мифах реальный мир выступает под углом зрения свободы. Быть может, в этом удивительном фантастическом царстве заложено отражение неведомых нам переворотов глубокой древности, которые закончились тысячелетней стагнацией, изучаемой ныне этнографической литературой под именем первобытности. Социальные движения так называемого нативизма, движения вполне современные (последнее было отмечено в начале 60-х годов, во время провозглашения Республики Конго) и вместе с тем фантастические, вдохновляемые мифемой «перевернутого мира», — наводят на мысль

о существовании закономерной связи между мифологией и реальным брожением общественных сил. Эпическое мировое состояние «века героев» было, возможно, одной из таких эпох, отчасти реальных, отчасти украшенных ореолом фантазии в сознании следующих столетий. Восстание героев завершилось утверждением военной знати в монархиях азиатского типа и республиках Греции. Но смешивать революционный тонус эпохи с ее ограниченным эпилогом нельзя, как нельзя смешивать, например, героический энтузиазм французской революции с торжеством сытой буржуазии времен Людовика XVIII и Луи Филиппа.

Если мифология представляет собой отражение действительности под углом зрения свободы, почему же в этом свободном мире так много фатального, чудовищного, злого? Можно жаловаться на безнравственность мифов — как поступали наши просвещенные предки, можно любоваться их первобытной грубостью вместе с толпой современных противников цивилизации, но остается незыблемым фактом, что при известных условиях роковые черты мифологической фантазии — это неизбежная форма проявления чувства свободы. Когда живые силы скованы жестким скелетом своей организации, их проявления всегда несут на себе отпечаток «буйной дури».

Судя по тем противоречивым формам, которые принимает в мифе свободная жизнедеятельность, процесс воспитания человеческого рода в ранних общественных организмах не был легким. Кристаллическая правильность кровнородственных отношений, восхищающая Леви-Стросса, имела своим дополнением бунт стесненной природы. Отсюда всякие нарушения правил в рассказах о сверхчеловеческой деятельности богов и людей, всеобщая сатурналия фантастических существ. Один из путей к свободе, найденный первобытным сознанием, — буйное озорство мифологических героев. Лишь постепенно из этой анархии возникает род «воспитательного романа», как пишет Рейдин о похождениях индейского трикстера Вакдьюнаги. Таким же воспитательным романом были истории Гильгамеша, Прометей, Геракла.

Но это еще не все. Революционная подкладка мифологической вселенной часто дает себя знать в прямо противоположной форме. Мы уже говорили о том, что деспотизм — родной сын анархии. Нужен долгий процесс экономического развития и печальный опыт обществен-

ной борьбы, чтобы свободная самодеятельность человеческих сил отделилась от анархической стихии со всеми ее последствиями. Чем дальше в глубь истории, тем меньше реальной возможности для такого размежевания, тем более обаятельно для фантазии все, что выходит за лицевую сторону жизни, всегда ограниченную. Из этой общественной ситуации можно понять происхождение поэтики зла, сопровождающей человека на всех ступенях его исторического развития.

Вот почему даже страшные маски прошлого, как «царь царей Асаргаддон», покоритель народов, не лишены поэтического обаяния. Для многих народов Азии герой «Сокровенного сказания», Чингис, до сих пор является мифологическим образом спасителя мира. Такие фигуры несут в себе образ великой человеческой страсти, и роковой жестокий колорит их деяний является превращенной формой неукротимо свободной самодеятельности, доступной только *одному*. Большую роль в оправдании деспотизма таких полубогов, как азиатские цари или римские императоры, играла идея кары.

Конечно, пандемониум всемирной истории имеет свои основания, более или менее реальные. Библейский завоеватель Навуходоносор, разорив Иерусалим, истребил знать, но пощадил бедных людей, среди которых у него были сторонники. Атилла остался в памяти народов как «бич божий» над нравственно павшим, несправедливым миром римской цивилизации. Иван Грозный — любимый герой народных песен. Ни один тиран или принцепс, ни один самовластный правитель не мог бы совершить свои издевательства над демократией для многих, если бы она не была так ограничена. Роковая власть одного является заменой свободы для всех, «демократией несвободы», по выражению Маркса. Как в реальной жизни, так и в фантазии — стремление всего живого к свободе принимает нередко противоречивый и даже парадоксальный вид.

На этом основан также один парадокс, имеющий отношение к нашей теме. Современная литература Запада часто подчеркивает необходимость выбора — или счастливое, но внутренне мертвое «потребительское общество» завтрашнего дня, или богатый драматическими сюжетами, но основанный на традиционном зле старый мир. Такая постановка вопроса выступает, например, в известной притче-утопии Олдоса Хаксли, где слишком организованному и во всех отношениях благополучному

обществу будущего противостоит бунт иррациональных начал. Пусть навсегда останутся войны и преступления, голод и вера в бога, если это необходимо, чтобы существовали страсти, поэзия, Шекспир!

Как видно, этот парадокс — не просто умная выдумка писателя, а что-то реальное, существующее в атмосфере современного мира, хотя бы потому, что есть большая литература, повторяющая в различных версиях ту же постановку вопроса или предваряющая ее. Но есть и другая литература, готовая пожертвовать Шекспиром и всей стихийной поэзией веков во имя стерильного научно-технического рая, лежащего впереди нас. По слухам, завтра, вместо того чтобы сидеть в концертном зале или читать роман, достаточно будет принять пилюлю.

Еще более устрашающая перспектива связана с уравнительным коммунизмом в духе китайской «культурной революции». Здесь также художественная литература становится символом отсталости или извращения, в данном случае — классового. Следует запретить Шекспира и Стендаля, ибо то, что они рассказывают, — дурной пример для младшего поколения. Самое удивительное состоит в том, что эта азиатская мораль имела успех в живущей последним словом новаторства Западной Европе. Мне приходилось читать ученые и в то же время наигранно-примитивные сочинения европейских поклонников Мао, осуждающих Фридриха Энгельса за его высокую оценку Бальзака с точки зрения научного социализма. В этом писателе, утверждает один из добровольных фанатиков политического примитива, следует видеть только певца сильной буржуазной личности. Наша вульгарная социология двадцатых — тридцатых годов, с ее разоблачением классической литературы как формально совершенного и потому трижды опасного идейного яда, имеет своих наследников.

В этой нелепой идее, конечно, нет ничего нового. Она была известна и религиозному фанатизму и моралистам мещанской демократии с их вечной войной против литературной классики, поскольку ее нельзя оправдать потребностью в наглядных пособиях. Но, несмотря на свои соблазнительные картины, художественная литература дорога человеческому сердцу. Его привязанность к ней не истребима и, вероятно, имеет за собой реальную силу, более значительную, чем законная власть или временное господство абстрактной морали.

Один преступник, утопивший свою возлюбленную, признался на следствии, что он совершил это жестокое дело под влиянием романа Драйзера. Такие случаи не исключены. Волна самоубийств после выхода в свет «Вертера» Гёте — исторический факт. Но в общем жажда самоуничтожения, как и прочие социальные болезни и деликты, растет не под влиянием романов. Напротив, главным влиянием хороших романов является распространение верного взгляда на те человеческие отношения, под влиянием которых растет число уголовных преступлений и самоубийств. Так и роман Гёте, несмотря на его неожиданный частный эффект, много способствовал пониманию господствующего зла и развитию идеала более чистых человеческих отношений накануне большой революционной эпохи. Вот почему он имел воспитательное влияние прежде всего, разумеется, на немецкое юношество конца XVIII века.

Пока человек, существо конечное, несмотря на свои претензии, живет в этом мире, бесконечно более сильным, чем он, думать, что почва для трагических или комических сюжетов может когда-нибудь истощиться и общество уснет в немислимом благополучии, нет никаких причин. Условий для нарушений равновесия, способных вызвать конфликты, питающие фантазию, всегда будет достаточно. Это — не наша забота. Но человек вправе надеяться, что такие конфликты будут носить более свободный характер. Величие страсти, даже в ее искаженном виде, отчасти всегда неизбежно при ограниченных рамках личности, не обязательно должно заявлять о себе в грозных деяниях завоевателей и тиранов. С другой стороны, мы вправе думать, что иго необходимости и рассудка, с которым нужно считаться любому обществу, может, при соответствующем развитии производительных сил и общественных отношений, оставить достаточно места для живой самодеятельности каждого.

Если в прежней истории подъем общественного богатства и развитие технической культуры сопровождались утратой свободы, а вместе с ней и поэзии, то для этого нужно искать особые исторические причины, хотя ступень «антагонизма сил», по выражению Канта, не является случайной. Она не является случайной, но не является и окончательной. Даже примеры, взятые из прежней истории, показывают, что возможны другие, более гармонические формы единства противоположностей. Во всяком случае, идеал научного коммунизма не сводится

к достижению материального изобилия и мертвой организации. Он допускает возможность более высокого типа человеческой жизни, способного примирить царство необходимости с царством свободы, трезвый порядок обеспеченного существования с той бесконечной далью, которую открывает поэзия. Задача общественных движений нашего времени состоит в том, чтобы внести существенную поправку в формулу Гегеля: «Страницы счастья — пустые страницы истории».

Мифы древних народов являются первым восстанием поэзии против прозы, и вместе с тем они создают смутный абрис примирения этих сторон. Народная фантазия рисует, по крайней мере символически, обуздание хаоса и превращение отрицательных величин в положительные силы жизни. В целом мифы древности и первобытных обществ, еще не забывших свое прошлое, образуют стихийно растущую систему образов, логомифию, с той оговоркой, что эта система является не собранием фактически данных формальных отношений, но покоится на единстве всемирной истории — действительном содержании жизни народов.

Фигуры и ситуации, выступающие в мифах, — не образцы для подражания. Они не являются также отрицательными примерами, взятыми для устрашения или отталкивания, хотя дидактический поворот возможен в частных версиях мифа или в нравоучительных сказках. Подлинная «мораль мифов» не имеет дисциплинарного оттенка, она имеет, скорее, оттенок *бессознательной художественности*. Мифы не учат морали, и все же, в известном смысле, очень важно для общества, их можно назвать нравственными, подобно тому как можно назвать нравственными произведения Шекспира, Мильтона, Гёте, хотя в этих произведениях, как и в предшествующей им стихийной матрице народной фантазии, играет большую роль поэтика зла. Нравственное влияние мифологии — не в научении или натаскивании, как это свойственно религиозной, мещанской или казенной морали и отчасти присуще всякой морали, поскольку на почве обыденной жизни люди нуждаются в условной схеме добра и зла, разделяющей эти крайности резкими линиями. Такое деление необходимо, но еще более необходимо свободное развитие человеческих сил, не знающее границ.

Своими многосторонними и сложными образами художественная литература напоминает нам об относи-

тельности окружающего царства рассудка, под властью которого мы живем и при всех исторических изменениях должны жить. Она не учит полезным правилам жизни, она воспитывает нас. Такую же, но в известном смысле еще более грандиозную и практическую роль играли мифы на пороге цивилизации. Их «педагогика человеческого рода» была *эстетическим воспитанием* — первой формой воспитания, созданной обществом в его истории.

СОВРЕМЕННАЯ МИФОЛОГИЯ



ВОСПОМИНАНИЯ О МЫСЛЯХ

Наше общество достигло уже такого возраста, когда перо невольно клонит к воспоминаниям. На сегодняшний день, как принято говорить, их немало предано гласности, но еще больше зреет в тишине. Хочется даже предупредить людей будущих поколений — наши годы были насыщены событиями, испытаниями, противоречиями, неожиданными поворотами личной судьбы, и всякий рассказ о них чем-нибудь интересен, но история не всегда вызывает на суд потомства свидетелей, достаточно компетентных, чтобы понять происходившее, и даже достаточно добросовестных.

Читая, например, рассказы современников французского просветительного века, приходишь к выводу, что у лучших деятелей этой эпохи было слишком мало времени для дневников и воспоминаний. Это относится по крайней мере к Дидро. Он думал об «идеальной публике» и был за это наказан. Подлинная роль Дидро, искаженная такими жалкими свидетельствами, как мемуары мстительного Лагарпа, только сейчас выступает перед нами в своем полном значении. Словом, если история справедлива, то ее судебное разбирательство тянется слишком медленно.

Что может рассказать о себе человек, всегда имевший дело с книгами, которые он читал, или с теми людьми, которых он обучал науке (почерпнутой из этих книг), с которыми он спорил или совместно стремился к открытию истины? Его жизнь не богата внешними событиями — это в конце концов история его мысли. Интересна эта история читателю или нет, но вот все, чем он может служить ему в качестве автора воспоминаний. Так обстоит дело со мной, — разумеется, в меру моих возможностей.

Правда, мне приходилось встречаться и поддерживать дружеские, даже братские отношения с лицами, достойными общественного внимания, иногда очень известными, но писать о них трудно по причине их известности. Еще труднее летопись исторических фактов. Я был свидетелем или рядовым участником многих

гражданских и военных событий нашего времени, но мое место в них ничем не примечательно, не связано с каким-нибудь захватывающим сюжетом, не отличалось от положения миллионов других людей.

Что касается войн, то люди, занятые тем странным делом, которое именуется философией, редко принимали в них участие, а немногие исключения, нам известные, подтверждают это правило. Так, певец безжалостной доблести, не знающей пощады и сострадания, Фридрих Ницше служил во время франко-прусской войны санитаром и в наказание за свою будущую теорию заболел желудочной болезнью, от которой страдал потом всю жизнь. Французский дворянин Декарт состоял при штабе Тилли, выдающегося полководца своей эпохи, однако участие философа в боевых действиях католической армии не подтверждается фактами. Выше всех на поле боя проявил себя великий Сократ. Он участвовал в трех битвах Пелопоннесской войны и, как говорили древние, не бросил свой щит. Так как ордена еще не были изобретены, он получил за храбрость другое воинское отличие, нам неизвестное, но отказался от него по собственному желанию. Один из учеников Сократа, большой знаток кавалерийского дела, Ксенофонт, командовал греческим войском во время знаменитого отступления из Азии. Он описал эти события в своей книге «Анабазис».

Когда я рассказывал одной умной женщине мои приключения в трудное для нашей армии время начала войны, она воскликнула: «Это был ваш анабазис!» Как-то поздней осенью 1941 года мы с А. Т. Твардовским терли друг другу спины в офицерской бане города Воронежа, где стоял штаб Юго-Западного фронта и находилась фронтовая газета, в которой поэт служил. Заметив у меня на левой лопатке свежий шрам от немецкой пули, он спросил: «А это что?» — и, услышав краткий рассказ, уважительно произнес: «Как ты в короткий срок изукрасил свою биографию!» Я пошутил: «Солдат должен носить такие регалии спереди, а не сзади». Несколько лет спустя он ответил мне в той главе «Василия Теркина», где описан отдых солдата в бане:

И хоть нет сейчас на нем
Форменных регалий,
Что знаком солдат с огнем,
Сразу б угадали.

Подивились бы спроста,
Что остался целым.

Припечатана звезда
На живом, на белом.

Неровна, зато красна,
Впрямь под стать награде,
Пусть не спереди она, —
На лопатке сзади.

Я, конечно, горжусь тем, что незначительный штрих из моей слишком гражданской биографии пригодился поэту для создания собирательного образа воина, каким был Теркин, но сам я не воин. Уже на исходе этих трагических лет мне повстречался один старшина из морской пехоты, раненный четырнадцать раз. На мой вопрос: «Почему же вы не носите ваших нашивок?» — он ответил: «А зачем? Калеку и так видно». С тех пор я старался подавить в себе всякое желание рассказывать о войне.

Однако в жизни идей также не все идет мирно. За истекшие десятилетия в ней были схватки боевые, да, говорят, еще какие! Бывали и опасности, не менее грозные, чем потусторонний звук летящей мины, привет с того света. Об этом, кажется, я мог бы рассказывать без всякой неловкости, ибо участвовал в битвах идей, которые велись не по правилам фехтовального искусства, так что к святому делу развития революционной теории примешивалось много лишнего. Получив свои четырнадцать ран, я остался тем же, что был, — по-прежнему верю в справедливость нашего великого дела, и так же, как бывало, не лишен понимания объективных противоречий, в которых совершается его развитие. Словом, мой щит я не бросил на поле боя.

С разрешения читателя, любящего рассказы о прошлом, у меня есть намерение записать некоторые воспоминания о мыслях, связанных с одной полемикой, которая имела место не так давно — всего каких-нибудь двадцать лет назад. Очень может быть, что мой рассказ покажется людям наступающей космической эры слишком ничтожным. Кроме того, как всякие воспоминания, эти страницы, уже заранее пожелтевшие от соприкосновения с будущим, несут на себе отпечаток личного отношения к жизни. Однако ничто не мешает живым современникам проверить мои слова, и, если я ошибаюсь, пусть меня поправят, как принято говорить на собраниях.

Полемическая статья, написанная мною по просьбе

редакции «Нового мира», не была единственной, появившейся у нас в связи с выступлением известного словенского критика Иосипа Видмара. Не будучи, однако, единственной, она отличалась более спокойным тоном и не только показывала, в чем И. Видмар ошибается, отступая от ленинизма, но заключала в себе и разбор затронутого им вопроса об отношении В. И. Ленина к Толстому. Она в свою очередь вызвала критические замечания со стороны других авторов, считавших себя еще более ортодоксальными, чем я. Если известие об этом дошло до И. Видмара — очень хорошо. В споре с ним я не высказывал истины окончательные, предполагающие молчание другой стороны, и ни за что на свете не хотел бы высказывать такие истины.

Принимая во внимание, что взгляды И. Видмара по столь существенному вопросу марксистской литературной теории уже получили критическое освещение на страницах нашей печати до меня, участвовать в общем хоре осуждающих голосов не было особой необходимостью. Тем не менее обращение к этому вопросу имело для меня свою привлекательную сторону.

Дело в том, что в своей статье 1957 года И. Видмар неосторожно задел одну старую тему, которая в былые времена вызвала у нас резкое расхождение литературно-общественных направлений и такие страсти, что их трудно было бы объяснить одним лишь интересом к литературе.

Благодаря выступлению словенского автора открылась возможность коснуться этой темы, которая после столкновения конца тридцатых годов считалась практически закрытой. Вот почему я согласился писать.

Во время оно, то есть на исходе тридцатых годов, поводом для столкновения в печати стала оценка тех громадных массивов культурного наследия, которые не могут быть непосредственно приведены к сумме так называемых передовых идей — исторического оптимизма, веры в науку, общей программы демократии и социального прогресса. Встречая нечто близкое к этим идеям в более или менее отдаленном прошлом, историк, творящий свой суд от имени революционной современности, может спокойно вздохнуть. Его задача выглядит более просто — он, разумеется, горой стоит за все прогрессивное и против всего реакционного, где бы это ни воз-

никало от сотворения мира до научно-технической революции. Но если наш историк не совершенно оглох от шума своей ученой мельницы, он скоро заметит, что область кажущейся простоты не охватывает, по крайней мере, самые глубокие фигуры прошлого. Ни Бальзак или Шекспир, ни великие испанцы, ни Данте, Аристофан или Эсхил не подходят под эту мерку. Трудно отрицать их причастность к высшей культуре старого мира, столь необходимой массам именно в эпоху социализма, и разве какой-нибудь фанатик китайской «культурной революции» (то есть революции против культуры) может отбрасывать это наследство как выражение интересов паразитического меньшинства, способное оказывать скорее вредное, чем полезное влияние в наши дни. Но трудно отрицать и то обстоятельство, что корифеи мировой литературы не выдержат самого легкого экзамена на присутствие в их мировоззрении передовых идей в тесном смысле этого слова. Вот почему у слишком левых иконоборцев современности возникает искушение отвести им место в музее древностей рядом с рыцарскими доспехами и конторкой ростовщика.

Снисходительная, гуманная ссылка на исторические условия былых времен ставит нас в более благородное положение, не всегда заслуженное, но не решает вопрос до конца. Можно, конечно, сделать из Достоевского умеренного либерала или даже розового социалиста, однако, по правде сказать, такая подделка предмета исследования лежит за пределами научного мышления. По сравнению с автором «Бесов» каждый либеральный присяжный поверенный прошлого века — передовой человек своего времени. И все же общественное безумие Достоевского, сделавшее великого писателя другом Победоносцева, таит в себе столько демократической энергии, что эту духовную силу можно измерить только мерою самых больших и далеких целей всего революционного процесса. Сам Достоевский понимал это противоречие, называя свое положение «почти феноменальным», ибо при всей ненависти, которую революционная молодежь питала к его «Бесам», он был признан ею, и признан, конечно, не за формальный дар писать увлекательные романы. Недостатки таких писателей неотделимы от их достоинств, и только в определенных масштабах эти противоположности расходятся между собой так далеко, что одно исключает другое, и тогда — либо искусство торжествует над ложным убеждением писателя, либо эта обще-

ственная ложь разлагает силу художественного впечатления и наносит ему непоправимый вред.

Более резко такое противоречие выступает там, где перед нами причудливый слиток гениальных прозрений художника и реакционности его тенденции, как у Достоевского, но так или иначе оно напоминает о себе в любом углу великого пантеона мировой литературы. Нельзя исключить из этой закономерности и те особенные случаи, когда сознательные идеи писателя, переловые в прямом смысле этого слова, например, идеи буржуазной демократии XVIII века, совпадают с более общим содержанием его творческой деятельности и в целом способствуют, а не мешают ее успеху. Глубокие тени буржуазного кругозора кажутся здесь не отрицательной величиной, а простым недостатком более высокого развития, и «реакционное мировоззрение» превращается в мирную «историческую ограниченность». Однако видимая простота решения вопроса и здесь обманчива. Так, Вольтер, признанный вождь движения просветителей, до сих пор остается фигурой загадочной. Сколько пошлостей о его реакционных или, по крайней мере, барских поползновениях и его несовершенной личной этике было написано либеральным мещанином былых времен! В наши дни читать мораль Вольтеру уже не принято, но и сегодня в ходу различные приемы научной дипломатии, применяемой для того, чтобы сгладить слишком острые углы его жизни и творчества.

Перед лицом таких противоречий каждый честный эклектик чувствует себя, по меткому выражению Энгельса, как пехотинец, посаженный на кавалерийскую лошадь. Социальный «инвариант» людей, подобных Вольтеру, не укладывается в рамки наших абстрактных представлений о том, что было бы прогрессивно в данной исторической ситуации; он требует диалектического понимания того, что на деле было возможно в ней. И такое понимание нельзя заменить ни обывательской версией объективности, то есть копанием в грязном белье великого человека, ни целым ведром розовой краски, которой его обливают, прежде чем представить читателю. Абстрактные схемы и эклектические поправки к ним бессильны даже там, где преемственность между наследием прежних культур и требованиями социалистической эпохи кажется геометрически ясной. «Модель» Некрасова, например, менее бросается в глаза резким контрастом светотени, чем «модель» Достоевского, но

достоинства и недостатки нельзя разделить прямой линией и здесь.

Что же сказать о тех явлениях истории мировой культуры, которые вовсе не поддаются оправданию посредством общей схемы передовых идей? Исторически эта схема связана с буржуазным миропорядком и является отражением его прогрессивной роли в развитии общественного равенства, науки и техники. Но определенные черты, которые принимает в этом обществе все передовое и лучшее, настолько плоски, односторонни, рассудочны, что в противовес им более широкое содержание передового развития часто является в обратной и даже реакционной форме. Так, например, историческая конкретность мышления чаще присутствует в мировоззрении более консервативно мыслящих деятелей старой культуры. Не случайно убежденные сторонники материалистической философии Маркс и Ленин с особым вниманием обращались к таким мыслителям противоположного лагеря, как абсолютный идеалист Гегель. И как немилостивы они были к «своим», ко всякому понижению уровня революционной теории, ко всякой подделке, заменяющей ум и талант, строгость научного анализа и преданность истине благонамеренной тенденцией!

Было ли это простым осуждением обыкновенных человеческих слабостей? Едва ли. Похоже на то, что корифеи революционного марксизма видели в таких явлениях черту переходной эпохи — месть буржуазного строя жизни за слишком краткий срок его исторической службы. Так или иначе, не было более строгих судей по отношению к любой прогрессивной вывеске или словесному обещанию, чем Маркс и Ленин.

С другой стороны, они не закрывали глаза на относительные преимущества консервативных предшественников современной общественной науки и социалистического гуманизма — противников передовых идей в тесном смысле этого слова. С разных точек зрения, но всегда справедливо Маркс не раз высказывал этот взгляд применительно, например, к таким писателям, как реакционный демократ Ленге или исторически мыслящий экономист сэр Джемс Стюарт, не говоря уже о Коббете старшем, который при всех своих консервативных иллюзиях оставался в его глазах верным защитником интересов английского народа. В этом контексте нужно рассматривать и знаменитые слова Энгельса о «победе реализма» над реакционными симпатиями Бальзака.

Один из наиболее искушенных лидеров русской буржуазии Петр Струве писал, что научный социализм «дитя, порожденное связью между мыслью революционной и реакционной», что он содержит «формулы французской теократической школы и вообще исторической контрреволюционной реакции, переведенные на язык позитивизма, атеизма и радикализма».

Эти обвинения ученого софиста Ленин отводит следующим образом: «Если Маркс сумел воспринять и развить дальше, с одной стороны, «дух XVIII века» в его борьбе с феодальной и поповской силой средневековья, а с другой стороны, экономизм и историзм (а также диалектику) философов и историков начала XIX века, то это только доказывает глубину и силу марксизма, только подтверждает мнение тех, которые видят в марксизме *последнее слово* науки. Что в учениях реакционеров — историков и философов — были глубокие мысли относительно законосообразности и борьбы классов в смене политических событий, это Маркс указывал всегда с ясностью, не оставляющей места недоразумениям»*.

Само собой разумеется, что понятие «реакционный» может иметь различные оттенки. В известном смысле оно применимо даже к определенным формам демократии и социализма, хотя это вовсе не отменяет их основного значения. Нельзя забывать, что до великих утопистов — Сен-Симона, Фурье и Оуэна, открывших, что «золотой век» не позади, а впереди нас, вся старая литература об идеальном общественном устройстве рассматривала его скорее в свете прошлого, чем будущего. Защитники обездоленных хотели вернуть мир к тем временам, когда Адам пахал, а Ева пряла. Народные движения старой Европы, часто похожие на фантастические массовые порывы «нативизма» нынешних обитателей Новой Гвинеи или Центральной Африки, отражались в головах людей, их участников, с большой примесью реакционных представлений религиозного или шовинистического типа, не безвредных для этих движений, но неотделимых в те времена от их революционного содержания.

О начале самостоятельной борьбы рабочего класса Маркс и Энгельс писали: «Первые попытки пролетариата непосредственно осуществить свои собственные классовые интересы во время всеобщего возбуждения, в пе-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 49.

риод ниспровержения феодального общества, неизбежно терпели крушение вследствие неразвитости самого пролетариата, а также вследствие отсутствия материальных условий его освобождения, так как эти условия являются лишь продуктом буржуазной эпохи. Революционная литература, сопровождавшая эти первые движения пролетариата, по своему содержанию неизбежно является реакционной. Она проповедует всеобщий аскетизм и грубую уравнительность»*. Итак, революционная литература была реакционной! Это, конечно, способно до смерти испугать пехотинца, посаженного на кавалерийскую лошадь реальной истории. Вспомним, однако, другие противоречивые факты этой истории, например бунты разрушителей машин, обративших свою справедливую ярость на молотилки и ткацкие станки. Кто возьмется решить вопрос об оценке таких движений, исторически реакционных, в пользу прогресса без существенных оговорок?

Во всех этих явлениях действует строгая система. Если демократическое общественное движение приняло реакционную форму, это значит, что оно не могло найти соответствующего своему подлинному содержанию прогрессивного выхода — либо потому, что этот выход еще не обозначился в самой объективной ситуации времени, либо потому, что он еще не был теоретически и морально усвоен сознательным авангардом эпохи. Так же точно, если в учениях реакционеров заключались глубокие мысли, это не значит, что глубина является прерогативой реакции, а значит только, что передовые идеи их времени не могли предоставить достаточно прѳстора всей полноте объективного содержания теории. Это значит также, что еще более передовые идеи, идеи научного социализма, должны быть настолько богаты этим содержанием, чтобы исключить возможность таких зигзагов общественного сознания, которые противоестественно сочетают глубокие мысли с реакционными убеждениями. Ибо все передовое на свете подлежит еще более высокой исторической ответственности, чем отсталое.

Самым наглядным образом эта проблема выступает перед нами при анализе такого сложного явления, как романтизм. Мы знаем, что романтическое движение, подготовленное некоторыми характерными явлениями XVIII века («чувствительность», «буря и натиск», «пред-

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 455.

романтизм»)), сильно задело в следующем столетии все области европейской культуры, от поэзии до политической экономии. При удивительном разнообразии своих общественных связей и направлений, романтизм как историческое явление, как целое отражает реакцию больших общественных сил, в том числе крестьянства и городской бедноты, на исторически прогрессивное шествие побеждающего буржуазного строя. Простая истина состоит в том, что лучшие достижения литературной романтики связаны с более глубоким демократическим чувством, которое является здесь в форме, обратной буржуазной демократии и Просвещению.

Век Просвещения был полон энтузиазма по отношению к человеку вообще с его основными правами и возможностями. Персы, китайцы, гуруны — такие же люди, как обитатели Франции; у всех одни и те же интересы и потребности. Романтическое движение, напротив, повсюду имело национальную окраску, защищая самобытность местной традиции от космополитического и насильственного прогресса. Романтика открыла живую стихию органической народной жизни под жесткой корой государства и права, формальной гражданской общности.

Но это великое открытие сопровождалось идеализацией патриархальной старины с ее неподвижностью, силой обычая, народными песнями и сказками, поэзией рыцарства, средневековой городской идиллией и всем таинственным сиянием, окружавшим патриархальные формы рабства. Под знаком романтизма движение общественной мысли и той неуловимой силы, которую французы называют *sensibilité*, способность чувствовать, было достигнуто за счет более общих идей демократического гражданского равенства и сочеталось с возвращением к монархии, добровольному подчинению церкви, а на другом полюсе той же системы крайностей — с демоническим разочарованием, войной против общества.

В области политической экономии романтика Сисмонди и его школы стала на сторону трудящихся против капитала, но эта демократическая оппозиция по отношению к господству буржуазии была шагом назад, поскольку она мерила будущее меркой прошлого, обращаясь к идеалу средних веков и отступая в конце концов от подлинной демократии к либеральной фразе. Эта внутренняя диалектика романтической культуры, как

особой, сохраняющей свой закон духовной формации, ясно выражена Марксом и Лениным*.

В русском общественном движении издавна принято говорить о «революционной романтике». Это выражение, собственно, имеет в виду романтику революции, а не какое-нибудь литературное направление и по существу представляет собой *катахрезу*, сочетание различного, если не прямо противоположного. Дело в том, что обычной чертой романтики не является революционность, скорее, наоборот — исторически это явление выросло из отталкивания от прямого подъема революционной буржуазной демократии, каким была, например, Французская революция. Но одна противоположность переходит в другую, и, несмотря на взаимное отталкивание, революция, освещенная ярким светом разума, также имеет свою, революционную романтику. С течением времени первоначальный диалектический смысл подобного словоупотребления стерся, и теперь принято делить романтику на «революционную» и «реакционную», как если бы это были два самостоятельных тела, движущиеся в противоположные стороны. Такое деление, однако, носит механический характер и допустимо только в известных пределах, да и здесь требует особой осторожности.

Можно ли сказать, например, что идеализация первобытной славянской вольности в поэзии декабристов противоречит их революционной романтике? Если бы кому-нибудь пришло в голову сказать нечто подобное, такая постановка вопроса была бы плоской схемой, далекой от исторической конкретности. Но вполне возможно и даже необходимо сказать, что сама революционная романтика декабристов была объективным противоречием. «Хромой Тургенев» не ошибался,

Предвидя в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

Такая ситуация является именно реальной исторической катахрезой, сочетанием различного.

Национально-освободительное движение против армий Наполеона в Испании и Германии, совершавшееся под знаменем национальной старины, также показывает, что в консервативной или даже реакционной форме мо-

* См. мою хрестоматию: Ленин о культуре и искусстве. М., 1938, с. 79—88.

жет сказаться передовое, революционное содержание. Недаром Маркс считал характерной чертой этих национально-освободительных движений начала девятнадцатого века «сочетание духа возрождения с духом реакционности». Достаточно вспомнить кружок Фоллена — немецких «бешеных», сочетавших идеи революционного террора с крайним шовинизмом, которого было достаточно и в студенческом движении времен Реставрации. Полной аналогии между декабристами и движением «буршеншафтов», разумеется, не существует.

Но пойдём дальше. Обратная теорема не всегда верна — поэтому не всякое обращение к прошлому и не всякая романтика может служить своеобразной формой выражения революционных идей. Это зависит от ее действительного реального содержания. Но если такое содержание есть, она может быть революционной, не теряя своих характерных черт как романтика, то есть не выходя за пределы присущего ей противоречия. Там же, где возможное в данных условиях единство противоположностей распадается, она либо переходит в нечто высшее, либо становится только свободолюбивой фразой, скрывающей ретроградное направление. Но пока не достигнут этот заветный предел, ограниченность, жесткость, насильственность буржуазной цивилизации и самой буржуазной демократии с ее формальным, рассудочным горизонтом оправдывают обращение революционной романтики к народному идеалу прошлого.

Мы уже говорили о том, что к прошлому была обращена революционная романтика времен освободительных войн против империи Наполеона, вообще говоря прогрессивной, как это понимали такие люди, как Гёте и Гегель. К прошлому, то есть к полуфеодальной общине, была обращена и героическая романтика русских народовольцев, хотя объективным содержанием ее являлась защита интересов трудового народа в буржуазной революции. К прошлому, наконец, была обращена революционная романтика парижских коммунаров, штурмовавших небо. Между тем в наши дни каждый грамотный человек знает, что объективным содержанием их «федерализма», их мечты о средневековой коммуне были первые опыты социалистической демократии, пролетарского государства.

Лучшее время романтики — между прогрессивной буржуазной демократией и научным социализмом. В этих пределах совершилось движение мысли и чувства

вперед, купленное глубоким зигзагом и часто прямым отступлением от передовых идей просветительной эпохи, возрождением иллюзий — наивных, фантастических, но до известной степени необходимых для вдохновенного подъема общественных сил.

Это относится и к революционной романтике в точном смысле этого слова, то есть к романтике революционеров. О наивных иллюзиях русского народничества, поднимавших энергию передовых борцов против самодержавия, превосходно писал Фридрих Энгельс*. «Мы всегда симпатизировали революционным романтикам, — сказал Ленин, — даже когда были несогласны с ними. Например, мы всегда воздерживались от индивидуального террора. Но мы всегда выражали наше восхищение личным мужеством террористов и их готовностью на жертвы. Нашей точкой зрения было: сначала строгий анализ экономических отношений, а затем уже доказывать личным примером свое убеждение»**. Только верный анализ действительности может дать последнее оправдание любому порыву сердца, как и любому воздержанию от непосредственного действия, если это необходимо.

Отвлеченное, не историческое рассмотрение романтики и ее проблем чуждо марксизму. Но история не есть простое исчезновение, мелькание различного. Она не сводится к относительному, единичному бытию отдельных эпох. Как всемирная история она переходит в то, что Вико назвал *storia ideale eterna*. Все, имеющее свое абсолютное зерно, приобретает вечное значение, образует систему, «синхронию», переходит в онтогенез человеческой личности. Так и романтика. То, что было однажды открытием исторически определенной духовной формации, ушедшей в прошлое, становится общим достоянием человеческой души, оставляет постоянный след, подобный годичным кольцам дерева.

Фантазия, мечта, романтика издавна сопровождают развитие человеческого интеллекта в качестве полезного противоядия от стесняющей свободную стихию природы внешней целесообразности, необходимой для процветания всякого общества, но получившей особенно мертвый, рассудочный характер в классовой цивилизации. Начало этого отталкивания от нарождающейся дисциплины рас-

* См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 451.

** Ленинский сборник, 37, с. 212—213.

судка относится еще ко временам мифа и сказки. Там оно развилось впервые, с поистине детской свежестью. Но обращение к этим истокам всякой поэзии в романтике прошлого века при всем его вторичном характере также имело свою реальную почву и свое оправдание. Это был анамнез европейской культуры, ее возвращение к себе, необходимый поворот, не помнивший передовой общественной мысли, опасность неполноты ее собственного развития.

Не будучи тождественным с буржуазным Просвещением и буржуазной демократией даже в их благороднейших устремлениях, научный социализм отдает должное романтической оппозиции против мира буржуазии, особенно там, где ее самодовольным последним словом становится мещанская заповедь умеренности и аккуратности. Вот почему Ленин в полемике с Плехановым и его последователями решительно возражал против обычая меньшевиков ставить на одну доску «аграрные утопии» крестьян и «реализм» буржуазии, сравнивать их в пользу «реализма»*. То, что по форме не реально и даже в известном смысле не научно, по содержанию может быть ближе к подлинной реальности, чем иная научная абстракция. Это, разумеется, не довод против науки, а только отказ от ее безжизненной версии, ограниченно-утилитарного кругозора. Полная истина включает в себя преодоление ее собственной односторонности.

Вот почему верное понимание «революционной романтики» возможно только на почве этого диалектического анализа. Слово «реальный» истаскано рыцарями оппортунизма, писал Ленин. Оно превратилось в свою собственную противоположность — мещанскую иллюзию, приобрело даже контрреволюционный оттенок. И было бы странно считать такое понимание «реализма» чисто русским явлением. То же самое мы видим на Западе. Некоторые декадентские течения активно борются против «романтической болезни», по выражению французского писателя Сейера, они осуждают романтику устами Т.-С. Элиота и его продолжателей. С этой точки зрения нужно отречься от всяких эмоциональных душевных порывов, научившись смотреть в глаза вечно жестокой реальности. Неудивительно, что *такой* «реализм» легко принимает контрреволюционный оттенок.

* См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 338.

Напротив, то «реальное политическое воспитание», которое закаляет массы, неотделимо, по мысли Ленина, от их революционного порыва*. Безошибочно рассчитывать шансы на успех нельзя, ибо движение общественной жизни представляет собой спонтанный процесс, бесконечно многообразный и сложный. Вот почему бывают такие положения, когда «революционная романтика» неизбежна и вносит свою поправку в любые соображения целесообразности, представляя, так сказать, силу энтузиазма, растущую из движения в целом и не противоречащую самому трезвому реализму, но выходящую за пределы возможного расчета частных событий. В этом смысле Ленин сказал о «революционной романтике» в беседе с норвежцем Якобом Фриисом: «Лучше избыток ее, чем недостаток»**. Разумеется, в последнем счете всегда остается некоторая дистанция к любому романтическому порыву с точки зрения более широкой реальности, отраженной в теории научного социализма. Подлинная общественная наука не отвергает фантазию, необходимую каждому революционеру, она исключает только романтические фразы, противоречащие действительному содержанию дела. И Ленин не случайно назвал «шляхтичем» революционера, дающего себя обольстить слишком левыми фразами, лишенными конкретного содержания.

Именно фразу, пустую мечту «рыцарей благородного сознания», превращение феодальной романтики в розово-голубую мещанскую утопию либералов и анархистов отвергает марксизм, допуская с той же решимостью присутствие самобытной демократической силы в народном идеале прошлого, искренней «вере простого угольщика». Оттого и крестьянскую социальную идею Толстого, идеолога *старой России*, по выражению Ленина, он ставил выше более передовой на первый взгляд формулы прогресса народнической интеллигенции, не столь далекой от либерализма кадетов.

Пехотинец, посаженный на кавалерийскую лошадь, теряется при первых толчках вступающих в действие противоречий. Между тем без этих противоречий нет ничего живого в истории, нет и самого ценного в ней, имеющего влияние на длинный ряд поколений. Так, без романтической струи, сочетающей отвращение к узости буржуазной демократии с патриархальной или дьяволь-

* См.: Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 59.

** Ленинский сборник, 37, с. 212.

ской, inferнальной фантастикой былых времен, трудно понять могучий поток идей и образов в творчестве таких океанических натур, классиков высшего порядка, как Гёте, Пушкин, Бальзак. Без романтической струи, враждебной капитализму и всей прогрессивной, но отравленной неравенством цивилизации, невозможно понять и мудрую глубину Толстого и драматический мир Достоевского, этих странных, но несомненных спутников русской революции.

Естественно, что проблема, здесь намеченная, выходит далеко за пределы художественной литературы — она имеет свою практическую сторону. Наш век научно-технической революции не свободен от нее. Напротив, значение этой проблемы растет по мере того, как в прогрессивное движение включаются громадные резервы истории — и в странах, еще не изживших первобытное мышление, и в темных переулках старых культур, на расстоянии нескольких шагов от перекрестка, залитого светом витрин. Возможность обратных движений, таящихся в недрах самых глубоких общественных переворотов, как и возможность громадного ускорения прогресса за счет энергии миллионов, не искаженной отталкиванием от передовых идей, стоит перед каждой новой волной революционного авангарда как загадка сфинкса: «Реши меня или готовься к худшему!»

Воображаемая прямая, отделяющая отсталое от передового, выгодна защитникам классовых и национальных привилегий в современном мире, но история современной буржуазной идеологии показывает, что они не против самой грубой первобытности или мистического Востока и готовы, по крайней мере в фантазии, вернуться к истокам, «раскультуриться», лишь бы этот Бирнамский лес вековой неподвижности остался на месте. Напротив, живая диалектика современности требует положительно-го анализа тех общественных ситуаций, в которых революционное движение нашего века может опираться на массы, зараженные темными предрассудками, например оскорбленные в своем чувстве религиозной справедливости, но без перехода известной грани, отделяющей такую позицию от пошлого богостроительства (в духе еще не забытого Гароди) или другой социальной мистики и демагогии. «Есть мера в вещах», — говорили древние.

То же самое относится к оценке литературного наследия. Пушкин великий народный поэт не только *вопреки* своей дворянской идеологии, но отчасти и *благодаря*

ря ей. Некоторые лучшие традиции русской культуры, например республиканская, созданы именно дворянством. Это, разумеется, не означает исторического оправдания классовой ограниченности, хотя без ограниченной стороны не бывает и ничего безгранично великого в этом мире.

Можно с удовлетворением сказать, что среди испытанных суровых тридцатых годов совершились некоторые существенные сдвиги в понимании этой диалектики. Не легко без долгих слов изложить возможности и границы того, что было сделано или только задумано в те сложные времена во имя истины, принятой с энтузиазмом, искренним, хотя, как всегда, немного наивным. Так или иначе, эта страница истории марксистской литературы не заставит краснеть ее будущего историка. Новая социальная обстановка в стране и глубокие перемены в тактике коммунистических партий Запада («народный фронт» вместо прежнего лозунга «класс против класса») способствовали тому, что критическое отношение к устаревшим догмам абстрактного марксизма времен старой социал-демократии утвердилось в общественном сознании. Не прошел и «левый» вариант — война против Конфуциев была отвергнута.

Трудно переоценить значение этих сдвигов для всего последующего, чему надлежало быть и чему еще быть надлежит. Никто, кроме средневековых догматиков мнимой «культурной революции» или их западных подражателей, вульгарных от изысканности, от декадентства, не станет в настоящее время судить мировую литературу как выражение идеологии помещиков и капиталистов, хотя составить против нее обвинительный акт легко. Между тем в общественных битвах нашего времени решение таких вопросов имеет не менее важное и, если хотите, не менее символическое значение, чем оценка античной культуры в христианском движении III—IV веков.

Там, где абстракция передовых идей (в виде старой реформистской или более современной «левой» ереси) не принята в качестве общего аршина для измерения всей глубины содержания, заложенного в художественном творчестве прошлых эпох или в мышлении таких гениальных умов, как Гегель, есть две главные возможности. Одна из них это — мертвая эклектика. Можно закрыть глаза на консервативную или прямо реакционную форму, которую часто принимало в прежней истории глубокое, верное и даже революционное содержание.

Можно, например, отнести вопрос об идеях автора «Анны Карениной» в примечания, ограничив свою задачу восторгом перед картинами светского общества, написанными кистью Толстого, или мастерством его психологического анализа. Правда, какой-нибудь дореволюционный русский Лансон сделал бы эту работу лучше, изящнее, чем его наследники, поднявшиеся из небытия во имя марксизма. Да и при чем здесь марксизм? Иосип Видмар отчасти прав. Если творения писателя (или философа) рассматриваются как образцы формального мастерства, изобразительной техники, логического искусства, или даже самоотверженного порыва к правде и неутомимых поисков ее, это само по себе не худо, но в такой постановке вопроса марксистские убеждения исследователя не участвуют. Они относятся к его мандатным данным, его анкете, его должности, наконец, а не к его научному методу. Ибо все эти критерии, как внешние, так и внутренние, носят внеисторический формальный характер, даже если речь идет о восхищении гуманизмом и непримиримостью писателя. Цветы красноречия, возлагаемые обычно к подножию его монумента! В таких общих фразах содержание дела уже не важно. Ведь пишут, например, о гуманизме художников, чье мировоззрение враждебно именно гуманизму, земному и светлому, каким он сложился в борьбе с религиозным изуверством средних веков.

Эклектика может иметь различные оттенки, но в целом она легко заменяет собой абстрактное отрицание прошлого, связанное со всякого рода уравнительными эксцессами взбесившегося мелкобуржуазного обывателя. Впрочем, обтекаемая эклектическая версия культурной традиции, лишаящая ее всякой остроты и мысли, есть та же обывательщина во всей своей разлагающей силе. Она уже со школьной скамьи учит пустословию, юбилейной дипломатии, внушает мысль, что все слова представляют собой только условные знаки, требующие одной лишь ловкости. Никто теперь не станет доказывать, что мировоззрение Пушкина есть плод его «шестисотлетнего дворянства». Но если вообще замазать вопрос о дворянских симпатиях великого поэта, облегчая себе таким образом понимание его народности, то рядом с этой заглаженной иконописью даже схема «шестисотлетнего дворянства» покажется чем-то заслуживающим уважения. В ней есть по крайней мере часть истины, не затертой пустыми фразами.

Эклектика отталкивает от всего передового и лучшего, превращая любой идеал в бессильную воскресную проповедь, обходящую самые острые вопросы жизни. И горе передовому мировоззрению, если такая жвачка делает его скучным до бездарности. Еще горше, если в качестве мнимого освобождения от этой бездарности из темных щелей лезет реабилитация всякой скверны, до клерикальных идей и мистических фантазий включительно.

Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах...

Где же другая возможность? — спросит читатель. Единственной серьезной альтернативой ко всякой догматической абстракции, а равно и обывательской эклектике, со всеми их последствиями, является живая, диалектическая мысль марксизма, метод Маркса и Ленина. Правда, в делах культуры именем этой силы теперь клянутся меньше, чем в былые времена, но жалеть об этом не стоит. Пусть агрессивная бездарность отхлынет в другую сторону, увлеченная дешевым блеском торговой упаковки. Мысль, верная завоеваниям марксизма, от этого только выиграет. Ибо не подражанием какой-нибудь ретроградной галиматье из конфекциона «потребительского общества» открываются тайны, заложенные в бесконечно своеобразных формах истории духовной культуры, накопленных ею и не всегда доступных ее собственному формальному самосознанию. Они открываются только материалистической диалектике (разумеется, в самом серьезном, отнюдь не школьном смысле этого слова), способной связывать противоположности, следить за их причудливыми, но безусловно реальными переходами и в то же время — видеть определенную мировую линию, проходящую через все эти тождества крайностей и отделяющую великое в самой превратной форме от ничтожного в павлиньих перьях прогресса.

Правда, такое решение вопроса, подготовленное Вико, Гегелем, Белинским и множеством других умов, больших и малых, трудившихся над созданием новой науки — феноменологии общественного сознания, не легко. Оно требует высокого теоретического развития. Не удивительно, что уже в ближайшем окружении Маркса и Энгельса их тонкая, как алмазное острие, но точная мысль часто бывала не понята, как было не понята, например, Вильгельмом Либкнехтом их отношение к Гегелю. Наша вера в то, что диалектическая мысль марксиз-

ма, развитая Лениным, может быть усвоена более широким общественным авангардом, основана на том, что, с тех пор как она получила свою классическую форму, в опыте народов совершилось и продолжает совершаться много такого, что учит больше, чем книжное знание, да и книжное знание, без которого не обойтись, хотя и неровными шагами, идет своим путем. Все остальное впереди — на обучение диалектике истории ничего не жаль.

Как уже было сказано, некоторые попытки осветить диалектический ход истории (применительно к процессу художественного развития) были сделаны у нас в тридцатых годах. Но они встретили естественное сопротивление сплоченных растущим догматизмом обломков вульгарно-социологических течений, и, таким образом, пророчество, согласно которому во дни оны услышат глушии слова книжные и ясен будет язык гугнивых, не сбылось. Вопрос этот можно оставить вниманию будущего историка, если он сочтет его достойным исследования. Я же рассказываю здесь об этом лишь для того, чтобы объяснить мое участие в критике взглядов Видмара.

Выступление на страницах журнала «Новый мир» открывало возможность, не возвращаясь прямо к дискуссиям тридцатых годов, поставить тот же вопрос в той же форме и решить его теми же средствами, показав этим, по крайней мере, что за истекшее время я не имел никакого основания в чем-нибудь изменить своей прежней точке зрения.

Мне тем более казалось это необходимым, что в силу весьма ядовитой, но совершенно естественной иронии вещей, роли переменялись. В новых условиях мои литературные недоброжелатели, обвинявшие меня в проповеди «реакционного мировоззрения» и других смертных грехах, сами пошли на поклон к таким явлениям современной западной культуры, которые трудно назвать прогрессивными. Это, впрочем, вовсе не удивительно. Нет никакого сомнения в том, что так называемая вульгарная социология двадцатых-тридцатых годов соприкасалась с немецкой «социологией знания» и другими подобными течениями западного философского модернизма, часто перенимающего в своих собственных целях некоторые мотивы марксистской литературы, например понятие «идеологии»*. Наши отечественные признаки и осо-

* См.: «Лит. газ.», 1936, 20 янв.

бенности этой социологической моды как мирового явления (примером ее может служить столь популярная в настоящее время «франкфуртская школа») существенной роли не играют. Важно то, что при этом в quasi-марксистской форме провозглашается условность истины, а вслед за тем и отказ от классической традиции, внешне оправданный ходячей абстракцией «передового» и «нового».

Чтобы мои слова не вызвали кривотолков, не показались выражением личной стратегии, отдельной от общего дела, к сказанному нужно прибавить следующее. Марксизм есть совокупность определенных учений. Учения эти развивались; они могут развиваться и впредь, как развиваются, например, учения естественных наук, то есть без возвращения к вере в колдунов и ведьм. Известно, что главное в марксизме не буква, а существо, но это существо содержится в определенных текстах. Их нужно, конечно, знать и, самое главное, понимать, придерживаясь их подлинного семантического смысла (как принято говорить в хорошем обществе), иначе у нас получится «марксизм без берегов».

В течение жизни я приобрел некоторое знание марксистской теории в ее современной форме, то есть в форме ленинизма, и старался передать это знание другим. Оно с молодых лет превратилось у меня в убеждение сердца, которое пересмотру или, на более ученом языке, ревизии не подлежит. И каждый на моем месте был бы достоин презрения, если бы он делил свой хлеб с крикливыми словесными ортодоксами былых времен или слишком гибкими эклектиками современности. Пусть их! Каждый сын человеческий должен следовать евангельскому правилу: я пришел в мир не для того, чтобы нарушить закон, а для того, чтобы его утвердить, но с фарисеями и саддукеями мне делать нечего. Вот, если можно так выразиться, краткая формула моей жизни и единственный источник личной неприязни в литературных делах, если она у меня может быть.

«Я» ненавистно, сказал Паскаль. Однако, взявшись за воспоминания, приходится говорить от своего имени и о себе. Пусть же простит мне это доброжелательный читатель, понимающий, что конфликты, известные ему из школьного учебника литературы, еще не кончились. Моей заботой всегда было оказывать всяческое сопротивление одной укоровившейся болезни века, давно уже не детской, и во имя принятой цели я старался предста-

вить моим современникам подлинные взгляды основателей марксизма, выделив из их произведений те места, которые наглядно показывают, что для них существует абсолютная истина, развивающаяся в истории противоречно и сложно, — истина теоретическая, нравственная и эстетическая, многообразная в своих исторических явлениях, но единая, не распадающаяся на множество условных, равных друг другу по ценности, непроницаемых и по существу иррациональных культур, идеологий, стилей, «видений», «знаковых систем». Разумеется, принятый мною метод действия, защищающий истину авторитетом Маркса и Ленина, мог иметь лишь относительный успех, так как интересы и настроения сильнее любых авторитетов и логических выводов. Как бы ни были слабы научные позиции противной стороны, они коренились не в теории, и потому даже цитатами из священных книг марксизма нельзя было образумить глухих и гугнивых.

В древней Индии любили публичные диспуты, причем тот участник спора, чьи аргументы не выдерживали критики, должен был броситься в воду. Двадцатый век не знает такого обычая. Никто не бросится в воду вследствие логической слабости своих аргументов. Но при всем том логика, даже не признаваемая в столь беспощадной форме, сохраняет свое значение объективно. Под влиянием общего хода событий эта стихийная логика привела к тому, что коренные идеи, глубоко сидевшие в классовой фразеологии вульгарной социологии и перешедшие из нее в позднейшее эклектическое двоемыслие, получили возможность выразить себя более свободно, в согласии с их внутренней природой.

Этим объясняется то обстоятельство, что «мандрагоры имманентные зашуршали в камышах». Были они и раньше, но не шуршали. Напротив, грому подобен был их обличительный глас и грозный. Нежное шуршание началось с отмены достигнутого в период кризиса вульгарной социологии понимания реализма, как объективной истины содержания и формы, лежащей в основе художественного развития общества. Зашуршали другие взгляды на искусство, согласно которым оно является выражением субъективной позиции художника, его метода, его личности, его борьбы против «чувственной достоверности» реального мира. О классовой «психоидеологии» как-то забыли, хотя среди прочих реставраций наметилось и восстановление социологических древностей Арватова и Фриче.

Ничего удивительного, дорогой читатель! Ибо в основе всех модуляций этой идеологической музыки за время полувека лежал один и тот же мотив субъективного выражения — классового, национально-политического или чисто художественного, просто личного. Конкретная форма, которую такая тенденция принимала, есть уже вопрос более частный. Важно то, что в подобной системе взглядов нет места понятию независимой от нас истины, хотя «теория отражения» может присутствовать, имея чисто словесное или декоративное значение. Разумеется, самые грубые средства приведения к одному знаменателю, игравшие в прежние времена столь печальную роль, например принцип «чего моя левая нога хочет», превратились теперь для обывателя в знамя свободы от тирании объективной истины, разума, классики, реализма и прочих стеснительных уз... Не смею продолжать по соображениям принятой в наши дни деликатности.

К тому времени, когда судьба свела меня с И. Видмаром в качестве критика его статьи о Ленине, мне уже не приходилось опасаться грозных обвинений в проповеди «реакционного мировоззрения» и «теории круговорота». Никто не стал бы приписывать мне «возведение на трон Ницше и Шпенглера», поскольку интерес к этим именам считался уже признаком интеллигентности. Зато появились другие возможности — в силу той же иронии вещей я становился догматиком.

Как это произошло? Во-первых, войдите в положение человека, который действительно никогда «реакционного мировоззрения» не проповедовал и относился ко всякому компромиссу с явлениями буржуазной идеологии или даже простому заигрыванию с ней, хотя бы чисто словесному, то есть к погоне за модными терминами, как Собакевич к лягушке, обсыпанной сахаром. Разве это не догматик, особенно с точки зрения тех людей, которых природа в таком изобилии одарила чувством нового, что они всегда правы, всегда впереди прогресса, всегда не помнят, что они говорили вчера, и всегда, в сущности, повторяют одну и ту же «бодягу», то непробиваемую, как застывший железобетон, то жидкую, как эклектическая каша? Во-вторых, нужно было на кого-то свалить вину за собственные догматические грехи.

Не удивительно, что мне была предоставлена возможность выступить в качестве отсталого консерватора, защищающего осужденное прошлое. Никто не оспаривал у меня это право. И хотя подобная роль имела свои не-

удобства, как понимает читатель, и хотя она отвечала плоским расчетам литературного политиканства, я готов был ее принять. Ибо, при всем ее неудобстве, она все же давала возможность выяснить, «кто есть кто». С учетом будущего можно было сказать, что вещи постепенно становятся на свои места. «Передовые идеи» противной стороны выражались теперь более открыто как приближение к модернистской идеологии современного Запада и настроениям русской буржуазной интеллигенции предоктябрьского периода.

Меня поэтому менее интересовала позиция Иосипа Видмара (который имеет моральное право судить об искусстве с любой точки зрения), чем двоемыслие его скрытых соратников. Они осуждали его, как впоследствии осуждали Гароди, не жалея резких слов, однако на деле все более склонялись в ту же сторону. Вот почему у меня было намерение включить в критику статьи И. Видмара «Из дневника» некоторые замечания, показывающие, что в более обтекаемой форме сходные взгляды встречаются не только на берегах Дуная. Редакция «Нового мира» сочла это излишним. Таким образом, я остался лицом к лицу с Иосипом Видмаром, которого старался убедить не чисто логическими доводами, а разбором некоторых произведений Толстого.

Сообщаю об этом для того, чтобы какие-нибудь «мандраторы имманентные», находившие в те времена мои статьи против И. Видмара слишком либеральными, не представили их теперь литературной карательной экспедицией. Чья точка зрения, моя или И. Видмара; за истекшие двадцать лет приобрела больше сторонников, судить не буду. Впрочем, для научной истины, по словам Энгельса, не существует демократического форума.

Появление в печати моей статьи 1957 года вызвало некоторые устные отклики. Я всегда ценил мнение Б. М. Эйхенбаума, и меня радует, что разбор сцены охоты из «Войны и мира» не вызвал у него возражения. Что же касается «Крейцеровой сонаты», то он заметил, что подошел бы к разбору этого произведения иначе. Замечание вполне резонное — я сам подошел бы к разбору «Крейцеровой сонаты» иначе, если бы речь шла о произведении Толстого в целом. Так, у меня почти ничего не сказано о демонической роли музыки, — между тем само название повести говорит о том, что это существенно. Еще важнее другой идейный мотив, связывающий «Крейцерову сонату» с рассказом Толстого «Дьявол».

Все это я не вправе был бы игнорировать, если бы речь шла о чем-нибудь большем, чем доказательство наличия тесной связи между политическими взглядами Толстого и его художественным методом. Спор с И. Видмаром шел именно об этом. Как-нибудь в другой раз, если позволят обстоятельства, я вернусь к великому произведению Толстого, чтобы коснуться его основной художественной идеи, разумеется, в соответствии с моими силами. Но если бы даже мне удалось исполнить это намерение, я, к сожалению, уже не сумею услышать справедливый приговор такого компетентного судьи, как Б. М. Эйхенбаум.

Другое воспоминание связано у меня с бывшим секретарем Толстого Н. Н. Гусевым. Как-то в его присутствии я высказал самое заурядное мнение, что к таким идеям, как аскетизм «Крейцеровой сонаты», люди обычно приходят после бурно прожитой молодости. В этих словах, разумеется, не было ничего, кроме уважения к широкой и человеческой натуре Толстого. Не знаю, по какой причине мои слова произвели на Н. Н. Гусева столь отрицательное впечатление, но он нашел в них «вульгарный материализм» и с тех пор затаил глубокую обиду. Когда появилась моя статья с разбором «Крейцеровой сонаты», он сказал нашему общему знакомому: «Это писал человек, обезумевший от любви к женщинам!» Что прикажете делать, друг-читатель, если они этого заслуживают?

Несколько лет спустя я был отомщен. Мы снова встретились с Н. Н. Гусевым в доме творчества «Переделкино», и я заметил, что почтенный старец (ему было тогда уже более восьмидесяти лет) выказывает явные знаки расположения сидевшей с ним за одним столом молоденькой, очень милой переводчице. Однажды во время чаепития он сказал ей громко, на весь зал, как говорят обычно глухие: «Душечка, какие у вас красивые зубы! Это ваши зубы?» На- минуту воцарилось молчание, и только С. Д. Нариньяни нашелся: «Молодые люди, — сказал он во всеуслышание, — учитесь, как надо ухаживать за женщинами!» Увы, среди нас нет уже ни седовласого Гусева, ни остроумного Нариньяни.

История моих статей 1957—1958 годов имела забавное продолжение, но эту новеллу я откладываю на будущие времена.

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ И. ВИДМАРА «ИЗ ДНЕВНИКА»*

I

Один из героев Бальзака становится жертвой неразрешимого противоречия: либо отказ от всяких жизненных радостей во имя бесплодного, но продолжительного существования, либо смерть от избытка активной жизни. В последние годы среди людей, называющих себя марксистами, появились литературные деятели новой формации, очень похожие на этого героя. Они колеблются между ортодоксальным буквоедством и лихорадочной «свободой творчества».

Конечно, марксизм от этого не погибнет. Одной из самых глубоких причин, вызывающих время от времени такие шатания, является самый факт роста общественного движения. «Если не мерить этого движения по мерке какого-нибудь фантастического идеала, а рассматривать его, как практическое движение обыкновенных людей, то станет ясным, что привлечение новых и новых «рекрутов», втягивание новых слоев трудящейся массы неизбежно должно сопровождаться шатаниями в области теории и тактики, повторениями старых ошибок, временным возвратом к устарелым взглядам и к устарелым приемам и т. д.»**. А так как в наше время, особенно после второй мировой войны, в этом движении оказалось поистине громадное число новых людей, втянутых в него силой обстоятельств, нет ничего удивительного в том, что у многих рекрутов «догма» и «творчество» разошлись слишком далеко. Есть, разумеется, и другие причины для объяснения этого печального факта, но о них здесь можно не говорить.

На страницах югославских литературных журналов возникла дискуссия о роли мировоззрения в художественном творчестве. Это старая тема марксистской литературы, и, разумеется, она никогда не будет совершенно исчерпана. Найдется немало новых сторон и новых вопросов, которые могут вызвать оригинальные попытки их освещения, а следовательно, и полезные споры. Непременным условием полезности этих споров является

* Впервые напечатано в журн. «Новый мир» (1957, № 9).

** Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 65.

сохранение марксистской традиции, прочной основы революционной теории, выработанной усилиями передовых людей рабочего класса в течение целого столетия.

Это условие не соблюдено в статье известного словенского критика Иосипа Видмара «Из дневника». Напечатанная в белградском журнале «Дело», она вызвала резкую критику в самой Югославии со стороны таких публицистов, как Бор. Зихерл в «Современнике». Появились критические отклики и в советской печати. Статья Видмара была осуждена как отступление от марксизма.

Трудно оспаривать этот приговор, хотя, с другой стороны, неизвестно (по крайней мере пишущему эти строки), был ли когда-нибудь Иосип Видмар в числе добровольных претендентов на звание марксиста. Так или иначе, взгляды его, высказанные в статье «Из дневника», очень далеки от марксистской традиции. Однако, сколько бы мы ни уверяли в этом читателя, он хочет знать содержание статьи, так часто упоминаемой в печати, и, если возможно, услышать несколько доводов против точки зрения, высказанной ее автором. Желание естественное, законное, и почему бы, собственно говоря, не удовлетворить его?

Речь идет о ленинском анализе мировоззрения и всей литературной деятельности Льва Толстого. По мнению И. Видмара, в известных статьях 1908—1911 годов литературные взгляды Ленина изложены «не слишком ясно и точно». Задача состоит в том, чтобы «выразить их в чистой логической формуле». Формула, предложенная Видмаром, действительно очень проста. Он утверждает, что *ценность художественного произведения не зависит от того, правильно или неправильно, реакционно или прогрессивно, полезно или вредно направление мысли художника*. Эту старую формулу, известную в прежние времена как боевой клич ценителей искусства, далекого от всяких общественных интересов, автор с легкостью выдает за основную мысль статей В. И. Ленина о Толстом.

Затея странная до смешного. Как не смеяться (сквозь слезы), читая рассуждения И. Видмара, которые он с достоинством называет «внимательно проведенными дедукциями». Дедукции И. Видмара состоят из двух основных пунктов: во-первых, Ленин назвал мировоззрение Льва Толстого реакционной утопией; во-вторых, он считал великого писателя земли русской гениальным художником. Из этих как бы противоположных тезисов рождается общий вывод, который автор статьи приписывает Ленину:

идеи художника не имеют существенного значения для его искусства.

Но приведем подлинные слова И. Видмара: «Если, например, направление мысли как философии или мировоззрения в литературном произведении со всей очевидностью противоречит развивающемуся важному историческому процессу, вредно для него своей утопичностью и реакционностью, а то, что выдвигается в качестве рецепта для освобождения человечества, даже смешно, и если произведение с такой идейной направленностью может быть гениальным, то отсюда, мне кажется, следует сделать вывод, что констатирующий это считает идейную направленность вообще совершенно не играющей роли в деле определения художественной ценности какого-нибудь произведения. Правильное это направление или ложное, материалистическое оно или идеалистическое, полезное или вредное, прогрессивное или реакционное — художественная ценность произведения, в котором оно выражается, остается независимой от него, потому что природа и смысл искусства заключаются в том, что Ленин выражает словами «давать несравненные картины жизни», то есть в задаче, для решения которой направление мысли не играет важной роли».

К этому выводу И. Видмар возвращается в своей статье несколько раз, и только тех, кто отвергает значение мысли в художественном творчестве, он согласен признать оригинальными мыслителями. Все прочие относятся к «доктринерам» и «узколобым». Но в таком случае в разряд узколобых должны быть отнесены все демократические писатели, начиная, по крайней мере, с XVIII века, ибо все они полагали, что идейность художника является основой художественной правды его произведения. В разряд узколобых придется отнести и многих мыслителей, не имеющих прямого отношения к демократии (например, Гегеля), поскольку они считали прекрасное наглядным проявлением истины, а достоинства формы — выражением глубины и конкретности содержания. Приходит в голову и вопрос о классиках марксизма. Ведь это Энгельс сказал, что Эсхил и Аристофан, Данте и Сервантес, Ибсен и русские реалисты девятнадцатого века, не говоря уже о Шиллере, были ярко выраженными тенденциозными писателями, что титаны Возрождения стояли на стороне той или другой партии и боролись «кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим». Да, это Энгельс сказал, что будущее искус-

ство призвано соединить два начала: идейную глубину и шекспировскую живость изображения. А в знаменитой статье «Партийная организация и партийная литература» Ленин рисует идеал такого литературного творчества, которое свободно и сознательно служит не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», но миллионам и десяткам миллионов трудящихся. Нечего доказывать, что в своем отношении к литературе Ленин всегда следовал принципу коммунистической партийности — нечего доказывать это, ибо доказывать такие очевидные истины смешно.

И мы понимаем, почему лучшие умы человечества крепко держались за аксиому общественного содержания искусства. Для них художественное достоинство произведения всегда неразрывно связано с его идеей, а следовательно, и с направлением мысли художника, его способностью выражать в своем творчестве общественный идеал, понимать или, по крайней мере, чувствовать истину, стремиться к справедливости, ненавидеть реакцию, испытывать отвращение к пошлому мещанству. Ведь если все это безразлично для деятельности писателя *как художника*, то, право, стоит презирать эту деятельность (и она в самом деле достойна презрения, когда речь идет о реакционной, лакейской, своекорыстной или равнодушной литературе). Если ложность направления не является препятствием для высоких художественных достижений, то одно из двух: либо призвание художника не имеет отношения к самой важной стороне человеческой жизни, либо в этой жизни правда вовсе не так важна и существенна.

)
 В поле бес нас водит, видно,
 Да кружит по сторонам...

Такой миропорядок был бы дьявольской насмешкой над человечеством, и Фаусту — речь идет о Фаусте Пушкина — оставалось бы только произнести свой приговор: «Все утопить!» К счастью, как ни сложны пути действительной истории, она не лишена разумного смысла, хотя не всегда легко и даже не всегда возможно в пределах жизни отдельного человека схватить этот сложный, ускользающий итог. Оттого так много внутренних противоречий и личных трагедий было в истории мировой литературы. Но если наша аксиома верна, то сложность ее конкретного применения уже не является роковым препятствием для научного анализа.

И. Видмар волен не соглашаться с этой аксиомой, но он не может приписывать свои взгляды Ленину. Сказать, что автор статей о Толстом считал произведение искусства эмоциональным «чудом», не подлежащим измерению посредством понятий истины и лжи, прогресса и реакции, то есть сказать, что Ленин повернулся спиной ко всей демократической и социалистической традиции в литературе, чтобы соединиться в этом вопросе с одним из апостолов современного декадентства — Т.-С. Элиотом (как утверждает Иосип Видмар), это уж слишком!

Однако моральное возмущение само по себе не аргумент. И. Видмар пришел к своим ложным выводам, запутавшись в сложном теоретическом вопросе, который уже не раз служил камнем преткновения для толкователей истории литературы и эстетики. Ленин действительно считал мировоззрение Льва Толстого реакционным, но вместе с тем Толстой оставался в его глазах великим художником, «зеркалом русской революции». Нет ли в этом противоречии весьма поучительного урока для каждого, кто хочет понять истинное значение классиков мировой литературы в свете марксистского анализа? Нельзя относиться к затруднениям югославского критика свысока, тем более что и в русской литературе этот вопрос не всегда освещался достаточно глубоко и верно. Как часто нам приходилось читать, что если вычесть из «Анны Карениной» реакционную идею «мне отмщение и аз воздам», то останутся несравненные картины личной и светской жизни, за что и следует ценить Толстого! Это, в сущности, не так далеко от приведенной выше «дедукции» И. Видмара.

Разумеется, никто из более осторожных авторов не станет отрицать аксиому общественного содержания искусства, а тем более приписывать это отрицание Ленину. Но в результате многих шатаний различных рекрутов марксизма — и крикливо бдительных и либеральных (один тип не всегда легко отличить от другого) — вопрос о сложном взаимоотношении между идеями художника и его творчеством остался весьма запутанным. Верное решение этого вопроса, так неудачно поставленного И. Видмаром, является общим делом марксистской литературы. Нельзя сказать, что сегодня ей приходится строить свое здание на голом месте. Многое уже было сделано, и сделано неплохо, однако старая хлеб-соль часто забывается.

Посмотрим теперь, каким образом автор статьи «Из дневника» пришел к своим странным и совершенно неправильным выводам. Психологически его позицию понять можно, но оправдать ее нельзя. И. Видмара оскорбляет вульгарное повторение таких распространенных формул, как «идейная направленность», «отражение действительности» и так далее. Настроение понятное. Тяжело видеть, как дорогие нашему сердцу идеи превращаются в пустую догму под руками слишком услужливых и беспринципных друзей марксизма. Сталкиваясь с такими «друзьями», Маркс говорил: «Ясно одно, что сам я не марксист!»

Но эта шутка, а И. Видмар делает из настроения *теорию*. Так как понятие «идейной направленности» часто применяется догматически, то он предлагает совершенно выбросить его из обихода марксистской эстетики. В таком повороте любые шутки превращаются уже в политическое явление, и притом весьма отрицательное. Что касается «отражения действительности», то И. Видмар подвергает это понятие особой обработке, после чего даже Ленина нетрудно представить соратником Элиота.

Если перед нами действительно великий художник, то хотя бы некоторые из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях. Мысль Ленина, изложенную в этой фразе, И. Видмар разделил на две части. «Каждый художник есть выражение или отражение своего времени и своей эпохи. Хотя бы до известной степени». Затем следует расчленение этой мысли. «Чем крупнее художник, тем больше отражаются в его творчестве, более того, должны отражаться значительные, существенные особенности и явления его эпохи». Первую часть мысли Ленина И. Видмар считает совершенно бесспорной. Вторую он хочет исправить в своей статье.

Конечно, творчество всякого писателя «представляет его эпоху». Более того, нужно сказать, что «писатель не может не быть отражением своего времени». *Не может не быть*. Попробуйте уклониться от этого закона — и у вас все равно ничего не выйдет. Если так, то о чем же писателю беспокоиться? Нужно ли ему стремиться к изображению действительности, должен ли он стараться передать свою эпоху в ее наиболее существенных чертах? Пустые заботы. По мнению автора статьи «Из

дневника», художник должен *быть художником*, все остальное сделают законы истории.

Таков основной вывод И. Видмара. Он возражает против превращения исторической необходимости в сознательное направление мысли. «Ибо мысль по своему содержанию имеет второстепенное значение в искусстве. Тот же, кто изучает литературу в смысле направленности ее мысли и судит о литературе по этой направленности, тот не выполняет существенной задачи критики». Отражение эпохи является «фактом природы», а между тем его превращают в *требование*. Отсюда, по мнению И. Видмара, первородный грех марксистской критики. «Как только высказано это требование, его сторонникам недостаточно, чтобы современные художники были выражением своей эпохи, как прежние писатели были выражением своей, в большинстве своем, так сказать, невольно, из простой действительной необходимости, ибо иначе вообще не может быть; нет, они требуют большего: писатель должен быть выражением своей эпохи, причем каким-то особым, другим, актуальным способом, всем своим сознанием...» и т. д.

Пока мы говорим об отражении действительности вообще — все хорошо. И. Видмар находит такой взгляд вполне естественным. Но как только нам приходит в голову вопрос, *что* и *как* отразил художник в своей эпохе, это рождает у автора «Дневника» чувство протеста: «Правильно ли будет утверждать: чем лучше художник отражает значительные и существенные стороны своего времени, тем более он велик?» Такой вывод из статей Ленина о Толстом И. Видмар считает по крайней мере сомнительным. Ведь сам Ленин сначала инстинктивно понял гениальность Толстого, а потом уже исследовал историческую связь творчества этого писателя с движением миллионов крестьян. И если Ленин, как рассказывает Горький в своих воспоминаниях, хотел прочесть сцену охоты из романа «Война и мир», то не ради «крестьянского голоса Толстого», а ради чар его искусства, «чтобы пережить какую-то сцену, нарисованную с такой оригинальной правдой и свежестью, что она действует как освежающее купание в источнике самой простой жизни». Это очарование относится к «постоянным чувствам человечества», его нельзя объяснить, утверждает И. Видмар, ни взглядами художника, ни даже отражением эпохи; оно остается за пределами нашего понимания, «чтобы всегда снова и снова привлекать дух

к спорам и размышлениям о единой сущности этого чуда».

Но сделаем передышку. Она необходима после такого крутого подъема к вершинам творчества. Вернемся в более скромную область логики. Если тайны искусства непостижимы, зачем рассуждать на эту тему? А если Иосип Видмар все же доверяет хотя бы в малейшей степени устаревшему методу сознательного мышления, то давайте подумаем.

«Факты природы» существуют независимо от нас, законы необходимости нарушить нельзя. В этом отношении И. Видмар прав. Если, например, я перестану есть, чтобы доказать бессилие природы над моей волей, то физическая необходимость все равно восторжествует. Мало того, ее значение будет доказано с еще большей силой: природа возьмет свое, и я умру. Но какая разница между осуществлением законов необходимости в двух прямо противоположных случаях, то есть в нормальном процессе жизни и в этом печальном исходе моего эксперимента! То и другое — «факты природы», однако факты бывают разные.

Хотите вы этого или нет, закон необходимости превращается для нас в требование. Если обмен веществ является условием жизни, то было бы глупо забывать об этом условии. Так и во всех других отношениях человека к окружающему миру, не исключая вопроса об отражении действительной жизни в искусстве. Гений и посредственность, художник, в меру своих сил изображающий реальный мир, и больной талант, уходящий в царство туманных символов, или даже простой шарлатан, делающий себе карьеру благодаря общественному легковерию и глупости «образованных людей», — все они, безусловно, подвержены закону отражения действительности. Но это не устраняет разницы между ними и не лишает нас права считать основой подлинного искусства правдивое изображение жизни. В ходе истории искусства стихийное отражение действительного мира становится сознательным его изображением. Здесь также «факт природы» превращается в требование.

Один французский историк остроумно сказал, что не существует поддельных грамот. И действительно, поддельные документы иногда раскрывают для исторического анализа больше тайных сторон ушедшей эпохи, чем сотни вполне достоверных «единиц хранения». Ведь очень любопытно и важно знать, как и почему, под влия-

нием каких интересов люди искажали правду своего времени. Отсюда вывод: не существует поддельных грамот! Но ведь это только потому не существует, что мы *поняли их поддельность*, а если кто-нибудь на основании того полезного эффекта, который приносит исследование подложных документов, скажет, что между фальсификацией и правдой вообще нет никакой разницы, то можно быть уверенным, что его будут считать пустым софистом.

Интересно изучать эти образцы *искусственного искусства*, например так называемый «тривиальный роман», — они очень много говорят о своем времени, и притом не только специалисту, но и каждому человеку, не лишенному исторического чувства. Интерес этот повышается, когда от сознательной подделки мы переходим к бессознательному искажению действительности или стремлению уйти от нее в область чисто условных знаков. Но согласитесь, что по отношению к фактам искусства такой интерес носит вторичный характер и не совпадает или, по крайней мере, не вполне совпадает с интересом к художественному творчеству в собственном смысле слова.

Так, например, во многих исторических типах искусства играют большую роль характерные маски времени, условные искажения реальных форм. Если икона занимает меня как естественный и невольный продукт своей эпохи, то я, вероятно, выберу более архаические, грубые образцы, ибо в них стихия средневековой жизни выражена более темно и густо, «с сукровицей», как говорил Толстой. Если же я имею способность понимать художественную сторону дела и выработал себе привычку не смешивать это понимание с чисто историческим интересом и другими посторонними внушениями, например литературной модой или тщеславием образованного вкуса, способного воспринимать любые парадоксальные формы, как акробат способен бриться под куполом цирка, то в средневековой иконе я увижу не только условные черты. Всякое подлинное произведение искусства сочетает своеобразие времени с более широкой и общей правдой изображения реального мира.

Современное абстрактное искусство также «представляет свою эпоху» (по выражению И. Видмара), и представляет ее весьма характерным образом. Будущий историк не пройдет мимо этих симптомов одичания на вершине цивилизации. Для такого взгляда абстрактное

искусство очень интересно, как интересно сознание больного для врача. В известном смысле можно сказать, что фантазии невропата более ярко представляют жизнь тела, чем мысли здорового человека, ибо в здоровом состоянии мы способны до известной степени контролировать напор физических импульсов, опираясь на факты внешней действительности и участвуя вместе с другими людьми в общественной практике.

Сознание здорового человека есть зеркало мира, картина его, *изображение*. Такой картиной является, например, сознание врача по отношению к моей болезни. Но если сам врач похож на князя из Сухово-Кобылина, который решал дела в зависимости от действия «содовой» на его желудок, то... спасайся кто может! В таком случае нужно позвать другого врача, способного охватить своей более широкой и объективной мыслью сознание первого, ибо этот первый врач сам является теперь пациентом, а его диагноз уже не картина моей болезни, а симптом его собственной немощи.

Всякое сравнение хромает. С этой оговоркой можно сказать, что врач в нашем примере — это художник. Он охватывает предмет своим широким взглядом и делает его предметом изображения. Иногда сам художник становится предметом изображения, одним из персонажей для другого художника. Существовал такой тип в русской жизни, который связывается в нашем представлении с образом чувствительного поэта Ленского. Поэзия Ленского, без сомнения, была отражением своего времени, но каким-то слишком тесным и бессознательным его отражением (недаром Ленский писал «темно и вяло»). Она — стихийный отзвук эпохи, только «продукт» ее, деталь картины дворянского общества начала прошлого века. Создателем этой картины был Пушкин. В своем поэтическом зеркале он охватил и самого Ленского и те условия, которые нашли себе выражение в звуках его невинной романтической лиры. Он сделал поэта со всеми его благородными и смешными качествами персонажем литературного произведения, он *понял* Ленского и тем раз навсегда освободил нас от детских пеленок его воображения.

Неужели И. Видмар не видит разницы между Пушкиным и Ленским, между зеркалом, способным дать «несравненную картину жизни», и простым отпечатком времени, «фактом природы»? Писатель не может не быть свидетелем и участником современной жизни, но

является ли он активным субъектом истории или только объектом для другого — это большой вопрос. В двадцатом веке существует целая литература людей, подавленных ужасами современного мира; ей можно верить не более, чем видениям святого Антония. Лишь в немногих случаях простой вздох угнетенной твари, переживания одного из участников реальной драмы переходят в нечто высшее — картину жизни.

Таким образом, понятие отражения имеет двоякий смысл, и прав тот писатель, который в меру своего таланта стремится отразить современную эпоху в ее полной истине. Здесь нет никакой обиды для законов истории.

Конечно, разница между двумя формами отражения мира относительна. Даже гениальный художник не может охватить всю правду жизни, не может быть свободен от ограниченности его времени, его класса, его общественной среды. Так, в зеркале замечательных произведений Толстого русская революция отразилась неправильно (с этого и начинается Ленин свою первую статью о нем). С другой стороны, еще Добролюбов думал, что в самых нелепых романах и мелодрамах нет безусловной неправды. Их делает нелепыми одностороннее или даже исключительное подчинение одной какой-нибудь черте действительности, не занимающей в общем балансе жизни такого важного места. Из этого видно, что без соприкосновения с реальным миром художественная деятельность вообще невозможна. Даже «абстрактное искусство», при всей нелепости этой затеи, не обходится без отдаленных намеков на реальные формы.

Тем более необходимо, чтобы это совпадение с действительным миром было полным, а не односторонним и бледным, едва мерцающим, как в указанных случаях. Достигнуть безусловного совпадения мысли и действительности нам никогда не удастся. Все, что возникло в определенных исторических условиях, имеет свою ограниченную сторону; значит, и нам не дано быть исключением из общего правила. Но об этом беспокоиться нечего; ограниченность придет сама собой. Наша забота — стремиться к наибольшей полноте отражения жизни. Как понимать эту полноту — уже другой вопрос. Во всяком случае, нельзя запретить писателю делать *сознательный вывод из необходимости* на том основании, что его искусство все равно «не может не быть» отражением своего времени.

И. Видмара, конечно, пугает слово «требование», вот почему он спешит укрыться в царство слепой необходимости. Но требования бывают разные... А если И. Видмар хотел сказать, что литературное дело не поддается механическому равнению, то он повторил бы только слова В. И. Ленина, сказанные великим учителем рабочего класса в статье «Партийная организация и партийная литература». Ничто не делается в искусстве, да и во всякой другой сфере жизни, «по шущьему велению», простым усилием воли. Но этого Видмару мало. Единственное сознательное требование, им допускаемое, по крайней мере в области литературы, это забота о том, чтобы наш интерес к истине не помешал стихийному закону истории делать свое дело. В лучшем случае стремления художника безразличны для его творчества — не важно, направлены они в прогрессивную сторону или реакционны и ложны.

III

Такой вывод можно было бы сделать только в одном случае — если бы нашему автору удалось доказать, что реакционные идеи Толстого не имели отрицательного влияния на его искусство. Однако доказать это довольно трудно. И. Видмар сравнил чтение некоторых сцен из произведений Толстого с «освежающим купанием в источнике самой простой жизни». Очень хорошо. Но едва ли для такого купания он изберет, например, последние страницы истории Нехлюдова и Катюши Масловой.

Размышляя над Евангелием, полученным в подарок от румяного англичанина, Нехлюдов приходит к выводу, что великий урок из всей жизни людей заключается в пяти требованиях нагорной проповеди: нельзя никого убивать (нельзя даже ругать других нехорошими словами), нужно воздерживаться от наслаждения красотой женщины, не следует давать клятвенных обещаний, нельзя мстить за обиду, нужно любить своих врагов. Если все будут соблюдать эти правила, то совершится великий переворот, и наступит царствие божие на земле. Сам Нехлюдов чувствует слабость своего вывода после того, как он видел все лицемерие общества, в котором эти моральные правила давно известны, но никому не мешают делать мерзости; после открывшихся ему страданий простого народа, слишком громадных, чтобы их можно было простить; после такого примера совсем не религиоз-

ного самопожертвования, каким была жизнь Крыльцова и других политических арестантов.

Все, что может сделать Толстой для подкрепления выводов своего героя, это только внешние средства литературного гипноза, а не те безошибочно найденные слова и краски, которые обычны для него как истинного художника. Обращение Нехлюдова к религиозному социализму могло быть верной чертой действительности, если бы Толстой оставил своего кающегося дворянина в реальной перспективе времени, как Пьера Безухова, Нехлюдова из «Утра помещика» и даже Левина (при всех попытках этого лица выйти из рамок художественного произведения в область чистого резонерства). Но в данном случае, то есть в последних сценах «Воскресения», такая победа искусства была, как видно, невозможна. Толстой не мог раскрыть историческую обусловленность самого толстовства, то есть пойти дальше своего последнего слова, и вот Нехлюдов говорит от имени самого писателя, а великий писатель опускается до уровня своего персонажа.

И так не только с Толстым. Бальзак однажды сказал, что примечание романиста равно честному слову гасконца, а между тем у него самого есть целые романы, которые, в сущности, являются не чем иным, как расширенным примечанием к «Человеческой комедии». Таковы, например, «Сельский священник» и «Деревенский врач» — нечто подобное второй части «Мертвых душ» на французский лад. Они являются примечанием романиста, ибо утопии Бальзака, излагаемые в этих произведениях, не оправданы живыми образами, не вошли в них и не могли раствориться в реалистическом изображении жизни до конца. Вот почему, несмотря на прекрасные детали, поверить этим романам читатель может не больше, чем честному слову гасконца.

Итак, когда в художественном произведении ложная идея берет свое, *чуда* не получается. Выходят только сухие резоны, а в них *купаться* нельзя. И. Видмар может возразить, что произведения Толстого или Бальзака не состоят из одних недостатков, и будет прав. Но, обращаясь к достоинствам великих писателей, мы тем более убеждаемся в ложности его «внимательно проведенных дедукций». И. Видмар неосторожно выбрал для доказательства своей теории *сцену охоты* из романа «Война и мир». Чудо здесь, без сомнения, совершилось, но чудо искусства, созданное могучей кистью Толстого, имеет

прямое отношение к его общественным идеям. Да, мы читаем сцену охоты «ради крестьянского голоса Толстого», даже если не знаем этого и не думаем об этом, мы наслаждаемся ею именно потому, что этот голос доходит до нас, несмотря на строгое запрещение И. Видмара.

Прекрасно написан Толстым осенний пейзаж: эта земля, еще мокрая от дождей, но уже схваченная слегка утренним морозом, полосы выбитого скотом озимого и светло-желтого ярового жнивья, вершины, покрытые лесом, и это небо над ними, которое тает и будто спускается на землю. Но пейзаж сам по себе еще не делает чуда в литературе. Люди среднего дарования часто способны рисовать явления природы или описывать внешность людей и обстановку их жизни. С другой стороны, бывают великие литературные произведения, в которых такие описания не играют никакой роли.

Труднее писать диалог, речи людей. Настоящий художник безошибочно узнается по этой удивительной способности найти верное слово, определить, что именно должен сказать в данных обстоятельствах тот или другой человек. Малейшая фальшь в разговорах действующих лиц всегда выдает слабость таланта. У Толстого, разумеется, этого нет. В сцене охоты все говорят своими словами, и говорят верно. Не только ловчий Данила или крестьянские девушки, когда появление Наташи верхом на коне дает им повод обсудить этот неслыханный факт («Аринка, глянь-ка, на бочку сидит! Сама сидит, а подол болтается...»), но и господа на своем более бесхарактерном и вялом языке выражают свое отношение к происходящему как живые лица.

И все же речи людей также не самое важное в искусстве. Самое важное то, *что происходит*, сама *фабула* охоты в более глубоком смысле этого слова, известном еще Аристотелю. Здесь основной фокус, в котором собираются все лучи, освещающие картину как целое. Это источник ее поэтического обаяния, реальная связь вещей и человеческих отношений, то, что в конечном счете дает пейзажу его настроение, а разговорам людей и всем разнообразным звукам, наполняющим осенний воздух в это свежее утро, их смысл и особую красоту. То, что происходит, есть само содержание дела, или, если угодно, это гениальное развитие мысли, заложенной в его объективном содержании.

«Охота, охотник!.. Что такое слышно в звуках этих слов? — спрашивает С. Т. Аксаков. — Что таится обая-

тельного в их смысле, принятом, уважаемом в целом народе, в целом мире, даже не охотниками?» Охота — это благородный пережиток тех времен, когда простая жизнедеятельность животного соединялась с первыми шагами общественного труда. Замечательно, что по мере развития цивилизации охота не исчезает из поля зрения человека, она только становится более свободной от чисто утилитарного назначения, приобретает известную самостоятельность как полезная игра сил. Человек играющий, *homo ludens*, представляет собой интересный предмет для писателя. Но охота не только игра. Она является испытанием воли, требует напряжения всего человеческого существа, подвергает его опасности. Между охотой и простым убийством животных — большая разница. В короткое время от появления волка, бегущего прямо на него через пустынное поле, до первой схватки матерого зверя с собаками Николай Ростов успел пережить все — и счастливейшую минуту своей жизни, и полное отчаяние. Боязнь стыда, опасность, волнение, кровь — зачем все это? Затем, что охота является как бы жертвой, искупающей уход человека от природы, она снова ставит его лицом к лицу с ее простой и суровой жизнью.

Вспомните волка, схваченного живьем благодаря искусству ловчего Данилы. Свесив свою лобастую голову с закушенной палкою во рту, большими стеклянными глазами смотрел он на всю эту толпу собак и людей, окружавших его. «Когда его трогали, он, вздрагивая завязанными ногами, дико и вместе с тем просто смотрел на всех». Вспомните восторженный визг Наташи, которым она выражала все, что говорили другие охотники своими особыми репликами. «И визг этот был так странный, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время».

Толкуйте после этого, что картина, нарисованная Толстым, безразлична к содержанию его идей. Неужели нужно объяснять И. Видмару, что тема охоты не является случайностью в русской литературе девятнадцатого века, что она вошла в нее вместе с обращением к природе и крестьянскому быту, что Лев Толстой — глубокий писатель и строгий критик цивилизации — не мог пройти мимо этой темы, богатой общественным и психологическим содержанием? Действительно, «фабула» охоты всегда привлекала Толстого, как в те времена, когда моло-

дой автор «Казаков» преклонялся перед естественным законом жизни, воплощенным для него в образе лесного бога, старого охотника Ерошки, так и впоследствии, когда страстный обличитель своего класса отрекся от этой барской потехи и осудил ее вместе с другими проявлениями чувственной природы человека — ненавистью к врагам, любовью к женщине, интересом к нагому телу в искусстве и, наконец, вместе с самим искусством.

В глубокой древности охота была общественным делом людей. Когда общество разделилось на классы, она стала привилегией господ вместе с ношением оружия. Накануне французской революции *droit de chasse* — одно из самых ненавидимых сеньориальных прав. Таким образом, тема охоты не стоит вне всяких социальных изменений, как думает И. Видмар. С давних времен в крестьянской среде, поглощенной строгим порядком земледельческих работ, охотник считался странным исключением, чудачком. Напротив, для барина охота есть признак принадлежности к господствующему сословию. Она является также, наравне с войной, той сферой, где проявляется его личная доблесть, его широкая натура, свободная от обязанностей труда, его презрение к деловым интересам. Недаром сцена охоты следует у Толстого тотчас же после неудачной попытки Николая Ростова показать себя мужчиной в помещичьем хозяйстве. Конторские счета, транспорт на другую страницу, деньги, вексель... Не одолев управляющего Митиньку, Николай решил заняться более приятным делом псовой охоты.

Но между искусственной жизнью помещичьего дома и миром природы стоит все тот же мужик, и барин должен подчиниться его руководству. Во всей сцене охоты есть, в сущности, только двое настоящих мужчин: это старый волк, взятый в плен после отчаянной борьбы, и ловчий Данила. Охотники-господа, хотя для них, собственно, и устроен весь этот спектакль, не являются его настоящими участниками. Они — за чужой спиной; не они побеждают зверя, а их богатая охота, дорогие собаки, из которых каждая стоит, может быть, целой деревни. Сами по себе они люди будто не вполне взрослые, нуждающиеся в опеке, как старый граф с его нянькой — камердинером Семеном. Даже для Николая охота — это экзамен, а тот, кто испытывает себя, еще не вполне тверд. Внутренняя нетвердость заставляет его немного заискивать перед Данилой, презирающим всех, в том

числе и своего барина, хотя презрение это не обидно, ибо «Данила все-таки был его человек и охотник». Этот дикарь, чье появление в комнате, несмотря на его небольшой рост, «производило впечатление, подобное тому, как когда видишь лошадь или медведя на полу между мебелью и условиями людской жизни», ведет себя на охоте, подобно штурману в «Буре» Шекспира, — ему должен подчиниться сам король. Когда старый граф отпускает волка, Данила ругает его неприличным словом, и граф виновато молчит: вспомнив потом свое столкновение с крепостным охотником, он говорит ему только: «Однако, брат, ты сердит».

Здесь открывается еще одна интересная черта этой темы, развитая Толстым. Как всякое серьезное испытание, охота подводит своего рода «гамбургский счет». Она переворачивает социальные отношения, и на один миг все, что тянется кверху или книзу, все ступени и ценности меняются местами. Игра становится настоящим миром, а то, другое, — звания, богатство, связи, условия, — чем-то ненастоящим. Но это только на один миг. И как только окончилась игра, слишком близкая к настоящей жизни, возвращается тот, другой мир, в котором, по словам немецкого поэта Стефана Георге, Herr wiederum Herr, Zucht wiederum Zucht, то есть барин снова волен над телом и даже над самой жизнью своего человека.

Вот куда клонится *поэтическая справедливость* в сцене охоты. Попробуйте нарушить ее, и все обаяние чуда растает как дым. Сделайте Николая Ростова героем, за которым следует толпа таких людей, как Данила, лишите нас легкой иронии, с которой написан старый граф на своей смиренной лошади, удалите все, что заставляет читателя с каким-то сочувствием следить за неравной борьбой волка против целой оравы людей и собак, измените все это — и у вас не будет Толстого. И. Видмар пишет, что в искусстве важны эмоции, а не мысль. Но каждая эмоция, возникающая при чтении Толстого, глубоко коренится во всем направлении мысли писателя.

Даже язык, которым написана сцена охоты, как бы неловкий, с вереницей всяких «бы» и других частиц, нарушающих плавность речи, с небольшой примесью грубоватых деревенских выражений и охотничьих терминов, с постоянным повторением одних и тех же слов, этот своеобразный, более осязаемый, чем обычно, язык Толстого есть язык его собственной мысли. В. Шкловский, изучавший «Войну и мир» под этим углом зрения, при-

шел к выводу, что Толстой стремился отделить себя от традиционной литературной речи середины девятнадцатого века, образцом которой был Тургенев. Здесь есть зерно истины, хотя у таких писателей, как Толстой, закон формальной антитезы еще не превратился в Молоха, пожирающего всякое конкретное содержание. Если Толстой отталкивался от слишком плавной и совершенной речи Тургенева, то не потому, что он просто хотел сделать *другое*, чтобы освежить литературу и внести в нее «неподражательную странность», а потому, что многое в Тургеневе вообще казалось ему сочиненным, искусственным, как весь литературный лоск европейской цивилизации. Несмотря на критику со стороны друзей и врагов, Толстой сохранил свой гениально-неправильный язык, так как видел в нем протест самой жизни, природы вещей, обычно заглаженной и прикрытой условными оборотами речи. Согласитесь, что все это имеет прямое отношение к философским взглядам и направлению мысли Толстого, как бы мы ни оценивали это направление.

Чтобы понять до конца связь идейной позиции Толстого с поэтическим обаянием нарисованной им картины, нужно вспомнить еще одно лицо, принимающее участие в сцене охоты. Это — старый чудак, мелкопоместный дядюшка. Такие оригиналы встречались во всех слоях русского дворянства, и самое их чудачество было своеобразной гримасой, невольным признанием уродства крепостных отношений. Дядюшка, кроме того, был небогат, следовательно, заслуживал только снисходительного отношения — таким мы и видим его, видим глазами Ростовых в начале всего эпизода. Но весы поэтической справедливости колеблются; их колебание заставляет нас волноваться, когда начинается соревнование охотников, возбужденных травлей зайца. Дядюшке, кажется, не выдержать этого соревнования. «Что мне соваться! Ведь ваши — чистое дело марш! — по деревне за собаку плачены, ваши тысячные. Вы померяйте своих, а я посмотрю».

Где-то в глубине души мы уже знаем, что это отношение сил должно измениться в пользу дядюшки. Если этого не будет, то не будет и радости, которую дает произведение искусства. Нам вовсе не нужно, чтобы добродетель «положительного героя» была вознаграждена, чтобы дядюшка получил наследство, сделался генералом, чтобы весть о его достоинствах дошла до самого государя и т. д. Все эти важные вздоры былых времен

теперь никому не интересны. Но — удивительное дело! — мы, люди другого века и других общественных интересов, радуемся тому, что дядюшкин кобель Ругай оказался угонистей, чем широкозадая Милка и красавица Ерза. Мы знаем, что так должно быть, и чувствуем удовлетворение от того, что тщеславие богатых охотников Ростовых и толстого Илагина в бобровом картузе посрамлено. Так должно быть, потому что настоящий человек среди охотников-господ — это дядюшка. «Вот вам и тысячные — чистое дело марш!». Если в начале охоты Николай, должно быть, смотрел на старого чудака сверху вниз, то под конец роли переменялись, и он «польщен тем, что дядюшка после всего, что было, еще достаивает говорить с ним».

Правда, все это только охота, игра, а не та, другая жизнь, где все становится на свои места. Но есть еще одна щель, в которую проглядывает что-то большее, чем обычные отношения людей. Это — домашняя жизнь дядюшки. Когда Николай и Наташа впервые оказались в бревенчатом помещицьем доме старого суворовского солдата, они поняли, что их иронический взгляд на бедного родственника не умен. В этом доме, где все выглядело просто, но без запущенности, жил человек независимый, не искавший чужого покровительства или даже простого одобрения. «Немного погодя дядюшка вошел в казакине, синих панталонах и маленьких сапогах. И Наташа почувствовала, что этот самый костюм, в котором она с удивлением и насмешкой видала дядюшку в Отрадном, был настоящим костюмом, который был ничем не хуже сюртуков и фраков».

А когда появляется толстая, румяная, красивая экономка дядюшки — Анисья Федоровна — с деревенским угощением на подносе, то секрет дядюшкиной автаркии становится более понятным. Этот секрет раскрывается и в патриархальном укладе дома, где в сенях пахнет яблоками, а за порванными ширмами слышен девичий смех и шлепанье босых ног, и в балалайке Митьки-кучера, которая не наскучила гостям, несмотря на то, что мотив «барыни» повторялся сто раз. Наконец сам дядюшка настроил свою гитару, и полилась знакомая песня «По улице мостовой». Завершение всей картины, а может быть, и всего эпизода охоты — русская плясовая в исполнении молодой графини Ростовой.

«Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, — эта графинечка, воспитан-

ная эмигранткой-француженкой, — этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел, и они уже любовались ею.

Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную графиню, которая умела понять все то, что было в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

Не правда ли, при чтении этих строк невольно приходят на ум слова Ленина о Толстом, взятые из тех же воспоминаний Горького, которые цитирует И. Видмар: «До этого графа подлинного мужика в литературе не было»? Как и его создание — Наташа Ростова, Толстой подчинился той странной власти, которая всегда принадлежала угнетенной массе русского народа. Дворяне были господствующим сословием, крестьянство — основным телом нации. И первые невольно признавали этот факт в те лучшие или, наоборот, самые страшные минуты, когда жизнь как бы льется через край, так, что даже прочные устои, воздвигнутые официальным обществом, не могут ее удержать. Толстого всегда глубоко волновали такие моменты — война и охота, любовь и смерть — словом, все, что делает бесполезным или, по крайней мере, ставит под сомнение преимущество, вытекающее не из личности человека, а из особых условий его общественного положения. Толстой даже по-крестьянски превеличивал эту противоположность между *природой* и *законом общества*, как это делали за две тысячи лет до него греческие мыслители.

Таким образом, нельзя сказать вместе с И. Видмаром, что сцена охоты — одна из «несравненных картин жизни», нарисованных гениальным художником, — не имеет отношения к его «крестьянскому голосу». Напротив, вся простота и свежесть этой сцены есть результат общего взгляда на жизнь, принадлежащего Толстому и как бы разлитого в его произведении, так что нет и не

может быть в нем ни одного оттенка, ни одной малой черты, безразличной к этому основному взгляду.

Одно только нужно заметить для более верного понимания роли крестьянского голоса Толстого в образовании чисто художественных достоинств его романа «Война и мир». В те времена, когда был написан этот роман, крестьянский голос Толстого еще не отделился от голоса консервативной дворянской демократии (обычной позиции великого писателя на более ранней ступени его деятельности). В силу ряда исторических причин такое слияние двух общественных тенденций было еще возможно, и, самое главное, оно не могло, или почти не могло, помешать общему художественному действию «несравненных картин» Толстого. Примером и доказательством может служить то освещение, которое получила в романе своеобразная фигура старого охотника — дядюшки, написанная с большой симпатией.

IV

Теперь вернемся к теории чуда. И. Видмар настойчиво убеждает нас в непосредственности эстетического наслаждения, хотя этот факт настолько очевиден, что не требует особого разбора. Когда мы читаем сцену охоты, нам не нужно знать о крестьянских идеях Толстого, пишет автор статьи «Из дневника». Хочется просто «пережить» эту сцену, получить эстетическое удовольствие. Ленин раньше «инстинктивно» узнал художественное значение Толстого, а потом уж начал анализировать его отношение к русской революции. Отсюда вывод: если идеи играют роль в нашей оценке художественного произведения, то отнюдь не главную.

Эти рассуждения И. Видмара очень слабы. Чтобы утолить жажду, я могу выпить стакан воды, совершенно не думая о том, что вода состоит из двух частей водорода и одной части кислорода. Но разве это аргумент против химии? Разумеется, произведение искусства должно удовлетворять нашу эстетическую потребность. Недавно один судебный спор о границах земельных участков в городе Брюгге был решен на основании городского пейзажа, изображенного Яном Ван-Эйком в его «Мадонне канцлера Ролена». Это очень характерно для реалистически точной манеры старых нидерландских мастеров. Однако никто не скажет, что основное назначение картины Ван-Эйка — служить юридическим документом.

Но И. Видмар просто подменяет один вопрос другим. Дает ли нам непосредственное эстетическое наслаждение сцена охоты — это один вопрос. Почему мы испытываем это наслаждение — вопрос другой. Почему же? Да потому, что каждая черточка, проведенная рукой такого художника, как Толстой, имеет свое содержание; она говорит нашему сердцу что-то хорошее и важное. Наука переводит всякое содержание на язык мысли, в этом ее особенность. Эстетическое содержание также может быть переведено на язык мысли, хотя это совсем не легкое дело.

«Прекрасное, — говорит Дидро, — есть лишь истина, возвышенная благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным». Читатель едва ли захочет, чтобы мы повторяли здесь всю премудрость насчет единства содержания и формы в художественном творчестве. Скажем только, что это единство в самом деле является великим естественным чудом. Только, увы, чудеса искусства доказывают нечто обратное теории Видмара.

Особенность художественного произведения состоит в том, что оно не может быть создано никакими механическими ухищрениями. Если в позиции писателя есть элемент фальши, ему не помогут ни оригинальные метафоры, ни ложный полет, ни поза, ни интонация. Рано или поздно все поймут, что он *сковал себе голос*, как волк из детской сказки. В окончательном расчете дешевая позолота «мастерства» слезает, и тайное становится явным. Перехитрить это правило еще никому не удавалось, хотя искушение велико — плоды искусства так доступны и так далеки.

То же самое алгебраическое уравнение можно прочесть в обратном порядке: если перед нами настоящий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон действительности он должен был отразить в своих произведениях. Вы убеждены в том, что чудо совершилось? В таком случае ищите его идейный и общественный «эквивалент», ищите ту золотую жилу, которую открыл нам художник. Если, наконец, содержание ложно, а произведение все-таки художественно, о чем говорит нам непосредственное чувство, тогда одно из двух: либо мы неправильно поняли, в чем состоит его действительное содержание, то есть неправильно перевели его на язык мысли, либо мы принимаем за чудо то, что на деле является только искусством фокусника. Нельзя отрицать возможность таких недоразумений. Было время, когда

автор «Парижских тайн» считался великим человеком, а Стендаль — только второстепенным литератором. Но такие ошибки вкуса не отменяют значения общей аксиомы.

Критика И. Видмара направлена именно против этой аксиомы. Он ссылается на тот общеизвестный факт, что реакционные идеи не помешали Толстому быть гениальным художником. Вопрос действительно не так прост, и смешно было бы думать, что при помощи новых слов или какого-нибудь особенно хитрого расчленения вопроса на составные элементы можно избавиться от этого противоречия. Как мастер диалектической логики, Энгельс не боялся его, говоря о Бальзаке. Не боялись его Белинский и Добролюбов, говоря о Гоголе, Островском и других русских писателях прошлого века. Это противоречие освещается и в статьях Ленина о Толстом.

Замечательно, что у теоретиков марксизма и мыслителей эпохи подъема революционной демократии вывод получается не такой, как у Иосипа Видмара, а, скорее, прямо противоположный. По мнению словенского критика, *художнику достаточно быть художником*. Правильно или ложно направление его мысли — это существенной роли не играет или совсем безразлично. Но позвольте, а *что такое быть художником?* Старая демократическая и социалистическая критика без колебаний отвечала на этот вопрос: первый признак истинного таланта состоит в том, что он не может исказить истину, если бы даже захотел. Когда художник в угоду каким-нибудь посторонним целям или в процессе приближения к своей окончательной позиции делает ложный шаг, он испытывает сопротивление своего материала, своих собственных образов. Это поистине чудесное свойство искусства было уже не раз описано.

Захочет писатель солгать — и не получится (если он настоящий писатель). Выйдет то, что получилось с библейским Валаамом. «И сказал Валак Валааму: что ты со мной делаешь? Я взял тебя, чтобы проклясть врагов моих, а ты вот благословляешь? И отвечал Валаам и сказал: не должен ли я в точности сказать то, что влагает господь в уста мои?» Трижды пытался Валаам исполнить социальный заказ Валака, царя Моавитского, и каждый раз с нового места. Но результат был один и тот же — проклятие не выходило, а вышло благословение. Так и не пришлось Валааму получить богатые дары, приготовленные для него царем.

Эта притча встречается в русской демократической критике середины девятнадцатого века. Толстой применил ее к рассказу Чехова «Душечка». В своем послесловии к этому рассказу он говорит: «То, что случилось с Валаамом, очень часто случается с настоящими поэтами-художниками. Соблазняясь обещаниями Валака — популярностью или своим ложным, навеянным взглядом, поэт не видит даже того ангела, который останавливает его и которого видит ослица, и хочет проклинать, и вот благословляет». Этот признак таланта больше говорит нам о действительной природе художественного творчества, чем все школьные рассуждения на эту тему.

Как часто и самому Толстому приходилось бывать в положении библейского Валаама. Конечно, не корысть или жажда популярности толкали его на это, а именно ложный, навеянный взгляд. Так, например, в своем известном произведении «Крейцера соната» Толстой проклинает всякую любовь между мужчиной и женщиной, кроме любви братской. Чтобы не осталось никаких сомнений, он написал послесловие, в котором очень подробно излагает свое «направление мысли». Это направление совершенно аскетическое; Толстого не может остановить даже обычный довод — без физической любви род человеческий прекратит свое существование. Во-первых, когда-нибудь солнце погаснет и люди все равно исчезнут, во-вторых, самый факт гибели человечества — ничто перед идеалом целомудрия.

Но обратитесь к тому, что рассказано в «Крейцеровой сонате», этой драматической истории помещика и кандидата прав Позднышева, который убил свою жену по всем правилам мести ревнивого мужа, и вы увидите, что эта история, именно потому, что она рассказана гениальным художником, и так, как она им рассказана, внушает совсем другие мысли. Больше того, рассказ Толстого опровергает его теорию. Вместо того чтобы проклинать любовь, пророк благословляет ее.

Пример «Крейцеровой сонаты» особенно характерен, ибо в данном случае мы имеем дело с одним из самых тенденциозных произведений Толстого. Недаром Ленин ссылается на это произведение в качестве иллюстрации к своему общему выводу: «Вот именно идеологией восточного строя, азиатского строя и является толстовщина в ее реальном историческом содержании»*.

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 102.

тизм — обязательный признак подобной идеологии, и Толстой верен ей, когда утверждает, что эмансипация женщины не на курсах и не в палатах, а в спальне.

Сцену охоты из романа «Война и мир» можно с грехом пополам представить читателю как предмет чисто художественного наслаждения в отличие от сомнительной философии Толстого. Но такое деление совершенно невозможно в «Крейцеровой сонате». Здесь все мысль — от начала до конца. Никто не поверит И. Видмару, что изображение быта в семействе Позднышева или анализ психологии московского Отелло имеет безусловную ценность, независимо от идеи, которую Толстой доказывал в своем произведении. Вот почему для нашей цели разбор этого примера будет решающей проверкой.

Герой «Крейцеровой сонаты» Позднышев раскаялся в своем преступлении, совершенном из ревности, и понял, что всякая чувственная любовь есть зло. Вместе с ним этот вывод делает и сам Толстой. Что же, собственно, понял Позднышев? Это случилось с ним на третий день после убийства жены, когда его привели из тюрьмы и он увидел ее в гробу. «Только тогда, когда я увидел ее мертвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя. Тот, кто не пережил этого, тот не может понять...». Похоже ли это на равнодушие к физической жизни человека, которое выражает Толстой в своем послесловии? Нет, Позднышев сделал неправильный вывод из того, что он понял, а понял он совсем другое. Он понял, что это *живое, движущееся, теплое* важнее, чем все упреки, которыми он мысленно казнил свою жену, прежде чем ее убить, разоблачая перед самим собой ее чувственность, низость ее выбора, пошлые уловки, которыми она скрывала свою страсть. *Неподвижное, восковое, холодное* неспособно к таким низостям и ошибкам, но что из этого толку? Пока были теплота, жизнь и движение, можно было еще надеяться, а теперь этого не поправить никогда, нигде и ничем.

Именно потому, что Позднышев сделал это открытие, он так поражен и уничтожен. Что же касается его отвращения к чувственности, то, собственно говоря, подобный взгляд был у него и раньше, до его просветления, до убийства жены. Он и тогда умел быть строгим и пронизательным моралистом — правда, только по от-

ношению к другим. Еще до женитьбы он многих девушек забраковал именно потому, что «они были недостаточно чисты» для него. Так что вся его критика физической любви является только расширенным изданием обычной морали, которая и без того предъявляет другому человеку (особенно женщине) чрезвычайно строгие требования, хотя всем известно, что никто не относит их к самому себе.

У Толстого замечательно показано это лицемерие старой морали. Его рассказ внушает подозрение к тем выспренным, неестественным, не прощающим ничего требованиям физической чистоты, которые обычно являются прикрытием для всякой жизненной грязи. Именно эта лицемерная чистота и связанная с ней гордость привели Позднышева к убийству. И они остались при нем в новом проявлении гордости — аскетизме. Между тем он уже понял другое — понял, что нужно иметь более снисходительное отношение к живому, движущемуся и теплomu, что перед этим ничтожны все его права и все, что оскорбляло его. Ибо только на почве жизни можно исправить жизнь.

Пример «Крейцеровой сонаты» показывает, что произведение искусства не остается беспартийным с философской точки зрения даже в том случае, когда субъективный взгляд писателя отступает на задний план перед созданной им картиной жизни. И. Видмар может сколько угодно доказывать, что такие картины безусловны и пребывают в эфире чистой художественности, вне борьбы основных философских направлений. Это очень модно и все же — далеко от истины.

Не защищая вульгарных аналогий между искусством и философией, заметим только, что равнодушие к философии не спасает от вульгарности. Едва ли найдется что-нибудь более плоское, чем отрицание связи между мировоззрением писателя и его творчеством. Чувствуя эту опасность, И. Видмар пытается избежать ее при помощи следующей оговорки: «Взгляд художника на мир, по скольку его можно выделить из творчества, ни в коем случае не может быть ничтожным и незначительным. Он может быть идеалистическим или материалистическим, может быть утопическим или реалистическим, реакционным или прогрессивным, вредным или полезным, но не может быть ничтожным, ибо с незначительной мыслью не могут быть связаны постоянные чувства человека».

Таким образом, на место *истины* ставится *значительность*. Нечего доказывать, что с точки зрения теории познания И. Видмар решительно уходит в сторону от Ленина. Кроме того, его оговорка означает еще более полное утверждение нейтральности искусства перед лицом общественной борьбы. Между тем мы вправе задать вопрос: в чем проявляется *значительность* мысли писателя? Разумеется, в том, что эта мысль не может быть нейтральной по отношению к основным вопросам человеческой жизни.

В «Крейцеровой сонате» Толстому не удалось доказать справедливость вековой идеалистической морали, правда художественного изображения оказалась сильнее его замысла. Значит ли это, что с философией покончено? **Вовсе нет.** Рассказ Толстого не остается вне таких критериев, как идеализм и материализм. Всем своим действительным направлением он внушает гуманную материалистическую мораль. Кто верит в человека, тот будет судить его, принимая во внимание недостатки и слабости живого существа, ограниченного природными и общественными условиями. Так понимали любовь к человечеству французские просветители XVIII века и великие умы русской демократии — Белинский и Чернышевский. В сущности говоря, рассказ Толстого ближе подходит к этой светлой материалистической морали, из которой вышло учение первых социалистов, чем к суровой аскетической проповеди его «Послесловия».

Позднышев справедливо говорит, что он убил свою жену гораздо раньше, чем ударил ее кинжалом в бок. Он убил ее уже тогда, когда женился на ней, то есть, будучи несвежим, развратным человеком, купил себе молодую, физически невинную девушку на ярмарке, которую устраивает общество для этой цели. Невозможно, чтобы это хорошо кончилось. «Я настаиваю на том, что все мужья, живущие так, как я жил, должны или распутничать или разойтись, или убить самих себя или своих жен, как я сделал». И Позднышев обращает свой гнев против тех средств, которые люди применяют для возбуждения чувственности и для прикрытия своей нечистой, свинской страсти. Сюда относятся, с его точки зрения, не только все обычные средства, подчеркивающие красоту и привлекательность женщины, как-то: «оголение рук, плеч, груди и обтягивание выставленного зада», но и самое искусство, особенно музыка, способная возбуждать наши нервы до чрезвычайности. Присоединяясь к выводам

своего героя, Толстой утверждает, что главное бедствие заключается в привычке смотреть на плотскую страсть с возвышенной и поэтической точки зрения, между тем как нужно видеть в ней унижительное и животное состояние.

На самом же деле рассказ Толстого внушает совсем другое «направление мысли». Это рассказ о том, до какой степени унижения доведена любовь между мужчиной и женщиной. Чего уж больше! Рассказ такой силы, что он ничего не оставляет из тех фальшивых условностей, которые в ходу у людей для прикрытия этого факта.

Позднышев жил до женитьбы, как жили все молодые люди его круга, то есть развратно, и при этом воображал себя вполне нравственным человеком. Ведь он не был соблазнителем, не делал из этого главной цели жизни, не имел неестественных вкусов... И все-таки это был разврат. Почему? Потому, что все его похождения, хотя бы и самые скромные, были основаны на гнусном отношении к женщине, в которой он никогда не видел человека.

И, вопреки своим собственным выводам, Толстой вынужден сказать устами Позднышева: «Разврат ведь не в чем-нибудь физическом, ведь никакое безобразие физическое не разврат; а разврат, истинный разврат именно в освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которой входишь в физическое общение». Девушка полюбила молодого человека и отдалась ему, а он не мог успокоиться до тех пор, пока не послал ей деньги, показав этим, что он не считает себя нравственно связанным с ней. Да, это — разврат. Физическое безобразие — не разврат. И сколько бы Толстой ни старался усилить изображение физической любви как грязного, свинского дела, он не может поколебать это заключение, которое вытекает из самой логики его рассказа.

Не следует поэтизировать любовь, не следует смотреть на нее, как на что-то возвышенное, говорит Толстой. На самом же деле трагедия Позднышева и его жены заключается именно в отсутствии между ними веселой и поэтической, доброжелательной и товарищеской близости двух живых, теплых существ. Что-то мертвое, механическое было с самого начала в их отношениях.

Позднышев думал, что его обманула поэтическая сторона любви — красота как иллюзия добра, лунный свет, стройная фигура девушки, обтянутая джерси, и эти локоны. «Мне показалось в этот вечер, что она понимает

все, все, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи». Но мы очень хорошо видим в рассказе Толстого, что никакой возвышенности с самого начала не было, а была только пустая блажь, тем более фантастическая, чем более низменны действительные отношения, которые она прикрывает в качестве общественной условности. Конечно, это не личная ошибка Позднышева, иначе незачем было рассказывать эту историю. Так заключались браки в его среде, и не только в его среде. Произведение Толстого задевает всякую случайность брачного союза мужчины и женщины, ставит это несчастье в прямую зависимость от пустоты содержания жизни.

Еще до свадьбы разговаривать о чем-нибудь с невестой для Позднышева — «сизифова работа». А после свадьбы, как в точности описано у Толстого, объем и продолжительность этих разговоров сокращаются с каждым днем. Главное содержание брачной жизни образуют повторяющиеся с точностью механизма периоды любви и злобы. Эта злоба имеет своим источником пресыщение. Каждый период злобы, возникающий всегда из пустяков, в точности соответствует продолжительности и энергии периода чувственной близости.

Позднышев думал, что «озлобление это было не что иное, как протест человеческой природы против животного, которое подавляло ее». Но сам же он говорит по другому поводу, что животное ведет себя лучше, чем поступают люди, — только общество создает лихорадку нечистого воображения. Напомним также его прежний вывод: ничто физическое — не разврат. Значит, дело не в том, что животное начало само по себе есть источник зла, а в том, что брак Позднышева и все подобные отношения застряли между животным и человеческим состоянием в самом неудобном и уродливом противоречии.

Первая ссора случилась уже на третий день после свадьбы, и это была не ссора, а только «обнаружение той пропасти, которая в действительности была между нами», — говорит Позднышев. Значит, пропасть была до всех крайностей чувственной любви. Потому и относятся супруги так безжалостно друг к другу, что ничто не связывает их, что они были «два совершенно чуждые друг другу эгоиста, желающие получить себе как можно больше удовольствия один через другого». Они чужие, а должны быть вместе, и потому отношения их не человеческие и не животные, а *вещественные*, отчужденные,

механические. Отсюда проистекает отмеченная писателем черта — такой ядовитой злобы, какая бывает в ссорах супругов, нет и не может быть, когда ссорятся между собой брат и сестра или товарищи.

Толстой находит только одно сравнение, и оно справедливо: взаимная ненависть двух сообщников преступления, двух колодников, связанных одной цепью. В чем же заключается их преступление? Неужели в том, что они физически любят друг друга? Читатель не хочет этому верить. Ведь то, что изображается в «Крейцеровой сонате», это не плотская любовь, проклинаемая Толстым как самое большое зло, а карикатура на нее, варварские отношения, когда каждая сторона видит в другой только вещь, а не равного человека, только внешнее средство, а не цель.

Толстой не оставил без внимания тот факт, что эти отношения неравенства решаются в пользу мужчины, хотя женщина, превращенная в орудие наслаждения, мстит за себя посредством мелочного тиранства, пользуясь своей чувственной властью над мужем. Власть же мужчины есть то же самое вечное право, которое делает хозяина господином своего раба или — в другой форме — наемного рабочего. Толстой ясно видит, что цепь, которая держит обоих колодников — мужчину и женщину, — не животного, а общественного происхождения. «Все равно как рабство. Рабство ведь есть не что иное, как пользование одних подневольным трудом многих».

Именно ужас таких отношений, основанных, по юридическому определению Канта, на *личном праве вещного типа*, рисует Толстой в своем произведении. «Крейцера соната» включает в себе критику старого брака и всякой возможной формы унижения полового чувства. Всем своим беспощадно горьким рассказом Позднышев убеждает нас в том, что возможно другое развитие этого чувства, не лишенное настоящей поэзии и человеческого содержания.

Сам Позднышев в это не верит, он стал убежденным последователем Толстого. «Духовное сродство! Единство идеалов! Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе». Зачем они так поступают, мы разбирать не будем, но сам Позднышев в некоторых местах своей исповеди дает возможность заключить, что не всегда физическое начало находится в таком резком противоречии с идеальным.

При желании в беременности также можно найти физическое безобразие и можно описать его самым отталкивающим образом. Кроме того, беременность, если не говорить о чудесах, является следствием плотской любви. Между тем Позднышев совершенно прав: «Ведь только подумать, какое великое дело совершается в женщине, когда она понесла плод или когда кормит родившегося ребенка». Он рассуждает совсем как материалист, говоря о разрушительном действии, которое оказывают на организм женщины любовные отношения во время этого «святого дела», о множестве кликуш и пациенток Шарко, о миллионах полукалек. Осуждая самого себя за полное безразличие к жене как к человеку, он не забывает добавить, что его «животные излишества» причиняли зло не только ее духовной, но и ее физической жизни.

Можно привести и другие примеры, из которых видно, что, несмотря на все свое озлобление против «обезьяньего занятия», и даже против женщины как опасного существа, без которого это занятие невозможно, Позднышев не доказал, что «идеаль» и брачная постель — две вещи несовместные. Он только слишком поздно, только перед смертью жены, «в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека».

Но пойдём дальше. Произведение Толстого недаром названо «Крейцеровой сонатой». Музыка Бетховена воплощает в этом рассказе стихийную силу чувства. Почему не музыка Вагнера, более возбуждающая нервы, более «суггестивная»? Потому что это был бы специальный случай, а Толстой выносит свой приговор наслаждению музыкой вообще; он видит в этой привычке одну из любимых страстей цивилизованного человечества.

Много верно есть в кратких замечаниях писателя о природе музыки, ее гипнотическом влиянии. Только все это, даже гипнотическое влияние, хотя оно и сыграло роковую роль в сближении несчастной жены Позднышева с таким сомнительным субъектом, как Трухачевский, и, может быть, в тысяче других подобных случаев (как объясняет Толстой), само по себе нисколько не виновато в происшедшей трагедии. Виновато совсем другое.

Прежде всего несправедливо утверждение Позднышева, будто музыка только раздражает, а не возвышает душу. Посмотрите, как она действует на самого соблазнителя. Трухачевский — довольно пошлый тип с красными улыбающимися губами и «особенно развитым задом»,

набравшийся в Париже, где он провел юность, бог знает чего. Но Позднышев должен отдать ему справедливость — играет он превосходно. Послышался первый аккорд сонаты Бетховена, и Трухачевский преобразился. «У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам и ответил роялю. И началось...».

Первое престо «Крейцеровой сонаты» Толстой описывает как «страшную вещь». Чем же оно так страшно? А вот чем. Когда музыка играет марш и солдаты отправляются в поход, все хорошо. Раздражение нервов перешло в соответствующее действие. Когда я слушаю мессу и потом причащаюсь — то же самое. «Музыка дошла». Но с артистической музыкой, музыкой в собственном смысле слова, дело обстоит не так. «Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка».

Значит, в таких произведениях, как «Крейцера соната» Бетховена, и вообще во всякой подлинной музыке заложен динамический заряд огромной силы, но условия, в которых живут люди, делают невозможным реализовать духовный подъем, вызываемый ею. И вот люди слушают музыку, хлопают, потом едят мороженое и говорят о последней сплетне. Что же это — за музыку или против нее? При чтении этого отрывка невольно возникает мысль: не находится ли сама музыка в таком же ложном, недостойном ее положении, как и любовь? Толстой угадал существование тайной связи между этими явлениями. Но чем виновата музыка, если ее возбуждающее действие, после сплетен и мороженого, может найти себе выход только в адюльтере?

Собственно говоря, «Крейцера соната» включает в себе не одно, а по крайней мере два «направления мысли». И эти направления постоянно спорят между собой. Одно из них — навеянный ложный взгляд, другое вырастает из самого повествования. Правда — упрямая вещь, и настоящий художник, с его неподкупной честностью, должен уступить ей, должен следовать за ней, вопреки своему собственному замыслу. Так произошло с Толстым в «Крейцеровой сонате».

Первое направление мысли носило реакционный, во всяком случае, аскетический, средневековый или азиатский характер. Толстой говорит, что причина всех бед-

ствий человека в его материальной, плотской натуре. Есть идеал — люди должны соединиться друг с другом в братской любви, перековать копыя на серпы и прочее в этом роде, но осуществлению идеала мешают страсти; из них самая сильная, злая и упорная — это половая любовь (выходит, что любовь виновата даже в существовании войн). Страсти еще простительны в животном состоянии, но цивилизация делает их невыносимо губительными для человека. «Глупости от образования», — говорит в начале рассказа купец старого закала, и Толстой, в сущности, согласен с ним. Наука дошла до того, что открыла какие-то лейкоциты, бегающие по крови, и другие ненужные глупости. «Мерзавцы-доктора» бесстыдно осматривают женщин и учат их всякому свинству. Искусство окружило человека толпой голых Фрин и Венер. Болтают об освобождении женщины, о ее правах, образовании, а никому не приходит в голову, что освободить женщину нужно прежде всего от власти зверя, то есть от плотской любви.

Но если подумать над тем, что именно представляется нам в «Крейцеровой сонате» таким убедительным, несмотря на реакционные выводы религиозного социализма, то мы увидим, что сила этой повести — в суровой и верной критике лицемерного, половинчатого, мнимо прогрессивного, на самом же деле только либерально-крепостнического решения «женского вопроса» и всех подобных вопросов, связанных с браком и отношениями между мужчиной и женщиной. Вы прикрываете гнусность своих отношений заботами о нравственности и здоровье, а на самом деле вы развратники и убийцы, говорит Толстой. Вы украсили любовь фальшивыми цветами поэзии и превратили ее в скотское, обезьянье занятие. Вы окружили женщину мнимым благоговением, на самом же деле вы подлые крепостники и рабовладельцы. Эта критика проведена в «Крейцеровой сонате» с величайшей энергией и тонкостью через все ступени человеческих отношений, через все круги ада семейной жизни.

Даже самая реакционная мысль Толстого — освобождение женщины не на курсах и в палатах, а в спальне, даже эта мысль в ее конкретном изложении обращается к нам другой стороной. Теперь всякий знает, что эмансипация женщины есть фраза, если права, установленные законом, не подкрепляются равенством материального положения. Октябрьская революция много сделала для утверждения этого равенства, а между тем рассказ Тол-

стого не утратил своей волнующей силы и в наши дни. Видимо, есть в «Крейцеровой сонате» что-то поучительное для всех времен именно потому, что произведение великого писателя так безжалостно разрушает иллюзии своего времени.

Дело в том, что, кроме гражданских прав и материальной независимости, есть еще право сердца, или, выражаясь более прозаическим языком, *моральный фактор*. Кто читал Ленина, тот знает, какое громадное значение он придавал моральной силе в процессе создания нового общества. С этой точки зрения, если отбросить нелепое, аскетическое выражение идеи Толстого, она имеет свое разумное зерно. Без нравственного признания человеческого достоинства женщины не только в общественной деятельности, но и в браке, ей не уйти от унижения, вызванного боязнью потерять свою призрачную власть над мужчиной и связанного часто с потерей здоровья. Ни право, ни его материальная гарантия, если она действительно имеется, сами по себе еще не решают вопроса *до конца*, а в иных случаях даже осложняют его. Независимость женщины — это ее сила, но всякая сила может обратиться в слабость. Чтобы этого не случилось, здесь, как и в других областях жизни, необходимо еще одно условие — развитие новой человеческой нравственности, и недостаток ее нельзя заменить никакими фразами.

В этом смысле Толстой не ошибался. «Ну, и вот освобождают женщину, дают ей всякие права, равные мужчине, но продолжают смотреть на нее как на орудие наслаждения, так воспитывают ее и в детстве и общественным мнением. И вот она все такая же приниженная, развращенная раба, и мужчина все такой же развращенный рабовладелец».

Даже после того, как общественное богатство полетится рекой и узкий горизонт всякого права останется позади, проблема, поставленная «Крейцеровой сонатой», не утратит своего значения. Только очень наивные люди могут думать, что драматическое содержание жизни когданибудь совершенно исчезнет и общество превратится в стадо сытых, довольных собой пингвинов. Коммунизм Маркса и Энгельса вовсе не учит такому вздору. Мы надеемся, что исчезнет грубый вещественный характер человеческих отношений, но тем более вырастет наша чувствительность ко всякому нравственному конфликту.

Пушкин был очень гуманным человеком, он обошелся со своей крепостной любовницей Ольгой Калашнико-

вой хорошо, он сделал для нее все, что можно было сделать согласно понятиям его времени. Но уже в наши дни у людей с развитым нравственным чувством такие конфликты решаются гораздо сложнее, и в человеческом смысле они переживаются тем более глубоко и чисто, чем менее замешаны в них вещественные и правовые отношения, чем более равным человеком является женщина.

Здесь, собственно, едва ли не главный пункт наших расхождений с Иосипом Видмаром. Он толкует о «постоянных чувствах человечества». Общественные идеи, классовые отношения, политика — все это для него лишь преходящая, временная, ограниченная сторона человеческой жизни, задевающая искусство, но далекая от его ссрдцевины — эстетического качества. Само по себе это драгоценное качество безусловно и вечно.

Существует, однако, другой взгляд, изложенный в классических произведениях марксистской литературы. С этой точки зрения нет иного пути к вечному и безусловному, кроме той мучительной стези, которая ведет через ограниченные условия времени. Чтобы затронуть «постоянные чувства человечества», нужно быть сыном своей эпохи, своего народа, своего класса, защитником определенных взглядов, борцом своей партии, хотя все это неминуемо влечет за собой и некоторые преходящие черты. И. Видмар то заботится о том, чтобы мы не перешагнули отведенного нам предела (в нашем стремлении к более глубокому отражению действительности), то рвется в облака. С одной стороны, полная относительность различных общественных позиций, более или менее *значительных*; с другой — не менее полное отрицание общественной основы искусства, попытка вынести «постоянные чувства человечества» за скобки истории. Неорганическая смесь этих разнородных начал образует главное содержание литературных взглядов автора заметок «Из дневника». И в довершение картины все это украшено модным налетом иррационализма. Как можно при этом ссылаться на Ленина — трудно себе представить; это одна из загадок нашего времени, но, кажется, И. Видмар не одинок.

В статьях Ленина о Толстом перед нами другая теория. Здесь вечное не отделено китайской стеной от исторического. Для Ленина непреходящие художественные открытия Толстого являются выражением определенного взгляда на жизнь. В этом смысле, если хотите, Толстой

как художник был человеком партии. Он иногда и сам говорил о громадной роли убеждений для художественного творчества. Так, например, одна из записей В. Г. Черткова (20 мая 1894 года) гласит: «Во всяком художественном произведении важнее, ценнее и всего убедительнее для читателя собственное отношение к жизни автора и все то в произведении, что написано на это отношение. Цельность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пропитывает все произведение. В известные годы писатель может даже до некоторой степени жертвовать отделкой формы, и если только его отношение к тому, что он описывает, ясно и сильно проведено, то произведение может достичь своей цели».

И. Видмар знает только одну сторону противоречия — когда произведение художественно вопреки убеждениям писателя. Лев Толстой с полным основанием указывает на другие примеры — когда произведение художественно силой, так сказать, горячих и определенных убеждений его творца; это достигается даже вопреки несовершенству его приемов, которое может быть сознательным. Множество фактов истории и современности подтверждает наблюдение великого писателя.

Правда, Толстой не понимал своей действительной роли в общественной борьбе и относился вполне отрицательно к вмешательству политических убеждений в область искусства, хотя образы его нередко выступают в самом определенном и ярком политическом освещении. Но благодаря этому недостатку сознательного понимания сильная сторона Толстого не выигрывает, а теряет. Она теряет повсюду, где исторически самобытное содержание его взгляда на жизнь растворяется в метафизике вечных моральных проблем. Чтобы понять эту связь, вернемся еще раз к повести «Крейцеров соната», в которой с особой наглядностью выступает общественная позиция Толстого со всеми противоречиями.

Главное направление мысли автора «Крейцеровой сонаты» — это демократическая критика либерализма. Прологом и поводом к исповеди Позднышева служит разговор в железнодорожном вагоне. В нем участвуют два представителя «передовой точки зрения» — адвокат, разговорчивый человек лет сорока с аккуратными новыми вещами, и некрасивая немолодая дама. Едут они, дол-

жно быть, по бракоразводному делу этой дамы, потому что ей так и не терпится высказать свои взгляды на «эмансипацию женщины». Взгляды ее — это, собственно, так называемая теория свободной любви, сущность которой участник беседы, старый купец в ильковой шубе и картузе с огромным козырьком, выражает довольно просто: «На вот тебе твои рубахи и портки, а я пойду с Ванькой, он кудрявей тебя».

Если в изложении курящей дамы буржуазные взгляды на семью и брак выступают с их анархической стороны, то адвокат представляет дело в более солидном либеральном освещении. Он ссылается не только на принципы естественного права, но и на практику жизни — фактическое соединение половой близости и гражданского союза. «Все человечество или большинство его живет брачной жизнью, и многие честно проживают продолжительную брачную жизнь».

Из ненависти к либерализму Толстой готов, скорее, согласиться с купцом, защищающим старый брак, основанный на церковном благословении и страхе жены перед мужем. По крайней мере, речь купца кажется разумной и полной достоинства по сравнению с кривляньями дамы и краснобайскими фразами ее адвоката. Но Толстой не может скрыть от читателя и другую сторону дела. Ведь этот набожный купец, не забывающий перекреститься, когда поезд тронулся, здесь же, в вагоне, совсем недавно рассказывал приказчику про былые свои кутежи в Кунавине и про такие штуки, которые можно было поведать только шепотом.

Среди участников этого разговора отсутствует важное действующее лицо, но мысль автора часто с надеждой и сочувствием обращается к нему. Это — мужик. Он затронут потоком новых отношений, но в общем еще сохранил устои патриархальной нравственности. К этому, впрочем, его вынуждают суровые условия жизни. Мужик питается хлебом и квасом, он не употребляет столько мяса и другой возбуждающей пищи, как люди обеспеченные. Он не занимается гимнастикой, а делает нештучную тяжелую работу. Оттого ему не до чувственных эксцессов. Дети нужны мужику для хозяйства, их болезнь и смерть он принимает с покорностью, как явление неизбежное: «бог дал, бог и взял».

По всему видно, что Толстому не безразлична судьба этого угнетенного класса. Его мысль, насыщенная ненавистью к паразитическому существованию господ, ведет

читателя, желающего узнать, в чем состоит действительно передовая точка зрения на брак и семью, *от либерализма к демократии*. Правда, с другой стороны, мысль Толстого обращена в прошлое, к тому, что объединяет мужика с купцом, «живым Домостроем», по определению курящей дамы. Но под влиянием горячего демократизма толстовской критики мы часто даже не замечаем его патриархально-религиозной точки зрения, подобно тому как никто не будет ставить в вину человеку, если он скажет, что солнце взошло, хотя Коперник и Галилей давно доказали, что этого не бывает. Здесь ограниченная сторона — неизбежная дань исторической позиции Толстого. Зеркалом русской революции Ленин назвал его именно потому, что в нашем революционном движении стихийно принимали участие миллионы людей, рассуждающих по типу «бог дал, бог и взял».

Но, развивая свою патриархально-религиозную точку зрения до превращения ее в систему непротivления злу насилем, Толстой теряет конкретную почву под ногами. От нарисованных им реальных отношений он удаляется в царство вечных истин. Вот здесь, где нет уж ничего, кроме этой нравственной абстракции, горячее революционное содержание его крестьянского взгляда на жизнь бледнеет, и великий писатель становится, по выражению Ленина, «идеологом мещанства»*. Здесь автор «Крейцеровой сонаты» не так далек от столь презираемых им либералов вроде проезжего адвоката и его дамы, а эти господа, по всей вероятности, не отказались бы признать в нем «великого богоискателя» и «голос общественной совести».

Если говорить о сознательных выводах, то все возмущение Толстого против либеральной и анархической фразы о свободе женщины, преувеличенное до отрицания половой любви, до вечной ненависти к телу, оканчивается ничем. Философия истории, которую излагает Позднышев, а затем и сам Толстой от своего собственного имени в «Послесловии», то есть бесконечное стремление к недостижимому идеалу целомудрия, даже в деталях совпадает с обычной для либерализма второй половины девятнадцатого века теорией постепенного прогресса. Насколько беспощаден Толстой как моралист в своей отвлеченной полемике против пола, настолько же умеренной является его теория на практике, если продумать все

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 320.

ее последствия. Не беспокойтесь, род человеческий не прекратится, ибо полное воздержание доступно только немногим аристократам целомудрия. «Кто может вместить, да вместит». Что касается остальных, то они все равно будут грешить. Нужно только относиться к этому с омерзением.

Другими словами, Толстой возводит в правило жизни то отвратительное состояние, которое в ранней юности испытал Позднышев: «Я ужасался, я страдал, я молился и падал». Брак — это свинство, но в нем также могут быть свои градации — лучше пасть однажды, чем много раз. Если так, то нельзя отвергать и посетителей домов терпимости. Кто посещает их один раз в месяц, может считать себя выше того, кто ездит на Трубу или на Грачевку каждую неделю. Итак, в сущности говоря, все остается по-старому.

Пример «Крейцеровой сонаты» показывает, что противоречие между творчеством и «направлением мысли» Толстого в конечном счете сводится к более глубокому противоречию в самом «направлении». Борются между собой две тенденции. Ненависть к буржуазному строю и его лицемерной свободе делает Толстого сторонником патриархальной народной жизни, а реакционная форма, которую неизбежно получает при этом толстовская критика цивилизации, не проходит бесследно для ее демократического содержания. Она ослабляет эту критику, делает ее приемлемой для ненавистной Толстому партии, защищающей грязные нравы богатых классов посредством красивых фраз и научных софизмов. Но это только одно из возможных решений противоречия. Другое решение там, где Толстой выступает перед нами во всей силе своей гениальной личности. Там он великий художник, и созданные им картины жизни опровергают его же собственные, слишком узкие или прямо реакционные взгляды.

Теория И. Видмара интересна в одном отношении. Она наглядно показывает, что ходячие представления, разделяющие *мысль* и *творчество* писателя на два самостоятельных потока, приводят к самым уродливым выводам. Но такое истолкование статей Ленина о Толстом не имеет ничего общего с их подлинной тенденцией. И. Видмар неуважительно отзывается о литературных взглядах Г. В. Плеханова, а между тем стремление провести слишком строгую грань между Толстым-художником и Толстым-мыслителем принадлежит, скорее, Плеха-

нову. У Ленина *водораздел* между двумя сторонами противоречия в деятельности Толстого *проходит по другой линии*. По какой же?

Вернемся к нашей аксиоме. В основе художественной ценности произведения искусства лежит истина его содержания. Если идея ложна, а произведение все-таки художественно, это может означать, что мы неправильно перевели его действительное содержание на язык мысли. Такой иллюзии часто способствуют сам художник и его эпоха. Однако не мысль противостоит здесь художественному обаянию. Водораздел проходит между *действительным* и *формальным* содержанием творчества писателя.

При внимательном чтении статей Ленина о Толстом становится ясно, что именно в этом заложена их основная тенденция. Если подойти к литературной деятельности Толстого с формальной точки зрения, то нас поразит реакционность и ложность ее программы, которая, впрочем, не является даже оригинальной. Но так не может подходить к явлениям жизни человек, называющий себя марксистом. Истина всегда конкретна. Сопоставляя содержание творчества и всей деятельности Толстого с русской революцией, с такой важной ее чертой, как стихийное движение миллионов малосознательных и патриархальных крестьян, Ленин приходит к выводу, что эта программа является только реакционной формой, в которой заложено серьезное и притом демократическое содержание. Разумеется, это *действительное* содержание находится в противоречии с реакционной формой его проявления, но само по себе оно играет решающую роль. Отсюда возможность такой гениальной силы в произведениях Толстого.

Для Ленина вопрос об оценке Толстого — это вопрос о роли крестьянства в русской революции. Крестьянские идеи насчет социализма были реакционны, но это совсем не та реакционность, которую проявляла либеральная буржуазия, стоявшая за политику реакционных расправ в демократической революции. «Сравнивают аршины с пудами», — говорил Ленин о таких сравнениях *. Он напоминает русскому читателю мысль Энгельса — ложное с формально-экономической точки зрения может быть истинным в свете всемирной истории. С формальной точки зрения крупные помещичьи экономии графа Бо-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 225.

бринского прогрессивны, с формальной точки зрения аграрные утопии крестьянства реакционны. Но так рассуждать нельзя. Нужна была гениальность Ленина, чтобы увидеть (вопреки всем прогрессивным фразам меньшевиков, даже таких, как Плеханов), что знаменитый тезис крестьянских депутатов Думы — «земля ничья, земля божья» — есть только до крайности наивная и отсталая форма выражения одной из самых революционных идей буржуазной демократии — национализации земли.

Итак, нельзя мерить серьезные явления жизни масштабом формальной логики, нельзя судить о них по внешней программной их стороне, по вывеске. Нужно отличать *действительность* от *риторики*, как не раз говорили революционные демократы прошлого века. Учение марксизма в колоссальной степени расширило нашу способность видеть это различие во всяком конкретном деле. Нельзя, например, понять революционную роль национальных движений, если судить о них на основании формального смысла программ и мировоззрений. Религия реакционна — это так. И все же многие католические и протестантские деятели — наши друзья, а многие враги мира и демократии — явные безбожники. Значит ли это, что «направление мысли» не играет роли в политике, что политика — по ту сторону добра и зла, истины и заблуждения, как искусство в теории И. Видмара? Неправда. Это значит, что истинное направление мысли можно узнать, только сравнивая эту мысль с *ее действительным содержанием*.

Ленин писал: «Стремление смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян, — это стремление красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции, и несомненно, что идейное содержание писаний Толстого гораздо больше соответствует этому крестьянскому стремлению, чем отвлеченному «христианскому анархизму», как оценивают иногда «систему» его взглядов»*. Таким образом, речь идет не только о чисто художественной стороне. Водораздел проходит через все мировоззрение писателя. Христианский анархизм, то есть система толстовства, не исчерпы-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 211.

вает даже *идейного содержания* общественной деятельности Л. Н. Толстого.

Конечно, во всяком деле внешняя сторона легче выражается в общих формулах, системах и выводах. Это язык абстракции, следовательно, язык мысли. Но это не значит, что всякая мысль есть абстракция; это не значит, что мысль по природе своей враждебна жизни. Вините в этом не мысль, а только ее ограниченную сторону, недостаток конкретного содержания.

Антонов есть огонь,
Но нет того закону,
Чтобы всегда огонь
Принадлежал Антону.

Лучшим доказательством слабости теории искусства И. Видмара является то обстоятельство, что противоречие между «направлением мысли» и «творчеством» встречается не только в литературе, но и в таких областях, как философия, политическая экономия, теория социализма. Нет никакой принципиальной разницы между тем, что Энгельс писал о «победе реализма» над реакционными убеждениями Бальзака, и тем, что он говорит о противоречии между *методом* и *системой* Гегеля в книге «Людвиг Фейербах».

Это общеизвестный пример. А вот замечание Маркса в письме к Максиму Ковалевскому (апрель 1879 года): «Сверх того, необходимо для писателя различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении»*. Маркс применяет это различие к системе физиократов. Вся внешняя сторона их учения носит, так сказать, феодальный характер. Напротив, действительное его содержание состоит в обосновании нового, капиталистического способа производства. «Этикетка системы взглядов отличается от этикетки других товаров, между прочим, тем, что она обманывает не только покупателя, но часто и продавца. Сам Кенэ и его ближайшие ученики верили в свою феодальную вывеску, подобно тому как наши ученые-педанты верят в нее до сих пор»**.

Что этикетка системы часто обманывает самого продавца, мы очень хорошо знаем на примере таких писате-

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 287.

** Там же, т. 24, с. 405.

лей, как Бальзак или Толстой. В том же письме к Ковалевскому Маркс ссылается также на историю философии: «Это справедливо даже для философских систем: так, две совершенно различные вещи — то, что Спиноза считал краеугольным камнем в своей системе, и то, что в действительности составляет этот краеугольный камень»*. Другими словами, действительное содержание и формальный смысл данной философской теории, выраженный в сознательных выводах ее творца, не всегда совпадают. Такое расхождение не только вообще возможно — оно иногда принимает характер резкого противоречия. На этом основании кто-нибудь может, пожалуй, сказать, что «направление мысли» и «философские симпатии» не играют существенной роли в самой философии. Предоставим читателю судить о том, насколько остроумны такие выводы.

Вопрос, поднятый И. Видмаром, имеет, разумеется, много других сторон. Но для начала достаточно. Читатель устал от наших примеров; попробуем сделать из них некоторые общие выводы.

Во-первых, чудо искусства нельзя отделять от мысли художника. В нем нет ничего иррационального, ничего такого, что было бы несоизмеримо с мышлением, чего нельзя было бы перевести на язык мысли с ее обязательными критериями истины и заблуждения, передовых и отсталых идей. Не всякая мысль может быть изложена в поэтической форме, но то, что приняло эту форму, всегда имеет в своей основе мысль, если даже она осталась неясной для самого художника. Я старался подтвердить это старое правило примерами из Толстого. И пока И. Видмар не приведет таких примеров, которые могут доказать обратное, его эстетическая теория будет висеть в воздухе.

Во-вторых, для материалистического анализа перевести формы искусства на язык мысли — это значит понять объективное содержание действительности, которая отразилась в творчестве художника. Действительность всегда богаче мысли, поэтому конкретное содержание духовного творчества — не только в искусстве, но и в науке — нельзя свести к сумме абстрактных выводов. На этом основании И. Видмар считает возможным писать о таинственной силе искусства, недоступной нашему сознательному анализу. Однако такая иллюзия основана на

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 287.

смешении понятий. Суть дела не в *бессознательности*, а в *действительном содержании*, которое мысль черпает из окружающего мира. Прикосновение к действительности образует источник силы писателя, но зачерпнуть из этого источника не так просто, хотя он у всех перед глазами. Вспомните историю колумбова яйца.

В-третьих, художественные достоинства произведения искусства всегда соответствуют его положительному историческому содержанию. Это равенство может проявляться в форме очевидного неравенства или противоречия. Такова судьба нашего грешного мира, мира природы и общества, в котором даже «постоянные чувства человечества» подвержены законам диалектики. Бывают гениальные художники с реакционным мировоззрением, но не бывает искусства, безразличного к революционному или реакционному «направлению мысли». Когда гениальность художника торжествует над его собственным заблуждением, это значит, что истина сильна, особенно в искусстве, а вовсе не то, что хочет доказать И. Видмар, то есть что она бессильна в этой стране чудес.

Может быть и так, что воля к правде, заключенная в самом таланте художника, недостаточна, и его ложным взглядам удалось победить объективную логику дела, но в таком случае произведение полностью или в отдельных частях лишается своего обаяния, и тогда купаться в источнике жизни, по красивому выражению И. Видмара, читатель уже не может. В обоих случаях правило, согласно которому художественная ценность произведения искусства находится в прямой зависимости от его идейного содержания, в конечном счете торжествует.

В-четвертых, нельзя относить художественное достоинство к постоянным ценностям, а общественное содержание отсылать в низшую область исторически ограниченного и преходящего. На деле и художественная форма и общественные идеи, то есть обе стороны этой грубо намеченной противоположности, имеют свое безусловное содержание и свои преходящие черты. Сила Толстого, как величайшего художника, возрастает в огромной степени именно там, где его «крестьянский голос» звучит в пределах своего диапазона. Здесь, по словам Ленина, его нельзя судить только с точки зрения современного рабочего движения и современного социализма. Здесь он сам по себе, и ему может позавидовать — без унижения для своей общественной позиции — любой

современный писатель. Но Толстому нечего завидовать там, где он пытается выйти из своей роли, столь счастливо найденной, и превратиться в учителя жизни, стоящего над схваткой. В таких случаях голос его звучит фальшиво, и «постоянные чувства человечества» обращаются к нам своей дурной стороной как собрание общих мест. Такая вечность в произведениях Толстого давно устарела, и в этих пределах — не опасаясь попасть в положение сознательной ослицы, которая считает себя выше Валаама, — его литературную деятельность можно судить по всей строгости закона.

Во всяком противоречии есть две стороны, и эти стороны могут соединиться так, что выйдет, говоря словами Ленина, «симфония» или, наоборот, «какофония». Гибкая, подвижная, но определенная грань между двумя направлениями, двумя формами единства противоположных сторон всегда существует. Наша обязанность не рубить живое явление надвое, как поступает И. Видмар, а найти ту реальную грань, где безусловное и ограниченное, вечное и преходящее расходятся между собой, где недостатки, связанные с достоинствами, превращаются в нечто самостоятельное, резко противоположное целому и разрушающее его, — одним словом, в какофонию.

Найти эту грань в каждом отдельном случае есть дело конкретного анализа. Существует и общий закон, управляющий отношением сильных и слабых сторон художественного произведения в связи с внутренней логикой его содержания. Но мы здесь не будем говорить об этом. Разумному читателю нужно дать возможность подумать, а неразумного и особенно злонамеренного читателя не следует искушать более тонкими сюжетами.

Очень может быть, что неудачная попытка истолкования Ленина является для автора статьи «Из дневника» только эпизодом на пути от предрассудков современной западной эстетики к марксизму. Такая возможность не исключена, и если она осуществится, то все друзья югославской литературы будут этому рады.

У входа в игорный дом стоит бедно одетый субъект. «Купите мою теорию игры, и вы можете выиграть миллион». Спасибо, друг, попробуй выиграть сам, если тебе известно, как это делается!

Трудно объяснить, почему люди пишут об искусстве. Если вы узнали его секрет, пишите лучше романы или стихи и покажите пример другим. Не ожидая для себя ничего хорошего от общих рассуждений о методе и мировоззрении, читатель заранее начинает зевать. Еще хуже приходится автору таких статей: на зыбкой почве теории искусства он подвергает себя различным кривотолкам.

Да, странное это ремесло. И все же при некотором напряжении ума можно понять, зачем люди пишут о том, что кажется им доступным человеческому разумению. Философ Гегель даже сказал, что бывают времена, когда теория искусства важнее самого искусства. Но Гегель был идеалист, и мы не станем защищать его заблуждения.

Гораздо труднее понять, зачем пишут статьи об искусстве те проницательные умы, которые знают, что художественное творчество недоступно органу мышления. Само существование такой теории говорит против нее. Утверждая, что эмоции художника недоступны мысли, нечего браться за перо и тревожить мь.ль своих современников. Непостижимое нельзя постигнуть. Следовательно, лучше молчать — в крайнем случае разрешается издавать нечто «простое, как мычанье».

Эти мотивы приходят в голову при чтении статей Иосипа Видмара. Он пишет статьи об искусстве, пишет о том, что искусство чуждо органу мышления и недоступно нашему пониманию. Читатель, может быть, помнит, что И. Видмар сделал попытку истолковать литературные взгляды В. И. Ленина в духе современного иррационализма. Представить Ленина сторонником непостижимости художественного творчества — задача трудная, но для новейшей техники нет никаких преград.

* Впервые опубликовано в журн. «Новый мир» (1958, № 12).

В прошлом году на страницах журнала «Новый мир» (1957, № 9) был помещен критический разбор теории Видмара, перепечатанный также в двух югославских изданиях. Отсюда с некоторой вероятностью можно сделать отрадный вывод, что эта теория не пользуется общей поддержкой среди писателей Югославии. После значительной паузы И. Видмар ответил новой статьей («Наша содобност», 1958, № 5), в которой содержится целая философия искусства. В свете этой декларации принципов всякие сомнения должны рассеяться. Взгляды И. Видмара можно оценивать как угодно, но нельзя сомневаться в том, что они не имеют никакого отношения к марксизму. Или, скорее, — они решительно враждебны ему.

Собственно говоря, это можно было заметить и в первой статье его — «Из дневника». Но, принимая во внимание почтенный возраст и общественное положение автора, было бы неправильно ограничиться сильными выражениями. Коммунистическую критику часто обвиняют в склонности к догматизму. Сам Иосип Видмар любит бранить других за сухие рассуждения о политике и философии, далекие от искусства. Чтобы устранить опасность догматизма, лучшее средство — перенести спор в область конкретного анализа явлений искусства. Статья, появившаяся в журнале «Новый мир», содержит разбор литературных примеров, взятых из творчества Льва Толстого и отчасти приведенных самим Видмаром. В ней содержится также род вызова: вы утверждаете, что «эмоциональное чудо» искусства не доступно переводу на язык мысли, — вот несколько примеров, доказывающих обратное. Назовите другие случаи, когда теоретический анализ произведения литературы с точки зрения марксизма бессилён перед тайной художника.

Убедить И. Видмара не удалось; однако в тактическом отношении расчет оказался верным. Произошла удивительная история. Автор, столь презирающий абстрактные рассуждения об искусстве, не принял боя на почве конкретного анализа и отступил в дебри философии. Он больше не говорит о сцене охоты из «Войны и мира», которая служила ему примером непостижимости художественного творчества. Он даже любезно одобряет мой анализ «Крейцеровой сонаты», вместо того чтобы наглядно показать несостоятельность этой попытки перевести одно из чудес искусства на язык мысли и реальной истории.

И. Видмар молчит об этом. Его внимание поглощено отвлеченными вопросами: он объясняет разницу между искусством и наукой, старается доказать, что объективной истины нет (откуда следует, что применить критерий истины к художественному творчеству невозможно) и т. д. Он ищет в рассуждениях своих противников логические противоречия. Этот поворот к отвлеченностям кажется удивительным, если вспомнить, что наш автор выше всего ставит живые образы, картины, эмоции. Но, в сущности, так и должно быть.

Анализ произведения искусства требует известной деликатности. Слишком грубое прикосновение к его внутренней жизни неловко и чем-то даже оскорбительно для всякого человека, способного чувствовать искусство. И дело не только в «специфике» художественного творчества. То же чувство неловкости возникает у нас по отношению ко всякой органической и самобытной силе, например чужой жизни, молодому существу, женщине, растению и, наконец, даже по отношению к самой мысли, если она содержит в себе что-то оригинальное. Не знаем, легче или труднее проникнуть в содержание литературного образа, не оскорбляя это естественное чувство, но для всякой серьезной критики такой анализ не простое дело.

Вот почему не стану отрицать, что мои анализы приблизительны и слабы по сравнению со всей полнотой реальности, заключенной в образах художественной литературы. Во всяком случае, это так, если речь идет о произведениях, равных «Войне и миру» или «Крейцеровой сонате» Толстого. И все же, пользуясь марксистским методом, можно и сейчас что-то сказать об этих произведениях. А что можно сказать о них с точки зрения критика, признающего тайну художественного творчества неизреченной?

В первой статье И. Видмар писал об изумительной свежести образов Толстого, которые действуют на читателя, как освежающее купанье в источнике жизни. Очень хорошо, что же дальше? Появляется еще несколько туманных характеристик, рожденных в тщетных усилиях выразить невыразимое. Картины Толстого «раскрывают жизнь невиданных сил, играющих в этом исключительном человеке», они рисуют его «небывалый, неповторимый контакт с великой природой» и т. д. Посидев немного за письменным столом, можно придумать еще несколько более или менее ярких фраз, в которых, по за-

мыслу автора, нет ничего от философии, политики, морали и вообще не должно быть никакого конкретного содержания, доступного мышлению.

Невиданный, небывалый, неповторимый... Уже это преобладание отрицательных эпитетов указывает на кризис фантазии. Количество подобных озарений всецело зависит от литературной изобретательности критика, которая быстро начинает падать вследствие недостатка в материале. Поиски оригинальных выражений, манерность и в конце концов полное ничтожество — вот единственная перспектива литературно-критических исследований, сделанных по рецепту Иосипа Видмара.

Критика, утверждающая беспомощность мысли перед лицом непостижимой природы художественного творчества, должна сложить свои полномочия. Если она продолжает строить предположения о том, что, по ее собственному взгляду, непостижимо, — она нечестна. Если ее может удовлетворить исследование того, что не имеет отношения к природе дела, — она смешна. В таких случаях люди более цельной жизни старались больше не думать, погружаясь в нирвану чистого созерцания.

II

Дальний родственник И. Видмара древнегреческий софист Кратил, не решаясь называть вещи словами, указывал на них пальцем. И. Видмар не так последователен, как Кратил, и даже заводит смешной спор о словах. В его статье «Из дневника» речь идет о мировоззрении писателя. Между тем противники И. Видмара вместо слова *мировоззрение* часто употребляют другие слова, например «идея», «мысль», «идейная направленность», «теория» и даже «отношение к жизни». Это неточно, жалуются автор; шаткость терминологии приводит к путанице понятий. Нужно установить, что такое мировоззрение в отличие, например, от мысли, — тогда все разъяснится и вопрос будет решен.

Короче, И. Видмар обращается к старому правилу картезианцев: прежде чем спорить, условимся о значении терминов. Правило это полезно; однако полезность его за пределами математики и родственных ей наук также не абсолютна. Люди, стремящиеся к совершенной точности слов, часто приходят к путанице понятий, и, наоборот, в самых серьезных книгах мира встречаются разные слова для выражения одних и тех же понятий просто потому, что сам предмет, выражаемый известным поня-

тием, имеет разные стороны, которые переходят друг в друга, сливаясь в общем движении и образуя самостоятельные оттенки целого. Чтобы передать жизнь самого предмета, живая речь пользуется множеством близких друг к другу словесных образов, и было бы странно требовать от нее деревянного однообразия.

Тем более странно видеть такое влечение к рационалистической абстракции со стороны Иосипа Видмара, столь презирующего всякий рационализм. Слово само по себе значит очень немного; оно получает тот или другой смысл только в определенном сочетании с другими словами, то есть в развитии мысли. Отсюда вовсе не следует, что на поле боя все дозволено. Если противник, играя словами, вольно или невольно меняет содержание вашей мысли, вы имеете право жаловаться, ссылаясь на правила спора. Вот конкретный пример.

И. Видмар обнаружил в моей статье следующую фразу: «Бывают гениальные художники с реакционным мировоззрением, но не бывает искусства, безразличного к революционному или реакционному направлению мысли». Он смотрит на эту фразу, как Бонапарт на Праценские высоты, ослабленные австрийцами, и немедленно дает сигнал атаки: «Значит, истина уже не является высшим критерием, и ее место занял морально-эмоциональный момент заинтересованности и захваченности ею». По этому поводу И. Видмар пишет несколько страниц, уверенный в том, что ему удалось обнаружить слабое место в обороне противника. Если искусство не безразлично к содержанию, значит, на первом месте *эмоции*, а не *истина*. «Разве это не заколдованный круг, разве важно в таком случае мировоззрение?» — заключает автор.

Весь этот пассаж основан на произвольном толковании слова «безразлично». И. Видмар знает русский язык, он опытный переводчик классической и современной литературы. Что же это такое? Не смею думать, что почтенный автор лукавит.

Искусство не может иметь эмоций, достаточно того, что их имеет художник. В приведенной Видмаром фразе речь идет именно о том, что между личностью художника и объективным значением его искусства возможна трещина, иногда довольно значительная. Во всяком случае, это не одно и то же. Слово «безразлично» употребляется здесь по отношению к искусству, а не по отношению к художнику, и, следовательно, употребляется не

в прямом, а в переносном смысле. Если, например, мыслитель высказал *глубокую* мысль, это не значит, что она *глубоко* засела в сером веществе его мозга, не так ли? То же самое и в данном случае. Искусство не безразлично к революционному или реакционному направлению мысли в переносном смысле, *объективно*, как лакмусовая бумажка не безразлична к химическому составу, в который ее погрузили. Никто не скажет, что лакмусовая бумажка «захвачена» стремлением выяснить этот состав, и вообще — эмоции здесь ни при чем.

В искусстве также бывают свои объективные закономерности. Писатель может иметь самые благородные намерения, он может быть искренне *заинтересован* в их осуществлении, *захвачен истиной* в морально-эмоциональном отношении, как пишет И. Видмар. Но если идеи писателя реакционны, то это скажется в самом произведении и душе искусства будет нанесена глубокая рана. Так, например, нельзя сомневаться в том, что Гоголь имел самые чистые намерения, когда он взялся писать вторую часть «Мертвых душ». Но благородство его моральных эмоций не могло победить реакционного направления мысли, принятого писателем в последние годы жизни, и он потерпел настоящее поражение, быть может, самое поучительное во всей истории литературы именно потому, что Гоголь был величайшим мучеником общественной правды*.

Отсюда видно, что объективная истина не зависит от наших эмоций и взглядов. Горе тому, кто хочет нарушить этот закон. Нельзя обойти его ни хитростью, ни усилием, ни даже проявлением доброй воли. Истина все равно обнаружит себя, хотя бы отрицательно, в виде той внутренней силы, которая искажает образы писателя, делает их фальшивыми, если он отдал свой талант на служение реакционному направлению мысли.

И далее, хотя это неприятно И. Видмару, из приведенного примера следует, что для самого гениального писателя очень важно иметь *истинное* мировоззрение. Именно неспособность разобраться в окружающей общественной обстановке, то есть *ложное сознание*, а не отсутствие воли к добру, было непосредственной причиной

* По мнению Н. Г. Чернышевского, только болезнь и смерть помешали Гоголю вернуться к основному направлению его литературной деятельности. В этом нет ничего невозможного, хотя болезнь великого писателя не так легко отделить от его общественной драмы.

трагедии Гоголя и множества других трагедий. Когда перед нами только ловкий делец, его претензия на искусство смешна — ничего трагического здесь нет. Другое дело, когда жертвой своих реакционных идей становится великий писатель, то есть человек большого ума и сердца. Разумеется, если в прежней истории люди часто не понимали себя, то для этого были очень серьезные причины, лежащие в самой природе общественных отношений их времени.

Словом: «Бывают гениальные писатели с реакционным мировоззрением, но не бывает искусства, безразличного к революционному или реакционному направлению мысли». Эта формула не претендует на оригинальность; ее не раз выражала демократическая критика еще в XIX веке. Даже пример Гоголя давно известен. Глядя на эту старину-матушку с высоты своего пьедестала, И. Видмар может презирать меня за отсталость, не соглашаясь с моими представлениями о законах искусства. Это его право. Но он не может при помощи произвольного толкования слова «безразлично» менять содержание чужой мысли, достаточно ясно выраженной во всей статье. Речь идет именно об истине и заблуждении, о революционном и реакционном направлении в общественной борьбе, а не о «морально-эмоциональном моменте», как пишет И. Видмар. Это совсем другой вопрос, не лишенный значения, но другой.

Вот если бы нашему противнику удалось доказать, что, употребляя различные слова, близкие к понятию «мировоззрение», я искажаю *его* мысль, мне пришлось бы краснеть перед читателем. Такие приемы запрещены правилами спора и при наличии серьезных аргументов обычно не применяются. Но об этом не может быть и речи. Сам Видмар в последней статье торжественно подтверждает содержание своих взглядов на искусство, которые были изложены мною в точном соответствии с истиной. Он пишет: «Мысли я отказываю лишь в решающей роли в области искусства, утверждая в то же время, что мировоззрение, независимо от его правильности или неправильности, чрезвычайно часто бывает для искусства опасно и вредно»*.

Этого совершенно достаточно, чтобы признать эстетическую теорию И. Видмара несовместимой с идеями

* Vidmar J. V začaranem krogu. «Naša Sodobnost», 1958, štev. 5, s. 438.

Ленина, которые он взялся комментировать. После всех уточнений и мирного урегулирования взаимных претензий осталась мелочь — полное несогласие взглядов на природу художественного творчества. И. Видмар не хочет согласиться с тем, что искусство есть род мышления, а именно *мышление в образах*. Поэтому и перевод содержания художественных образов на язык понятий, с его точки зрения, есть нелепость. Мысль и эмоции художника идут разным путем, это две разные стихии, лишенные общей меры. Если же мысль превращается в сознательное мировоззрение, то эти стихии даже враждебны друг другу. Иметь *какое бы то ни было* мировоззрение для художника опасно и вредно. Так, по словам нашего автора, бывает в большинстве случаев или «чрезвычайно часто», а что происходит в более редких случаях, мы не знаем. Но исключения, должно быть, подтверждают правило.

III

Читателю может прийти в голову законный вопрос: если взгляды Иосипа Видмара так далеки от марксизма, зачем он взялся комментировать статьи Ленина о Толстом? Решить эту загадку легко. В старые времена защитники религии прибегали иногда к очень скользкому доводу. Они утверждали, что настоящих атеистов не бывает — волей-неволей всякое дыхание славит господа. И. Видмар задумал показать, что в статьях о Толстом Ленин является невольным пленником чуждых марксизму взглядов на искусство. Тезис словенского критика таков: как политический деятель Ленин подходит к великому русскому писателю с точки зрения пропаганды определенных идей, но своим анализом противоречий Толстого он доказывает обратное, а именно то, что всякое вмешательство идей или, по крайней мере, законченного мировоззрения вредно для искусства.

Такой вывод по отношению к Ленину открыто сделать нельзя, неловко; поэтому затея Видмара приняла форму тенденциозного комментария. Другое дело — рядовые авторы марксистского направления. К ним можно применить тот же прием более откровенно. И вот И. Видмар назвал свою вторую статью — «В заколдованном кругу». Он утверждает, что нам некуда вырваться из этого круга. Против своей воли, так сказать, *вопреки* своему марксистскому мировоззрению, каждый последователь

Ленина должен делать уступки эстетической теории И. Видмара.

Какие это уступки, мы уже видели на примере странной истории слова «безразлично». Другие примеры столь же основательны. Две фразы: «Рассказ Толстого опровергает его теорию» и «Правда художественного изображения оказывается сильнее его замысла» — И. Видмар считает невольной капитуляцией с моей стороны. Если правда художественного изображения сильнее ложных взглядов Толстого, значит, всякие теории только мешают художнику, значит, самое важное в искусстве не идея, а непосредственно данный в его рассказе комплекс эмоций, значит, разделение мысли и творчества на два самостоятельных потока существует и должно существовать. Так рассуждает Иосип Видмар во всем блеске своей логики. По этой причине он находит мою слабую попытку объяснить роль мировоззрения в искусстве Толстого хотя и «остроумной», но непродуманной и противоречивой.

Очень может быть, что существуют более продуманные попытки решения указанного вопроса. За последнее время творческая мысль, работающая в этом направлении, сильно оживилась, и я, конечно, не стану выдавать мое добро за образец. Что же касается противоречий, то здесь И. Видмар — плохой судья.

Давайте рассуждать. Путешественник отправился из пункта А в пункт Б. По условиям задачи в руках у него компас, но компас неисправен. Следуя его показаниям, путешественник едва не забрел в другую сторону, но, к счастью, ему удалось найти верное направление, ориентируясь по солнцу и звездам. Через некоторое время наш путешественник все же прибыл в пункт Б, а вынужденные блуждания, может быть, даже обогатили его коллекции.

Если этот случай рассказать И. Видмару, он тотчас же сделает общий вывод: лучше ориентироваться по звездам, чем пользоваться компасом. Ничто не может помешать ему сделать еще более важное открытие: направление пути в путешествиях никакой роли не играет, его выдумали догматики-рационалисты, как пульс выдумали врачи. Важно быть хорошим путешественником — тогда все равно придешь в пункт Б.

Однако читатель может заметить, что И. Видмар рассуждает не совсем верно. Правильный вывод из нашей притчи о путешественнике будет звучать так: лучше *хорошо* ориентироваться по звездам, чем пользоваться *ни-*

куда не годным компасом. Лучше стихийно, на ощупь прийти к верному взгляду на те или другие явления жизни, чем подчинить свое творчество ложному направлению мысли. Но, разумеется, еще лучше выработать себе сознательное и верное мировоззрение. Так всегда думали революционные демократы и социалисты в России и во всем мире. Здесь никакого заколдованного круга нет, а есть реальное противоречие и его решение в развитии. Каков же смысл этого противоречия? Смысл есть. Хорошим путешественником можно назвать того, кто сумеет найти *верное направление* при всяких условиях. Нужно найти верное направление любыми средствами, хотя бы по звездам, но, разумеется, лучшее средство для этого — исправный компас.

Чтобы заранее отвести возможные кривотолки, скажем ясно, что купить себе самый лучший компас в магазине или достать его другим способом еще не значит быть путешественником. Но если этот инструмент в надежных руках, то получится хорошо, что и требовалось доказать.

И еще один существенный момент. Вынужденные блуждания могут быть полезны, они расширяют наблюдения, закаляют силы путешественника. Словом, нет худа без добра. Всем известны хорошие правила: «за битого двух небитых дают», «на ошибках мы учимся» и т. д. Логика Иосипа Видмара ясна — или признайте, что таких противоречий не бывает, или давайте скажем: ошибки полезны, можете ошибаться сколько угодно — это хорошо или, по крайней мере, безразлично. Нет худа без добра, значит, нет и разницы между ними.

Постойте, постойте, — ваша логика ничем не лучше самого деревянного «рационализма». Пожалуй, даже хуже, а впрочем, если человеческий род хочет продолжать свое существование, он должен обойтись без того и другого.

Способ мышления, сочетающий противоположности таким образом, что мысль не впадает при этом в пустое сомнение, не отрицает грани между добром и злом, истиной и ложью, называется диалектикой. Жить без некоторых, хотя бы самых элементарных навыков диалектического мышления в наше время все равно что жить в темноте. Современность ставит множество вопросов, которые можно решить только посредством логики противоречия. Так, например, поддерживая движение угнетенных народов, мы не станем экзаменовывать жителей

Черной Африки на предмет того, верят ли они еще в бога Адудуа или уже перешли к научному мировоззрению. Можно верить в бога Адудуа и быть действительным борцом против империализма, и можно повторять самые передовые фразы и стоять на стороне колонизаторов. Это — противоречие, но оно не дает никакого повода для отрицания роли передовых идей и научного мировоззрения. Вспомните историю путешественника.

И. Видмар произносит слово «диалектический» с презрительной улыбкой. Метод мышления, который он хорошо усвоил, — это модная логика парадоксов, способная только выворачивать наизнанку общие места, абстрактные истины. Каждое противоречие становится для него источником сомнения и ретроградных выводов. Ленин писал: учение Толстого реакционно в самом точном и самом глубоком смысле слова. Если так, рассуждает Видмар, то реакционность или прогрессивность идеологии никакой роли в творчестве не играет, или Толстой не гениальный писатель и его наследие нужно сдать в архив. Кто не согласен с такой постановкой вопроса, тот не может вырваться из порочного круга — вот наиболее острый аргумент нашего автора.

Эта песня давно уже слышится,
Но она не ведет ни к чему...

Да, логика Иосипа Видмара не новость. Если бы он знал, сколько раз все эти односторонние выводы уже прикладывались друг к другу во всех возможных комбинациях! Но он не верит в диалектику, а без нее нет выхода из подобных положений.

С улыбкой житейской мудрости он смотрит на понятие «действительного содержания», которым я пытался его урезонить в первой статье. И. Видмар воображает, что это только коммунистическая фраза, рассчитанная на внешний эффект. Если бы он знал, что категория действительности играет громадную роль в истории философии от Аристотеля до Ленина! Неужели теория должна быть обязательно выражена канцелярскими терминами или манерными, якобы философскими оборотами, и человеческий род так наивен, что не умеет ценить мысль, изложенную простыми словами? Это было бы очень печально.

Не всегда блуждания приносят пользу путешественникам, не всякие разбитые армии хорошо учатся и не всякого битого двух небитых дают. Здесь есть баланс по-

ложительных и отрицательных величин; иногда он бывает в пользу «добра», а иногда — в пользу «худя». Говоря просто, — конечно слишком просто для таких понятий, — этот баланс представляет собой действительное содержание данного явления. Его следует отличать от формальной стороны, которая может обманывать нас. Хорошо, если бы каждое явление само говорило, что оно представляет собой *на деле*, но оно не всегда это говорит, а иногда говорит прямо противоположное тому, что есть.

Ссылаясь на реакционные аграрные утопии крестьянства и религиозный социализм Толстого, меньшевики утверждали, что эта сила тянет Россию назад, ко временам китайского реформатора Ван-ган-че (так писали это имя в 1906 году), а либеральные помещики с их идеалом крупного капиталистического хозяйства играют более прогрессивную роль в жизни страны. На самом же деле взаимное отношение этих общественных сил складывалось совсем не так. На стороне крестьян были стихийно-революционные требования демократии, облеченные в форму романтической мечты о давно прошедших временах, на стороне буржуазии и помещиков — защита реакции, облеченная в форму прогрессивных парламентских фраз. В одном случае баланс положительных и отрицательных величин был в пользу «добра», в другом — в пользу «худя». По форме, которая больше всего бросается в глаза, преимущество, казалось, на стороне либеральных помещиков, в действительности будущее России было связано с народной революцией, а реакционная форма патриархальных крестьянских идей отступала на задний план по сравнению с этим реальным историческим содержанием.

Ленин чрезвычайно уважал Плеханова как теоретика, но ставил ему в вину склонность судить об идеях на основании их формального смысла, то есть абстрактно, без анализа действительного содержания этих идей в классовой борьбе. Очень поучительны в этом отношении замечания Ленина на полях книги Плеханова о Чернышевском. Тот же недостаток портит статьи Плеханова, посвященные оценке деятельности Льва Толстого. В этих статьях перед нами виртуозное доказательство отсталости великого русского писателя во всем, что касается науки, социализма и демократии. Напротив, исследуя взгляды Толстого, Ленин старается показать, какой урок они заключают в себе для рабочего класса, революцион-

ного не стихийно, как громадная масса крестьян, а сознательно или *для себя*, по известной терминологии известного немецкого философа, которая применяется и в марксистской литературе. Просим прощения за эти бледные цветы философии — да, люди часто не понимают или не хотят понять, что речь идет о предметах, стоящих «на самом высоком уровне», пока эти предметы излагаются простыми словами.

Статьи Ленина о Толстом имеют великое значение для коммунизма не только в области художественной литературы. Они дают, например, ключ к пониманию таких фигур, как Ганди или Сун Ят-сен. Множество деятелей национального или религиозного движения, большие массы людей, принадлежащих к «средним слоям», крестьянству, интеллигенции, — все это действительные или возможные союзники рабочего класса, хотя с точки зрения формального масштаба их не всегда можно признать даже демократами, а их фразы о социализме — часто вовсе не социализм.

Это не значит, как утверждает лживая буржуазная пропаганда, что коммунизм ведет к беспринципной политике, которой безразличны идеи. Такая точка зрения была бы полным отказом от нравственной силы учения Маркса и Ленина. Нет, это значит, что действительное содержание идей проверяется всей общественной практикой, а не формальным анализом и включает в себе возможность развития от стихийного начала к сознательному. Само собой разумеется, что этот ленинский принцип имеет громадное значение для всякого, кто хочет понять историю литературы и художественное развитие человечества вообще.

Темы, взятые из Библии, пишет И. Видмар, лежат в основе великих памятников искусства, но кто же верит теперь в эти старые басни? Между тем искусство живет и будет жить, пока существуют люди на земле. Да, это так. Но отсюда вовсе не следует, что искусство безразлично к своему содержанию (или к идеологии, мысли, мировоззрению художника, если угодно, — все это различные оттенки для выражения одного и того же понятия). Библейские истории ложны в их формально-религиозном значении, как ложна всякая религия — еврейская, греческая, христианская. И все же искусство сумело взять в этих сказаниях не мертвый религиозный элемент, а то действительное общественное и человеческое содержание, которое они заключали в *себе*, которое отразилось в них,

несмотря на тяжесть духовного рабства. Только с этой гочки зрения понятны пластические боги Эллады и «Блудный сын» Рембрандта, египетские сфинксы и «Троица» Рублева. Храмы строились не в честь религии, а в честь архитектуры, сказал Фейербах, и он был прав. Из этого вовсе не следует, что творчество бесконечно, а идеи приходят и уходят. Из этого следует, что самые прочные заблуждения не могут выдержать испытания временем, а истина остается.

Легко доказать, что в наши дни Шекспир был бы человеком отсталым. Он верил, что призраки убитых являются злодеям, что ведьмы варят свой адский напиток из жала змей и глаз ехидны, — или делал вид, что верит в эти сказки. А между тем — попробуйте сравниться с его искусством! Значит, мировоззрение здесь ни при чем, рассуждает Видмар, ссылаясь на Элиота.

Смешные люди, кто же вам велит экзаменовать Шекспира, как школьника? Гораздо умнее понять то действительное содержание, которое заложено в его благородном искусстве, несмотря на веру в духов или монархические предрассудки, неизбежные в его время и в его классовых условиях.

Процесс наслаждения образами искусства состоит именно в том, что мы ощущаем и сознаем присутствие этого содержания, а при более глубоком обдумывании можем даже перевести его на язык понятий. Но здесь начинается уже другой процесс, который обычно называют критикой. Оба эти процесса поистине неисчерпаемы, как неисчерпаемо содержание самой действительности, отраженное в подлинном произведении искусства. Извлекаем ли мы при этом из произведения искусства ровно столько, сколько было сознательно вложено в него художником, или гораздо больше — это уже другой вопрос, и, чтобы вполне объяснить его, нужно было бы написать небольшую эстетику, а может быть, и не только эстетику.

И. Видмар ссылается на то, что наука находится в постоянном движении от низшего к высшему, она «строится и развивается», а произведение искусства ценно само по себе, независимо от прогресса мысли. В этом есть небольшая часть истины, сильно испорченная логикой нашего автора. Чтобы остановить стремительный поток его выводов, достаточно вспомнить, что и в науке также не все поглощается прогрессом от низшего к высшему. Любой современный школьник знает больше, чем вели-

чайший ученый древности, например Гераклит или Аристотель. Однако гениальные афоризмы Гераклита и глубокая мысль Аристотеля всегда будут интересовать человечество, как интересуют они образованных людей и сейчас. Значит ли это, что прогресс научной мысли не имеет значения в самой науке? Если рассуждать отвлеченно, как рассуждает Видмар, то одно из двух: либо чтение Гераклита — пустое дело (лучше читать учебник для седьмого класса), либо не нужно учиться — все равно Гераклитом не станешь.

Но у Иосипа Видмара есть про запас еще один убийственный аргумент: «Если бы мысль и истина действительно были сутью искусства, мой противник должен был бы писать, скажем, романы Толстого лучше, чем сам Толстой, так как ему до тонкостей известен образ мысли Толстого и он его понимает иногда лучше, чем сам Толстой». Это сильный удар по «рационализму», как оценивает мою позицию И. Видмар. Ирония его язвительна. Не можете написать «Анну Каренину», а туда же лазете рассуждать!

Но попробую отвести меч, занесенный над моей головой. И. Видмар пишет комментарий к статьям Ленина о Толстом. Следовательно, он до тонкостей знает, что хотел сказать Ленин своими статьями об этом писателе, и знает лучше, чем Ленин, ибо в его комментарии ясно слышится претензия на более последовательное изложение ленинских идей. Допустим, что Видмар прав. Почему же он не может писать статьи о Толстом, как Ленин? *Не может*, и, представьте себе, это видно даже невооруженным глазом.

Рассуждая вслед за нашим неумолимым автором, следует признать, что истина не является основой науки, а мысль не играет в ней существенной роли. Нравится ли вам этот вывод? Если же вы не хотите согласиться с такой очевидной нелепостью, будьте любезны признать, что ученый-физиолог не может иметь язвы желудка, а сочинитель книги о Наполеоне должен сначала разбить австрийцев при Лоди и Ваграме или, по крайней мере, основать небольшую империю. В противном случае И. Видмар признает вашу позицию непродуманной и противоречивой.

Ссылка на то, что пишущий эти строки и никто другой не может написать «Анну Каренину» (которая, впрочем, уже написана), не есть доказательство исключительного положения художника по отношению к мысли,

которая стремится понять его творчество. Так обстоит дело и с научным творчеством (и всяким другим делом). Чтобы избавить мир от новых недоразумений, связанных с логикой нашего автора, скажем заранее, что причина этого вовсе не в слабости всякого знания перед лицом творчества. Дело даже не в гениальности Ленина и Толстого, что само по себе до некоторой степени объясняет, почему мы с Иосипом Видмаром не можем писать так, как писали эти удивительные люди, а только стараемся понять их творения (что является нашим законным правом).

Главная причина в другом. Если И. Видмар не может писать, как Ленин, хотя и берется толковать его произведения, то ведь и Ленин также, при всей его гениальности, не мог бы писать так, как пишет И. Видмар, и пишет легко, не задумываясь над тем, что он делает. *Всякому свое*, говорит пословица. В этом и заключается ключ к решению задачи.

Для измерения нашей способности что-нибудь сделать в науке или искусстве не применяется геодезический шнур, мера длины. Эта способность имеет свою качественную сторону, не только количественную протяженность. Всякое количественное измерение отвлекается от конкретных особенностей тех предметов, которые мы хотим измерить при помощи общей меры. Такая абстракция бывает полезна в науке, и можно на время забыть об этих особенностях, но только на время. В конце концов истина конкретна, и сердце ее в самой действительности.

Рассматривать мысль как формальный масштаб, имеющий только границы высоты, значит игнорировать качественные особенности духовной жизни, в которых выражается ее связь с конкретным содержанием действительного мира. Это относится ко всякому мышлению — в искусстве, как и в науке. Вот, например, И. Видмар — лично очень умный человек, но позиция его вовсе не умна, и это ставит его позади многих очень недалеких и совсем неразвитых людей, стоящих на другой, более благоприятной позиции. «Поменяемся королями и потом померяемся силами», — говорили ирландские солдаты Иакова II после поражения при Бойне. Этим они, быть может, хотели сказать, что даже военное искусство зависит от дела, во имя которого сражаются люди, от содержания и направления их деятельности (или, если хотите, от их мировоззрения, идеологии).

С другой стороны, преимущества самого передового

направления могут быть сведены к нулю, если оно для вас только абстракция, система слов, если это направление не прошло через вашу личность, не в крови у вас, как писал Белинский, а только на устах. Путь от абстрактного к конкретному велик и сложен. Он охватывает множество ступеней и типов, исторических и личных, культурных и нравственных... Неподражаемы такие люди, как Ленин, представляющие самое передовое направление своей эпохи, и представляющие его наиболее полно, конкретно, *действительно*.

В лице Толстого перед нами сложная фигура. Но если направление его деятельности противоречиво, как само развитие революционного движения «серого народа» в России, то исторический размах этого движения и та энергия, с которой русская литература в лице Толстого обратилась к великой народной драме, делают смешными всякие попытки мерить идеи и образы великого писателя школьной меркой. «Всякому свое» — и это *свое* у Толстого не только в основе своей хорошо, умно и верно, несмотря на все его заблуждения, но и в самом деле «свое», то есть сказано человеком, который не знает, что такое игра в идеи, сказано с полной конкретностью и силой убеждения.

Вот почему сказанное им нельзя заменить ничем, и никакое даже действительное превосходство мысли следующих поколений, не говоря уже о простом чванстве, которое всегда отвратительно, не может ослабить значение этого дара. Толстой знал меньше нашего поколения, но то, что он мог знать, он знал крепко, не только в форме готовых выводов, не только из книг. Он знал это умом простого мужика, имеющего тысячелетний запас наблюдений, народной мудрости, горького опыта. Если бы каждый, именующий себя коммунистом, владел величайшими идеями современности с такой глубиной и конкретностью, с таким действительным убеждением, как Толстой, мир был бы уже далеко впереди! Недаром Ленин, особенно в послереволюционный период своей деятельности, подчеркивал, что путь от усвоения общих выводов коммунизма до претворения их в плоть и кровь, до превращения их в дело привычки миллионов, дело культуры, народного бытия, моральной силы есть содержание целой исторической эпохи, как видно, немалой.

Итак, несмотря на все примеры И. Видмара, основой искусства, как и науки, является истина (а потому

и мысль), но истину нельзя мерить аршином, она конкретна и содержание ее в самой действительности. Главный порок теории И. Видмара состоит в том, что она сводит мысль к абстракции, а все, что не укладывается в эти узкие рамки, начинает отгораживаться от разума или вовсе объявляет иррациональным. Так, отгораживаются от разума чувственные впечатления и эмоции, которые все же имеют свое содержание, доступное мысли. Природа этого содержания состоит не в том, что оно враждебно разуму, а в том, что оно действительно. И. Видмар смешивает эти понятия. Живые формы действительности, изменчивые и текучие, стройные и пронизанные светом или более запутанные и угрожающие, но в конце концов открытые для нашего понимания, как книга, написанная на родном языке, представляются ему хаосом темных сил.

Отступая из мира явлений искусства в область философии, он создает новую ситуацию. Здесь открываются такие виды на его собственное мировоззрение, что всякие уговоры смешны. Скорее Дунай потечет обратно, чем автор статьи в журнале «Наша содобност» поймет основы марксистской критики, — пока он будет стоять на тех философских позициях, которые изложены им в этой статье.

Речь идет о современном идеализме, идеализме в смысле двадцатого века, — со всеми признаками отрицания роли разума и обращения к тайнам иррациональных начал. Такое мировоззрение (в этом можно не сомневаться) опасно и вредно для искусства.

IV

Не следует, конечно, преувеличивать *современность* философских взглядов И. Видмара. С точки зрения западной философии последнего образца их можно даже считать отсталыми по крайней мере лет на тридцать-сорок. И. Видмар — модернист старого закала. В годы его молодости, а это были годы молодости нашего столетия, мировоззрение западного человечества, или, говоря более реальным языком, господствующая идеология буржуазного общества, вступила в период кризиса, брожения, поисков новых, более сложных иллюзий, которые помогают людям оправдывать свое обеспеченное существование, свое господство над другими людьми. Мы знаем, что этот язык не по душе И. Видмару (он даже презрительно называет его «жаргоном»), но, взявшись за

разработку сюжетов, имеющих отношение к марксизму, он должен терпеть.

Итак, в первые десятилетия нашего века моральный климат Западной Европы и Америки начал меняться. Поваяло сыростью, гнилыми испарениями старых идей, которые быстро разлагались под жарким дыханием наступающей эпохи войн и революций. Сначала это были только предчувствия, темное ощущение исчерпанности всех идеалов буржуазного строя, его претензий на естественность и разумность, его стихийного жизненного порыва, *élan vital*, по терминологии Бергсона. На этой почве среди буржуазной публики получила широкое распространение модная философия, представленная миру как мудрость живого человека, уставшего от механической цивилизации, книжной учености, мещанской морали и выродившегося в эпигонство классического искусства. Для буржуазного сознания упадок капитализма превратился в трагедию культуры.

Грехи общества были возложены на чрезмерное развитие интеллекта, задачи времени сведены к освобождению эмоций от гнета разума и цензуры общественных норм. На смену трезвому буржуазному рассудку прежних времен пришел культ непосредственных переживаний, первобытных жизненных сил, личной оригинальности, дионисийского экстаза. Новая моральная эпидемия поразила умы «образованных людей» — погоня за свежими впечатлениями, боязнь повторения, скуки, возбуждаемой общими понятиями и всякой определенностью форм. Модный в начале века американский профессор Вильям Джемс сравнил традиционные идеи философии с курортным пансионом, в котором нельзя получить отдельной спальни. Историк импрессионизма Рихард Гаман сообщает, что в годы его молодости среди буржуазной интеллигенции было модно не иметь постоянной квартиры и жить в отелях.

Эта моральная эпидемия получила название «философии жизни»; так, по крайней мере, ее называют немецкие авторы, а за ними и прочие. Все основные черты этой философии развились еще в девятнадцатом веке, но самый большой успех и, можно сказать, серийное распространение она получила накануне первой мировой войны и в годы, непосредственно следующие за ней. Университетским чиновникам пришлось потесниться, настало время красноречивых риториков, писавших в духе Ницше и Бергсона. Немного позднее, устами графа Кай-

зерлинга, сама философия была объявлена искусством.

Более пронизательные умы среди буржуазной интеллигенции Запада давно открыли, что лихорадочное возбуждение философии жизни было признаком слабости жизненных сил, а не здоровья (об этом писал, например, Макс Шелер). Однако новая философия родилась в горячее время истории, когда из всякой плесени может возникнуть опасная зараза. Сошлемся на такого свидетеля, как Бертран Рассел. Он говорит о настроениях, родственных философии Бергсона: «Виталист по темпераменту — неактивный человек с романтическим восхищением перед действием. Накануне 1914 года мир был полон таких людей. В основе их темперамента лежали пресыщенность и скептицизм, откуда страсть к возбуждению и поиски иррациональной веры, которую они наконец нашли в убеждении, что их задача — заставить людей убивать друг друга. Однако в 1907 году они еще не имели такой разрядки, и Бергсон дал им нечто взамен»*.

В этих словах англичанина Рассела, принадлежащего к другому направлению современной западной мысли, есть доля правды, и немалая. Активный тон философии жизни, ее полемика против старых канонов и норм, поиски «здорового варварства», шероховатой поверхности вещей (в модернистской поэзии и живописи) — все это по-своему отвечало общему повороту буржуазии от демократии к насилию, от пацифизма к войне, от старой, «честной» коммерции к спекулятивной горячке и хищной борьбе за раздел добычи между монополиями. Догмой сухого рассудка были объявлены прежде всего демократическая и социалистическая традиции девятнадцатого века. Открылась та роковая дорожка, которая вела от философии жизни к расовой политике, мифологии крови и почвы — к фашизму во всех его разновидностях.

Такие выводы, конечно, вовсе не обязательны. Философия жизни уживается и с либеральной оппозицией против фашизма, в лице, например, Бенедетто Кроче. Среди ее наиболее видных представителей были Вальтер Ратенау и Теодор Лессинг, убитые немецкими фашистами. Да и сам Бергсон умер при тяжелых обстоятельствах, во время гитлеровской оккупации Франции. До первой мировой войны философия жизни имела большое распространение в анархо-синдикалистских течениях. Примером

* *Philosophy in the Twentieth Century*. Впервые напечатано в 1924 г. Цит. по: *Twentieth Century Philosophy*, ed. by Dagobert Runes, 1943, p. 503—506.

могут служить идеи Жоржа Сореля или у нас в России — «философия живого опыта» А. Богданова и его последователей. Идеи этого направления могут принимать социологические, «классовые», почти марксистские формы. Они, наконец, имели большое влияние на художественную литературу декадентской поры, и даже такие люди, как Александр Блок, не избежали подобных соблазнов мысли.

Успеху этой популярной волны иррационализма способствовала его подкупающая внешность, его на первый взгляд едва ли не революционная проповедь раскрепощения чувств и возвращения к подлинному сердцу жизни, обманутому лицемерными фразами буржуазной цивилизации. Для многих такие настроения могли служить ступенькой к более глубокому и верному пониманию смысла нашей эпохи. Но все это не изменяет основного факта. Несмотря на двусмысленность внешних признаков и разнообразие течений, охватываемых понятием «философия жизни», ее действительное существо несет на себе печать буржуазного происхождения и остается в конце концов реакционным.

Вследствие недостаточного знакомства с литературной деятельностью И. Видмара (в чем мне приходится винить только самого себя, ибо это имя принадлежит известному литератору), я не решаюсь сказать, какое направление философии жизни является источником его эстетической теории. Возможно, что он заслужил рыцарские шпоры под знаменем Бергсона или Зиммеля. Другие черты его литературных взглядов напоминают школу Дильтея, особенно в том ответвлении ее, которое связано с именем Гундольфа — влиятельного немецкого историка литературы, умершего в 1931 году. Есть основание думать, что И. Видмар начитался Т.-С. Элиота, хотя общая тенденция этого английского автора, его оценка роли интеллекта в поэзии — другая, более «современная». Биологический оттенок рассуждений Видмара заставляет вспомнить Ницше и Клагеса. А может быть, и так: его философия просто свод популярных мнений, вошедших в повседневный обиход философской литературы двадцатого века. Самое забавное — это поза оригинальности и превосходства, которую принимает Иосиф Видмар, произнося свои напыщенные фразы в стиле модерн. Если говорить о *жаргоне*, то вся эта декадентская словесность не первой свежести, конечно, больше всего заслуживает такой оценки.

Лев Толстой сказал однажды В. Г. Черткову, что самое важное в литературе — отношение писателя к жизни. И. Видмару понравились слова Толстого, приведенные в моей статье, и вот какую музыку он сочинил на эти слова. «В моем представлении отношение к жизни есть основное жизненное настроение, вытекающее из всей психофизической природы данного человеческого существа как целостная результатанта всех его непосредственных и естественных реакций на жизнь и все ее явления. Оно дано человеку вместе с его физиологической природой, так сказать, а priori, в ходе жизни в него вливаются все новые и новые эмоциональные и логические элементы, ассимилируемые им, развивающие и обогащающие его, но не способные изменить его основу. Целое этого основного, длительно действующего жизненного настроения по своему психологическому характеру прежде всего чувственно, или эмотивно. В зеркале этого элемента каждый предмет, каждый факт приобретает единственный в своем роде, совершенно личный характер и новое, неповторимое освещение, какое можно найти только в картинах жизни, созданных художниками. Поскольку этот эмотивный элемент в психологическом процессе действует непосредственно и действует в первую очередь, поскольку это самый точный реагент, который в согласии с природой личности реагирует на мир в целом и на всякую деталь его, он является единственным возможным, подлинным и существенным органом для создания воплощенных определенной индивидуальностью картин жизни, называемых искусством».

Легко себе представить ироническую улыбку Ленина, его возмущенное «Уф!» на полях статьи Иосипа Видмара, который взялся его комментировать.

У каждого человека есть свое «отношение к жизни». Это так, хотя иногда кажется, что у каждого человека не одно, а множество отношений к жизни, будто в нем сидят разные люди. Читайте Монтеня! Если бы все зависело только от задатков, полученных нами при рождении, то постоянство личности было бы фикцией, настолько разнообразны возможности, заложенные в каждом человеке. Но человек *становится* тем, что он есть, в ходе своего личного и общественного развития. Он становится чем-то определенным, хотя до последнего дыхания истина «познай самого себя» стоит ему многих хлопот. При этом убеждения принадлежат его личности отнюдь не меньше, чем эмоции, если это настоящие убеждения,

а не система слов, принятых внешне или ради карьеры. Дешевые эмоции могут быть так же фальшивы, как и дешевые убеждения, — здесь нет никакой разницы. Однако спорить об этом с И. Видмаром, ссылаясь на факты психологии и общественной жизни, не стоит, так как излагаемая им теория не имеет прямого отношения к более частным вопросам о наследственности, приобретенных свойствах и т. д. В данном случае перед нами чисто философская поэма, и ее нужно оценивать по всем правилам этого искусства.

Итак, существует исконное, биологически данное жизненное настроение, присущее определенной личности, — все остальное носит вторичный и преходящий характер. «Мир в целом» упоминается в рассуждениях Видмара, но роль его не велика. Он служит только раздражителем для подъема основного жизненного настроения, присущего данному существу. Основное настроение, или «отношение к жизни», не изменяется под влиянием внешней действительности или изменяется только в количественном отношении. С другой стороны, само это «отношение» сообщает всему окружающему миру неповторимо личный оттенок.

Другими словами, И. Видмар не хочет жить в общности и требует себе отдельный номер. Но как быть с объективным содержанием жизни природы и общества? Разве для нашего «отношения к жизни» не важно, что собой представляет сама жизнь? Ведь отношение не может быть одинаковым к хорошему и плохому, великому и малому. Если же все измерения зависят только от самого субъекта, то «отношение к жизни» превращается в отношение к собственной личности.

Действительная жизнь имеет *общие* черты, общие не только для всех людей, но и совершенно независимо от них, — общие закономерности и формы бытия, типы и отношения, роды и виды, условия их развития и классификации. Старая кантианская философия утверждала, что эти условия принадлежат субъекту — нашему созерцанию и мышлению, даны нам а priori, то есть до всякого опыта. При всей ее ложности, философия Канта и кантианцев (за исключением отчасти «баденской школы»), сделавшей большие шаги в сторону иррационализма) не отвергала, а, наоборот, подчеркивала всеобщий характер процессов духовной жизни. У И. Видмара это не так. В полном согласии с более поздними буржуазными взглядами он признает только а priori тела,

иррациональный голос «психофизической природы». Таким образом, условия познания окружающего мира теряют свой всеобщий характер — они связаны с биологической деятельностью индивида, с его нутром.

И. Видмар играет словами, говоря об «отношении к жизни». На самом же деле его философия уходит от жизни гораздо дальше, чем любая прежняя форма идеализма. Действительная жизнь природы и общества, существующая независимо от нас и определяющая наше отношение к ней, полностью растворилась во всяких «реagensах». Для И. Видмара «отношение к жизни» это и *есть сама жизнь* или, по крайней мере, жизнь в ее высшей форме — как «основное жизненное настроение» неповторимой личности.

Необходимо сообщить читателю, что наш автор не хочет прослыть «ликвидатором мысли», он защищается от подобных обвинений. Но посмотрите, какую роль его философия уделяет мышлению. На каждой странице своей статьи он не устает объяснять, что непосредственное, немыслящее «отношение к жизни» имеет громадное преимущество перед разумом. Речь идет о двух разных *органах*, утверждает Видмар, заимствуя эту терминологию из плохо понятого Гёте. «Отношение к жизни» есть орган, заслуживающий доверия, — «самый точный реagens». Напротив, орган, производящий мысли, — это источник всяческих заблуждений и беспорядков. В искусстве, например, «механические и прочие ухищрения, разумеется, исключительно дело мысли». Да и за пределами художественного творчества роль мышления является сомнительной.

Во-первых, согласно И. Видмару, разум со своим анализом приходит после «непосредственной реакции нашего существа на узнавание предметов и событий». Во-вторых, в отличие от эмоциональных движений, которые всегда индивидуальны и неповторимы, «мысль по своей природе безлична, всеобща и тяготеет к обобщениям и абстракциям». И это еще не все. «Наш чувственный реagens в каждом своем акте присутствует весь, и присутствует как целое, мысль же строится и развивается, и путь от простейшего познания до мировоззрения запутан и полон опасностей, которых нелегко избежать при наших ограниченных возможностях в любое время; да, каждое новое время приносит с собой все новые и новые возможности для новых и новых ошибок и заблуждений. Что же касается «отношения к жизни», то здесь попросту

бессмысленно говорить о заблуждениях и ошибках. Это отношение — реальный факт, кусок действительности, так же как камень, цветущее дерево, как индивид, неповторимость которого выражается в этом отношении».

Вот почему И. Видмар проводит резкую грань между убеждениями писателя и его *отношением к жизни*. Он объясняет, что никоим образом нельзя смешивать эти понятия. Убеждения — дело сознательной мысли с ее абстракциями. Все убеждения относительны, зависят от условий места и времени, связаны с политикой, подлежат суду и следствию с точки зрения истины, прогресса и т. п. Что касается отношения к жизни, то оно не знает таких опасностей. Как непосредственное выражение природы писателя, оно безусловно и стоит по ту сторону добра и зла.

Из этих параллелей между «чувственным реагенсом» и мышлением следует, что последнее приносит больше вреда, чем пользы, особенно в искусстве. Справедливость требует отметить, что И. Видмар не ставит вопроса о ликвидации мысли на основе сплошной неповторимости наших чувственных реагенсов. Он только подчиняет ее «основному жизненному настроению». Мысль может играть важную роль даже в художественном творчестве, если она знает свое место. «Она призвана осознать, может быть, обобщать и в своем роде формировать то, что в подобиюх и видениях говорит художнику его отношение к жизни».

Отсюда ясны пределы компетенции мышления. Его задача чисто формальная. Дело мысли — привести в порядок поток непосредственных жизненных ощущений, текущих из основного органа — «отношения к жизни», данного нам а priori, то есть до всякого соприкосновения с внешним миром. Сознание, в глазах И. Видмара, есть достижение ясности, мысль есть классификация непосредственных эмоций, а мировоззрение он определяет как «осознанную, логически построенную систему мыслей». Было бы неправильно обвинять И. Видмара в непонимании полезной роли таких систем. Но разница, с его точки зрения, заключается в том, что «отношение к жизни» дает нам что-то настоящее, первичное и безусловное, а мысль представляет собой только внешнее орудие человека с ограниченной сферой действия. Она замкнута в пределах субъективного «отношения к жизни», не имея выхода в мир действительный.

И это орудие нужно держать в узде, иначе оно может

вырваться и дело дойдет до кризиса. Мысль стремится к самостоятельности, она угрожает жизни. Такая претензия растет по мере того, как наше мышление приобретает ясность, становится чем-то законченным и целым. И. Видмар пишет: «Мысль, которая своим абстрактным путем пришла к каким-то заключениям, — может быть, даже к целостной картине мира, называемой мировоззрением, — приобретает тем большее стремление высказаться от своего собственного имени, чем более она завершена». Тут, можно сказать, возникает опасность бюрократизма мысли.

Теперь понятно, почему Иосип Видмар обратился к статьям В. И. Ленина о Толстом. В противоречиях Толстого, так ярко раскрытых Лениным, он думал найти подтверждение своей философской сказке о «борьбе двух сил». Силы эти — *жизнь* и *мышление*. Мысль убивает все живое, но приходит неповторимая личность художника и, как святой Георгий, бьется с драконом, пока древо жизни, засушенное было мертвым дыханием мысли, не зацветает вновь перед изумленными взорами людей. Полем боя является искусство. Толстой, великий художник, в котором кипят невиданные жизненные силы, способен одолеть свою собственную склонность к системе, мировоззрению. У более слабых борцов мировоззрение побеждает жизнь. «Когда в искусстве возобладает идея или мировоззрение, как это было описано, то получается не чудо, а сухие резоны, независимо от того, правильна ли эта идея сама по себе или нет». Просим прощения за то, что в приведенной цитате слова «идея» и «мировоззрение» употребляются как равнозначные, но это написано самим Видмаром. Мы дали возможность читателю насладиться системой взглядов нашего автора в ее первобытном виде. Миф о борьбе двух сил — жизни и духа, эмоций и мышления — является любимой темой современной буржуазной философии. Одно из популярных сочинений на эту тему называется «Дух как антагонист души», другое носит не менее выразительное название — «Земля как жертва духа». И. Видмар пересказывает нам эту современную мифологию, и он не может сердиться на нас за то, что мы относимся к его сказаниям с полным недоверием. В самом деле, ездят ли ведьмы на метле?

Теперь перейдем к самому важному пункту наших разногласий. Нужно, чтобы читатель понял главное содержание этого спора. Не следует думать, что одна из спорящих сторон больше подчеркивает эмоциональный, чувственный характер искусства, а другая приближает его к абстрактной мысли. Это было бы совершенно неправильным пониманием сути дела, выгодным нашему противнику и сеющим иллюзии среди малых сил, способных обольщаться такими иллюзиями.

Кто не знает, что отличительной особенностью художественного творчества являются живые, наглядные образы, волнующие человеческое сердце, тогда как труд мыслителя выражается в понятиях и силлогизмах (хотя научная мысль также способна вызывать эмоции, а образы искусства заставляют думать)? Трудно сочинить такую фантастическую теорию, в которой не сохранились бы остатки реальности. Нечто подобное брезжит и в рассуждениях И. Видмара о различии между двумя «органами». Известно также, что абстрактное мышление может утратить связь с действительной жизнью (как, впрочем, и воображение художника). Еще более известно, что холодный рассудок губит свежесть непосредственного чувства в поэзии, а писатель может испортить свое произведение, если он становится резонером. Все это верно: единожды один — один. Тут и спорить нечего, и если бы наш неповторимый автор хотел напомнить нам эти общеизвестные истины, то мы из вежливости постарались бы выслушать его со вниманием, хотя выслушивать такие истины бывает скучно. Но дело не в этом и совсем не в этом.

Дело в том особом повороте, который эти невинные истины получают в современной «философии жизни». По учению И. Видмара (если можно так выразиться), непосредственное *отношение к жизни*, строго обособленное от мышления, становится неменяемым и безответственным, ибо оно само есть *кусочек жизни*, реальный факт. Тут невозможно говорить об ошибках и заблуждениях, как не может ошибиться «камень, цветущее дерево или индивид». И. Видмар постоянно возвращается к этой любимой теме — она представляется ему чрезвычайно богатой содержанием. «Для человека, чувствующего искусство, художник — это человек, который, увидев цветущее дерево или извержение вулкана, может словами до-

стичь того, что дерево зацветет во мне и стихийную катастрофу я могу ощутить всеми своими чувствами, нервами и внутренними органами. Где же мерилка для этой способности? Вопрос об истине или лжи перед лицом этого дара, или «чуда искусства», попросту лишен всякого смысла. Как подступиться с этим мерилком к стольким изумительным толстовским эпизодам на лоне природы, к блестящему и привлекательному образу Анны Карениной или мрачной и дико-могучей картине смерти какого-нибудь Хаджи-Мурата, полной первобытной, беспримерной поэзии жизни и смерти?»

Как подступиться к образам Толстого, я пытался по мере сил объяснить в прошлой статье. И. Видмар пропустил эти примеры мимо ушей и снова зарядил свою пушку дико-могучими картинами и первобытной поэзией. Видимо, нет никакой надежды убедить его, даже если бы мне удалось показать, что образ Анны Карениной «поддается измерению рациональными мерилками». Поэтому вернемся к философии.

Допустим, что художник хочет изобразить цветущее дерево. Если это талантливый художник, то он сумеет достигнуть своей цели, и дерево, по выражению И. Видмара, «зацветет во мне». Но здесь-то и возникает вопрос: должен ли я отличать дерево, которое цветет во мне, от другого дерева, которое цветет на самом деле, то есть в саду? Похоже ли первое дерево на второе, и можно ли сравнить изображение с оригиналом с точки зрения истины и лжи?

По мнению И. Видмара, дерево, цветущее во мне, не может быть *истинным* или *ложным* изображением дерева, цветущего в саду, так как первое дерево вообще не является изображением второго. Образ дерева есть продукт «основного жизненного настроения» художника, а это настроение само по себе — «реальный факт, кусок действительности, как камень, цветущее дерево или индивид». Словом, два цветущих дерева сливаются в одно.

Если тонкий слух И. Видмара уже привык к нашему жаргону, то мы позволим себе сказать, что его позиция есть чистейший идеализм. В прежние времена идеализм при помощи некоторых ухищрений старался сохранить «рациональные мерилки» — задача нелегкая, ибо такие мерилки возможны только при наличии определенной разницы между субъектом и объектом. Если эта разница существует, то субъективный образ предмета можно сравнить с его оригиналом, чтобы установить верность

отображения. Если же талер в уме и талер в кармане есть одно и то же, то «рациональным мериллом», конечно, делать нечего. Современный идеализм охотно признает этот факт и обращается к стихии *иррациональных* начал.

Правда, И. Видмар пользуется такими понятиями, как «отражение», но при его общем взгляде на духовный мир художника это игра слов, не более. Ведь именно отражение действительности, которое может быть близким к оригиналу или далеким от него, похожим или не похожим на жизнь, истинным или ложным, не является, с точки зрения Видмара, естественным свойством искусства. В его эстетике речь идет о другом. Здесь образы искусства — *не отражение* внешней действительности, а, скорее, *выражение* жизненной силы или основного жизненного настроения, вытекающего из природы художника. Они не могут быть правдивы или ложны в смысле верности заключенной в них картины общественных отношений и окружающей природы. Эти образы — вне таких критериев, они сами по себе «куски действительности», явления жизни, и только.

Иногда круг расширяется до общественной ситуации, как это допускает И. Видмар по отношению к Толстому в своей первой статье. Для философии жизни не составляет никакого затруднения признать, что художник выражает свою эпоху. Существует родственное этой философии течение буржуазной мысли (так называемая «социология знания»), которое широко пользуется понятием класса и классовой идеологии. Общество или природа служит материалом для выводов современного иррационализма — это не важно. Важно то, что при этом речь идет о таком понимании сознания, которое лишает его основного признака — *сознательности* и делает его чисто стихийным процессом, подобным цветению дерева, движению камня, ночным видениям больного или юрисдикции князя из пьесы Сухово-Кобылина, известного тем, что он решал дела в зависимости от действия «содовой» на его желудок.

Очень важно и в высшей степени поучительно — там, где современный ревизионизм или неомарксизм, или как вам будет угодно иначе назвать это явление, касается более общих вопросов, он неизбежно начинает поход против материалистической теории отражения. В чем смысл этой атаки с точки зрения общественной борьбы, скажем в конце статьи, а пока мне остается напомнить читате-

лю, что духовный мир человека не простой продукт его биологической и социальной жизни. Сознание представляет собой нечто большее — оно является зеркалом объективного мира. Именно это обстоятельство делает человека вменяемым существом, ответственным за свои помыслы и деяния, совершаемые им в процессе исторической практики, которая связывает воедино обе стороны духовного процесса, побуждая людей занимать ту или другую сознательную позицию. А эта позиция, разумеется, приносит им много опасностей и беспокойства, ибо она немедленно подлежит суду с точки зрения «рациональных мерил», то есть правды познания и правды общественной (борьбы классов и партий).

В прежние времена критики марксизма выступали против него с точки зрения вечных истин разума, добра и красоты. Это был язык буржуазной демократии, давно превратившийся в либеральное празднословие. В наше время критика марксизма направлена главным образом против его доверия к «рациональным мерилам». Это язык современной буржуазии, утратившей веру в объективное содержание духовной жизни и отравляющей своим идейным распадом всю общественную психологию. Таково происхождение болезни, которая, к несчастью, одолела и Иосипа Видмара.

Его эстетика представляет собой типичное для новейшей буржуазной философии, для модернистской поэзии и живописи *бегство из сознания*. Мысль ощущается как проклятие, слепая жизнь камня, дерева, человеческого тела, как идеал бытия, свободного от ответственности перед истиной, общественным долгом и прочими инстанциями, ведающими сознательной деятельностью человека. Психологически, с точки зрения социальных процессов двадцатого столетия, это, пожалуй, можно объяснить, но поздравить с таким настроением никого нельзя.

Вернемся, однако, к вопросу о «мерилах», применяемых литературной критикой. По мнению И. Видмара, духовный мир каждого человека в последнем счете определяется «отношением к жизни» данной неповторимой личности, а это «отношение» есть самостоятельный орган высшего порядка — его показания безусловны. Но вот вопрос: существуют ли разные степени напряжения этого органа и, соответственно, разные степени доверия к его показаниям? Этот вопрос Видмар оставляет в тени. Между тем ему, вероятно, приходилось встречать немало людей с очень бессодержательным «отношением

к жизни». Не все люди, умеющие держать перо, способны заставить дерево зацвести во мне. Существует громадная разница между гениальным автором «Крейцеровой сонаты» и бездарным графоманом, осаждающим читателя своими претензиями на творчество. Тем не менее каждый графоман является неповторимой личностью. Он также имеет право на собственное «отношение к жизни» и желает выразить его в стихах или прозе. Как быть? Видимо, показания вышеозначенного «органа», при всей их непосредственности, не столь безусловны, как утверждает И. Видмар.

Последовательное применение его теории приводит к абсурду. Если все дело в неповторимости «основного жизненного настроения» художника, то гоголевский Фемистоклос рисует не хуже Леонардо. Каждая личность неповторима, однако неповторимость бывает разная. Своеобразие личного стиля Леонардо тесно связано с известными чертами реальности, впервые указанными его рукой. И мы называем улыбку женщины «леонардовской», если она действительно такова. У гениального художника все неповторимое в нем наполнено объективным содержанием, поэтому оно и обладает для нас бесконечной ценностью. И. Видмару не приходит в голову, что, воздавая хвалу гениальности Толстого, он становится на почву *сравнения*, а всякое сравнение предполагает наличие «рациональных мерил».

Если условием подлинного искусства является правдивость образов художника, если мерой его таланта может служить степень приближения этих образов к действительности во всей полноте и многообразии ее сторон, во всем богатстве ее развития, то сравнение между творчеством двух неповторимых личностей возможно, и превосходство образов Толстого над бледным созданием графомана приобретает некоторую измеримость. Без этого тысячи бездарных авторов так же хороши, как гениальный писатель. Выходит удивительная история — только «рациональные мерила» являются до некоторой степени гарантией исключительности гения. Мы не знаем, как перенесет такое известие И. Видмар. Ведь для него это все равно что часовой с автоматом возле «Моны Лизы» Леонардо.

И все же его собственная теория также допускает некоторые меры строгости и пресечения. В своем последовательном развитии принцип иррационального творчества исключает сравнительную оценку неповторимых

творческих личностей. Однако некоторое подобие общего мерил в теории И. Видмара все же содержится. По смыслу этой теории, чем свободнее «основное жизненное настроение» от «ментального элемента», то есть от вмешательства мысли, тем чище и сильнее звучит неповторимый голос художника. Отсюда обилие таких эпитетов, как «первобытный», «беспримерный», «исключительный». На этой почве может возникнуть целая иерархия первобытности и неповторимости. Одни люди более первобытны, другие поддаются слабости, известной под именем мышления. Вот вам и общий критерий. Не всякий может быть таким беспримерным, как Толстой, но «быть беспримерным» становится чем-то вроде обязательной нормы. Как видит читатель, во имя этой теории также можно поставить часового к «Моне Лизе». Разница только в том, что требование жизненной правды, внушаемое теорией «рациональных мерил», будет при всех обстоятельствах полезно для развития художественного творчества, а требование беспримерности может привести только к пустой рефлексии и модничанию. По той шкале эстетических ценностей, которая содержится в теории И. Видмара, Лев Толстой едва ли займет одно из первых мест. В соревновании на беспримерность лавры достанутся, скорее, какому-нибудь искателю невиданных литературных форм.

VI

Итак, главное содержание позиции И. Видмара заключается в том, что он не признает способности человеческого сознания быть «органом» объективной истины. Отсюда частный случай: мерило истины неприменимо к образам искусства. Значит, образы эти не образы-картины внешней действительности, а символы внутренней жизни художника. «Отношение к жизни», лежащее в основе образной ткани, есть нечто принципиально отличное от мысли, мировоззрения, системы философских и политических взглядов. Все существо, все главное в художественном произведении — вне мышления, и не может быть измерено понятием истины. Последняя есть достояние времени, ограниченных и преходящих условий исторического развития, она относительна и условна.

Если так, то и в самом мышлении нет места для истины в подлинном смысле слова. Мы уже говорили о том, что задача мысли, с точки зрения Видмара, чисто

формальная — приведение в порядок материала, созданного деятельностью «основного жизненного настроения». Все системы разума условны и преходящи; никакого объективного содержания в них нет, как об этом повествует сам автор. Слово «истина» он произносит с презрительной улыбкой. «Истина и не истина? Какая истина? Какая истина до сих пор оставалась истиной дольше, чем на несколько эпизодов в жизни человечества?»

Увы, нас лишают последней надежды. Безжалостной рукой И. Видмар сорвал покрывало Изиды, и мы увидели... Увидели, что спорить с нашим уважаемым противником по вопросам, касающимся марксистской философии, все равно что спорить с глухим о музыке.

Автор статьи в журнале «Наша содобност» — законченный представитель современного релятивизма, типичного для буржуазной «философии жизни». С этой точки зрения вся история человеческого сознания превращается в ряд мифологических картин, выражающих разные жизненные ситуации, безусловно относительных, одинаково истинных и, следовательно, одинаково ложных.

Трудно найти слова, чтобы выразить всю глубину пропасти, отделяющей эту теорию от марксизма, а потому и уговаривать И. Видмара неловко, пожалуй, даже смешно. Одно, одно и только одно замечание можно себе позволить. Если все критяне лгут, то не может быть исключением и тот критянин, который сделал это открытие. На каком основании мы должны верить И. Видмару, если он сам говорит, что все истины пригодны только для эпизодов? Значит, его собственная теория тоже эпизод. А если так, то дела истины более широкой и всеобщей не так плохи, как он нам сказал.

Нет, положительно И. Видмару не везет; зачем пустился он в логические рассуждения? Ведь мы уже знаем, что «ментальный элемент» до добра не доводит. Но таковы современные мистики — скажут, что думать вредно, и продолжают писать статьи. В прежние времена, когда слово и дело не расходились так далеко, И. Видмар давно бы вырыл себе пещеру в пустыне Фиваиды и предался «неповторимому контакту с великой природой». И в таком положении ему можно было бы только завидовать.

Пусть не думает все же читатель, что я хочу унижить почтенного автора, изобразив его немывтым отшельником или Пилатом, умывающим руки (этот римский генерал и скептик тоже спрашивал: «Что есть истина?»).

Нужно признать, что позиция И. Видмара не лишена благостной, подкупающей внешности. Она немного напоминает «революционный романтизм» Лефевра и другие примеры распространенной в настоящее время гуманистической риторики, в которой благородство чувств ставится выше правды содержания. И. Видмар вовсе не против стремления к истине, он не отрицает того, что поиски истины могут способствовать великим художественным достижениям. Но только *поиски истины*, не сама истина.

Согласно его теории художник создает образы, полные первобытной поэзии, и эти образы, как мы уже знаем, не подлежат суду с точки зрения рациональных начал. «Разумеется, — продолжает автор, — художник остается при этом человеком, говорящим о делах человеческих, обладающим человеческими стремлениями и, как человек, ищущим свою истину. В этих пределах он подвержен опасности ошибок и заблуждений, как все мы. Но это не важно. Важно нечто другое. Важна страсть его сердца к истине и добру или, если прибегнуть к выражению Лифшица, «заинтересованность в них». Читатель помнит, что И. Видмар сочинил это «выражение Лифшица», но послушаем до конца: «Важны богатство и сила его внутренней жизни, его благородство, полнота и размах его мысли, ибо в заинтересованности в истине и в размахе его мысли — значительность последней. Важно разумное благородство его усилий и мук, его пафоса и отчаяния. Важны широта его взгляда и димензии его души».

Отсюда видно, что И. Видмар высоко ставит «морально-эмоциональный момент», заключенный в стремлении к истине, но весьма низко расценивает результаты этого стремления. У каждого человека особая истина. Общезначимую и безусловную ценность имеет только добрая воля, которая проявляется в погоне за этой фатаморганой, своего рода *воля к вере*, ибо мы никогда не можем сказать, что знаем предмет наших стремлений, — ведь знание предполагает наличие объективной истины. А так как истин много и все они особые, то критерием оценки становится заинтересованность, страсть, размах, пафос в защите своей позиции, независимо от ее содержания. Измеряется не содержание этой позиции, а ее субъективный *накал*. Вот почему, с точки зрения И. Видмара, можно говорить только о «значительности» идей писателя, а не о верности их.

Вышеизложенная теория не богата оригинальностью. Она вполне совпадает с обычным в нашем веке популярным лжеучением, согласно которому все человеческие идеи, особенно в области «социума», суть мифы, но служение им (без фанатической преданности) благородно и прекрасно. Цель — ничто, движение — все. Формула эта, известная еще со времен Эдуарда Бернштейна, снова входит в моду с несколько более современным ударением на том, что каждая одинокая душа имеет право сочинять свои утопии, способные успокоить ее или, напротив, поднять ее силы в жизненной борьбе и побудить к активному действию. Мифотворчество стало чуть ли не обязательным признаком любви к человеку, гуманизма, творческого начала в искусстве — словом, принадлежности к сословию передовых людей нашей эпохи, способных остро чувствовать ее трагические противоречия, ее страдания и веру в лучшее будущее.

Однако вернемся к философии. С этой точки зрения выводы Иосипа Видмара могут служить школьным примером идеализма современного типа. Они изложены достаточно ясно, без уклончивой эклектики и марксистской фразеологии, которая иногда служит прикрытием для подобных взглядов. Но этим, собственно, исчерпываются их достоинства. Спорить с И. Видмаром по философским вопросам — значит излагать азбучные истины материалистического понимания мира. При всем уважении к почтенному автору писать специально для него было бы слишком большой роскошью. Читатель не любит повторения азбучных истин.

Заметим только, что всякий, кто приближается к точке зрения И. Видмара, становится жертвой безвыходных противоречий. Вместо истины, то есть верного отражения объективной действительности, здесь выступают другие мерилы, а именно: «заинтересованность», «страсть к истине», «значительность мысли», «благородство». Но откуда вы знаете, какую мысль следует считать *значительной*? Откуда известно, что наблюдаемая заинтересованность есть заинтересованность в *истине*, а не какая-нибудь блажь, вздор, напыщенность или даже реакционный фанатизм? Вспомните Торкьемаду, который с такой страстью преследовал еретиков, что, по словам Льоренте, сжег не менее десяти тысяч человек.

Если «страсть к истине и добру» следует отличать от страсти сжигать еретиков, то существует объективная разница в *содержании* наших эмоций. При этом инквизи-

тор может воображать о своем рвении все что угодно, но мы-то с Иосипом Видмаром должны в конце концов знать истину и пользоваться ее мерилom? Иначе грош цена нашим оценкам. «Философия жизни» утверждает, что истины бывают разные, а заинтересованность есть черта, общая всем, кто стремится иметь определенную точку зрения, — следовательно, она и должна быть критерием нашей оценки. На самом же деле заинтересованность также бывает разная, и чтобы судить о ее содержании, нужно иметь объективный критерий истины.

Всякое сознательное мировоззрение вредно, всякая эмоциональная заинтересованность хороша, полагает И. Видмар. Почему? Теория есть дело расчета, а страсть — проявление благородства. Что ж, бывает и так, но бывает и наоборот — смотря по тому, *какая* теория и *какая* страсть. Тут все дело в содержании того и другого. Страсть Гарпагона, посылающего слугу продать старый хлам, чтобы на вырученные деньги выкупить сына, попавшего в плен к пиратам, вся состоит из мелких расчетов, хотя поистине она достигла громадных «димензий». Скупость, корыстолюбие, стремление сделать себе карьеру, тщеславие и дюжина других страстей, включая сюда и так называемые благородные страсти, выражаемые тройственной формулой: вино, женщины и карты, еще никого не сделали художником. А если И. Видмар сошлется на то, что любовь рождает поэтов, а вино согревает их, то придется напомнить нашему автору его собственные слова о «разумном благородстве» художника. Действительно, бывает и неразумное. Страсть кавалера де Грие к Манон Леско не лишена благородства, но едва ли сей кавалер мог бы создать реалистическую повесть аббата Прево, в которой есть и сочувствие к этой страсти и еще кое-что в придачу. Вот это «кое-что», по всей вероятности, имел в виду И. Видмар, говоря о разумном благородстве художника. Но если благородство художника является в основе своей разумным, значит, разум имеет доступ даже в область моральных и эстетических эмоций.

Нельзя смешивать два разных вопроса. Одно дело — какую форму имеет определенное содержание духовной жизни: рациональную или чувственную, сознательную или стихийную. Другое дело — существует ли вообще это содержание и доступно ли оно мышлению в понятиях. Чувственные впечатления, интересы, страсти, эмоции — все это имеет определенный смысл, не исключенный из

сферы сознательного анализа (если в этом есть необходимость и если налицо соответствующий «орган» мышления). Когда крестьянин, услышав лай, выражает свое удивление словом «собака», он, по словам Спинозы, имеет в виду то же самое, что Аристотель, делающий логическое заключение на основании правила: «все, что лает, есть собака».

Это общее содержание эмоции и мышления берется из самой действительности, и у каждого из нас оно другое, так как нет совершенно одинаковых положений в действительном мире, частью которого является сам человек. Но именно потому, что субъективная позиция бывает разная и «всякому свое», это *свое* подлежит разбору и оценке с точки зрения объективной истины. Здесь нет ничего обидного для непосредственной стороны нашего существа и нет никакого унижения для художественного творчества. Произведение искусства представляется нам естественным чудом именно потому, что в нем содержится много правды — больше, чем в отвлеченных представлениях, но не больше, чем в конкретном мышлении, способном выразить ту же правду в понятиях.

Переходя к общественной жизни, можно сказать, что и здесь заинтересованность бывает разная. Это относится и к различию между грубой заинтересованностью Мальтуса, искажающего выводы науки в угоду имущим классам, и «заинтересованностью в истине» Рикардо, который не знает другого возможного общества, кроме буржуазного, но готов пожертвовать интересами своего класса, если они приходят в противоречие с безграничным развитием производственных сил. Это относится и к партийности всякой идеологии. Материализм, писал Ленин в своем известном сочинении против Струве, включает в себя партийность. Он обязывает при всякой оценке событий становиться на сторону определенной общественной группы. Но именно *материализм*, а не что-нибудь другое. Без прочного материалистического основания признаваемая каждым марксистом активность субъекта превращается в иррациональный диктат, устрояющий главное свойство сознания — его способность быть зеркалом действительности. Забыть об этом — значит отказать от ленинского наследия (что обычно бывает связано и с некоторой слабостью «морально-эмоционального комплекса»).

Правильно или неправильно наше мировоззрение — не важно, гласит «философия жизни», слегка подкрашен-

ная в социалистические тона. Важен субъективный накал, важно, чтобы мировоззрение было сильным, значительным, заинтересованным в известной системе идей. Нет, это не так! Разные бывают системы идей, разные общественные интересы, разные не только в смысле субъективной окраски, но и в смысле их исторического содержания. Наша позиция прежде всего должна быть верной, отражающей действительное положение вещей в его революционном развитии. Такая позиция способна вызвать и подлинную страсть и «разумное благородство», которые в свою очередь способствуют успеху сознательной мысли. Говоря об активности субъекта в познании, мы имеем в виду социалистическую сознательность, партийную точку зрения коммунизма, а не право на ложь, представленное в виде таинственного «отношения к жизни» или особого «взидения» художника, более важного в искусстве, чем идеи. Довольно жалкой точкой зрения было бы считать писателя специалистом по преломлению общих идей в субъективной призме. Для этого даже способнее грешный язык обывателя, и празднословный и лукавый, не нужен «уголь, пылающий огнем», вместо сердца.

Можно, конечно, пойти по другому пути, и он ясно намечен в рассуждениях И. Видмара. Можно признать, что *всякая* «заинтересованность» хороша, независимо от ее содержания, лишь бы она проявлялась достаточно сильно, с размахом. Но в таком случае гитлеровский гимн «Хорст Вессель» будет не хуже симфонии Бетховена, ибо в тупом энтузиазме нацистов сомневаться трудно. На этом пути мы дойдем до полного релятивизма и полного исключения всех «рациональных мерил», так что нам останется только закрыть наш мозговой трест и предаться жвачке, подобно известной в древности свинье Пиррона.

Вот, собственно говоря, два возможных пути, открывающихся перед нашим витязем на распутье. Либо к признанию объективной истины, и тогда — прощай «философия жизни» со всеми ее стремлениями поставить заинтересованность выше правды, либо к полному абсурду и отказу от мышления. Едва открывши рот, чтобы рассуждать, вы уже признаете способность верного отражения действительности естественным свойством нашей головы. Не клевайте же на эту драгоценную способность или перестаньте рассуждать.

Если каждую систему идей нужно оценивать по ее действительному содержанию, то к системе идей Иосипа Видмара также следует применить это общее правило. Противоположность двух взглядов на природу искусства, столь ясно обозначенная в этом споре, ведет к более общей противоположности между теорией отражения Ленина и «философией жизни» современного типа. Да, речь идет о самых серьезных вопросах мировоззрения.

В общих чертах это известно читателю. Однако частое повторение общих мест сделало его осторожным по отношению к литературе, излагающей философские вопросы. Признавая законный характер этой осторожности, нужно сказать, что в данном случае практическая возможность *таких* вопросов слишком велика и слишком близка, чтобы оставить их в стороне из боязни однообразия.

Несмотря на все заклинания буржуазной печати, «кризис марксизма» не существует. Учение Маркса и Ленина имеет глубокие корни в современной истории, и любые трудности не остановят его развития. Но отношение к марксизму многих партий и течений, претендующих на близость к рабочему классу и демократической части населения буржуазных стран, действительно находится в состоянии кризиса. От догматического марксизма эпохи II Интернационала сегодня осталось очень мало. В социалистических партиях Запада влияние такого марксизма давно сменилось прямым отказом от великих традиций рабочего класса, революционной теории Маркса и Энгельса. В связи с пересмотром программных документов сильное правое крыло этих партий добивается полной отмены теоретических основ научного социализма, даже в терминологии. Роль образца играет при этом неореформистское течение лейбористов Стрэчи, Кросмена, Кросленда и прочих. Недалеко от того приюта муз, где пьет из источника жизни Иосип Видмар, слышны особенно резкие голоса противников марксизма, австрийских «культур-радикалов» — болтливое течения quasi-социалистической интеллигенции, названного так левым социалистом Гиндельсом.

В центре спора — вопрос о том, является ли социализм мировоззрением и что такое мировоззрение вообще. Дискуссия на эту тему, идущая в социалистической печати Австрии и Западной Германии, имеет свои практические причины.

Дело в том, что политика так называемого «демократического социализма» при всей его живучести рано или поздно ведет к поражению, что доказано опытом последних десятилетий, и особенно судьбой социал-демократии при гитлеризме. Неудовлетворенность этой политикой в массах — одна из самых важных причин подъема националистических и демохристианских партий. Не имея желания отказаться от идеологии классового мира в современном буржуазном обществе, наиболее тертые политики из числа социалистических вождей выбирают другой путь. Чтобы предотвратить возможное повторение событий тридцатых годов, они предлагают заимствовать некоторые сильно действующие средства социальной демагогии из арсенала более счастливых соперников — католической церкви и правых партий.

Отсюда неожиданное внимание к советам ничтожных «культур-радикалов», утверждающих, что своими поражениями в прошлом социал-демократия обязана не политике соглашения с реакционными партиями крупной буржуазии, а чрезмерной привязанности к марксистской традиции. Эта традиция будто бы ограничила сферу влияния социалистов, так как она привела к слишком высокой оценке материальных фактов и силы организации в ущерб духовным интересам.

Более глубокой предпосылкой этих маневров является изменение роли средних слоев, особенно интеллигенции, в современном капиталистическом обществе, ее численный рост и постоянно растущее унижительное подчинение капиталу. Недовольство теми стеснениями, которые создает господство монополий для каждой отдельной личности, растление духовного труда и связанное с этим отвращение к его искусственным продуктам, к «манипуляции» человеческим сознанием посредством печати, кино, радио, телевидения — все это служит пищей для демагогии всех буржуазных партий, направленной в конце концов против коммунизма. Самое сильное оружие этой демагогии есть возбуждение страха перед властью организации, перед стерильным господством общих идей, исключаяющим стихийные движения личности. Проблема бюрократизма стала находкой для буржуазной пропаганды, которая старается доказать, что эта опасность заложена в природе марксистского мировоззрения.

Вот почему сегодня такие вечные темы, как вопрос о существовании объективной истины и возможности

применения к жизни природы и общества «рациональных мерил», выступают в очень ясной политической рамке. Идет ли речь о сочинениях английских неореформистов или о материалах последнего съезда западногерманской социал-демократии, повсюду одна и та же черта — стремление доказать, что теория научного социализма устарела, и устарела именно потому, что она выдвигает свой идеал как объективную истину, основанную на знании необходимого развития экономических факторов, между тем слово «истина» означает только проекцию нашего субъекта.

Обычные обвинения против марксистской теории заключаются в том, что она представляет собой род «религиозной догмы», «логодицей», веры в «миллениум», тысячелетнее царство. Но, отказавшись от научной основы социализма, эти господа сами превращают его в *дело веры*. Социализм становится полезной условностью, несбыточной красивой мечтой.

Возьмем в качестве примера статью Теодора Неймана, одного из авторов венского журнала «Ди Цукунфт», под характерным названием — «Обращение к «социалистической мечте». Нейман полностью отрицает объективную истинность теории социализма. «Люди двадцатого века — умудренные печальным опытом — стали скептиками. Мы больше не верим в то, что все мировые загадки решены, что рецепты лучшего будущего уже существуют и знаящим эти рецепты осталось только дожидаться удобного случая, чтобы осуществить их». Так пишет венский «культур-радикал» Нейман.

Среди людей двадцатого века многим досталось неизмеримо больше, чем этим «скептикам», и все же самый горький опыт жизни не заставит серьезного человека отвернуться от ее разумного содержания. Похоже на то, что умудренные опытом скептики были заранее готовы к принятию их дешевой мудрости.

Поэтому они легко отказались от «заблуждений девятнадцатого столетия», имея в виду прежде всего марксизм. Вся ответственность за неудачи социалистов возлагается на остатки марксистских идей, и вот обычную практику соглашения с правящей буржуазией Нейман предлагает дополнить «волюнтаристски смелым подходом». Место объективной истины как основы социалистического идеала занимает у него что-то похожее на видмарианскую «заинтересованность» или «захваченность» условной идеей социализма. Нужен полезный

миф, способный волновать широкие массы, творимая легенда. «Социализм для нас только руководящая картина, — объясняет Нейман, — а приближение к ней является нашим жизненным содержанием». С этой точки зрения он обращается против излишнего доверия к мышлению, теории. «Это ошибка, когда полагают, что человек двадцатого века неспособен откликнуться на обращение к чувству. Напротив, человеческое чувство — единственное, что осталось у нас после разочарования, подготовленного философами, учеными и вождями».

Логика этих рассуждений ясно показывает практический смысл вопроса, известного нам из статей И. Видмара: «Истина? Какая истина?» За философией стоит здесь нечто в высшей степени реальное — сомнение в идеях социализма, вызванное противоречиями и трудностями современной истории. Уходят идеи, остаются личные чувства...

Однако послушаем заключительный вывод Тео Неймана: «Социалистическая партия Австрии должна без стеснения поставить в центр своей программы «социалистическую мечту». Со всей возможной честностью и прямотой нужно сказать, что мы не верим, будто социализм неизбежно должен наступить, что мы не уверены даже в том, что он вообще когда-нибудь будет осуществлен; что, несмотря на это, мы каждый день и час, в большом и малом, будем работать над тем, чтобы приблизиться к нему, что социализм есть руководящая нить всех наших духовных устремлений и нашей борьбы во всех областях жизни»*.

Словом, И. Видмар не одинок в своем стремлении перенести центр тяжести с объективной истины на «морально-эмоциональный комплекс». Теория, лежащая в основе подобных взглядов, есть высокопарное выражение мещанского неверия в реальность социалистического общества. Слепой оппортунизм практических дел дополняется возбуждающими фразами, обращенными к воле и вере.

В этом отношении характерны также экзистенциалистские фразы Адольфа Арндта — докладчика по вопросам культуры на Штутгартском съезде западногерман-

* «Die Zukunft», 1958, № 1. Другая статья Теодора Неймана называется «Да, мы изменились» (1958, № 2). Ср. также статью Ф. Крейцера (там же, 1957, № 10). Понятие «социализм» необходимо сохранить ввиду потребности современного человечества в грезах, пишет Крейцер.

ской социал-демократии. Если полвека назад социалисты, желающие жить в мире с имущими классами, искали опоры в преклонении перед фатальным развитием производительных сил, то в настоящее время они гордятся «преодолением веры в историю». Арндт восхваляет свободу воли как «дерзание», риск исторического действия без всякой гарантии и уверенности в объективной логике жизни. Главное содержание культурной политики социал-демократов должно состоять не в заботе о развитии школьного дела, науки, искусства, а в воспитании духовной выдержки, необходимой для «созерцания собственной гибели»*.

Нет больше истины, есть социальный миф, «руководящая мечта». Эти заведомые грезы противопоставляются реальному содержанию действительного мира как низкой вещественности, с которой борется субъективное начало. Большинство участников дискуссии на страницах австрийской социалистической печати высказалось за то, что социалисты должны иметь свое мировоззрение. Но характерно, что само мировоззрение трактуется в этой дискуссии как условная система идей, связанная только с определенными «культурным кругом» и общественной позицией. «Мировоззрение есть нечто субъективное. Не бывает объективной картины мира», — пишет Фриц Кленнер. «Мы определили мировоззрение как субъективную и весьма дифференцированную картину мира»**.

Впрочем, вся история понятия «мировоззрение» в двадцатом веке показывает, что буржуазная мысль пользуется этим понятием для отрицания объективной истины, отражающей действительность (достаточно вспомнить «типы мировоззрения» Дильтея, «психологию мировоззрений» Ясперса и т. д.). Все это докатилось теперь до популярной философии больших газет, стало ходячей мудростью социалистического обывателя.

В книге венского профессора Эрнста Топича*** перед нами другой вариант той же темы. Связанный с традицией так называемого «венского кружка», Топич рассуждает во имя науки, но отличительной чертой науки является в его глазах сознание опасности всякого мировоззрения как источника фанатизма и массовых психозов.

* «Vorwärts», 1958, 30 Mai.

** «Die Zukunft», 1958, № 7.

*** Vom Ursprung und Ende der Metaphysik. Eine Studie zur Weltanschauungslehre. Wien, 1958.

Для успеха в общественной борьбе необходимо, чтобы люди не задумывались над предпосылками своего мировоззрения, чтобы они верили в его объективность, в некий «мировой закон», из которого проистекает их идеал. На самом же деле, утверждает Топич, в основе таких построений лежат чисто субъективные предпосылки — биоморфные, техноморфные и социоморфные «интенции» известной общественной среды, которые проецируются вовне и принимают вид объективной картины мира. Таково происхождение христианства, консерватизма, либерализма и т. д. Но самый опасный тип этой веры в объективный мировой закон представлен Гегелем и Марксом. Маркс превратил «созерцательную логодицею Гегеля в политико-экономическую идеологию». В духе всей буржуазной мысли Топич различает у Маркса научную сторону дела и утопию. Марксизм, с точки зрения венского профессора, научен, пока он доказывает субъективность всякой идеологии, но он порывает с наукой, когда выдает собственную идеологию за объективную истину.

Что же остается на долю человека, если все мировоззрения являются только субъективными условностями? От чистого Ничто, по выражению Топича, нас отделяет только слабая преграда — «поиски знания, того, что, как всякое человеческое стремление, находится в ценностно-иррациональном мировом потоке»*. Итак, поиски знания, а не само знание — ценность, а не истина. Приводим эти подробности в поучение нашим домашним мудрецам, думающим, может быть, что их открытия — продукт оригинального творчества.

Книга Топича рекламируется журналом «Ди Цукунфт» как лучшая основа для борьбы против «интенциональных моментов в социализме», или, говоря более простым языком, против марксистского мировоззрения как объективной теории исторического процесса, ведущего к социалистическому обществу**.

Все это, конечно, не ново. Превращение социализма в «руководящую мечту», посредством которой можно управлять толпой, — давно известный путь желтой, плебиситарной, демагогической политики и теории. Но политика и теория этого типа все же меняются. И теперь

* Vcm Ursprung..., S. 312; см. также S. 221, 246, 257, 291 и др.

** Статья Э. Глазера «Критика мировоззрения» («Die Zukunft», 1958, № 7).

«руководящая мечта» — уже не идеал практического разума, а современный миф, захватывающий подсознательные желания, глубоко скрытые первобытные инстинкты «массового человека», его стихийные эмоции.

Изуукрашенные модернистской фантазией, но, во всяком случае, достаточно темные, эти силы всегда считались сферой влияния открыто реакционных партий. Теперь возникают новые комбинации. Самое поражающее в современных попытках выработки идеала другого, некоммунистического социализма заключается в новой оценке *темных сил*, их роли в общественной жизни и политике. Какие мысли бродят в голове социалистического доктринера, озабоченного модернизацией своей идейной техники, показывает брошюра видного деятеля фабианского общества Остина Элбу, посвященная специально вопросу о месте иррациональных начал в современной жизни и необходимости учитывать их для успеха лейбористской тактики.

«Фашизму, — по словам автора этой брошюры, — суждено было дать громадный толчок изучению индивидуальной и общественной психологии». Стало ясно, что люди руководствуются в своем поведении не только рациональными расчетами, но и подсознательными мотивами. Поэтому лейбористам также необходимо пересмотреть свой традиционный рационализм, идущий от Бентама и его последователей. Эта традиция, пишет Элбу, связана с эпохой личного эгоизма и свободной конкуренции. Поскольку же для социалистов речь идет о создании коллективных порядков, им следует основывать свои расчеты на поведении целых социальных групп (изучаемых социальной антропологией), а это поведение связано с пережитками прошлого и не может быть сведено к рациональным мотивам.

Особенно важно массовое недовольство тем, что современная техника предполагает концентрацию всех духовных сил в руках немногих специалистов высокого уровня и подчиненное положение большинства людей, вынужденных подавлять свои претензии на успех и присущее каждому человеку чувство собственного престижа. Задача социалистической партии — найти средства, способные ослабить подобное недовольство, открыть дорогу «эмоциональному зову», звучащему в сердце каждого человека.

Автор считает это основной проблемой современного социализма, хотя дает понять, что создание объективно-

го плана общественных изменений, способных устранить причины внутренней дисгармонии личности, невозможно. «Некоторые полагают, — пишет Элбу, — что успехи науки о человеческом поведении и человеческих эмоциях приведут к тому, что все политические решения можно будет принимать автоматически, на основе точно установленных фактов. Я думаю, что это тоталитарная ересь».

Но дело не в том — «автоматически», при помощи особой аппаратуры или как-нибудь иначе будут приниматься эти решения. Дело в том, что, по мнению автора, они не могут следовать из научных выводов, имеющих объективную природу. Любые практические меры, дающие массам «нечто эквивалентное счастью», зависят от *субъективных ценностей*. «Ученые-социологи, полагающие, что решения, основанные на их выводах, свободны от предпосылок, связанных с ценностными суждениями, просто принимают свойственную им систему ценностей за абсолютную истину. Этот способ мышления ведет к тоталитаризму»*.

Но если слова имеют смысл, то Элбу и его единомышленники предлагают отказаться от умеренности и аккуратности старых реформистов именно в пользу тоталитарных идей. Единственная разница, которую они желают подчеркнуть, — право на субъективный характер социалистического идеала — вовсе не является гарантией от наплыва реакционных настроений и победы темных сил.

Еще более интересна в этом отношении статья австрийского социалиста Эрнста Гемахера в уже известной нам дискуссии о мировоззрении. Она называется «Политика и подсознание. Социализм и современная душа». Статья проникнута страхом перед конкуренцией буржуазных партий, владеющих громадным аппаратом рекламы и тотальной политической «манипуляции». Очень подробно рисует Гемахер американский и прочий опыт обращения к иррациональным инстинктам среднего человека, что, по мысли изобретателей этого метода, действует гораздо сильнее, чем логические аргументы. Чтобы не отстать от других, автор советует своей партии обратиться к подавленным «глубинно-психологическим желаниям» избирателей и выдвинуть перед ними такое мировоззрение, которое «могло бы связать прочную систему ценностей, разумных оснований с энергия-

* A l b u. Socialism and the Study of Man. Second in the Series of Fabian Autumn Lectures. 1950, p. 14 и др.

ми наших чувств и с пользой для дела включало бы также негативные побуждения агрессии и мазохизма»*.

При чтении этих строк нельзя удержаться от улыбки, хотя совсем не смешно, а, скорее, мрачно выглядит предложение извлечь уроки для социализма из школы Гитлера. Ибо таков именно объективный смысл статьи Гемахера, принадлежащего к тем социалистам, которые с гордостью считают себя поколением сегодняшнего дня. Каждый извлекает уроки по-своему!

Чтобы дополнить эту картину, нужно сказать, что нападки на теорию познания марксизма и модернистские вылазки в сторону иррациональных начал сопровождаются шумными обличениями «управленческого социализма», сливаются воедино с восхвалением частной инициативы и борьбой против «государственничества». В этой связи обращение к иррациональным инстинктам и стихийным эмоциям приобретает острый привкус полемики против коммунистического пути.

Как видит читатель, обращение к современному иррационализму задело и литературу социал-демократов, известных в прошлом своей склонностью к «здравому смыслу». Связь темного мифотворчества с фашизмом уже никого не пугает. Напрасно! В деле создания массовых психозов социалистам, даже усвоившим технику современной американской рекламы, не выдержать конкуренции с правыми радикалами. У тех на руках более крупные козыри — шовинизм, расовая ненависть, воля к власти над другими людьми и прочие агрессивные эмоции. Только ясность общественного сознания, опирающегося на объективные данные науки, и вытекающие из учения Маркса коренные социальные реформы могут служить плотиной против угрозы со стороны реакционного обывателя с его черным знаменем.

Во всяком случае, не в разжигании «подсознательных инстинктов», а в защите разума спасение социалистов даже самого умеренного толка. Выпуская на свободу зверя, они снова делают большую ошибку, и как бы за это им не пришлось еще раз расплачиваться своими боками.

В том же органе австрийских социалистов «Ди Цукунфт» можно познакомиться с позицией белградского автора, ближайшего соратника Джиласа — Владимира Дедьера**. Основной тон его статьи — разочарование в объективной истине социалистического идеала. По сло-

* «Die Zukunft», 1958, № 7.

** «Die Zukunft» № 4—5.

вам Дедьера, представление о социализме не может быть выражено в рациональных формулах. «Подобно всем идеалам, оно неизмеримо». И далее: «Ему не свойственно то, что делает возможным объективное и абсолютное определение, а потому оно не может быть точным пунктом программы». Кто думает иначе, тот защищает бюрократические извращения. В наши дни, говорит Дедьер, под социализмом следует понимать «прикладную этику», а не осуществление целей, подобных ленинской формуле: советская власть плюс электрификация. Вообще социализм, по словам Дедьера, есть только «живое осуществление самого себя», а не реальность определенных идей. Здесь тот же гнилой эмпиризм, похожий на «философию жизни» И. Видмара, дополняется тем же «морально-эмоциональным комплексом».

Последний пример — книга самого Джиласа «Новый класс». Чтобы обосновать свой переход на сторону капиталистического мира, автор не стесняется повторять бульварные рассуждения самого жалкого типа. Карл Маркс вышел из школы Гегеля, а Гегель был создателем системы абсолютной истины. Отсюда, с точки зрения Джиласа, происходят все пороки коммунизма — его претензии на абсолютность, отрицание возможности других взглядов, «исключительность» и «деспотизм». Все это, с точки зрения Джиласа, связано с признанием объективных законов действительности, существующих независимо от человеческой воли и лежащих в основе нашего сознательного действия. Но по крайней мере в общественной жизни, утверждает Джилас, таких законов нет, действия людей направляются лишь их субъективными устремлениями, условной системой взглядов и верой в определенную идеологию*.

Книга Джиласа, поразительная для бывшего вице-президента целой страны, показывает, как ничтожно мало он знал о марксизме и как слабо сидело у него в голове то, что он знал о нем. Нечего говорить о смешных жалобах на Маркса (который назвал Джиласу не заметил Шопенгауэра), о мешанских сплетнях по поводу мнимой философской необразованности Ленина. Что касается обвинения марксизма в «исключительности», то нельзя не признать этот аргумент достаточно жалким. Неужели научные идеи, касающиеся таких вопросов, как развитие общества к социализму, высказы-

* The New Class. An Analysis of the Communist System. London. 1958, p. 2—9, 124—126, 129 и др.

ваются только для того, чтобы тешить друзей в послеобеденный час, а не для того, чтобы сделать эти идеи достоянием всего человечества? Разве спор идет о футбольной команде или о марке папирос? Истина — не предмет умственного комфорта, она не является частным делом и неделима на точки зрения. В этом смысле она, если хотите, «исключительна».

Обывательские фразы Джиласа, заимствованные, видимо, из антикоммунистической проповеди Карла Поппера, не многого стоят. Но особенно пошлы его рассуждения о том, что бюрократизм и нарушения законности вытекают из теории истины Маркса и Ленина. Итак, если Джилас в качестве должностного лица творил безобразия, — виноваты Гегель, Маркс, Ленин, объективная истина, коммунизм, все что угодно. Это характерный ход мысли для таких людей, представляющих большую опасность даже независимо от их открытого перехода на сторону буржуазного мира. Один из польских ревизионистов, Роман Зиманд, в припадке самобичевания признал, что он много лет был самым свирепым проводником схематизма в области искусства, но виновата в этом... теория отражения. Опасные люди!

Нельзя считать Иосипа Видмара ответственным за приведенные выше взгляды. Для этого у нас нет никаких оснований. И все же сравнить его философию жизни с фактами жизни есть наша обязанность. В статьях И. Видмара сказались некоторые обстоятельства, относящиеся не только к эстетике и философии. Мы имеем в виду современный напор буржуазных идей, обращенный в первую очередь против теории социализма как объективной реальности, ибо социализм может быть и системой условных фраз. В такую систему готов поверить и Джилас, в нее поверят любые «культур-радикалы» из буржуазной интеллигенции, любые чиновники-социалисты, но массы боролись в прошлом и будут сражаться в будущем за настоящий социализм, а не за условность, миф, «социалистическую мечту».

В этом и заключается действительное содержание спора о теории отражения в настоящее время. Если перевести на практический язык любые слова об условности истины — слова всегда найдутся, — то за ними стоят обывательское разочарование и циничный скепсис, равнодушные к тем идеям, во имя которых сложили головы тысячи лучших людей революции.

«Жаль благородных прошедших», — сказал Герцен.

МИФ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ



ОТ КУБИЗМА К АБСТРАКЦИИ *

1. ЛЕГЕНДА О КУБИЗМЕ

В последние годы перед современной марксистской мыслью возникла новая проблема, которую Роже Гароди и его единомышленники в разных концах мира относят к числу важнейших. Речь идет о живописи кубистов. Согласно Гароди, «революция, произведенная Пикассо», есть величайшее событие современности, «коперниковский переворот, после которого центром тяготения в мире стал человек, переворот, включающий также глубокую трансформацию объекта»**. Не вступая в спор о сравнительной важности этой темы рядом с другими вопросами сегодняшнего дня, начнем с того, что новизна ее весьма относительна.

Действие происходит в Париже накануне первой мировой войны. При поднятии занавеса мы видим беснующуюся толпу мещан, слышим брань и насмешки. Что привело их в такую ярость? Пришествие в мир нового художественного направления. В 1907—1908 годах родился «кубизм». По словам друга кубистов французского поэта Андре Сальмона, это начало «совершенно нового искусства», призванного спасти мир.

Такое начало настраивает нас в пользу кубизма. Известно, что новое рождается в муках — оно задевает интересы косной части общества и еще более оскорбляет ее своим невниманием к привычным взглядам. Однако обратная теорема не всегда бывает верна. Мещанство прошлых эпох отвергло Рембрандта и Делакруа — отсюда вовсе не следует, что все отвергнутое мещанством подобно искусству великих мастеров.

Теория, или, скорее, система слов, согласно которой все отвергнутое прекрасно, является ходячим софизмом нашего времени. Она не менее опасна для общественной мысли, чем кошмар традиций, господствовавший в течение тысячелетий над умами. Во всяком случае, эта новая опасность имеет за собой не менее фантастическое рве-

* Статья написана совместно с Л. Я. Рейнгардт. Впервые опубликована в журн. «Искусство» (1964, № 6—7).

** G. Gaudy R. D'un réalisme sans rivages. Picasso. Saint-John Perse. Kafka. Paris, 1963, p. 106.

ние, род массовой истерии. Если, как говорит легенда, изобретателя первого ленточного станка утопили, привязав ему камень на шею, за нарушение закона предков, то в наши дни фанатики «современности» готовы утопить в ложке воды всякого, кто, по известному выражению Ленина, не согласен поклоняться *новому*, как богу. И этот фанатизм при первой возможности проявляется в практических действиях, достаточно беспощадных по отношению к вещам и людям. Мещанство традиционное и мещанство нового типа, возбужденное фантастическим, негативным идеалом будущего, часто сталкиваются друг с другом или сливаются воедино — как в официальном искусстве Муссолини и Гитлера, — но во всех случаях от этого страдают разум и эстетический уровень общества.

Сто лет назад Маркс писал о *современной мифологии*. Конечно, марксизм далек от всякой идеализации мифотворчества, столь обычной в буржуазном мышлении после Ницше. Современная мифология — в том смысле, который она имеет у Маркса, — это гнилая атмосфера ходячих представлений, окутывающих реальные факты жизни общества и, по крайней мере отчасти, намеренно создаваемых при помощи рекламы и других методов внушения. К современной мифологии на современнейшем ее этапе относится и мотив личной драмы художника, вступающего в противоречие с толпой мещан, сторонников консервативных традиций, и погибающего в неравной борьбе с ней, после чего наступает апофеоз гения в умах следующих поколений и гигантский скачок цен на его произведения в парижском Отель Друо — главном центре продажи картин.

Этот сюжет носит наполовину реальный, наполовину сказочный характер. Действительная голгофа таких одиночек, трагических «аутсайдеров», как Ван-Гог или Гоген, служит моделью для множества апокрифических сказаний о житиях других страдальцев. Общая схема повторяется в тысячах газетных статей, монографий, романов и киносценариев. Так перед миллионами глаз возникает что-то вроде средневековой мистерии на площади. Пережив эту сакральную драму, обыватель чувствует себя очищенным, он может теперь спокойно вернуться к своему повседневному бизнесу, невыносимо скучной рутине жизни. Образ художника-новатора, дерзко бросающего вызов окружающему миру и осужденного на крестные муки, нужен ему как отдушина. В двадцатом

веке именно живописец в терновом венце святого эпохи первоначального христианства берет на себя грехи мирян.

Один французский автор следующим образом анализирует миф о страдающем художнике с точки зрения социальной психологии общества, лишенного даже тех часто уродливых форм самодеятельности, которые были возможны в прежние времена. «На протяжении последнего столетия или двух, по мере утверждения коллективных систем труда и производства, все непокорные и неудовлетворенные элементы обращаются к поэзии и живописи, а в течение нескольких последних десятилетий все чаще и чаще именно к живописи, в которой им чудится возможность свободной жизни, возможность вздохнуть полной грудью, «аутентично». Успеха «художественной агиографии», свирепствующей в наши дни, совершенно достаточно, чтобы определить «функциональный» характер этого явления — явления «отреченных художников» (*les artistes maudits*), берущих на себя весь риск, связанный с единоличным решением грандиозной задачи торжественного служения радости мира сего или, наоборот, описания хаоса и выражения разрушительных чувств, имевших в архаическом обществе свои поводы для периодического взрыва, свои оправдания. Одинок — но, по крайней мере в своих собственных глазах, от имени всех — художник совершает эти существенно необходимые действия. Он концентрирует на свой собственный риск и на собственную гибель самые возбуждающие и опасные начала. Именно личность художника берет на себя великую роль — служить отдушиной, баснословным выражением и разгрузкой, которую следовало бы внести в нормальный ритм коллективной жизни и которая некогда входила в него. Парадокс двадцатого века раскрывается здесь во всем своем объеме. Фигура художника привлекает к себе тех, кого ранит гнетущее омертвление и упрощение современной цивилизации, кому деятельность художника представляется необыкновенно привлекательной и возбуждающей, но равно и тех, кто плохо переносит совершенное отсутствие сферы «добровольной» активности. Разрыв между художником и его публикой, столь часто выдвигаемый в качестве характерной черты современной эпохи, происходит, кажется, не столько от возрастающей трудности художественного языка, сколько от расхождения тех, кто жаждет услышать от художника весть о чудесном миропорядке, узнать от него

«протокол торжественной службы», и тех, кому все это не нужно»*.

Автор приведенных строк весьма далек от марксизма, что нетрудно заметить из многих оттенков его анализа. Так, например, он пользуется смутным и безусловно тенденциозным понятием «коллективных систем труда и производства», как будто коллективизм виновен в отсутствии добровольной активности, в той массе принуждения, которую возлагает на плечи современного человека господство крупных монополий и громадный рост государственной машины, оторванной от народа.

Однако в рассуждениях французского автора есть много верного. Хорошо прежде всего то, что он не принимает «художественную агиографию», то есть необозримую массу литературных произведений, превращающих жизнь художника в житие современного мученика, с полным доверием, а рассматривает ее до некоторой степени критически, как продукт общественных условий. Он замечает, что эта ходячая схема носит достаточно иллюзорный и баснословный характер, хотя, быть может, не лишена реального основания, как не лишены основания обычные жития святых, действительно казненных при Диоклетиане или замученных в другие времена. Он видит в легендарном образе страдающего новатора род психологической компенсации для людей, подавленных отсутствием подлинной самостоятельности, ненавидящих свое принудительно очерченное место в жизни и неспособных найти более реальный выход из этой западни.

Андре Шастель пишет под влиянием школы Юнга. Он как бы ставит современному обществу в пример более архаические формации, когда «разрядка» периодически совершалась в виде диких взрывов общественной энергии, подобных дионисическим оргиям Древней Греции, или находила себе более спокойный выход в шутовских празднествах и карнавалах позднего средневековья. Эти традиционные формы символического примирения с действительностью утрачены в современной жизни. Остался вакуум, осталась пустота. Но здесь на помощь опустошенной душе приходит новая смесь мистики и мистификации, «священного» (*sacré*) и шутовства.

Своим магическим ритуалом сверхсовременное ис-

* Chastel A. Le jeu et le sacré dans l'art moderne. — «Critique», 97, p. 518.

куство заменяет былые порывы дионисического безумия, скованной воли. Другими словами, оно утешает «непокорных и неудовлетворенных» особым видом духовной сивухи, делая их покорными и удовлетворенными. Шастель видит в существовании подобной отдушины или разгрузки парадоксальный факт современности, но он лишь изучает этот парадокс, ни на минуту не сомневаясь в том, что вновь обретенная механика примирения с действительностью, за неимением лучшего, вполне оправданна.

И трудно было бы ожидать от нашего автора других выводов. Дело в том, что единственной альтернативой ко всякого рода «разгрузкам» и «компенсациям» является освобождение современного человечества от капитализма, его роковых последствий и метастазов. Общество Парижской коммуны или советской демократии ленинского типа — вот единственное общество, в котором самодеятельность людей может найти себе разумный, свободный выход из экономической и политической казармы двадцатого века. Только этот тип современного народоправства исключает как слепое подчинение рутине, так и дикие формы протеста.

Роже Гароди, называющий себя марксистом, должен, кажется, знать, что это учение имеет в виду реальный путь освобождения человеческой энергии. Почему же он принимает современный эрзац религиозной отдушины всерьез и не видит того, что бросается в глаза даже таким авторам, как Шастель?

В статье, направленной против советской критики его книги о реализме, Гароди призывает на помощь весьма шаткий аргумент в духе современной «художественной агиографии». Он рассказывает о том, как в 1876 году буржуазная газета «Figaro» издевалась над выставкой импрессионистов, и приводит выдержку из статьи, в которой эти художники назывались безумцами.

Конечно, «Figaro» — буржуазная газета с бульварным оттенком. Но если собрать и привести все ругательные эпитеты, которыми награждали импрессионистов последующие, более крайние художественные течения, что скажет на это Роже Гароди?

Уже в октябре 1912 года поклонник кубизма Уркард писал о «небрежном декадентстве импрессионистов»*,

* «Paris Journal», 1912, 23 oct. См.: Golding J. Cubism: a History and an Analysis. 1907—1914. New York. 1959, p. 27.

и это было только началом. В тридцатых годах близкий к Пикассо Кристиан Зервос посвятил целый номер журнала «Cahier d'art» разоблачению Эдуарда Мане как человека, лишенного воображения и вдобавок простого плагиатора. Не будем излагать эти явно несправедливые нападки, достаточно напомнить, что свою передовую статью Зервос заключает словами: «Нет серьезного основания помещать автора «Олимпии» среди великих художников, обращенных к будущему»*. Вообще никакой советский автор, даже самый вульгарный, не мог бы написать о модернизме то, что писали друг о друге представители разных враждующих школ и сект сверхсовременного искусства.

Если верить Роже Гароди, то всякий, кто не согласен с его восхвалением кубизма, продолжает традицию газеты «Figaro»: «Когда кубисты, в свою очередь, показывали условный характер пространства, как его понимал Ренессанс, так же как импрессионисты в свое время показали условный характер цвета предметов, — их встретило такое же непонимание и такие же оскорбления»**. Это, конечно, сильный аргумент, но таким образом можно согнать с поля любого игрока и сам Гароди не сможет удержаться.

Действительно, при всей широте его «реализма без берегов», который охватывает даже абстрактное искусство, он по соображениям, которые можно только угадывать, исключает из числа реалистов таких прославленных или, вернее, расхваленных абстрактных живописцев, как Джексон Поллок и Матье***. Легко было бы сказать, что сам Роже Гароди продолжает традицию «Figaro», поскольку он не одобрил бессмысленные пятна, красочные кровоподтеки и прочие символы этих художников. Ведь так же поступали обыватели по отношению к импрессионистам и кубистам.

На деле если опасность совпадения с газетой «Figaro» для Гароди существует, то совсем с другой стороны. Ибо эта газета давно уже изменила свою точку зрения, и, хотя она осмеивает теперь более крайние выходки так называемого «поп-арт» и других юродствующих течений, позиция ее по отношению к общепризнанным корифеям «авангарда» могла бы удовлетворить даже сторонников

* «Cahier d'Art», 1932, p. 311.

** «Иностр. лит.», 1965, № 4, с. 206.

*** «Les lettres françaises», 1964, № 1014.

реализма без берегов. Самый факт появления брошюры Гароди, знаменующий его поворот в сторону новейшей живописи, был встречен на страницах «Figaro» иронически, но без каких-либо возражений по существу*.

Дело в том, что открытия, подобные «коперниковскому перевороту» кубистов, имевшие сначала характер скандала, были приняты светской модой уже давно, на другой день после окончания первой мировой войны**. Ну, а теперь и говорить нечего. Похороны одного из основателей этой школы, Жоржа Брака, в 1963 году были отмечены всеми признаками официального траура, вплоть до почетного караула в медных касках. Словом, оспаривать великое значение кубизма в настоящее время вовсе не значит идти в ногу с хозяевами жизни западного мира. Скорее, наоборот.

Однако допустим, хотя это сомнительно, что в буржуазном мире еще существует в данный момент заметная оппозиция против вошедшей в привычку высокой оценки кубизма. Такое предположение несколько не ослабляет возможность *другого* и притом критического взгляда на творчество художников-кубистов. С точки зрения логики аргумент «художественной агиографии» основан на простой ошибке. Если Сократ был лысым, это еще не значит, что каждый лысый — Сократ. Бульварная и даже солидная буржуазная печать могла осмеивать кубизм, ну и что? Это вовсе не доказательство эстетической ценности и революционного направления живописи кубистов. Буржуазная печать смеялась над ними, но нигде не сказано, что марксистская печать должна поступать наоборот.

Рассуждения по принципу «наоборот» Энгельс назвал однажды «политикой Грибуля». А кто такой Грибуль? Это — комический герой народных сказок («трикстер»), делающий все невпопад. Он смеется на похоронах и плачет на свадьбе (русской народной литературе эта фигура также хорошо известна). Однако логика Грибуля представляет собой в настоящее время не воспоминание о первобытном трикстере и, разумеется, не ошибку школьника, забывшего правила Аристотеля, а что-то более реальное и опасное, ибо Ленин посвятил рассужде-

* «Figaro-littéraire», 1963, № 920. Статья называлась «Банальности без берегов».

** Dorival B. Les étapes de la peinture française contemporaine, t. 2. Paris, 1944, p. 196, 199.

ниям этого типа важное место в свих «Заметках публициста» 1922 года.

Говоря об отталкивающем примере международного оппортунизма, от Гомперса до Серрати, он предупреждает настоящих революционеров о возможности ошибки, которая, увы, и до и после этого предупреждения принесла им немало вреда. Ленин убеждал итальянских коммунистов «не поддаваться на слишком легкое и самое опасное решение: там, где Серрати говорит «а», говорить «минус а»*.

Рассуждение по методу «минус а», своего рода негативная логика, создающая из мыльной пены всякие антимиры, имеет, конечно, в наше время свои реальные корни. Можно даже сказать, что это бич современного сознания и вернейшая сеть, посредством которой стихийно действующая психология старого общества улавливает души, бегущие от ее прямого господства.

Всем известно, что капитализм в настоящее время уже не тот, каким он был в прошлом столетии. Тем более необходимо знать, что соответствующая его практическому движению общественная психология также изменилась, и очень существенно. Достаточно вспомнить, что сама идея революции имеет в настоящее время различные значения. Существует, например, понятие «революция справа», или, как говорят в США, «правый радикализм». Стоит напомнить, что идеи некоторых ультрапередовых анархизирующих течений, в частности, например, теории «социального мифа» и «прямого действия», оказали большое влияние на выработку самых реакционных политических учений двадцатого века. Абстрактная противоположность «старого» и «нового», вплоть до обманчивой, демагогической утопии «нового порядка», присутствует в идейном словаре многих бонапартистских и еще более темных режимов нашего столетия.

Давно прошли те времена, когда подлинно революционная мысль питалась *«идеей отрицания»*, как говорил Белинский. Теперь гораздо чаще можно встретить эту идею в другой упряжке. Никто не хочет признать себя «буржуазным», и все, конечно, против мешанства. Так, например, фундаментальная «Психология искусства» Мальро целиком проникнута отрицанием буржуазности и провозглашением модернизма как революционной

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 422.

формы всех времен и народов. Брошюра Гароди написана не без влияния книги Мальро, которая, впрочем, тоже не отличается оригинальностью общего взгляда. Основные идеи его труда были высказаны немецким искусствознанием начала века.

Однако вернемся к логике «минус а». Иметь понятие о том, кто признает и кто отрицает те или другие точки зрения, бывает полезно, и все же превратить эту вторичную систему ориентации, этот примс отталкивания в *отмычку* для решения серьезных вопросов жизни было бы смешно. Решить вопрос может только независимое, объективное исследование его существа. Объективная истина не совпадает ни с общим мнением, ни с выворачиванием его наизнанку, то есть обязательным нарушением принятых канонов и норм. То и другое представляет собой только две стороны одной и той же медали, два типа пустой рефлексии, чуждой конкретного, диалектического мышления, всегда опирающегося на реальную полноту действительности.

Вот почему ни признание кубизма современным общественным мнением буржуазных стран, ни отрицание его тем же общественным мнением полвека назад ровно ничего не меняет в реальной ценности этого явления.

II. «СКАНДАЛ В ИСКУССТВЕ»

К сказанному нужно прибавить, что по отношению к основателям кубизма легенда о крестных муках художника, столкнувшегося с полным непониманием со стороны общества, является больше доброжелательной фантазией, чем реальным историческим фактом. В первом десятилетии нашего века эффект борьбы крайних новаторов с консерваторами был уже предreshен, ниспровержение предшественников и поиски нового, небывалого стиля вошли в привычку. Поэтому расстояние между гонением и триумфом сократилось до крайности. Мало того, скандал, «агрессия» художника нового типа, презирающего длинноволосых созерцателей, намеренное оскорбление вкуса в целях рекламы — одним словом, сознательное возбуждение «конфликта с мещанством» уже входило в первоначальный расчет новых течений. Оно имело для них и философское и экономическое оправдание. Это были «новые варвары», они хотели войны и готовились к ней.

Что касается экономики, то не следует забывать, что

кубизм уже в самом начале имел свои деловые связи. Независимость молодого Пикассо была поддержана Волларом, за спиной Брака стоял немецкий делец Вильгельм Уде. Но основным министром финансов кубизма стал Даниель Генрих Канвейлер, который после войны уступил свое место Леонсу Розенбергу. Дело было поставлено достаточно широко. Наметившаяся уже во времена Дюран-Рюэля возможность спекуляции на поднимающихся модных течениях впервые приняла здесь вполне реальные формы. Частные галереи, то есть магазины для продажи картин, организация выставок за рубежом (с 1909 по 1914 год Пикассо имел ряд персональных выставок в Англии, Германии, Испании, Америке, не говоря о его участии в совместной выставке кубистов в России), рекламные издания, подобные серии, выпущенной Розенбергом, захват группой художников-кубистов выгодного положения в Салоне Независимых путем настоящего «пронунциаменто» 1911 года — все это мало похоже на жертвенность.

Какова была реальная изнанка живописи уже в самом начале века, показывает свидетельство хорошо знающего быт и нравы своей среды Камилла Моклера — художественного критика, вполне сочувствовавшего первым поколениям новаторов, но не далее. Рассказывая о том, что открывать неведомых гениев стало модой и дело это приобрело как бы спортивный интерес, Моклер оплакивал последствия такого вторжения в мир искусства «фальшивой монеты». Открылась реальная возможность *провозгласить* кого-нибудь художником независимо от его действительного таланта, писал Моклер. Успех все более зависит от игры сил, и произведение искусства перестало быть самим собой — оно становится функцией, отголоском внешней активности художника, вернее, определенной группы, выдвигающей своих людей.

«Так много кричали о злоупотреблениях догматической критики, что теперь существует только критика по личному впечатлению. В результате художественная критика полностью дезорганизована. Каждый распоряжается произвольно и определяет ценность произведения искусства согласно принятому им вкусу. Художники также издают свои приказы. Но есть один персонаж, который приказывает им всем. Этот тайный, но всемогущий персонаж — торговец картинами. И психологию этого главного механика, управляющего Салонами и критикой искусства, не так легко объяснить. Она заслуживала бы

целой книги. И если бы эта книга была простой записью того, что знают, о чем шепчутся, о чем не осмеливаются говорить, о чем публика даже не подозревает, — это был бы ужасающий документ человеческих нравов! Наивные люди воображают, что в дореволюционной Франции художник был наемным слугой знатного человека, пока не добился свободы. Позднее жаловались на тиранию верховных жрецов-академиков, которые пристраивали своих послушных учеников и преграждали путь всему независимому. На самом же деле художник попал в настоящее рабство с того дня, как он оказался в руках торговцев, которые платят ему, «продвигают» его, монополизируют написанные им произведения. Художники XVIII века обладали большей свободой, нежели он. Для того чтобы получить прибыль, торговцу нужна реклама, и он нашел в художественной критике, выступающей на страницах печати, то, что ему было нужно. Немногие честные и знающие критики, не пожелавшие примириться с этим видом торговли и нашедшие способ высказывать свои взгляды в печати, были обойдены на тысячу ладов. Торговцы имеют прекрасную опору в богатых коллекционерах. Остальное сделали личные связи, заботы о выгоде, обмен добрыми услугами. Думают, что это движение в искусстве, на самом же деле происходит движение на бирже картин, где идет успешная спекуляция искусством неведомых гениев. Для успеха нужно действовать скрытно, потихоньку убеждая коллекционеров, которые ничего не смыслят, — а такие не редкость, я решаюсь сказать это чистосердечно, — в том, что, купив произведение еще не известного гения, они сделают великолепное дело. Нужно только искусно дозировать процесс «открытия» избранного художника — до того дня, когда прозвучат тщательно подготовленные звуки фанфар. После этого доселе неведомый гений занимает свое место в ряду прочих гениев, всегда рискуя, что его впоследствии снова заменят другим. Ценность произведения имеет здесь меньшее значение, чем совершенные методы создания моды на художника. Мы видим шедевры в этом роде, так как торговец картинами делает чудеса и его система отличается великолепной организацией»*. Таким образом, вторжение капитала в историю искусства, столь заметное на протяжении последних десятилетий, началось уже в эпоху кубизма.

* Maucclair C. Trois crises de l'art actuel. Paris, 1906, p. 320.

Высшей точкой гонений, направленных против кубистов, было открытое письмо муниципального советника Лампюэ заместителю министра изящных искусств Берау, напечатанное в «*Mercur de France*» 16 октября 1912 года. На основе этого письма социалист Жан-Луи Бретон поставил в палате депутатов вопрос о запрещении экспозиции новой, «кубистической» живописи в Осеннем Салоне. Бретон сказал: «Совершенно недопустимо, чтобы наши национальные дворцы служили местом для демонстраций столь антихудожественного и антинационального характера». Однако этот протест не встретил поддержки в самой фракции социалистов, тем более что известный оппортунистический лидер Самба сочувствовал модернистской живописи. Он отвечал Бретону весьма нравоучительно: «Если вам не нравится какая-нибудь картина, вы имеете полное право не смотреть на нее и обратиться к другим. Но жандармов звать не следует»*. На этом все кончилось.

Формально Самба был прав — не следует обращаться к жандармам, когда речь идет об искусстве, и не дело социалистов брать на себя ответственность за административные меры в буржуазном государстве, даже если иные демонстрации нового вкуса носят хулиганский характер, насыщены порнографией и сопровождаются всякими анархистскими жестами. Выставки сюрреалистов, например, почти не обходятся без револьверных выстрелов, обнаженных красавиц на столе между бутылок с шампанским и других аттракционов, еще более острых. Появление жандармов в таких случаях может быть неизбежно, но кому их звать — это уже другой вопрос. Дело социалистов, если речь идет о действительных противниках буржуазного общества, — разоблачать те общественные условия, которые приводят к таким диким формам самодеятельности.

Но при всем том смешно было бы оправдывать эти кривлянья борьбой против господствующего мещанства. Нельзя также объявить себя совершенно нейтральным по отношению к таким нелепым эксцессам мнимого или даже искреннего протеста, нельзя просто отвернуться от них и пойти в другое место. Ибо здесь речь идет о мировоззрении и вытекающей из него практике, здесь предлагается миру некая переоценка ценностей, требующая общественного одобрения или неодобрения. Одним словом,

* См.: Golding J. *Cubism: a History and an Analysis*, p. 30.

нужен ответ, выходящий за пределы формального права. Не поддерживать полицию в ее притеснениях — это одно, оправдывать ложные методы протеста против буржуазного общества, часто способствующие расчетам самих хозяев жизни, — это совсем другое. А смешивать отвращение к держиморде с нейтральностью в идейных вопросах есть именно признак оппортунизма.

В этом смысле Самба был не прав. Его отповедь рядовому социалисту покоилась по крайней мере на недостаточных основаниях, ибо формулой «о вкусах не спорят» нельзя решить общественную проблему, возникшую вместе с появлением кубизма и других подобных течений.

Многие буржуазные газеты высказывались отрицательно об экстравагантной живописи нового типа, однако ее адепты также не были беззащитны — они имели своих покровителей в печати. Литераторы, связанные с кубизмом, принадлежали к числу людей, которые за словом в карман не полезут, а в те времена громко сказанное слово уже весило больше, чем влияние мысли, ослабленной сытым либерализмом второй половины прошлого века. Реклама и внушение могут сделать все — вот главное правило новых течений, искателей «современности». За кубизм стоял кружок поэтов и критиков весьма активного поведения, если не сказать больше. Их активизм был принципиальным, он вытекал из принятой ими философии Бергсона или рождался самостоятельно из той же питательной среды. Их также называют кубистами, хотя подобная терминология не имеет большого смысла по отношению к литературе.

Бесспорный лидер этого направления, поэт и публицист Гильом Аполлинер поддерживал новую живопись своими статьями в газете «L'Intransigeant». Другой критик, сочувствовавший кубизму, уже упомянутый Уркад, писал в «Paris Journal». Модернистский ежемесячник «La Section d'art», издаваемый Пьером Дюмоном, помещал статьи близких к кубизму Рейналя, Реверди, Жакоба, Сальмона, Варно. В лионском журнале «L'art libre» печатал свои обзоры выставок горячий сторонник новой живописи Алар.

Наконец, в 1912 году появилось первое евангелие этого направления — книга художников Глеза и Метценже «О кубизме», немедленно переведенная на русский язык. В том же году вышла «Молодая живопись современности» поэта Сальмона, а в следующем — сборник статей

Аполлинера «Художники-кубисты». К 1914 году относится первая книга о кубизме на английском языке, принадлежащая перу американца Артура Эдди. Дальнейшее перечисление было бы просто невозможно. Литературное творчество в честь «коперниковского переворота» разливается широким потоком. Отметим только, что менеджеры и дельцы кубизма Канвейлер, Уде и Розенберг также имели свои литературно-философские претензии, а сочинение Канвейлера «Подъем кубизма» (1920) считается даже классическим*.

Таким образом, ссылка на гонения со стороны газет, подобных «Figaro», вряд ли способна представить кубизм в виде жертвы, и сентиментальное чувство читателя может остаться спокойным. Скандал, связанный с появлением новой живописи, был неизбежен вовсе не потому, что она далеко превосходила среднее человеческое понимание, а потому, что без него не было бы самой новой живописи. Она именно и состояла не столько в самом искусстве, сколько в особом поведении артиста. Деятельность человека с палитрой стала символом отрицания всех принятых норм. Одним словом, это была уже не столько живопись, сколько программа, рассчитанная на скандал.

Почему «конфликт с мещанством» становится образцовой мифологической схемой целого столетия — это другой вопрос, достаточно сложный. Для того чтобы вполне объяснить такие черты времени, нужно принять во внимание весь ритм экономической и социальной жизни позднего капитализма. Нужно исследовать процесс распространения казенщины и бюрократической рутини во всех порах жизни, а также постоянный бунт против нее в рамках самого капиталистического производства со стороны новых, более агрессивных экономических и политических сил. Все это связано с очевидным ростом области принуждения и развитием анархических форм протеста, переходящих в иные, более страшные явления современности. Но такой широкий анализ лежит за пределами этого очерка. Достаточно сказать, что размазывание мифа о страданиях кубистов и другие методы легендарной историографии не могут удовлетворить простейшим требованиям независимого, объективного исследования.

* Подробности кроме книги Голдинга см. у Sérullaz M. Le Cubisme. Paris, 1963.

Несмотря на действие мощных насосов, которые под высоким давлением подают наверх ходячие благоглупости, время от времени в самой западной литературе появляются статьи и книги более реального содержания. При всем влиянии господствующих условий жизни честная мысль существует везде. Стоит привлечь внимание читателя к вышедшей в княжестве Монако интересной книге французского критика и эксперта Робера Лебеля под характерным названием «Изнанка живописи»*. Лебель выдает тайну своего цеха, его памфлет насыщен множеством фактов, рисующих нравы «таблостов», как он называет особую породу людей, которые пишут картины и участвуют в их реализации. Этот слой охватывает не только художников и торговцев картинами, но и собирателей, вкладывающих капитал в художественные ценности, музейных работников и экспертов-искусствоведов, подтверждающих, что холст, натянутый на подрамник, в данный момент является ценностью, реализуемой в определенном количестве денежных знаков. Тут целое «государство в государстве» и даже международное масонское общество. Разумеется, Лебель не может расстаться с некоторыми традиционными представлениями, навязанными общественному сознанию этой влиятельной корпорацией, но он достаточно честен, чтобы признать сомнительность ее основного занятия.

Специальная глава книги Лебеля носит название «Скандал в искусстве». Рассматривая эту тему в историческом аспекте, автор приходит к следующему выводу: «Именно решившись открыто провозгласить свое право на инакомыслие в области искусства и осуществляя это право несмотря на все препятствия, современные художники стали предтечами будущего. Таким образом, нельзя отрицать их революционную роль; их моральная позиция принесла им в наши дни блестящую реабилитацию, в гораздо большей степени, чем их художественные заслуги, относительно которых последнее слово еще далеко не сказано. Их произведения оспаривались как трофеи, чья красота зависит прежде всего от ярких воспоминаний, с ними связанных»**. Среди барабанного боя в честь «современного искусства» эти слова являются трезвым предупреждением.

* Lebel R. L'envers de la peinture. Moeurs et coutumes des tableaux. Monaco, 1964.

** Lebel R. Указ. соч., с. 89—90.

Будем ли мы считать деятельность ультралевых художников революционной, зависит от того, какое содержание вкладывается нами в это понятие. Если рассматривать его с чисто формальной точки зрения, то революционером окажется не только Шопенгауэр, который при жизни остался непризнанным одиночкой, озлобленным против революции 1848 года, или Ницше, отвергнутый всей поповской братией, но и Мосли, вождь английских фашистов, которому до сих пор доставались только синяки и шишки. Нельзя, конечно, сравнивать ультралевых художников с такими выродками, как Мосли, — это было бы оскорблением. Однако многие из них не откажутся признать себя ницшеанцами. Между тем если не каждый последователь Ницше является реакционером, то, во всяком случае, философия этого рода открыто враждебна идеям демократии. Значит, формальный конфликт с господствующей психологией, этикой и эстетикой сам по себе вовсе не делает человека революционером в реальном историческом смысле слова. Понятие «революционный» имеет какой-нибудь смысл только при наличии в нем конкретного содержания. И это особенно верно в наше время, когда злоупотребление такими понятиями встречается на каждом шагу.

Но если вместе с Лебелем считать деятельность ультралевых художников вполне заслуживающей морально-го одобрения, у нас остается еще вопрос о *позитивных* достижениях так называемого современного искусства. Как видит читатель, сомнения в ценности этого искусства посещают даже умы людей практически заинтересованных, принадлежащих к могущественной международной корпорации таблоистов, людей, поддерживающих своим профессиональным трудом распространение «совершенно нового искусства», поднятого, по словам того же Лебеля, «на высоту общественного учреждения благодаря полувекую хвалебных речей».

Истина состоит в том, что своей громкой славой, неведомой самым официальным, самым позолоченным академикам прежних лет, «новаторы» обязаны не искусству в собственном смысле слова, а общественному конфликту, если не прямо скандалу. Таков основанный на трезвом анализе вывод Лебеля. Возможно, что буржуазная публика, в конце концов покоренная дерзким издевательством над ней и даже восхищенная мастерскими плевками в ее сторону, заслуживает такого обращения. Но сам по себе застывший плевком еще не превратился от

этого в перл создания. И когда трофеи былых скандалов путем неслыханного применения методов психической атаки на вкус обывателя выдаются за реальные успехи живописи, равные искусству ван Эйков или Делакура, невольно начинаешь ценить не вполне последовательные и слишком осторожные, но все же честные признания таких авторов, как Лебель. Да, последнее слово об этих успехах с чисто художественной стороны еще далеко не сказано.

Между прочим, уже умерший известный художник Ив Клейн выразил ту же мысль, но без слов, практически. Под конец жизни он продавал уже не картины, а чистую акцию новаторства без воплощения ее на полотне. В получении денег Клейн выдавал расписку, которую любитель живописи мог повесить у себя в гостиной. С точки зрения логики это последовательно и заслуживает уважения — что делаешь, делай скорее и до конца. Магический жест Клейна есть завершение длинного ряда подобных жестов, которые постепенно освободили «современное искусство» от обязанности быть реальным делом, связанным с рисунком, светотенью и колоритом, то есть освободили его от обязанности быть искусством в прежнем смысле слова. Здесь уже начинается *что-то другое*.

Однако вернемся к Лебелю. «Такая интерпретация, — продолжает он свою мысль, — может вызвать протесты знатоков, которые едва ли простят нам пренебрежение к самостоятельной ценности произведений, на что мы можем ответить, что они первые перестали обращать на это внимание»*.

Действительно, откровенность автора «Изнанки живописи» вызвала неудовольствие его коллег, подтверждающих, что король кажется голым лишь потому, что он одет в платье из тончайшей материи**. И все же ответ Лебеля заключает в себе верную мысль, которую пустыми словами отразить нельзя, ибо она покоится на реальной истории вопроса. Достаточно вспомнить приведенное выше свидетельство Моклера. Несмотря на раз-

* Lebel R. Указ. соч., с. 90.

** См.: Verne-Jouffroy A. L'art et la critique. «Preuves», 1962, № 138. Это ответ на ту часть книги Лебеля, которая была уже опубликована в том же журнале. Есть, однако, и другие мнения. «Конечно, нынешний скандал не является простым повторением того, что было. Он приобрел солидный, а иногда и крупнобуржуазный вид. Но «табленизм» все еще несет на себе бремя *вины*, ибо его полезность остается сомнительной в глазах других». См.: Hostin L. — «L'Oeil», 1964, № 120, p. 84.

лицу в полвека с лишним, оно очень напоминает то, что пишет Лебель. С тех пор положение не изменилось к лучшему, напротив — в силу какого-то странного парадокса чем больше люди шумят об «автономии искусства», тем меньше их интересует то, что лежит в пределах самого творчества. Эротика, патология нервной системы, политические намеки, критика цивилизации, последние научные открытия, космос, всевозможные виды сильных раздражителей, всегда новых и неожиданных, любые внешние символы, только не живопись!

Именно толпа хвалителей *нового* затоптала критерий самостоятельной художественной ценности произведения, приписывая искусству совершенно посторонние цели. Мы видели выше, что живописи импрессионистов приписывается доказательство «условного характера цвета», а живописи кубистов — «условного характера пространства». Такова ходячая фразеология, система слов, сопровождающая триумфальное шествие новых художественных приемов. Эти объяснения превращают художника в недоучившегося искусствоведа, пишущего свои диссертации на полотне с целью доказать то или другое. Неужели в этом состоит задача живописи? Все подобные объяснения основаны на преувеличенном, превратившемся в душевную слабость историзме, предполагающем, что несколько яблок на белой скатерти написаны для того, чтобы занять определенное место в истории искусства и уточнить, чем является цвет или пространство в живописи.

Самое большое, что вытекает из таких сомнительных конструкций, — это факт, давно уже замеченный Гегелем и состоящий в том, что искусство нового времени постепенно все более проникается рефлексией, абстрактным мышлением, так что грань между искусствованием и практическим творчеством художника становится слишком тонкой. И это действительно так, если вспомнить роль деклараций и манифестов в так называемом современном искусстве. «Весь мир искусства отравлен борьбой программ против программ», — справедливо писал еще Вильгельм Гаузенштейн *. Слишком много ложного философствования, пожирающего реальное чувство и простое отношение к видимому миру! Но это скорее болезнь, чем оправдание, и, если бы импрессионисты бы-

* См.: Луначарский А. В. Вильгельм Гаузенштейн. — В кн.: Статьи об искусстве. Сост. И. А. Сац. М.—Л., 1941, с. 331.

ли интересны лишь доказательством условности цвета или другими доказательствами — одним словом, своей доктриной, — вряд ли можно было бы говорить о самостоятельной ценности их картин. К счастью, они художники. Кубизм — явление более позднее и более двусмысленное.

Переходя к вопросу о том, что заменило самостоятельную внутреннюю ценность художественного произведения, Лебель продолжает: «Нас могут также упрекнуть в преувеличении того престижа, которым пользуется свобода в глазах наших современников. Действительно, глядя на их образ жизни, можно, скорее, подумать, что они жаждут чего-то прямо противоположного. Однако именно современное искусство представляет для них образец свободного поведения, на которое они, по собственному их признанию, не способны. Так, верующие почитают святых за добродетели, которых сами они лишены. В этом смысле современное искусство становится религией свободы, имеющей своих мучеников, — таковы непризнанные мастера этого искусства. Эти люди тем более почитаются, чем более они страдали и чем больший скандал вызывала их деятельность»*.

Таким образом, Лебель приходит к выводам, близким к анализу Андре Шастеля. Увлечение «современным искусством» есть вздох угнетенной твари для одних и внутренне лицемерная саморазгрузка для других. «Интерес к этим картинам, имеющим так мало общего с мешанством, со стороны самых косных мешан есть именно дань уважения к свободе, которую они упустили, и одновременно средство, чтобы поладить со своими былыми добрыми намерениями. Тут они как бы покупают свободу в готовом виде, покупают по дорогой цене, однако дешевле, чем то, что им пришлось бы заплатить за свободу действительную. Благодаря растущей кривой продажных цен они нередко остаются даже в выигрыше»**.

Для того чтобы показать, как рассматривает эту новую возможность почти религиозной отдушины настоящая церковь, нужно было бы изложить взгляды видного деятеля католического «священного искусства» — отца Ригаме. Но это может увлечь нас слишком далеко в сторону. Достаточно и того, что следует из приведенных

* Lebel R. Указ. соч., с. 90.

** Там же.

выше объективных свидетельских показаний, рисующих переход от искусства в собственном смысле слова к чему-то другому — психологической компенсации недостающей реальной свободы индивида, замене ее профессиональной дерзостью художника, продающего замедленную съемку своих трагических переживаний, скандал в целлофановой упаковке. Его протест против современной цивилизации покупается в розницу, а иногда и оптом, как было, например, куплено оптом все будущее творчество Жоржа Руо — разумеется, с целью перепродажи его по частям после неизбежного и заранее kalkulируемого подъема рыночной стоимости картин этого подпольного гения.

Итак, господствующее мещанство усыновило бунтующую стихию и даже сделало из нее некую область приложения капитала, весьма заметную в настоящее время. Увы, все это выглядит жестокой иронией над презрением к буржуазии и желанием оскорбить ее, столь характерным для модернизма начиная с бодлеровских времен. Былая трагедия давно уже превратилась в фарс.

«Незаметным образом сама функция искусства изменилась, — пишет Лебель. — После того как художник последовательно служил сначала оплотом социального порядка, затем пугалом для него, он теперь снова становится поставщиком, предлагающим дозволенный выход всем подавленным инстинктам правящего класса. Одновременно этот правящий класс старается обеспечить себе чистую совесть в политическом отношении, не пропуская ничего из уроков живописного либерализма»*.

Весьма кстати для всей этой механики пришлось та новая форма скандала в искусстве, которую приняли гонимые против «вырожденцев» со стороны Гитлера и Геббельса. Общественная позиция ультралевых художников благодаря этому лишь усилилась. Они нашли себе официальное убежище в так называемых западных демократиях, которые, по совершенно оправданному замечанию Лебеля, открыли им свои объятия «также не без пропагандистской задней мысли». Тем более что при этом явилась возможность провести аналогию между установками «рейхскультуркаммер» и социалистическим реализмом. «Итак, под знаком «свободной культуры» был заключен странный молчаливый союз»**.

* Lebel R. Указ. соч., с. 90.

** Там же, с. 91.

Действительно *странный*, ибо, несмотря на полное процветание и легкую возможность приобрести капитал без утраты невинности, более того — при горделивом сознании своего морального превосходства, — весь этот бум вокруг «современного искусства» делает его положение двусмысленным, можно сказать, даже похабным. Примирение с буржуазной публикой горько на вкус для такого искусства, которое видит свое назначение в постоянном конфликте с окружающей средой и возводит этот конфликт на уровень вечного закона художественной жизни.

«Хотя положение теперь, по всей видимости, изменилось в их пользу, многие художники с некоторым беспокойством заметили, что их произведения не вызывают больше скандала. Почувствовали они подлинное значение такого затишья? Нет, скорее, увидели в этом лишь плохое предзнаменование, своего рода предупреждение и угрозу. Их мазохистское чутье забило тревогу»*.

В качестве профессии ношение тернового венца более смешно, чем печально. Но печальное здесь все же есть — люди, в глубине души понимающие, или почти понимающие, социальную функцию этой общественной символики, продолжают служить новому культу. И таких случаев в двадцатом веке немало. Приспособление к внутренне мертвому делу вызывается материальной необходимостью и направляемой свыше привычкой жизни, вернее, робостью перед любым нарушением рутины, освященной всеми силами господствующего порядка. Ты свободен порвать с этой мнимой свободой, — так же свободен, как свободен не работать в конторе, не стоять у конвейера.

Здесь перед нами страница из истории закрепощения личности вещественными силами стихийного миропорядка, последняя ирония над горделивым ничтожеством ее протеста. Речь идет, конечно, о тех формах протеста, которые без труда могут быть превращены в комедию.

Жаль, что люди, представляющие в практическом отношении другие формы борьбы, более грозные для этой рутины, способны увлечься той же иллюзией и даже поддерживать мифологию, уже пережившую себя, как вчерашний день.

* Lebel R. Указ. соч., с. 90, 91.

III. ДВЕ ОЦЕНКИ КУБИЗМА

Наука берет начало там, где сущность отделяется от формы проявления. Действительно, самые скромные зачатки научного взгляда невозможны, пока мы ослеплены внешностью предмета, иногда блестящей или начищенной до блеска невежеством и суеверием людей. Ложный ореол нередко коренится в самой сущности дела, и многим явлениям бывает свойственно казаться не тем, что они есть. Одним словом, реальная и номинальная стоимость часто не совпадают.

Однако разоблачение «пленительного кумира» еще далеко не все. Явление само по себе ничтожное в соответствующей обстановке может играть громадную роль. Собственно говоря, ничто не существует само по себе. И если имеется все же некая объективная мера значительности предмета, то ее нельзя понимать отвлеченно, вне перехода из великого в мелкое и обратно.

Если гвардейский унтер в свободное от службы время утешает женщину — это мелкая жизненная ситуация, простая случайность. Но если дело происходит в Испании, пишет Маркс, в эпоху абсолютной монархии и если эта женщина — королева, то личные качества гвардейца могут оказать влияние на ход истории. Иначе говоря, мера значительности каждого явления, не теряя своего объективного содержания и не лишая нашу оценку разницы между смешным и серьезным, носит исторически конкретный характер. Существует критика абстрактная, в духе отрицания религии просветителями XVIII века, которые видели в ней лишь обман жрецов, и критика диалектическая, выходящая далеко за пределы отвлеченной истины, целесообразности и морали — в мир истории.

Было бы наивно принимать на веру все, что говорят и пишут о «современном искусстве» люди, задетые этим мифотворчеством, растущим как снежный ком. Здесь много смешного. И все же, независимо от конечного приговора истории, перед нами явление немалое.

Прежде всего нужно признать, что такие гримасы искусства, как возникший в 1907—1908 годах кубизм, уже вошли в академическую историю живописи. О художниках-кубистах издано много восторженных книг на меловой бумаге с отлично сделанными с точки зрения техники иллюстрациями. Средний человек, понятное дело, не может остаться бесчувственным к этой лавине восторгов.

Мало-помалу даже людям, которые считаются у нас как бы специалистами по критике искусства разлагающейся буржуазии, начинает казаться, что они что-то понимают в загадках новейшей живописи и граница признания отодвигается все дальше влево. Так было на Западе. Сегодня темный язык абстракции представляется уже академизмом и его поклонники оплакивают гибель искусства, вытесняемого «поп-арт». Будет ли так и у нас?

Высокая репутация этих припадков искусственной дикости по-своему удивительна, но, с другой стороны, удивляться здесь нечему. Мы знаем, что даже чудеса, настоящие средневековые чудеса, бывают в двадцатом веке, и о них также пишут газетные статьи и книги, изданные самым современным способом. Формула «весь мир признает» ничего не значит. Ведь этот мир немного безумен — он вышел из своих суставов, по известному выражению Шекспира.

Смешно, когда американский посол бросает на чашу весов влияние целой страны, чтобы доставить победу на международной выставке в Венеции основателю «поп-арт» Раушенбергу. Это показывает, что игра общественных сил может придать символическое значение самому ничтожному явлению. Но комедия остается комедией, даже принимая международные масштабы.

В соответствующей степени — ни больше и ни меньше того, что есть на самом деле, — это относится и к кубизму. Научная скрупулезность искусствоведов, технические эффекты издательского дела, гипноз уже сложившейся новой традиции — ничто не может превратить картину, известную под именем «Девы Авиньона», задуманную как пародия на вывеску борделя, в нечто большее, чем признак времени, трофей былого скандала*. Между тем — прочтите напыщенные искусствоведческие анализы! Над ними в глубине души должен смеяться сам художник. И человечество, способное понимать Маркса или Эйнштейна, может всерьез читать эти вздоры, расчитанные на то, что никто не станет возражать, ибо всякое сопротивление подавлено? Тут есть предмет для насмешки над общественной глупостью. Однако насмешкой или грубым словом от этой эпидемии не отделаешься, хотя уважительный академический тон сам по себе является уже уступкой моде.

Из того обстоятельства, что данное явление нелепо,

* Ср. главу «Скандал в искусстве» в указ. кн. Лебеля.

вовсе не следует, что оно бессильно, что мы должны считать его простой аномалией. Марксизм никогда не был учением о том, что в истории действуют только рациональные с экономической или духовной точки зрения силы. Достаточно вспомнить дикие суеверия и обряды, поглощавшие все внимание общества на протяжении многих веков.

История в ее военных доспехах и шаманском плаще еще не кончилась, она продолжается. Успех явных нелепостей современной художественной фантазии не более иррационален, чем другие причуды времени, даже в чисто экономической области, не говоря о бессмысленных с любой точки зрения политических жестокостях, об истреблении целых народов, шовинизме, бонапартизме и других общественных преступлениях, оставляющих за собой тяжелый след. Подлинный разум в истории проявляет себя лишь на основе печального опыта, как результат объективной иронии самих фактов; посрамляющей слепую волно заинтересованных классов и людей. Только в развитии сознательного элемента, способного понять закон этой стихии, овладеть ею, — надежда мира.

Теперь вернемся к чудесам «современного искусства». Посмотрим прежде всего, как отражается эта тема в зеркале ученой, если не научной истории искусства. Джон Голдинг, автор фундаментальной монографии, пишет: «Кубизм был если не обязательно самой важной, то, во всяком случае, самой полной и радикальной художественной революцией со времен Ренессанса. Новые общественные формы, меняющийся тип покровителей, разнообразие географических условий — все это неизбежно должно было вызвать к жизни в течение прошедших пяти столетий последовательную смену различных школ, различных стилей, различных живописных диалектов. Но ни одно из этих изменений не коснулось принципиальной стороны дела, не потрясло в такой степени основания западной живописи, как это сделал кубизм. И действительно, с визуальной точки зрения легче совершить переход через триста пятьдесят лет, отделяющих импрессионизм от Высокого Ренессанса, чем через пятьдесят лет, отделяющих импрессионизм от кубизма. Если на мгновение оставить в стороне исторические и социальные факторы, то портрет Ренуара окажется ближе к портрету Рафаэля, чем к кубистическому портрету Пикассо»*.

* Golding J. Указ. соч., с. 15.

По единодушному мнению таких авторов, как Голдинг, кубисты изменили общий тип изобразительного искусства, совершив при этом большой прогрессивный шаг: «Чувствуя исчерпанность традиционной живописи, они взялись за каждый из элементов, образующих словарь этого искусства, — форму, пространство, цвет, технику исполнения — и заменили традиционное применение каждого из них своей собственной интерпретацией. Коротче говоря, кубизм был совершенно новым живописным языком, новым способом видеть внешний мир, ясно очерченный эстетикой. В качестве таковой он определил движение почти всей живописи двадцатого века».

Вот несколько примеров тех радикальных изменений, которые принесла с собой новая эстетика. «Системе перспективы, — пишет Голдинг, — которая господствовала в европейской живописи со времен Ренессанса, кубисты противопоставили право художника двигаться вокруг его предмета, включая в его живописный облик информацию, почерпнутую из предшествующего опыта или знания. Впервые в истории искусства пространство было представлено столь же реальным и осязаемым, можно сказать, почти «написанным», как и самый объект, окружаемый этим пространством...»*. И так далее в том же роде — заслуги из ряда вон выходящие, открытия и достижения ни с чем не сравнимые. К этим тезисам мы еще вернемся в дальнейшем, а пока заметим, что с точки зрения выводов монография Голдинга представляет собой большое собрание ходячих фраз, принадлежащих самим художникам-кубистам или их первым меценатам.

Чтобы читатель мог представить себе, в каких восторженных выражениях принято ныне писать о кубизме, приведем несколько фраз из другой книги, вышедшей в Англии, где, как известно, ценят умеренность и традиции. «В истории искусства, — пишет другой ученый автор, — бывают такие моменты, когда возникновение нового, определяющего стиля до такой степени важно, что на известное время он подчиняет себе даже художников, обладающих яркой индивидуальностью. Так было около 1510 года, когда разные по своему характеру гении Микеланджело, Рафаэля и Браманте быстро объединились, чтобы создать монументальный стиль Высокого Возрождения; так было около 1870 года, когда художники, подобные Моне, Ренуару и Писсарро, достигли общей

* Golding J. Указ. соч., с. 15, 185 и др.

цели в своем развитии к импрессионизму. И так было снова около 1910 года, когда два художника, Пикассо и Брак, создали новое понимание искусства, известное под именем *кубизма*. С точки зрения второй половины двадцатого века мы ясно видим, что кубизм является одним из главных опорных пунктов западного искусства. Открытия, сделанные кубизмом, столь же революционны, как открытия Эйнштейна и Фрейда. Они опровергли принципы, которые господствовали в течение веков»*. На меньшее автор не согласен.

«Кубизм, как мы это видели, — пишет в новейшей сводной работе Морис Серюла, — отважно порывает с большей частью традиций, действовавших безотказно со времен эпохи Ренессанса»**. Стоит заметить, что вполне апологетическая по отношению к своему предмету книжка Серюла вышла в серии «Что я знаю?», призванной излагать последние выводы науки.

Поразительно, с каким однообразием переходят из книги в книгу, из статьи в статью одни и те же фразы, не говоря уже о мыслях, если можно назвать их мыслями, ибо речь идет, скорее, о формулах новой веры, ничем не доказанных. Эта вера имеет своих адептов повсюду, независимо от границ и общественных направлений. Богатые собственники, владеющие большими коллекциями современной живописи, разделяют ее с людьми самого прогрессивного образа мысли, как будто речь идет о членах одной и той же общины верующих, увидевших свет, воссиявший им из другого мира. В книге английского писателя Джона Берджера, более критически настроенного по отношению к Пикассо, чем Гароди, но также очень левого и в хорошем и в дурном смысле этого слова, мы читаем: «Почти невозможно переоценить значение кубизма. В истории искусства, опирающегося на чувство зрения, он был революцией не менее важной, чем революция раннего Ренессанса»***.

Наконец, в дополнение к свидетельствам искусствоведов и критиков можно привести слова одного из самых влиятельных представителей современной философской антропологии — Арнольда Гелена. Ученейший и далеко не бездарный автор с полным почтением пишет о «гран-

* Rosenblum R. Cubism and Twentieth Century Art. London, 1960, p. 9.

** Sérullaz M. Le Cubisme, p. 30 и др.

*** Berger J. Success and Failure of Picasso, London, 1965, p. 47.

диозной художественной революции кубизма», о «пора- зительном новаторстве, состоящем в введении многих аспектов одного и того же предмета». Он сравнивает весь этот переполох в искусстве с реформой научного мышления, произведенной в 1637 году Декартом, реформой, которая состояла в переходе от чувственного опыта к элементарным данным сознания, к *idées simples**. Когда немецкий профессор, подобный Арнольду Гелену, берется за перо, он может придать оттенок абсолютной необходимости любому падению ума и вкуса.

Легко было бы расширить обзор новейшей литературы о кубизме и родственных ему течениях, заполнив таким образом не один печатный лист, но для того, чтобы читатель составил себе представление о номинальной стоимости этой монеты на мировом рынке, наших примеров совершенно достаточно. Вся современная эстетическая мысль на Западе, за редкими исключениями, рассматривает деяния кубистов как великую духовную революцию, связанную с переменами в мировоззрении и общем стиле жизни людей двадцатого века.

«Коперниковский переворот» кубизма был встречен хором похвал со стороны мыслителей, представляющих наиболее современные виды философского идеализма. Не надо забывать, что «авангард» существует и в области философии. Критика материалистической традиции Ренессанса, заметный поворот в сторону религиозного мирозерцания — общее место всей модной философской литературы, считающей себя последним словом современности. Мистический, потусторонний колорит кубизма был сразу замечен наиболее зоркими предводителями этого умственного движения. И сами кубисты не скрывали своей симпатии к идеям глубокого средневековья, особенно к схоластике «реалистического» типа, находившейся под влиянием Платона. Но об этом будет сказано ниже, а пока приведем два примера, из которых с достаточной ясностью следует, в каком потоке идей нашла свое место новая эстетика.

Влиятельный лидер неокатолической философии, соединяющий традицию схоластики с изящным новаторством, Жак Маритен писал о кубизме: «В дни Ренессанса искусство открыло глаза на самого себя. За последние полвека, можно сказать, оно охвачено другим порывом

* См.: Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei. Frankfurt a/M. — Bonn, 1960, S. 73—101, 188 и др.

самоанализа, ведущим к революции по меньшей мере столь же существенной. Творчество Пикассо означает для живописи огромный прогресс. Уроки его столь же полезны для философа, как и для художника, и вот почему философ может сказать об этом несколько слов со своей точки зрения».

В деятельности кубистов Жак Маритен видит проявление «героической воли, способной померяться силами с неведомым». Живопись здесь вступает на почву «своей собственной мистерии». И вот в чем эта мистерия состоит: «Справедливо указывали на то, что произведения Пикассо не уклоняются от реальности, они *похожи* на нее тем духовным сходством — сюрреальным, чтобы употребить здесь это слово, само по себе очень верное, — тем сходством, о котором я уже говорил. Продиктованы его произведения неким демоном или, может быть, добрым ангелом — порой колеблешься это решить. Во всяком случае, вещи не только преобразуются на пути от глаза художника к его руке, одновременно совершается и другое таинство — это душа и плоть художника силятся заменить собой предметы, которые он пишет, изгнать их субстанцию, войти в них и обнаружить себя под внешней видимостью этих ничтожных вещей, изображенных на полотне и живущих здесь другой жизнью, чем их собственная»*.

Что соответствует этим красноречивым, елейным, но совершенно не обязательным фразам, будет видно в дальнейшем. Заметим только, что комфортабельная мистика французского философа отличается спокойным благообразием. Она явно стремится сгладить дьявольски острые углы живописи кубизма, их адскую иронию, идущую все-таки скорее от черта, чем от бога. Возможны, однако, и другие толкования, столь же мистические, но более насыщенные беспокойством времени.

В России кубизм был восторженно принят известным деятелем реакционной мысли — Николаем Бердяевым. Этот пророк нового средневековья писал в 1914 году: «Пикассо — беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей нас женской красотой он видит ужас разложения, растления. Он, как ясновидящий, смотрит через все покровы одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чу-

* Цит. по: «Cahiers d'art», 1932, 7 Année, p. 171.

довища. Это демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности — там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план»*.

Разумеется, в этих свидетельствах современников далеко не все красивая выдумка. Но, даже принимая некоторые наблюдения Бердяева, можно по-разному оценивать их предмет. Начнем с того, что оценка кубизма в марксистской литературе всегда была отрицательной. И это понятно — марксизм отнюдь не стремится к «выходу из физической, материальной плоти» в «иерархию духов», а затем и в «иной, высший план». Он даже вовсе не одобряет такие попытки. Совершенно естественно, что стремление кубистов отвергнуть реалистическую традицию старого искусства и обратиться к потустороннему миру, столь приятное сердцу Бердяева, было воспринято в революционной среде как ретроградное знамение времени — один из симптомов поворота буржуазной интеллигенции от Вольтера к иезуитам, от свободного мировоззрения былых времен к реакционному идеализму.

Для оправдания «совершенно новой живописи», как неизбежной и обязательной черты современной художественной культуры, приводится много различных аргументов. Их нужно рассматривать по существу, без обращения к силе авторитета, ибо такой метод спора может только ослабить правое дело. Однако нам не безразлично существование марксистской традиции. С этой традицией нельзя играть в прятки, ее нельзя игнорировать. Может быть, ее следует отвергнуть? — Это другой вопрос. Пусть же сторонники новых взглядов в марксистской литературе докажут необходимость отказа от нашей классической традиции в оценке таких явлений, как «величайший переворот» кубизма, а не прячутся за полемику против Жданова и другие приемы, подсказанные их литературной изобретательностью.

Во всяком случае, существуют две оценки кубизма. С одной стороны, философия вроде бердяевской, с другой — старая марксистская мысль. Ее отрицательный приговор остается в силе, и здесь нужно выбирать.

* «София», 1914, № 3; цит. по кн.: Бердяев Н. А. Кризис искусства. М., 1918, с. 30—31.

С ясностью, не вызывающей никаких сомнений, высказан этот приговор в произведениях Г. В. Плеханова — верного защитника марксистских идей от наплыва буржуазных представлений и декадентских вкусов. Плеханов показал неотразимую силу своей полемики в борьбе с бернштейнианством и различными попытками ослабить марксизм при помощи заимствования из модных философских течений. Его перу принадлежали также статьи-памфлеты против декадентствующих «властителей дум» типа Иванова-Разумника и связанных с богоискательством, анархо-синдикалистских по своему политическому направлению теоретиков «пролетарской культуры» — А. Богданова и его школы.

Годы возникновения кубизма были насыщены идейной борьбой, в которой противники марксистского социализма, либералы, «веховцы», анархо-декаденты нередко принимали самые передовые позы, обвиняя социал-демократию в консерватизме и мещанстве. Действительное мещанство догматиков II Интернационала могло служить известным поводом для таких маскарадов, но отнюдь не оправданием их. В большинстве случаев эти походы против марксизма теперь забыты, хотя старые схемы часто возрождаются под другими названиями. Весьма характерно, что такие схемы и в прежние времена выдвигались во имя требований новейшей современности. В своем реферате 1912 года «Искусство и общественная жизнь» Плеханов уже отозвался на первые попытки соединить *социализм с модернизмом* — явление, хорошо известное в наши дни.

Он сравнивал увлечение многих образованных людей царской России общественными, философскими и эстетическими учениями эпохи упадка западноевропейской буржуазии с интересом русских аристократов XVIII века к идеям энциклопедистов. То и другое представлялось Плеханову некоторым «упреждением» времени. При Екатерине II русское общество еще не было подготовлено к практическому осуществлению просветительных теорий Дидро и Гельвеция, так же как в царствование Николая II это общество еще не имело основания усваивать ретроградные идеи, соответствующие периоду увядания западного капитализма. Ведь русская буржуазия еще не прошла тот общественный путь, который уже оставила за собой буржуазия западных стран.

В этих рассуждениях Плеханова есть некоторая слабость, характерная для его понимания русского исторического процесса. Реакционные идеи либеральной буржуазии в России начала двадцатого века имели, конечно, свои национальные корни, хотя это не мешало им носить подражательный характер. Но Плеханов был прав в своем отрицательном отношении к подобным идеям, и Ленин не мог согласиться с попыткой Богданова и Базарова «провести старый и реакционный философский хлам под флагом критики тактического оппортунизма Плеханова»*. Это обстоятельство полезно напомнить некоторым марксистам нашего времени, повторяющим старые ошибки образца 1908 года.

По поводу своей исторической параллели Плеханов пишет: «Увлечение русских аристократов французскими энциклопедистами вовсе не имело серьезных практических последствий. Однако оно было *полезно* в том смысле, что все-таки очищало некоторые аристократические головы от кой-каких аристократических предрассудков. Наоборот, нынешнее увлечение некоторой части нашей интеллигенции философскими взглядами и эстетическими вкусами падающей буржуазии *вредно* в том смысле, что оно наполняет наши «интеллигентные» головы такими буржуазными предрассудками, для самостоятельного возникновения которых ход общественного развития еще недостаточно подготовил русскую почву. Предрассудки эти проникают даже в умы многих русских людей, сочувствующих пролетарскому движению. Поэтому у них образуется удивительная смесь социализма с модернизмом, порожденным упадком буржуазии. Эта путаница приносит немало вреда даже и на практике»**.

Плеханов, конечно, не мог предвидеть, какой размах примет эта «удивительная смесь социализма с модернизмом» в годы великих потрясений, после первой мировой войны, да и теперь. Он ограничивается также большей частью логической стороной дела, доказывая, что такая смесь совершенно нелепа, поскольку модернизм в искусстве явно примыкает к общему движению буржуазного мышления в сторону реакционных идей. Однако дело обстоит не так просто. Более чем широкое распространение этой смеси самых темных настроений с революционной и даже социалистической фразой требует самостоятель-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 20.

** Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 163—164.

ного исторического анализа. Здесь перед нами не простое недоразумение, а противоречие, реально существующее, несмотря на свою очевидную нелепость.

В этом смысле критика Плеханова недостаточна. Но у нее нельзя отнять двух очевидных достоинств. Во-первых, Плеханов близок к истине в своем разборе идейного содержания новейших художественных течений, их связи с философским идеализмом. Во-вторых, он прекрасно видит, что заключенный в этих течениях порыв дикого «новаторства», родственной психологии и теории анархизма, при случае легко переходит в свою противоположность и не чужд реставрации самых банальных форм реакционного мещанства.

Прочитанный Плехановым в ноябре 1912 года в Париже и Льеже реферат «Искусство и общественная жизнь» содержит в себе первый отклик марксистской литературы на возникновение кубизма, и нужно признать, что этот отклик последовал незамедлительно. Крещение «совершенно нового искусства» только что состоялось. Плеханов пишет на основании своих личных впечатлений — он видел эту живопись в Осеннем Салоне, слышал смех наивных посетителей, читал вышедшую в том же году программную книгу Глеза и Метценже «О кубизме».

Новейшие эксцессы парижской моды рассматриваются в реферате Плеханова в связи с историей искусства и литературы, на самом широком общественном фоне. Конфликт художника и толпы может иметь трагически серьезный характер, как это было, например, в эпоху Пушкина. Великий поэт не хотел служить общественным целям николаевского режима, и он был прав. Плеханов остроумно доказывает этот верный тезис, вопреки распространенному в революционной среде писаревскому взгляду на мнимое барство Пушкина, лежавшее якобы в основе его стихотворения «Поэту» (1830). Но постепенно двусмысленный характер подобной ситуации берет верх, и это уже с достаточной ясностью видно в теории «искусства для искусства» французских романтиков, парнасцев и первых реалистов (имеется в виду «реализм» как литературное направление второй половины девятнадцатого века). По мере утраты большого общественного содержания в конфликте между художником и его средой гордый индивидуализм все более отравляет благородное одиночество творческой личности, пока в итоге не получается что-то вроде пародии на Пушкина:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

«Комизм этой пародии, — пишет Плеханов, — заключается в том, что «взыскательный художник» в данном случае доволен самым очевидным вздором». В качестве наглядного примера упоминается «Женщина в синем», изображенная Леже в виде нескольких беспорядочно разбросанных кубиков или, скорее, параллелепипедов, местами более или менее густо выкрашенных синей краской. Современные поклонники «коперниковского переворота», привыкшие к другим оценкам, должны, конечно, с возмущением читать следующее место из реферата Плеханова: «Чепуха в кубе!» — вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих якобы художественных упражнений».

Разница между насмешкой Плеханова и восторгом Бердяева поистине громадная, но обе точки зрения вполне последовательны и, разумеется, более достойны уважения, чем известная нам «удивительная смесь социализма с модернизмом», ибо из эклектической позы ничего, кроме жалкой путаницы, не рождается. Можно, конечно, назвать оценку Плеханова устаревшей, требующей творческого пересмотра, догматической. Можно сослаться на то, что общественное мнение давно уже изменило свой взгляд на Леже и других художников, способных превратить женщину в собрание геометрических фигур. Посетители выставок теперь не смеются над затеями «взыскательного художника» даже более фантастическими, чем кубизм. Напротив, они глубокомысленно рассматривают их, стараясь не показать и вида, что где-то внутри у них шевелится червь сомнения.

Но все это вряд ли могло бы поколебать позицию Плеханова. В 1912 году публика смеялась, а теперь не смеется — такова жизнь. Но говорит ли это в пользу публики, по крайней мере той, которая считает себя на уровне современной культуры? Это еще вопрос. Плеханов, возможно, отнес бы прогресс серьезности в таких делах к дальнейшему понижению духовного уровня, связанному с агонией старого общественного порядка. Когда такие болезненные процессы затягиваются на многие десятилетия, бог весть чего можно ожидать от людей. В современной торжественной пляске толпы вокруг алтаря «взыскательного художника» Плеханов, вероятно, увидел бы самый забавный акт исторической пародии на старую

тему calamities of author — конфликта гения с неразвитой и враждебной ему средой.

Впрочем, перемена настроения публики была достаточно заметна уже в те времена, когда Плеханов читал свой реферат, так что отрицательная оценка новых течений тут в свою очередь становилась протестом против психологии толпы. В качестве свидетельства современника можно привести слова А. В. Луначарского, писавшего в газете «Киевская мысль» по поводу знаменитого Салона Независимых 1911 года: «Средняя публика бродит по двадцать седьмому бараку в полнейшем недоумении, не осмеливаясь отличать хорошее от дурного. Перед нами какая-нибудь вздорная и наглая мазня, но боже сохрани! — не смейтесь и не пожимайте плечами, если вы не отчаянный смельчак. Или вы забыли, что ваш отец смеялся над «Рыбаком» Пювиса, пожимал плечами перед «Олимпией» Мане? А вдруг и теперь это — шедевры? Нет, уж лучше ничему не удивляться, а с серьезным и сосредоточенным видом ходить из залы в залу, стараясь, чтобы «на челе высоком не отразилось ничего!» Публика запугана. Выругаете вы новатора — скажут «консерватор»; похвалите — скажут «сноб». Средняя публика окончательно растерялась к величайшему ущербу для таланта и к величайшей выгоде для хулиганов кисти»*.

Знакомая картина! Она свидетельствует о том, что мысль пушкинского стихотворения «Поэту» до некоторой степени приложима и к независимой эстетической оценке критика, который также не должен жертвовать своей взыскательностью ради колебаний моды, управляемой стихийным законом подражания и антитезы.

Однако Плеханов вовсе не ограничивался насмешкой по адресу «чепухи в кубе». Он думал, что кубизм имеет свою причину — «назвать его чепухой, возведшимой в третью степень, не значит объяснить его происхождение»**. Указывая то направление, в котором нужно искать причину странностей искусства, Плеханов ссылался на содержание книги Глеза и Метценже. Эти мыслители с Монмартра оправдывали уход художника в бесплодную возню с довольно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами как-то подобием философии или, скорее, «софи-

* Луначарский А. В. Статьи об искусстве, с. 200.

** Плеханов Г. В. Соч., т. 14; с. 171.

стическим искажением идеалистической теории познания»*.

Насчет этих «софистических искажений» у Плеханова написано много верного. Он отлично понял субъективно-идеалистические мотивы, бродившие в головах участников знаменитого «коперниковского переворота». Ведь все эти книжные софизмы, вошедшие теперь в сознание мало подготовленного для самостоятельного мышления художника, Плеханов часто разбирал в других своих сочинениях, посвященных чисто философским вопросам.

«Нет ничего реального вне нас», — пишут Глез и Метценже, хотя тут же оговариваются, что им чуждо сомнение в существовании внешнего мира, а допустив существование этого мира, они немедленно провозглашают его непознаваемым. Стараясь распутать этот клубок противоречий, Плеханов шутя доказывал полную беспомощность теоретиков кубизма, при очевидной тенденции их философии искусства «сделать каждого отдельного человека мерой вещей». Вот почему он называет позицию кубистов «софистической» в отличие от других форм идеализма, придающих человеческому сознанию, как началу всякой реальности, сверхиндивидуальный характер.

К сожалению, Плеханов оставил в стороне заметные черты перехода новой эстетики от «софистических извращений» чисто субъективного характера к *ложной объективности*, платонизирующей и средневековой метафизике идей, что придает кубизму нечто общее с более современными формами идеализма. Автор «Искусства и общественной жизни» не оценил этого перехода, объясняющего по крайней мере отчасти те восторги, которыми живопись кубистов была встречена со стороны корифеев новейшей буржуазной философии, разочарованных в субъективной шаткости мысли и жаждущих нового строгого порядка, геометрической конструкции человеческой пневмы, знающей только приказ и слепое подчинение.

Конечно, в те времена еще не так легко было заметить эту тенденцию, опасную не только для живописи, это желание заменить изобразительное начало искусства гиперболической активностью сильной воли, подчиняющей все живое холодной геометрии отвлеченных форм. Однако в плехановском анализе литературного декаданства содержится одна глубокая мысль, способная бро-

* Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 173.

свить свет на странные изломы подобной психики. Дело в том, что засилье чистого индивидуализма, близкое к анархическому бунту и характерное для первой ступени «совершенно нового искусства», легко переходит в нечто обратное — полное самоотречение болезненной субъективности в пользу самой плоской системы патриархальных, прадедовских идей палочной дисциплины и всего, что немцы называют Zucht. Обожание почвы и крови, бездумного подчинения и мещанской рутины, приобретая отныне новый глубокомысленный вид, становится последним прибежищем для пережившихся декадентов.

«Анархизм, вообще, — пишет Плеханов, — представляет собою лишь крайний вывод из основных посылок буржуазного идеализма. — Вот почему мы часто встречаем сочувствие к анархизму у буржуазных идеологов периода упадка. Морис Баррэс тоже сочувствовал анархизму в ту пору своего развития, когда утверждал, что нет никакой другой реальности, кроме нашего «я». Теперь у него, наверно, нет *сознательного* сочувствия к анархизму, так как теперь давно уже прекратились все мнимобурные порывы баррэсовского индивидуализма. Теперь уже «восстановлены» для него те «достоверные истины», которые он объявлял когда-то «разрушенными». Процесс их восстановления совершился путем перехода Баррэса на реакционную точку зрения вульгарнейшего национализма. И в таком переходе нет ничего удивительного: из крайнего буржуазного идеализма рукой подать до самых реакционных «истин»*.

Такого рода тушинские перелеты, конечно, гораздо старше деятельности Баррэса и других «почвенников». Подобную эволюцию от субъективного отрицания действительности к полному примирению с ее наиболее консервативной традицией пережил европейский романтизм начала прошлого века. Но тут было еще много серьезного содержания, и этот опыт вошел в историю культуры не только своей ограниченной стороной. Во второй половине девятнадцатого столетия самоотречение новейшей субъективности в пользу «достоверных истин», твердого «знания» (вместо колеблющегося зрительного «видения»), строгой архитектоники и дисциплины чувствуется уже во многих эстетических течениях, предвещающих кризис буржуазной культуры. Одним словом, это явле-

* Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 166.

ние широкое, разнообразное и несомненно заключающее в себе обманчивую привлекательность — счастливый мираж растворения личности с ее «надрывом», по известному выражению Достоевского, в бездумном единстве с объективным началом и слепой коллективной волей. Что касается нашего времени, то для него такие перемены, повороты, сдвиги буржуазного мышления особенно характерны и тем более лишены теперь всякого исторического оправдания и всякой духовной ценности по сравнению с прежними, более наивными формами подобной мифологии.

В этом заключается, между прочим, объяснение фактов, которые до сих пор тревожат умы и служат почвой для разных политических каверз. Почему тоталитарные государства в Италии и Германии стояли за «классику» и «реализм»? С такой претензией часто обращаются к марксистской философии искусства ее противники.

По той же самой причине (можно ответить на этот вопрос), которая заставила Барреса и других французских шовинистов гораздо раньше Геббельса и Муссолини прийти к фальшивому восстановлению вульгарнейших «достоверных истин». От анархо-декадентской эстетики до бутафорской реставрации классического искусства только один шаг. Но все это, разумеется, не имеет ничего общего с подлинным реализмом, хотя логически вытекает из парадоксальных шатаний «современного духа» и непосредственно сливается в нем с обычной черносотенной демагогией, рассчитанной на предрассудки масс. Такова старая логика буржуазного мифотворчества, его колебаний между ультралевым фанфаронством и «революцией справа».

Хотя обращение к церкви кубистов Глеза и Северини является типичным примером такого развития от чрезмерной «лезивы» к традиционным взглядам обывателя, хотя кубизм является родным братом футуристической эстетики Маринетти, господствовавшей в фашистской Италии, по крайней мере в начале этого режима, хотя другое влиятельное течение итальянского искусства двадцатых-тридцатых годов — «метафизическая живопись», неоклассика, «новеченто» — так же немислима без кубизма, как и «новая вещественность» Канольдта, принятого в число официальных величин гитлеровского рейха, было бы некоторым упрощением связывать кубизм 1907—1914 годов с тоталитарной идеей. Прямая связь, конечно, отсутствует, хотя двусмысленность — налицо.

Чтобы показать ту идеологическую светотень, в которой реально выступает кубизм накануне первой мировой войны, возьмем свидетельство вполне расположенного современника — превосходный роман Ильи Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито». Эренбург бесспорно сочувствует волне модернизма (примерно — до абстрактной живописи), но тем более ценно его свидетельство. В романе, о котором идет речь, центральное место принадлежит учителю новой веры, таинственному мексиканцу Хулио Хуренито, окруженному группой апостолов, среди которых и сам автор повествования. Новая вера, по-видимому, состоит в том, что весь прежний лицемерный мир должен быть снесен до основания, чтобы на совершенно голом месте могла подняться новая, сильная в своей первобытной свежести жизнь.

Конечно, Хулио Хуренито тоже, как говорится, «не из родни — в родню». Его новая вера составлена из популярных мотивов «философии жизни» начала века. Не так оригинальна и его анархическая идея — «чем хуже, тем лучше», то есть стремление Великого Провокатора довести современную цивилизацию до полной бессмыслицы и развала. Но автор не отвечает за мысли своего героя, а мысли эти настолько сгустились в самой жизни, что их воплощение как бы назрело, и образ, созданный Эренбургом, при всей его условности имеет черты вполне объективные.

Одним из апостолов Хулио Хуренито, сознательно или бессознательно способствующих обновлению мира путем развязывания его отрицательных сил, был некий Карл Шмидт. Еще в студенческие годы, до мировой войны, он отличался фантастической жадой насильственной организации жизни. Идеал разрушения переходит здесь в идиотскую манию порядка. «Главное — организовать весь мир, как свою жизнь, ибо он, Шмидт, убежден, что в своей конуре на шестьдесят марок он живет разумнее и прекраснее всех миллиардеров. Он может быть одновременно и националистом, поклонником кайзера, и социалистом. Ведь по существу это одно и то же. И Вильгельм и любой социалист понимают, что мир не организован. Организовать его надо силой». Да, Карл Шмидт совершенно уверен в том, что зло — это анархия, а добро — порядок. Других измерений он не знает. Понятие организации для него есть общая форма порядка, отрицающая все конкретное, живое и потому беспорядочное.

Легко заметить, что фантазия писателя задела здесь широкий пласт всяких полунаучных, полумифических представлений нашего времени — от «всеобщей организационной науки» Богданова до страшной кибернетической утопии отца Дюбарля. Абстрактный порядок à toute outrance и обратная реакция иррациональной жизненной силы — два призрака современной буржуазной идеологии как ложного сознания, заражающего иногда и социалистическую мысль.

Когда Хулио Хуренито в сопровождении Ильи Эренбурга встретился с Карлом Шмидтом еще раз, после войны, этот апостол насильственной организации был уже деятелем Коминтерна, пройдя удивительный путь от генерала германской армии до угрюмого спартаковца. Но цель жизни осталась для него той же. В его московском кабинете висят различные схемы, рисующие будущую социальную организацию на экспериментальной площадке города Тулы. Дикий, бессмысленный хаос старого мира, господство нелепой случайности должны исчезнуть. Теперь все будет по-другому. Столько-то слесарей, столько-то инженеров, столько-то поэтов — точно по разверстке. Общее число рождений подлежит строгому учету в соответствии с заданиями центра. Семья уничтожается. Детские дома, школы, трудовые колонии с однородным питанием. Специальный распределитель развлечений по карточке выдает определенную дозу эстетических и прочих эмоций. Центральная комиссия врачей работает над организацией половой жизни каждой личности.

В изображении этой райской картины «нового прекрасного мира» Эренбург опередил Олдоса Хаксли, хотя апостол всеобщей организации Карл Шмидт в свою очередь имеет немало предшественников. Достаточно вспомнить Шигалева в «Бесах» Достоевского. Все горе состоит в том, что эти карикатуры могут иметь и временами имеют реальную модель. Опасные фантазеры типа Карла Шмидта встречались в начале Октябрьской революции. А. В. Луначарский назвал их однажды «футурокоммунистами».

Преувеличение идеи плана и насильственно осуществляемой целесообразности есть детская болезнь всякой социальной революции. Опасность этой болезни тем более велика, чем глубже эта революция, — чем более широкие массы людей она затрагивает, чем сильнее становится ее собственный аппарат управления и чем

продолжительнее эта болезнь. Однако сама по себе идея Карла Шмидта не является ни социалистической, ни революционной.

Здесь перед нами, скорее, одна из сторон старого общественного порядка, воплощенная в государственно-капиталистической, чуждой народу, насильственной организации сверху. Обычное буржуазное сознание, господствующее в умах большинства, навязанное ему силой вещей, постоянно колеблется между двумя полюсами современной мифологии, давно уже выраженными ее распадами в виде «аполлоновского» и «дионисического» начал, принципов организации и хаоса, стройного порядка и стихии. Социалистическая мысль может, конечно, скользить на этот старый, проторенный путь, но в таком случае она несомненно будет и в теоретическом и в практическом отношении заражена самыми грубыми буржуазными пережитками. Присутствие Карла Шмидта в революционной Москве исторически возможно, однако его настоящее место не здесь, и возникновение тоталитарных государств на Западе, вероятно, заставило бы его снова переменить цвет знамени. Ибо подлинный социализм, основанный на самодеятельной организации населения, никоим образом не совпадает с насильственной целесообразностью Карла Шмидта, внедряемой немногими знающими эту науку организаторами. Тут можно говорить только об «удивительной смеси социализма с модернизмом», принимающей иногда очень практические формы.

Для нашей цели важно то объяснение деятельности Шмидта, которое дает Илье Эренбургу, возмущенному этой надвигающейся скукой, его наставник Хулио Хуренито. Мир движется от анархической воли к бездушному порядку. Даже в шахматах комбинационная игра уступает место позиционной. «Вместо неожиданных комбинаций, благородной жертвенности гамбитов — точный, скупой, тщательно выслеженный план». Люди расстались с аббатами, мадоннами, высочествами — они расстанутся и со всей прочей пестрой, живописной, хаотической, но вместе с тем насквозь прогнившей романтикой старого. Устранение всей этой многообразной жизненности — основная, неоспоримая черта нашей эпохи.

«...Ты видел картины современных художников-кубистов? После всяких «божественных капризов» импрессионистов — точные, обдуманые конструкции форм, вполне родственные схемам Шмидта.

...Ты был на войне? Что ты там видел? Наполеонов, Давидов, жест, подвиг, героического знаменосца или образцовое хозяйство мистера Куля?»

Итак, по мнению Хулио Хуренито, если не самого Ильи Эренбурга, кубизм выражает идею холодной организации мира, побеждающей на каждом шагу живописное многообразие прошлого, столь же неизбежной, как тресты и мировые войны двадцатого века. Современность! Превращение нового автоматизма в общественный идеал, норму вкуса, предмет моды, архитектурный стиль, психологию водителя автомобиля и так далее до организованного, упрощенного секса.

В этом есть что-то верное, но далеко не все. Одной своей стороной кубизм действительно отражает растущую «сверхорганизацию» жизни, превратившуюся, по свидетельству многих западных писателей, в настоящий бич современного человечества — силу, вырвавшуюся из-под контроля, иррациональную при всей своей идиотской рациональности. Однако ни Карла Шмидта, ни теоретиков кубизма нельзя принимать всерьез. Их мнимая власть над собственной внутренней анархией — чистая фраза или магическое заклинание. Их строгая организация духа бесконечно формальна, зыбка, основана на чудовищном внутреннем хаосе, так же как вся эта «сверхорганизация» в действительной жизни, оплакиваемая одними и воспеваемая другими пророками современности. Деспотический мертвый порядок является оборотной стороной анархии и в свою очередь сеет хаос.

Плеханов оставил в стороне или просто не заметил связь кубизма с «образцовым хозяйством мистера Куля», однако не в этом заключается недостаток его критики. Параллели между поворотом к геометрическому вкусу и живописи и развитием трестов, монополий, «организованного капитализма» не раз проводились quasi-марксистской вульгарной социологией у нас и на Западе. Но все эти аналогии значительно ниже точки зрения Плеханова. Они возводят в неоспоримую истину миф, созданный горячечной фантазией Карла Шмидта. Здесь современность все еще является ареной борьбы двух мифологических божеств — организации и беспорядка.

Действительный недостаток критики Плеханова состоит в другом. Он не заметил, что кубизм — это род социальной или, если можно так выразиться, онтологической утопии. В основе этой утопии лежит тоска ~~изверившейся~~ в себе субъективной мысли, жаждущей спа-

сения под крышей сверхличной, «коллективной» реальности. Эволюция Баррэса от презрения к варварам-мещанам до полного преклонения перед их устойчивым монументальным варварством — один из примеров такого психологического сдвига. Различные формы обращения к самым примитивным формам искусства, к банальной вывеске, дремучему бреду обывателя, мечтающего о тропических лесах и лунном сиянии, — другая форма такого самоотречения. Принцип Карла Шмидта, то есть овеществление духа, спасение его технической организацией, бегство из разума в пустую рациональность — третья форма, особенно распространенная в виде всяких «пуризмов» и «конструктивизмов» после первой мировой войны.

Связь этих идей с реальным подчинением человека машиной и вторжением в человеческую жизнь неуправляемой массы технических средств, торжествующих над целью, бесспорно существует. Но эта связь не прямая, а косвенная. Современная техническая цивилизация, даже в форме «образцового хозяйства мистера Куля», вовсе не требует кубизма в живописи. Его требует современное буржуазное сознание, находящееся в постоянном конфликте с самим собой. Его требуют отвращение личности к своим утратившим силу идеальным претензиям, желание оскорбить самого себя, надругаться над своей ничем не заполненной эстетической широтой, убить одряхлевшую внутреннюю свободу и тем воскресить ее, создав дополнительный источник возбуждения при помощи особого мазохизма, наслаждения собственной болью.

Тут сложная психологическая механика, основанная, в общем, на самоотречении как истинной дороге в рай. Для этого могут служить и «машиномолайство», по остроумному выражению Луначарского, и противоестественная любовь к стерильному идеалу организации в духе Карла Шмидта, и просто те произвольные, грубо намалеванные абстрактные формы, которые терзают живое и повсюду теснят его в первых опытах кубистов.

Конечно, отвращение личности к себе и ее попытки вырваться из своей клетки в другой, истинный мир, в конце концов, объясняются отсутствием подлинной самостоятельности, невыносимым давлением внешних сил, а это включает в себя и господство техники над человеком. Но прямая зависимость между современной техникой и фантазией кубистов, часто излагаемая в искусствоведческой литературе, — обычный ученый бред,

получивший видимость правды благодаря бесконечному повторению, как это вообще бывает с ходячими представлениями.

Так же точно не существует прямой зависимости между геометрическим направлением вкуса и планомерным развитием общества, его сознательной организацией. Можно только сказать, что в эпоху позднего капитализма элементы этой организации, не идущие дальше формальной стороны дела, приобретают особенно внешний, насильственный, «отчужденный» характер. И везде, где эта зараза присутствует, больное сознание ищет выхода в более свободный мир, но не находит ничего, кроме культа собственной пытки, высокопарного обожания мертвых форм. Так верующий превращает чуждую ему силу вещественной необходимости в нечто божественное и любитесь собственным страданием.

Излагая взгляды Глеза и Метценже, недовольных манерой импрессионистов как образцом капризной субъективности и требующих более строгой, «объективной» живописи, Плеханов мог бы вспомнить свой собственный анализ карьеры Баррэса. Мы уже говорили о том, что поворот к национальной традиции французских «почвенников» — лишь одна из подобных утопий стихийного, то есть буржуазного сознания, одна из тысячи. К этой тысяче относится и реставрация «достоверных начал», объявленная кубизмом и выражаемая им в виде довольно хаотической системы отвлеченных форм. При всем различии личных и общественных оттенков все эти субъективные грезы о новом, прочном порядке жизни более или менее однородны и подчиняются общему статистическому закону.

Затянувшийся период недовольства окружающим, отрицания его с точки зрения утонченной эстетической индивидуальности, эта поза раннего декадентства сменяется теперь самоотрицанием. Вина за общую нескладницу жизни переходит на слишком развитое сознание личности с ее скептицизмом, критическим отношением к миру, анархией вкуса и общей неустойчивостью. Нужно истребить в себе эту гидру, пойти на выучку к самой примитивной архаике, то есть к тем эпохам здорового варварства, когда люди знали только то, что они знали, и не хотели ничего знать сверх этого. Как хорошо быть древним иберийцем! Люди первобытного мира выражали свои несложные идеи откровенными грубыми символами, а не искусственно вызванными в нас при помощи

академической ловкости зрительными образами. Темное было художественно — значит, художественное должно быть темным.

Так из недр ослабленного рефлексией хилого сознания рождается утопия бездумной силы и строгой дисциплины ума. «Совершенно новое искусство» Сальмона — это глава из истории утопического мышления, соединяющего в одно нестройное целое идею возвращения к первобытной грубости с погоней за самой современной формой. Такая смесь, конечно, оригинальна, и в ней есть свой специфический колорит, неизвестный прежним эпохам. Но при всех особенностях времени остается все же нечто общее, например, с примитивизмом различных эскт поздней античности, мистическим визионерством гностиков. Апокалипсис кубизма — не просто «чепуха в кубе» и не только признак общего упадка буржуазной культуры. Это явление общественного бессилия, поиски фантастического выхода из достаточно сложной ситуации, дикая форма протеста, отражающая наличие в мире громадного слоя людей, которые жаждут увидеть новое небо и новую землю. В этом смысле некоторые возражения, сделанные Плеханову после его реферата 1912 года Луначарским, не лишены основания. Как видно из ответа самого Плеханова, речь шла о проблеме «колеблющихся».

Я не хочу рассматривать деятельность современного художника с точки зрения морали, сказал Плеханов, и предписывать ему то или другое направление. Я не говорю, что современные художники «должны» вдохновляться освободительным стремлением пролетариата. «Нет, если яблоня *должна* родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, *должны* восставать против указанных стремлений. *Искусство времен упадка «должно»* быть упадочным (декадентским)»*.

Нельзя, конечно, понимать эти слова в смысле полной фатальности классовой позиции. Плеханов допускает возможность перехода колеблющихся на сторону рабочего класса, он пишет, что такой переход может иметь громадное положительное значение для творчества любого художника. «Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно как художник. Нужно также, чтобы он умел оценить по его

* Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 178.

достоинству художественный модернизм нынешних идеологов буржуазии. Господствующий класс находится теперь в таком положении, что идти вперед значит для него опускаться вниз. И эту его печальную судьбу разделяют с ним все его идеологи. Наиболее передовые из них, это как раз те, которые опустились ниже всех своих предшественников»*.

Мысль блестящая и во многом справедливая, если, конечно, понять ее диалектически. Бывают такие положения, когда идти вперед значит опускаться вниз, но люди, спускающиеся вниз впереди других, тоже по-своему «авангард». Это не просто падающие, это идущие вперед в обратном направлении. Другими словами, буржуазная идеология также переживает своего рода *обновление*, косвенно отражающее общий закат капитализма и назревшую необходимость нового общественного порядка, который по тем или другим причинам еще не может найти себе осуществление. Корифеи этого модернизма во всех областях — люди более заметные, чем простые эпигоны старых форм буржуазного мировоззрения, хотя, вообще говоря, последние лучше. Но вообще ставить вопрос нельзя, а конкретно история создает сложные комбинации движения «вперед» и «назад».

В некоторых областях, например в философии или в исторических науках, этот модернизм не лишен интереса при всей очевидной реакционности его общей тенденции. В некоторые эпохи, например в эпоху Бодлера, Верлена, Рембо, принципиальное декадентство могло выдвигать большие поэтические характеры. Кажется, в области живописи эти возможности были исчерпаны довольно рано, и здесь лидеры новых модернистских течений являются скорее заметными фигурами, чем значительными, а их демоническая работа, ведущая изобразительное искусство шаг за шагом к его самоуничтожению, совершается все более и более под знаком минус.

Но и здесь «чепуха в кубе» представляет собой не простой упадок буржуазной идеологии. В качестве симптома эта большая фантазия характерна не столько для буржуазной идеологии в узком смысле слова, сколько для обновляющих ее стихийных настроений «колеблющихся» слоев. Одним словом, в переходную эпоху грушевое дерево приносит не груши, а черт знает что такое, диковинный плод, сам по себе не вкусный, но свидетель-

* Там же, с. 179.

ствующий о том, что в обществе нет ни «яблони», ни «груши», а есть объективный ход истории, всеобщий процесс развития, в котором буржуазная идеология — только одна из его преходящих форм, чье значение в данный момент целиком определяется содержанием этого процесса.

Понятие классовой идеологии у Плеханова слишком «социологично». Он представляет себе буржуазную идеологию как бы замкнутым самосознанием класса, а не ограниченным и ложным, но все же зеркалом объективной действительности. Этому анализу не хватает диалектики в теории познания, характерной для ленинских статей о Толстом. Разумеется, говоря о применении теории зеркала к таким явлениям, как кубизм, мы вовсе не имеем в виду оправдывать их или ставить на один уровень с художественной деятельностью Толстого. Совершенно наоборот. Применяя один и тот же метод, можно прийти к самым различным результатам в зависимости от предмета исследования.

Недостатком плехановской критики кубизма является то обстоятельство, что она ограничивается логической стороной дела и формально-эстетической сферой. Плеханов считает возможным сравнивать живопись Моне и Ренуара с литературой французских реалистов второй половины девятнадцатого века, но замечает при этом, что реализм здесь касается лишь поверхности явлений. Специальностью импрессионистов были эффекты освещения — вещь нужная в живописи, но менее важная, чем идейность. Отсюда, по мнению Плеханова, неизбежен переход к фантазиям в духе кубизма. Художники этого направления чувствовали потребность выйти за пределы «коры явлений», они желали вернуться к идейному содержанию, но дело оказалось не так просто. Там, где сознание ограничено своим «я», *додуматься* до каких-нибудь серьезных идей нельзя. «И, как за неимением хлеба люди едят лебеду, так, за неимением ясных идей, они довольствуются смутными намеками на идеи, суррогатами, почерпнутыми в мистицизме, в символизме и в других подобных «измах», характеризующих собою эпохи упадка»*. В такие эпохи философия субъективного идеализма становится не только эгоистическим правилом, определяющим взаимные отношения людей, но и основанием новой эстетики.

* Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 170.

Мысли Плеханова надолго определили общее направление марксистской критики кубизма. Однако при всей правильности исходной точки зрения в них есть один недостаток, принимающий более внушительные размеры при всяком распространении и повторении. Это верно, что в импрессионизме еще сохранилась сильная реалистическая струя, отчасти даже усиленная некоторыми новыми поворотами восприятия. Но импрессионизм — не простое увлечение эффектами света при отсутствии идей. Нет, это *позиция сознания по отношению к миру* с некоторой даже перегрузкой за счет идей, правда, слишком сосредоточенных на рефлексии, внутреннем самосознании художника. Но это другой вопрос. Во всяком случае, философии достаточно и в искусстве импрессионистов, а последние выводы этой школы прямо ведут нас в мир символов и намеренных упрощений.

Что касается кубистов, то при всей склонности основателей «совершенно нового искусства» к наивной философской фразеологии не субъективный идеализм их попутал, ибо свою позицию они вывели из собственной переработки современной им жизненной ситуации и предшествующего развития искусства. Кроме того, если философские параллели и оправдания в кубизме присутствуют, то параллель с философией субъективного идеализма не вполне исчерпывает сущность дела, как об этом уже говорилось выше. Вообще чисто логические мотивы не могут объяснить позицию художественного сознания. Напротив, скорее склонность к тем или другим философским конструкциям объясняется этой позицией, которая в свою очередь отражает один из возможных аспектов действительности — истинных или ложных.

В своих суждениях Плеханов отчасти следует за Моклером. Поклонник импрессионизма, Моклер с удивлением разводит руками перед странными капризами вкуса, влекущими более молодых художников ко всему мертвому и безобразному. Плеханов тоже говорит о *кризисе безобразия*. Возражая ему после парижского реферата, Луначарский, по-видимому, заметил, что определение «кризис безобразия» предполагает наличие у нас абсолютного критерия красоты. Между тем вкусы исторически относительны и связаны с определенной общественной обстановкой. Все изменяется, изменяются и понятия людей о красоте.

В своем заключительном слове Плеханов ответил на это возражение своего оппонента, который перенес проб-

лему в более широкую область теории познания. Абсолютного критерия красоты не существует, но объективная возможность судить о том, хорошо или плохо выполнен данный художественный замысел, у нас есть. Если вместо женщины, одетой в синее платье, перед нами несколько геометрических фигур, раскрашенных в синий цвет, то зритель может сказать, что картина нехороша. «Чем более соответствует исполнение замыслу или, — чтобы употребить более общее выражение, — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения. Когда Леонардо да Винчи рисовал, скажем, старика с бородой, то у него и выходил старик с бородой. Да еще как выходил! Так, что при виде его мы говорим: как живой! А когда Фемистоклос нарисует такого старика, то мы лучше сделаем, если во избежание недоразумений подпишем: это старик с бородой, а не что-нибудь другое. Утверждая, что не может быть объективного мерила красоты, г. Луначарский совершил тот самый грех, каким грешат столь многие буржуазные идеологи до кубистов включительно: грех крайнего субъективизма. Мне совершенно непонятно, каким образом может грешить таким грехом человек, называющий себя марксистом»*.

Нам приходится в настоящее время судить об этом споре по изложению его в печатном издании реферата «Искусство и общественная жизнь». Тем не менее критика Плеханова, по всей вероятности, справедлива. Она справедлива по отношению к релятивистской теории истины, в которой преувеличена историческая относительность общественного сознания. Эта черта, бесспорно отрицательная, была хорошо знакома Плеханову по его полемике с А. Богдановым, а к направлению А. Богданова более или менее тесно примыкал в те времена и Луначарский.

Отсюда предполагаемый оттенок «субъективизма» в его рассуждениях о невозможности абсолютного критерия красоты. Тем не менее позиция Плеханова также не вполне безупречна.

* Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 180.

Он как бы выносит единство исполнения и замысла, формы и содержания за скобки истории. Объясняя известное художественное явление его общественными причинами, мы следуем правилу Спинозы — не плакать, не смеяться, а только понимать. Яблоня приносит яблоки, а грушевое дерево — груши. Но остается вопрос об оценке исторически необходимых явлений вкуса. И с этой точки зрения все они лежат в одной общей плоскости. Все понимания красоты, все формы вкуса измеряются одним и тем же мериллом, будь это рисунок Леонардо или пачкотня гоголевского Фемистоклюса, скульптура Фидия или фетиш африканца. Верно или неверно передал художник тот предмет, который он хотел передать, — вот объективный критерий. Мы видим это своими глазами — нечего сомневаться в том, что наше суждение правильно, и никакие надписи или другие побочные средства узнавания нас обмануть не могут.

Однако многие произведения средневековой живописи несут на себе всякого рода надписи, что не мешает им быть художественными произведениями, и притом в неизмеримо большей мере, чем иные формально реалистические картины более поздних времен, где нашему глазу все ясно без письменных объяснений. Возможность такого противоречия признал бы, конечно, и сам Плеханов. Сходство с объектом является последней основой изобразительного искусства, как и всего человеческого сознания вообще, но эту истину нельзя применять абстрактно, иначе получится вздор. Получится, может быть, что старик с бородой, изображенный самим Леонардо, также не выдержит конкуренции с академической работой девятнадцатого века.

Чтобы поправить дело, придется ввести в наш критерий художественности другие параметры — например глубину понимания изображаемого предмета. Это уже сильно изменит столь простое мерилло, предложенное Плехановым, а именно — соответствие исполнения замыслу. Действительно, в архаической скульптуре Древней Греции сходства с живым человеческим телом гораздо меньше, чем во многих произведениях эллинистического времени, между тем греческая архаика поражает нас своей загадочной глубиной. Как видно из дальнейших рассуждений самого Плеханова, он допускает, что *соответствие исполнения замыслу* в свою очередь зависит от *содержания этого замысла*. Ложная идея не может найти себе вполне художественное выражение, ибо

всякая внутренняя фальшь ведет искусство к упадку. Это уже нечто иное, чем простая разница между рисунком Леонардо и пачкотней Фемистоклюса. Желание художника представить старика с бородой так, чтобы все в один голос воскликнули «как живой!», тоже должно быть поставлено в общий ряд возможных *замыслов*, подвергаемых испытанию с точки зрения их внутренней ценности, их содержания, их глубины. Тогда, может быть, окажется, что исключительное стремление к жизненности зрительного образа — тоже одно из явлений истории человеческого сознания, его отношения к объективному миру, а не безусловное мерило, прилагаемое ко всем остальным явлениям этой истории.

Формальное соответствие исполнению замыслу часто бывает следствием ловкости, а не искусства, и тогда оно заслуживает только меры гороха, выданной Александром Македонским фокуснику, который думал его поразить своим умением попасть горошиной в маленькое отверстие. Всякая виртуозность может быть пустой, всякое достоинство, даже жизненность, — чрезмерным. Давно замечено, что избыток жизненности придает изображению вульгарный оттенок. Отчего это так? Потому ли, что реализм не является основой живописи? Вовсе нет. Просто потому, что даже реализм может приобрести формально-односторонний характер, а все одностороннее расходится с истиной, лежащей в основе того, что мы называем реализмом. Вот и все.

Итак, критерий Плеханова нуждается в конкретном развитии, иначе ему не выдержать натиска релятивистской эстетики. Задача не может быть решена путем разделения *объективного* и *абсолютного*. Напротив, только в рамках абсолютного содержания, включающего в себя всю историю искусства, всю полноту эстетической истины и отклоняющего всякую односторонность, даже односторонность, творимую во имя первоосновы всякого искусства — сходства с действительностью, только в этой конкретной полноте развития наш объективный критерий может быть справедливым критерием всех веков и народов.

Одним словом, не впадая в «грех субъективизма», можно и нужно рассматривать все замыслы и все формы исполнения с исторической точки зрения. Лишь бы сама история не теряла в наших глазах ее абсолютного содержания. Замысел автора «Женщины в синем» нельзя, конечно, поставить на одну доску с замыслом тицианов-

ской La Bella, в ее синем бархатном платье, и так же точно нельзя сказать, что Леже — второй Фемистоклос, пачкающий полотно вследствие простого неумения рисовать. Да, эта «Женщина в синем», выставленная в Осеннем Салоне, безобразна, но автор картины несколько не страдает оттого, что он соорудил вместо женщины безобразную грудку мертвых фигур, — он, напротив, радуется этому, считая свою цель достигнутой. И действительно, исполнение соответствует замыслу.

Нельзя также сказать вместе с Плехановым, что безобразие формы является здесь *стихийным* следствием ложной идеи художника, что он потерпел крушение в результате своей упадочной склонности к субъективному идеализму. Вовсе нет. Он потерпел крушение потому, что *хотел* его потерпеть. Мы пройдем мимо существа дела, если оставим в стороне этот парадокс, то есть будем рассматривать «кризис безобразия» как простой недостаток красоты.

Слова Плеханова о «кризисе безобразия», сами по себе справедливые, могут привести к опасному недоразумению. Они заставляют вспомнить те формы критики, которые в наше время часто применялись или еще применяются по отношению к различным видам философского и этического модернизма. Приведа какие-нибудь современные призывы к «новому варварству» или примеры литературного аморализма, критика считает свою задачу выполненной. Между тем суть дела именно в том, что авторы подобных призывов несколько не стесняются своего варварства, а, напротив, считают его вершиной утонченности, последним словом ума и чувства. Если марксистская критика хочет иметь успех в борьбе с такими бесспорно реакционными явлениями, она не должна рассматривать их как простой результат духовной неполноценности, ибо подобная точка зрения ставит ее ниже противника. Зло вообще не есть простой недостаток добра; отрицательные же псевдоценности, которым с такой охотой поклоняются люди, *идущие вперед в обратном направлении*, не имели бы никакого значения, если бы в них не было привлекательности, обманчивой стороны.

Так же точно обстоит дело с формулой «кризис безобразия». Сама по себе она верна, но остается еще выяснить, почему люди совсем не бездарные и нередко ущемленные буржуазным обществом, недовольные им, ненавидящие его с каким-то отчаянием устремляются в сторону всего уродливого. Откуда эти «цвезы зла»?

Если Луначарский хотел сказать, что разницы между красотой и безобразием нет, ибо в истории все изменчиво, то он был не прав. Но когда люди вместо красоты парадоксально избирают безобразие, это вовсе не значит, что они делают это как Фемистоклос, марающий бумагу, или вследствие другой своей личной слабости, например неумения «додуматься» до более высоких идей. Как очень живое, очень похожее изображение может быть ложным искусством, так и ложное искусство, принципиально избирающее эту ложность своим знаменем, может быть фата-морганой истины, суррогатом реализма, обманчивой утопией, привлекающей стихийное сознание художника. Это не делает такие формы сознания лучше, не освобождает их от оценки с точки зрения разума и красоты, имеющих всеобщее, всемирно-историческое содержание и неразрывных целиком в многообразии вкусов и точек зрения. Но для того, чтобы наша оценка совершалась во имя этого абсолютного содержания и сама не была только односторонней точкой зрения, она должна опираться на понимание общественных и психологических причин, рождающих уже известные нам сгранности искусства. Суд действует во имя высших принципов, когда он указывает причины зла и пути к его устранению, а не просто казнит и милует. Одним словом, наша оценка должна носить конкретный, диалектический характер.

Формула «кризис безобразия», выдвинутая Моклером и принятая Плехановым, хорошо выражает поворот, наметившийся в европейской живописи с первых шагов нового столетия. Однако, читая в настоящее время «Три кризиса современного искусства» Моклера, можно только удивляться непоследовательности французского критика. Его книга состоит из отдельных статей. Они печатались в журналах на протяжении нескольких лет. За это время Моклер мог убедиться в том, насколько губельны для искусства те принципы, которые он с энтузиазмом защищал. Но сделать подобный вывод не так легко. И мы, разумеется, не находим этого вывода на страницах книги Моклера, хотя банкротство его исходной точки зрения бросается в глаза. Можно ли удивляться при виде стремления самых отчаянных представителей «авангарда» к безобразию, выдвинув предварительно в качестве обязательного закона истории искусства *низвержение предшествующих канонов вкуса более молодыми искателями нового?* На деле никакой обязательности

в этой исторической схеме нет. Признаком поступательного развития является завоевание объективно ценного. Новое хорошо, когда оно содержит в себе этот безусловный элемент. Сказать же, что новизна сама по себе хороша, было бы полным извращением диалектического смысла истории, впрочем, довольно распространенным и при известных обстоятельствах даже привлекательным.

Если этот сомнительный закон, созданный критиками типа Моклера для оправдания первых шагов модернизма и превратившийся с этого времени в ходячую банальность, действительно существует, то «дикие» и кубисты имели полное право топтать то, что казалось прекрасным их предшественникам и действительно *было еще* прекрасно. Вот почему жалобы последних представителей более тонкого вкуса, как Моклер или Реми де Гурмон, не вызывают сочувствия. Их справедливые упреки, адресованные новому поколению, беспредельны. Тут уже остановки не может быть, удержу нет и не будет — вплоть до полного торжества отрицательных начал, до полного Ничто.

Сам автор «Трех кризисов современного искусства» пишет, что новое должно быть признано даже путем подавления собственной эстетической склонности, которую нужно «заставить замолчать»*. Это вводит в историю искусства принцип, чреватый большими последствиями. Пусть читатель вспомнит книгу Лебеля. Согласно модернистской схеме художественная ценность произведения, непосредственно воспринимаемая нами, отступает на задний план перед требованием безусловно нового. Ни вкус, ни особое дарование художника уже не могут играть здесь своей прежней роли. Изобретательность, гипнотическая сила, неустойчивая психика, делающая личность мембраной, чувствительной к малейшим изменениям морального климата, значат теперь больше, чем верный глаз, способный чувствовать красоту и характер реальных форм. Является понятие об эстетической оценке, противоречащей собственному убеждению и подавляющей внутренний голос вкуса. Нужно подвергнуть прекрасную форму рассчитанным мучениям. Во всем этом «кризис безобразия» уже незримо присутствует, он уже налицо.

* См.: Maucclair С. Указ. соч., с. 267—268.

Таким образом, существует не только растущая волна благоприятных откликов на «коперниковский переворот», произведенный основателями кубизма, но и другая оценка этого события, в общем отрицательная. Можно не соглашаться с марксистской традицией, относящей кубизм к явлениям реакционной идеологии эпохи упадка буржуазного строя, но нельзя забывать о существовании подобной оценки и нельзя просто заменить ее «странной смесью социализма с модернизмом». Не надо лгать.

Этот вопрос слишком глубоко связан с общей системой взглядов, выросшей в борьбе многих поколений пролетарских революционеров, чтобы любые тактические цели, играющие, видно, большую роль в современных попытках пересмотра марксистской эстетики, или другие временные обстоятельства могли изменить его решение. И хотя в настоящее время живопись кубистов считается музейной ценностью, у нас нет никакого основания менять старый приговор, вынесенный от лица рабочего класса.

Люди, создавшие революционную марксистскую традицию, верили в близкое крушение мирового капитализма. Действительная история оказалась более сложной — эпоха упадка и загнивания буржуазного строя затянулась на целое столетие. Она породила невиданное сочетание высокого развития науки, техники, организации с дикостью и отупением. Эта эпоха войдет в историю не только своими успехами в области физики, но и своими мировыми войнами, возрождением средневековых пыток, жестокости и суеверия. Хотя улицы городов не прорастают травой, как в позднеримские времена, привычка к явлениям упадка и даже своеобразная гордость новым варварством проходит красной нитью через всю духовную жизнь самых развитых капиталистических стран. Не удивительно, что критерии изменились и вчерашнее декадентство увенчано академическими лаврами. Сторожка привратника кажется замком, когда настоящий замок разрушен и вокруг простирается ровное картофельное поле.

Роковая логика, состоящая в том, что идти вперед это значит опускаться вниз, ретроградное направление, имеющее глубокие корни в современной буржуазной цивилизации, встречается с простым недостатком культуры, с азиатскими или еще более древними нравами.

И эта встреча происходит не только в отсталых, слабо развитых странах, она происходит в мировых центрах Европы и Америки. Все это вместе взятое образует особый духовно-исторический фон двадцатого века. Действительное движение вперед совершается в сложных условиях, оно встречает на этом пути своеобразные положения, которых не предвидели и не могли предвидеть классики марксизма. Вот почему само понятие «упадка», принятое в старой марксистской литературе, становится теперь более сложным. Но каковы бы ни были зигзаги и осложнения исторического пути, главные линии прочерчены верно и «странная смесь социализма с модернизмом» по-прежнему остается невыразимой пошлостью.

Пусть назовут нас «мещанами» за нежелание мириться с таким новаторством. Мережковские, Бердяевы, Ивановы-Разумники еще до 1917 года открыли этот способ полемики против марксизма. Пусть современное мещанство преклоняется перед тем, что вчера забрасывало грязью. Ни проклятия, ни восторги, производимые одной и той же духовной мельницей, не могут иметь влияния на объективный суд истории, единственно важный в данном случае.

Но если сохранить прочную систему ориентации в меняющемся мире — задача первостепенной важности для современного марксизма, то другая сторона вопроса — это защита теории от превращения ее в простую схему, удобную для практических целей. Вульгаризация марксизма стала опасной силой еще при жизни основателей этого учения. Она всегда теснейшим образом связана с понижением уровня практического движения рабочего класса, как показывает пример многих социалистов эпохи II Интернационала.

Другой вид этой вульгаризации, особенно заметный в наше время, есть ложное *заострение* политических оценок и формул, известное под именем «догматизма». Нельзя не видеть, что порча революционной теории деревянной прямолинейностью, изгнанием диалектической полноты, конкретного содержания (обычно связанная с крикливой демагогией и преувеличенной, мнимой целесообразностью) принесла коммунистическому делу громадный вред. И мы теперь стоим перед большим затруднением, ибо такие слова, как «буржуазный» или «реакционный», вызывают у читателя живые воспоминания о несправедливых обвинениях, хамских окриках и других

злоупотреблениях, в которых было бы глупо и даже подло винить марксизм.

Но из песни слова не выкинешь. Поэтому необходимо объяснить, в каком смысле употребляются здесь термины «реакционный» и «буржуазный» в применении к эстетике живописи, да и к самим явлениям искусства. Прежде всего нужно вообще отвыкнуть от морального и юридического толкования этих понятий. Элемент личной ответственности в них есть, но эта ответственность носит исторический характер и лишь за пределами известной грани может быть отнесена к отдельной личности в тесном смысле этого слова. Тем и отличается марксистский социализм, как научная теория, от социализма, основанного на морально-сентиментальных или правовых идеях, социализма буржуазного, что он исходит из понятий исторических, социальных, классовых.

Уже в предисловии к первому тому «Капитала» Маркс считал необходимым сделать следующее пояснение: «Несколько слов для того, чтобы устранить возможные недоразумения. Фигуры капиталиста и земельного собственника я рисую далеко не в розовом свете. Но здесь дело идет о лицах лишь постольку, поскольку они являются олицетворением экономических категорий, носителями определенных классовых отношений и интересов. Я смотрю на развитие экономической общественной формации как на естественноисторический процесс; поэтому с моей точки зрения, меньше чем с какой бы то ни было другой, отдельное лицо можно считать ответственным за те условия, продуктом которых в социальном смысле оно остается, как бы ни возвышалось оно над ними субъективно»*.

Преувеличение идеи личной ответственности и связанный с этим перенос любого вопроса в мир уголовного права, целесообразности и абстрактной морали, где происходит борьба добрых и злых гениев, есть характерная черта прожитого нами времени, пережиток «догматизма» или «культы личности». Она может быть отчасти понята, но не оправдана, как реакция на прежнее социал-демократическое извращение марксизма, которое состояло в столь же прямолинейном развитии понятия естественноисторической необходимости. В этом понятии искали удобного оправдания для собственного бездействия. Из отрицания этой системы взглядов, если гово-

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 10.

рить только о связи идей, выросла другая крайность — привычка видеть во всем козни дьявола, следы порочной воли опасных лиц. Впрочем, вульгарный марксизм всегда имеет общие черты, поскольку он устраняет самое главное в этом мировоззрении — его революционную диалектику.

Не наше дело изображать основателей кубизма в розовом свете. Но это не значит, что марксистская критика подобных явлений, имеющих свою матрицу, свои объективные формы в социальной жизни позднего капитализма, есть обвинительный акт против отдельных лиц. С таким же успехом можно предъявить обвинение в безнравственности гностику Карпократу, учившему, что для спасения души нужен плотский грех. Каиниты, восклицавшие: «Слава Каину! Слава Содому! Слава Иуде!» — были, вероятно, честнейшими людьми по сравнению с любым чиновником Римской империи. Откуда эти дикие формы общественного сознания — вот главный вопрос. В чем состоит их внутренняя логика, подкупающая мысль, скованную силой обстоятельств? Тут дело не в личных слабостях людей — можно субъективно возвыситься над своим положением и все же следовать его невидимой указке. «Ошибка умного всегда бывает большой», — сказал один арабский писатель.

В общем, при прочих равных условиях, личная вина повышается вместе с объективной возможностью иного, более сознательного понимания вещей. Вот почему в нашем случае эта ответственность прежде всего ложится на плечи тех, кто, говоря от имени марксизма, некритически повторяет ходячие буржуазные идеи. Другое дело — люди искусства, задетые потоком этих идей пассивно или, если хотите, травматически. Здесь мера другая, хотя китайской стены между искусством и философией нет.

С исторической точки зрения кубизм — течение реакционное, откуда вовсе не следует, что его основатели были реакционерами в их отношении к политике, в их намерениях и личной жизни. Возможны ли такие противоречия? — Да, возможны. В истории бывают реакционные движения и реакционные идеи, но люди, которые являются их участниками и носителями, не всегда заслуживают презрения как реакционеры. Реакционны, например, идеи народников насчет крестьянской общины, однако среди народников были Желябов и Софья Перовская.

Это сравнение очень выгодно для кубизма — на

самом же деле аналогия здесь самая общая. Она состоит в том, что реакционные идеи могут быть даже у великих революционеров, стало быть, в таких практически мирных с точки зрения господствующего строя течениях, как кубизм, они также могут присутствовать, и это вовсе не значит, что представители этих течений — злые гении, требующие примерного наказания. Наша критика направлена против кубизма, а не против отдельных лиц, и это критика идей, критика искусства, а не уголовный процесс.

Сказать это необходимо, ибо за время весьма обычной вульгаризации марксизма у нас сложилось полное непонимание разницы между исторической и личной реакционностью. Толкуют, например, о том, что существует романтизм реакционный и революционный, имея в виду политические взгляды тех или других его представителей. На самом же деле, как это совершенно ясно из сочинений Маркса и Ленина, романтизм в целом есть течение исторически реакционное, то есть обращенное в прошлое. Оно выражало оппозицию тех классов буржуазного общества, которые гибнут под тяжкой пятой исторически прогрессивного капиталистического способа производства. Отсюда вовсе не следует, что романтизм первой половины девятнадцатого века не был великой страницей в истории искусства, отсюда вовсе не следует, что романтические идеи крестьянства и мелкой буржуазии, сами по себе реакционные, как, например, аграрные утопии русского крестьянина в 1861—1905 годах, не могут служить знаменем революционного подъема масс, в тысячу раз более заслуживающим уважения, чем жалкое знамя либеральной трезвости и умеренного прогресса (эта историческая диалектика с величайшей точностью указана Лениным). Наконец, отсюда вовсе не следует, что среди писателей романтического направления не было настоящих защитников народа, трудящегося большинства. Они только ошибались в своем выборе путей борьбы, в своем понимании исторической жизни, да и в этих заблуждениях все-таки было много правды.

Что касается их принадлежности к определенным политическим партиям, то перед лицом конкретной истории обычное суммарное деление на революционный и реакционный романтизм также дает слишком мало. Ибо среди романтиков мы встречаем представителей различных политических направлений их времени — здесь и прямые реакционеры, защищающие интересы поме-

щичьего землевладения, и феодальные социалисты, и либералы, и многочисленные представители колеблющейся мелкобуржуазной стихии, и люди революционно-демократического образа мысли.

С личной точки зрения также следует различать важные оттенки. Бывают более прогрессивные взгляды, усвоенные людьми бесчестными или простыми обывателями, бывают и добросовестные заблуждения, понижающие общий уровень творчества людей большого ума и сердца, заслуживающих, так сказать, лучшей участи. Среди писателей, которых обычно относят к реакционным романтикам, мы встречаем имена Фридриха Шлегеля, Жуковского, Вордсворта или Карлейля. Разделаться с ними при помощи вышеуказанной обвинительной формулы «реакционные романтики» было бы унизительно прежде всего для самого марксизма как научной теории.

Все это несколько не отменяет опасности реакционных идей во всех областях, даже далеких от практических интересов, например в науке. Ленин говорит: «Ибо ошибки бывают и в этой области, примеры упорной прсповеди реакционных, скажем, философских взглядов людьми, заведомо не реакционными, есть и в русской литературе»*. Одним словом, «реакционность» не простое ругательство и не всегда означает личную вину. Эта черта может быть исторической трагедией выдающейся личности или даже целого общественного направления.

Говоря, например, о замечательном демократическом писателе начала девятнадцатого века Сисмонди, защищавшем свою позицию от обвинения в реакционности, Ленин пишет: «*Желания* у романтиков весьма хорошие (как и у народников). Сознание противоречий капитализма ставит их выше слепых оптимистов, отрицающих эти противоречия. И реакционером признают Сисмонди вовсе не за то, что он хотел вернуться к средним векам, а именно за то, что в своих практических пожеланиях он «сравнивал настоящее с прошлым», а не с будущим, именно за то, что он «доказывал вечные нужды общества» *посредством* «развалин», а не *посредством* тенденций новейшего развития»**. Народники, например Эфруси, считавшие, что такие слова, как «реакционный» или

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 189.

** Там же, т. 2, с. 237.

«мелкобуржуазный», означают лишь желание сказать что-либо особенно ядовитое, что это простой полемический прием, не понимали исторического содержания, заключенного в таких оценках.

«В этой ошибке Эфруси, — писал Ленин, — сказалось это же узкое понимание терминов «мелкобуржуазная», «реакционная» доктрина, о котором мы говорили выше по поводу первого термина. Эти термины вовсе не указывают на эгоистические вожеления мелкого лавочника или на желание остановить общественное развитие, вернуться назад: они говорят лишь об *ошибочности* точки зрения данного писателя, об ограниченности его понимания и кругозора, вызывающего набор таких средств (для достижения весьма хорошей цели), которые на практике не могут быть действительны, которые могут удовлетворить лишь мелкого производителя или сослужить службу защитникам старины»*.

В случае с романтизмом первой половины девятнадцатого века эта аналогия также слишком выгодна для эстетики и живописи кубистов, хотя поздний романтизм непосредственно переходит в декадентство, так что некоторая связь, даже генетическая, здесь имеется. Всякое сравнение хромает, и, чтобы наше сравнение все же держалось на ногах, нужно помнить, что романтическая школа при всей противоречивости ее теории и практики принадлежит счастливому времени духовного подъема буржуазного строя. Вот почему ее ретроградные стороны в гораздо большей степени компенсируются реальными завоеваниями теоретической мысли и художественного творчества, а само расстояние между историческим и личным смыслом слова «реакционный» здесь гораздо больше. Но при всех оговорках это различие следует иметь в виду и по отношению к модернизму нашего времени.

Здесь также идет речь о движении идей, реакционных в историческом смысле слова, несмотря на вполне возможную личную чистоту их носителей. Однако общий уровень исторического бытия, соответствующий этим идеям, в модернизме *ниже*, а потому и свобода личного развития, сила ума и таланта более ограничена, несмотря на видимость обратного, то есть взвинченную до предела субъективную претензию личности.

Нет ничего более неприятного, чем осуждать худож-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 238.

ника, даже в тех случаях, когда он заблуждается. Ведь художник, если он не простой исполнитель заказов или шарлатан (что бывает при каждом общественном строе), вкладывает в свои создания частицу собственной жизни. Тем более неприятно произносить слова осуждения, когда перед нами такие люди, как Пикассо, — не только художники, но и общественные деятели, борцы за мир и демократию. Но было бы пустой уверткой или нечестностью обойти тот факт, что кубизм — это Пикассо, Брак, Леже... Разумеется, на определенной ступени их прошлой деятельности и в том ореоле, который окружает эту эпоху теперь.

Намерения основателей кубизма были самые лучшие, их общественная честность — вне сомнения. Но суть дела в том, что кубизм является одним из важных перекрестков на пути современного буржуазного искусства от реалистического наследия прежних веков к полному распаду художественной культуры в смешных и мрачных шутках абстрактной живописи, «поп-арт» и других подобных школ. Против этого также ничего возразить нельзя.

Почему мы называем такое искусство буржуазным? Разве его представители — богачи или по крайней мере их лакеи? — Не обязательно. Очень часто даже наоборот, хотя чем ближе к нашим дням, тем меньше готовности принять венец мученика требует жизнь от изобретателей новых течений, тем более гладят их по головке хозяева жизни в буржуазном мире. Но даже там, где секты, подобные кубизму, терпят гонение (часто ссылались при этом на политику Геббельса), это не меняет дела. Анархистов сажали в тюрьмы или вешали, и все же анархизм, по известному определению Ленина, — это вывороченная наизнанку буржуазность. В истории часто бывает, что самый дерзкий, именно *самый* дерзкий протест против господствующей формы жизни обратным ходом ведет к ее утверждению. В подобных случаях, разумеется для честных Дон-Кихотов, возникает большая личная драма.

Вот в каком смысле «буржуазен» кубизм, а вместе с ним и другие эстетические течения, в потоке которых он родился и совершил свои мнимые подвиги, открыв дорогу веренице еще более крайних школ. Посмотрим теперь, в чем состояла его особая позиция.

VI. БУНТ ПРОТИВ ВЕЩЕЙ

Так как в данном случае перед нами не политические деятели или творцы философских систем, а художники, то попробуем все же найти более благоприятный аспект. Для этого нужно принять во внимание историческую обстановку, в которой возникли темные символы кубизма. Если история не отменяет оценки фактов, она, во всяком случае, может смягчить ее.

Первое десятилетие нашего века — время «сладкой жизни», великого ожирения дряхлой Европы, ставшей паразитом остального мира. Это эпоха упадка и загнивания буржуазных наций, классическое время парламентской болтовни и желтого социализма, странное затишье перед грозой, которая уже нарастала в гигантских вооружениях империалистических держав, колониальных конфликтах и первых зарницах революции на Востоке. Мало кто предчувствовал ту страшную катастрофу, которая через несколько лет залила кровью Европу, отбросив ее далеко назад, к дикости и голоду. Но веяние смерти, напряженное ожидание чего-то, недоверие к сытому благополучию сказывалось во всем — и в кризисе науки, и в революционных фразах Сореля об *action directe*, «прямом действии», и в той дерзкой grimace, которой поразили мир новые направления французской живописи.

В этой grimace было все — насмешка над официальным благообразием «культурного капитализма», чувство ужаса перед механическими силами цивилизации, терзающими зрение и слух, тело и душу человека, и, наконец, страшное отвращение к жизни. Новая живопись как бы говорит окружающему миру: «Ваша подлая цивилизация вызывает желание стать на четвереньки, подобно животному, среди небоскребов, сверкающих витрин и рычащих автомобилей. Мы обрушим на вас все безобразие веков, мы развяжем первобытный инстинкт разрушения, мы растопчем вашу логику, ваш рассудок, выпустим на ветер ваше тепло!»

Да, кубизм — это демонический протест против всех выродившихся до пошлости привычных форм, в которые отливалась человеческая жизнь, политическая и нравственная, жизнь страстей и, наконец, жизнь глаза, видящего перед собой надоевшие до омерзения маски, этот скучный, серый мир, сложившийся еще в девятнадцатом веке, мир мещанина во фраке, перед которым, по выражению Герцена, бессильна кисть художника. И вот ху-

дожник мстит этой картине мира. Он мстит ей, создавая чудовищные деформации видимых вещей, превращая мир в руины, кучу обломков ископаемой культуры, подвергая свирепой казни все теплое, лицемерно прекрасное, лицемерно живое. Он торжествует над этим миром в своем сознании.

Таков действительный, хотя, быть может, и не всегда осознанный самими художниками внутренний смысл революции, которую апологеты новой живописи считают поворотным пунктом истории искусства. В известном смысле это действительно поворотный пункт — от *положительных* эстетических ценностей к *отрицательным*, от красоты, отравленной ядом умирающего мира, к безобразию, в котором мысль художника ищет спасения. Таковы эти страшные женщины, разрезанные на части прямыми линиями, составленные из отдельных геометрических фигур, с грубо подчеркнутыми признаками пола — настоящая пощечина Лувру. Картины кубистов написаны в состоянии, которое можно выразить словами Брака: «Похоже на то, что ты пьешь кипящий керосин».

Поэт Аполлинер в обычном для него парадоксальном стиле назвал это ощущение *лиризмом**. О «лирическом» тоне нового направления писали впоследствии издатели журнала «Esprit nouveau» Озанфан и Жаннере. В своей известной книге «Современная живопись» они дают краткое определение эстетики кубизма. «Его теоретический вклад можно резюмировать следующим образом: кубизм рассматривает картину как предмет, создающий лиризм — лиризм как единственную цель этого предмета. Все виды свободы дозволены художнику при условии, что он вызывает лиризм. Кубизм считает картину совершенно независимой от природы, и он пользуется формами и красками не ради их подражательной способности, а ради их пластической ценности»**.

Такие надписи к совершенно противоположным явлениям — типичный пример впервые найденного в это время метода вызывающей мистификации, столь характерного для кубистов, «дада» и других крайних течений. Истина состоит в том, что живопись времен «кипящего керосина» доводит до крайности *лиризм наизнанку* — эту

* Apollinaire G. Les peintres cubistes (Méditation esthétique). Paris, 1913, p. 26.

** Ozenfant et Jeanneret. La peinture modern. Paris, 1925. p. 87.

общую тенденцию умирающего искусства, которое сознательно стремится вызвать тошноту, отвращение ко всему, что прежде считалось прекрасным в жизни, и, наконец, к самой жизни как основе красоты и поэзии.

Подавленное окаменевшим строем общественных отношений, лишенное присущей ему самодеятельности и свободы, сознание художника ищет выхода в чисто внутреннем торжестве над пошлостью окружающей жизни. Вместо борьбы за изменение реальных форм, в которых совершается процесс жизни, оно ломает форму ее восприятия. В этом смысле лиризм Аполлинера не только дерзкая шутка, не только мистификация, нет, это мистерия, описание того, как «совершенно новое искусство» освобождает сознание от рабства перед вещественным миром, освобождает его посредством чисто субъективной, внутренней победы над злом.

Если читатель скажет, что такое восстание против вещей есть признак собственного бессилия, вздох угнетенной твари, по выражению Маркса, — он будет прав. Но почему-то мысль многих далеко не бездарных людей пошла именно этим путем. В конце девятнадцатого и начале двадцатого века чувство томительной духоты и жажда ломки всего до полного отрицания, до абсолютного *ничто* (как почти буквально писал в одном стихотворении Малларме) овладели творцами «совершенно нового искусства». Жизнь, направляющая людские потоки по определенным каналам, чей план и назначение чужды слепой толпе, эта жизнь — иногда нищая, иногда сытая, но всегда лишенная внутреннего смысла — становится невыносимой для художника. И чем больше теснит его железный конвейер жизни, тем больше жаждет он свободы или по крайней мере отдушины, не подозревая, что такие отдушины имеют некую стихийную целесообразность с точки зрения господствующего буржуазного строя, который он презирает.

Именно *отдушиной* является открытый «*esprit nouveau*» («новым духом») способ освобождения от цепей необходимости посредством мнимой победы над вещественным миром. «До тех пор пока искусство не освобождается от предмета, — говорит один из наиболее крайних кубистов, Робер Делоне, — оно осуждает себя на рабство»*.

* Цит. по кн.: H e s s, W. Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg, 1959, S. 67.

Брак выразил этот донкихотский идеализм еще более ярко: «Не нужно даже пытаться подражать вещам, которые преходящи и постоянно меняются и которые мы ошибочно принимаем за нечто неизменное. Вещи в себе вовсе не существуют. Они существуют лишь через нас»*.

Полное освобождение от власти вещей представляет собой историческую заслугу кубизма, с точки зрения его первых теоретиков Глеза и Метценже. «Обрывки свободы, добытые Курбе, Мане, Сезанном и импрессионистами, кубизм заменяет беспредельной свободой. Теперь, признав наконец за химеру объективное знание и считая доказанным, что все, принимаемое толпой за естественное, есть условность, — художник не будет признавать других законов, кроме законов вкуса»**.

Парадоксально и все же совершенно естественно, что там, где вкус художника становится совершенно свободным от всякого предметного содержания и произвольно господствует над ним, этот безусловный чистый вкус представляет собой только *отрицательную величину*. Все содержание дела сводится к устранению того, что принято было считать вкусом в прежние времена и что неразрывно связано для художника-кубиста с обычным существованием толпы мещан. Так, по словам Глеза и Метценже, миссия художника, его заветная цель — освободить себя и других от «банального вида» вещей, удовлетворить же толпу он может, только вернув окружающему миру его банальный вид***.

Еще более парадоксальна вера в магическую роль так называемой *деформации*, заложенная в эстетике кубизма. Живопись имеет дело с видимой стороной окружающего мира. Но отношение между глазом художника и лицом вещей, которые он должен изображать, носит исторический характер, оно меняется от эпохи к эпохе. В течение нескольких веков художник живет в постоянном конфликте с внешним обликом окружающей предметной среды. Его эстетическая совесть не принимает мир вульгарности и прозы, не позволяет ему оправдывать жизнь своим изображением. Много различных средств было найдено глазом художника, чтобы решить этот кон-

* Цит. по кн.: Hess W. Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg, 1959, с. 54.

** Глез А., Метценже Ж. О кубизме (*пер. с франц.*). Спб., 1913, с. 37.

*** См. там же, с. 29.

фликт, причиняющий ему сильную боль. На то он и художник — человек зрения, и не его вина, если эта борьба безнадежна, пока на стороне искусства только его собственные возможности. В конце буржуазной эры художник приходит к выводу, что эти возможности исчерпаны. Он не хочет больше скрывать свое поражение и отвергает дальнейшие компромиссы, стараясь освободиться от эпитонства как эстетического оправдания пошлости старого мира.

До сих пор эта позиция совершенно понятна. Ее непримиримая честность заслуживает самой высокой оценки. И все же отсюда также может возникнуть новый тип примирения с отвергнутым миром банальных форм. Непримиримость — прекрасная вещь, но ее можно преувеличить, например, до отрицания правил орфографии или уличного движения. Будет ли эта мнимая свобода чем-нибудь кроме пустой и жалкой позы? Мещане строго соблюдают правила, боясь, как бы чего не вышло, — существуют и другие мещане, которые их нарушают, стараясь этим путем доказать себе и другим, что они выше мещанства.

Как анархист есть либерал с бомбой, так и художник-разрушитель, ломая традиционные формы изображения, уходит от действительно революционного содержания жизни («в иной высший план», по выражению Бердяева, иначе говоря, — в пустоту. Он начинает кривляться или, по словам того же автора, изображать «демонические гримасы скованных духов природы»). Но при всем старании выпрыгнуть из собственной шкуры он скорее беса тешит, чем стремится к решению конфликта, убивающего искусство. Ибо его борьба против *видимости* есть полтика страуса, прячущего голову в песок, гнев ребенка, вымещающего обиду на невинном предмете, простая истерика. Должно быть, этот печальный опыт необходим искусству, прежде чем будет понято, что переход к новому общественному содержанию может оживить старые формы, лишив их временной дряблости, и тем сделать возможным дальнейшее развитие художественной культуры.

В ожидании этого поворота наша мысль с каждым днем убеждается в том, что на почве отрицания реальных образов жизни самый изобретательный вкус далеко не уйдет. Отрицательный заряд «совершенно нового искусства» можно исчерпать в нескольких очень простых и грубых формулах. Два-три поколения модернистов

действительно исчерпали его до конца — остались одни вариации, имеющие, скорее, коммерческую цель. Там, где дело сводится к простой изобретательности, то есть к новым сочетаниям из заранее данных формальных элементов, машина справится лучше человека. Другое дело — изображение реального мира. Это единственный источник положительных, синтетических (в кантовском смысле слова) завоеваний, прибавляющих что-то к прежнему запасу идей и образов. Все остальное носит более или менее призрачный характер, существует за счет отрицательной рефлексии, отталкивания, иронии, парафраз.

В художественном творчестве, особенно в живописи, эти моменты могут играть только подчиненную роль. Освобождение их в качестве самостоятельной силы — опасная игра. Если на первых порах она способна создать лихорадочное возбуждение, зовущее человека в ночное царство ложной мечты, то при свете дня остается только горечь утраченных иллюзий. Эта дорога уже пройдена, растущие по сторонам ядовитые болотные цветы увяли — пора выходить на торный путь.

Конечно, во всяком деле бывают ремесленники и продажные души. Когда реализм находится под покровительством общества, они реалисты. Когда хлеб намазан маслом с другой стороны, они раньше других понимают, что обстановка меняется. Всякого рода имитация, «эртац», мимикрия особенно распространены в наше время оттого, что с такой легкостью достигаются теперь формальные элементы культуры, и по многим другим причинам. Но не об этом сейчас идет речь. Речь идет о содержании дела, имеющем независимое значение.

С этой точки зрения «мимезис», то есть изображение действительности, — это первое, основное, существенное в искусстве. Все остальное, включая сюда отрицательную свободу стиля, ломающего видимый образ вещей, подражательно. Это настоящее музейное искусство *под знаком митус*, ибо оно не имеет собственного источника питания. Только на почве реализма возможности нового творчества, даже в области формы, бесконечны, как бесконечна, неисчерпаема сама развивающаяся жизнь и многообразны ее отражения в драгоценном зеркале нашего глаза.

Если это не так легко и не так быстро получается, будем ли мы винить в этом старые формы искусства, связанные с интересом человеческого глаза к видимой стороне вещей? Ведь подъем искусства — задача целой

исторической полосы, а не чудесное исцеление от всех болезней, которого никто обещать не может. Если перед нами слабое произведение, написанное в духе реалистической традиции, мы еще можем сомневаться в том, действительно ли содержание его является столь передовым и новым или это одна лишь вывеска. Здесь остается надежда — возможность более конкретной проверки. Зато мы знаем наверно, что революция против реальной видимости вещей, провозглашенная кубизмом, есть только видимость революции — одна из самых смешных и печальных форм самообмана, изобретенных людьми в трудной обстановке нашего века. А что обстановка нашего века не легка для художника, в этом едва ли можно сомневаться.

VII. СЛИЯНИЕ С ВЕЩЬЮ КАК ИДЕАЛ

Вокруг кубизма выросли горы фантастических представлений и ходячих фраз, требующих строгой проверки. Часто приходится слышать: «Мне нравится этот натюрморт, хотя он состоит из каких-то обломков вещей. Это декоративно, это красиво, а до остального мне дела нет!» Известно, с какой легкостью обыватель подчиняется стадному чувству, когда его призывают к разрушению чего бы то ни было и особенно когда ему льстят, считая его способным на безусловную внутреннюю свободу от всяких «канонов» и «норм». Он слышал, что интеллигентный человек должен понимать кубизм, и старается втиснуть странное впечатление, полученное от этого натюрморта, в обычную рамку вкуса, привыкшего любоваться разными красотами.

Что касается самого кубиста, то для него нет ничего оскорбительнее таких суждений. Если в его картине сохраняется элемент декоративности, даже изящества (что легко обнаружить, например, в овальных натюрмортах Пикассо 1912 года), то всё это есть остаток простого здорового чувства художника, которое ему не удалось заглушить принятой им системой воображения.

Но разве в этом дело? Декоративность и красоту можно, скорее, найти в обыкновенной живописи, не ломающей предметов на мелкие части, то есть за пределами кубизма, а здесь, очевидно, задача искусства была в другом. Достаточно вспомнить искреннее возмущение теоретиков кубизма Глеза и Метценже попыткой вывести «дух новых художников» из стремления к декоративной

цели. «Довольно декоративной живописи и живописной декорации, довольно всяческих смещений и двусмысленностей!»* Достоинство картины — утверждали авторы манифеста «О кубизме» (1912) — в ней самой. Она выражает определенную концепцию мира, переданную художником посредством изобразительных знаков, больше ничего. «Кубизм, — говорит один из участников этого движения, Хуан Грис, — есть только новый способ представления вещей»**.

Итак, по мнению самих кубистов, картина есть что-то вроде философского сочинения, изложенного на полотне посредством красок и линий. Это уже ближе к истине. Однако на почве такого истолкования загадки кубизма возникли новые груды фраз, более ученых, но, может быть, еще более жалких, чем домыслы обывателя. Среди апологетов кубизма обычным делом является стремление увидеть в этих странных иероглифах бог весть какое философское содержание. Уже в искусстве Сезанна один из его комментаторов видел «написанную красками критику теории познания»***. Не удивительно, что у кубистов находят отражение идеи Платона, Канта, Гегеля. Когда ученый автор, пишущий на любом языке, желает выразить особую степень глубокомыслия, присущую его предмету, он употребляет немецкое слово *Weltanschauung*, мирозерцание. Так поступает, например, автор обстоятельного исследования эстетики кубизма Кристофер Грей. Переворот 1907—1912 годов, произведенный в живописи Пикассо и Браком, равняется для него началу новой эры и нового мирозерцания****.

Восторженных отзывов о философской глубине кубизма можно привести немало, но было бы пустой наивностью принимать эти громкие слова на веру. Искаженный до неузнаваемости облик внешнего мира в картинах кубистов не имеет отношения к какой-нибудь рациональной философии, даже идеалистической. Если говорить о параллелях с развитием мышления, то речь может идти лишь о современных философских направлениях, занятых произвольной деформацией мира и таким

* Глез А., Метценже Ж. О кубизме, с. 89.

** Kahnweiler D. H. Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits. Paris, 1946, p. 289.

*** Novotny Fr. Das Problem des Menschen Cezannes im Verhältnis zu seiner Kunst. — «Zeitschrift für Aesthetik and allgemeine Kunstwissenschaft», 1932, 26, S. 278.

**** См.: Gray C. Cubist Aesthetic Theories. Baltimore, 1953, p. 3.

же производством фантастических символов, видений, пророчеств, как и фабрика «совершенно нового искусства». Одним словом, речь может идти лишь о мистических конструкциях, облеченных в форму философских терминов, о современном мифотворчестве. С этой точки зрения кубизм действительно представляет собой важную ступень и его пример освещает некоторые стороны миросозерцания определенного типа.

Если говорить о формальном составе идей, то анализ Плеханова близок к истине. В своей исходной позиции философия кубизма представляет собой очень поверхностный субъективный идеализм, усвоенный такими людьми, как сын нормандского крестьянина Брак, — отнюдь не профессорами философии — в застольных разговорах начала века, когда все это было в моде. Отрицание «наивного реализма», опирающегося на показания наших чувств, перенесение вещей из внешнего мира в нас самих, в наше представление — это не обмолвка, а *первый тезис* эстетики кубистов, который они, собственно, и хотели выразить на полотне. Мировоззрение «диких» (Матисс, Вламинк, Дерен и другие) касалось больше нравственной стороны, оно представляет собой проповедь активной ницшеански-свободной жизни. Кубизм характерен своими вторжениями в область теории познания.

Зрительное восприятие реального мира является для него главной опасностью. Если мир плох — виновато зрение, которое вечно воспроизводит его перед нами. Старая живопись, допуская, что зрительное восприятие дает нам образы реального мира, старалась передать эти образы с наибольшей верностью и полнотой. Модернистские школы стремятся к обратному — все их открытия являются «итогом ряда разрушений»*, направленных против восприятия обычного человека. Вещи в себе не существуют или они недоступны нам, истина состоит в субъективном опыте художника. Собственно говоря, эта ложная аксиома была найдена еще предшественниками кубистов, так что последним осталось только сделать следующий шаг — от простого отрицания «наивного реализма» к полному отказу от зрения как основы живописи.

В эстетике кубистов главным источником зла считается самый принцип отражения внешнего мира нашим глазом, сетинной. Ведь то, что мы видим, это только види-

* Из беседы Пикассо с редактором журн. «Cahier d'Art» Кристианом Зервосом. — В кн.: Пикассо. М., 1957, с. 18.

мость; сходство между зрительным образом и действительностью основано на иллюзии, то есть обмане, *trompe l'oeil*. Чего только не было сказано в литературе кубизма по поводу этой жалкой, лицемерной, обманчивой иллюзии, отравляющей жизнь современного человечества! Кубизм нашел в ней козла отпущения и возложил на него все грехи буржуазной цивилизации. Можно даже сказать, что Пикассо и Брак достойны печального уважения за ту последовательность, с которой им угодно было довести до совершенного абсурда эту странную логику, понятную лишь как рапсодия дикого отчаяния. Ибо закрыть глаза, чтобы не видеть дракона, это не значит спастись от него и спасти других.

Живя в Париже с 1904 года, Пикассо близко сошелся с такими пророками светопреставления, как Аполлинер, Жакоб, Сальмон — поэтами «безмерного преклонения перед силой и действием, анархизма мысли и бунта против разума»*. Эти поклонники Рембо и Малларме, искатели чистой формы, стояли у колыбели кубизма, хотя они не выдумали его. «Когда мы изобретали «кубизм», — говорит Пикассо, — мы совсем не собирались изобретать его. Мы лишь хотели выразить то, что было в нас самих. Ни один из нас не составлял особого плана сражения, и наши друзья, поэты, внимательно наблюдая за нами, не давали нам никаких предписаний»**. Из художников кроме Брака (его вместе с Пикассо считают отцом кубизма) к возникающему течению примкнули Фернан Леже, Робер Делоне, Хуан Грис, Ле Фоконье и другие.

Слово «кубизм» возникло, по-видимому, в 1908 году. Если верить легенде, Матисс сказал, что картина Брака «Дома в Эстаке» напоминает ему кубики. В том же году в одном из октябрьских номеров «Жиль Блаза» критик Луи Воксель заметил, что живопись того же Брака сводится к изображению кубов. Отсюда, как утверждают, родилось название новой школы, имевшее первоначально характер насмешки***.

Нельзя сказать, что это название — дело чистой случайности, ибо на первых порах художники, объединившие свои усилия в борьбе против старой эстетики под знаменем Пикассо и Брака, действительно любили иска-

* Klemperer V. *Moderne französische Lyrik*. Berlin, 1957, S. 81.

** Пикассо, с. 21.

*** Ср.: Golding J. Указ. соч., с. 20, 21, 26; *Le cubisme et l'esprit nouveau*. — «La revue des lettres modernes», 1962, № 69—70, п. 7, 9; Sérullaz M. Указ. соч., с. 16.

жать мягкие поверхности какими-то геометрическими гранями, напоминающими форму куба. Таковы у самого Пикассо «Портрет Фернандо», «Семья Арлекина», «Сидящая женщина» (1908), а также «Изобилие» Ле Фоконье (1910), «Женщина, пьющая кофе» Метценже (1911), «Портрет Жака Нейраля» Глеза (1912) и другие образцы подобной манеры. Однако термин «кубизм» слишком узок для обозначения всей программы этого направления, которое нашло себя, как полагают, весной 1907 года.

Группа художников, поселившихся в старом доме по улице Равиньян на Монмартре, мечтала о чем-то большем — своими чудесами она хотела обновить небо и землю. Что касается кубов, то их появление в первый, так называемый «аналитический» период кубизма (1907—1912) было только началом разложения формы. В дальнейшем кубы распались на плоскости, как бы анатомические срезы, facets, и на простые обломки тел.

В теории искусства бывали попытки оправдать этот эксперимент желанием художника усилить роль объема в живописи. Такой взгляд имеет своим источником красноречивые фразы кубистов об «изучении структуры первичных объемов», о восприятии пространства посредством двигательных, осязательных ощущений и т. д. Словесный гипноз — обычное дело в процессе возникновения новых сект. Нужно принять во внимание и то обстоятельство, что по причинам, которые здесь разбирать невозможно, все модернистские течения и школы возникают путем антитезы по отношению к своим ближайшим предшественникам. Отсюда особые формальные признаки кубизма, загадочные с точки зрения неискушенного глаза. Они являются «итогом ряда разрушений».

Сначала задача *современной живописи* состояла в отрицании рельефа, моделированного посредством светотени. В этой черте реального зрительного восприятия видели только признак академической манеры и предали светотень анафеме. Все оказалось залитым более или менее ровной массой света. На следующем этапе цвет, обособленный в особую стихию у постимпрессионистов, потребовал перехода к плоскости. У «диких» плоская живопись, как антитеза моделированного рельефа, достигла уже полного развития. Теперь наступает время дальнейшего отрицания и сама плоскость ставится под сомнение. Посредством новой антитезы ее заменяет призрачный объем.

Но суть дела, конечно, не в простом колебании маятника. Новое поколение меньше всего думало о возвращении к академическому рельефу. Напротив, живопись Матисса стала для него неприемлемой именно потому, что она еще не вполне утратила связь с плоскостью старой картины, которая в свою очередь связана с моделированием реальных форм, то есть с *изображением мира*, каким он представляется нашему глазу. «Первичные объемы» кубистов — это дальнейший шаг на пути к *неизобразительному* искусству.

В литературных документах кубизма много противоречий, не меньше, чем в святом писании, но нельзя не считаться с тем, что самые большие авторитеты этой школы решительно отвергли эстетику объема. Так, Глез и Метценже в своей книге начинают с утверждения, что «понятие об объеме» не исчерпывает их движения, «стремящегося к интегральной реализации живописи». Пикассо в одном из своих теоретических заявлений не принимает теорию формального эксперимента как переходной ступени к будущему искусству, которое якобы сумеет воспользоваться лабораторными опытами кубистов в области изучения «первичных объемов» (беседа с Мариусом де Зайас, опубликованная в журнале «The arts» 26 мая 1923 года). В другом выступлении (письмо в редакцию журнала «Огонек») он смеется над собственными эпитонами, задетыми манией объема. «Из кубизма хотели сделать что-то вроде культа тела. И вот мы видели, как чахлые надуваются. Они вбили себе в голову, что возведением всего в куб можно добиться силы и могущества»*.

Действительно, в кубизме как таковом, то есть в его оригинальной версии, созданной Пикассо и Браком, не было никакого подчеркивания объема в смысле обычного восприятия массивных форм. При взгляде на живопись кубистов приходит в голову, что изломы здесь важнее массы. Над расшифровкой этих загадочных фигур трудились авторы многих статей и книг. Нельзя сказать, что все это напрасная трата бумаги, однако благожелательные попытки выдать картины кубистов за аналитические этюды по стереометрии, необходимые для укрепления объемной основы живописи, распатанной импрессионизмом, во всяком случае, жалкий вздор.

* «Огонек», 1926, № 20 (перевод несколько исправлен по другим вариантам этого письма).

Тот, кто хочет достигнуть умения изображать настоящие объемные тела, не может найти для себя ничего полезного в этих грубо намалеванных ребрах кубов и пирамид или цилиндров (как у Леже), смешанных с остатками человеческих лиц, рук и ног. Кубизм не ставил себе задачу изображения реальных объемов, у него совсем другая цель.

Поэтому и размежевание кубистов с манерой их ближайших предшественников идет по другой линии. В качестве более последовательных искателей «современности» новаторы улицы Равиньян считали плоскую живопись Матисса устаревшей, поскольку она еще слишком привязана к зрительному ощущению. Правда, фовисты уже боролись против *живописного* (*pittoresque*), но они делали это лишь посредством упрощения контуров, мечтая о стиле. «И так как у них речь идет лишь о внешней видимости предметов, то художник мог передать лишь впечатление зрительного чувства»*. Для кубистов задача состояла в том, чтобы навсегда покончить с этой позорной зависимостью живописи от зрения. Война против зрения, доведенная до полной победы, — вот боевой клич кубизма.

Живопись, по возможности исключаяющая зрение, — такова суть «объемного», или «стереометрического», кубизма. Зрение дает нам картину мира в перспективе. Поэтому перспектива является опаснейшим врагом «нового духа». Она ласкает глаз обманчивой иллюзией глубины, сокращением фигур в ракурсах, а все это пахнет соблазном видимого мира. «Глаз умеет заинтересовать и соблазнить разум своими заблуждениями»**.

Кубист должен быть чистым, как пуританин. Недаром Андре Сальмон сравнивал геометрическую мистику своих друзей с религией гугенотов. После Пикассо и Брака действительно явилась новая секта «чистых», или «пуристов», которые считали себя еще более последовательными сторонниками геометрического метода, врагами всякого компромисса с многообразием жизни и прелестью ее видимых образов.

Этим объясняется также непонятное для наивного глаза тяготение всей современной модернистской живописи к обратной перспективе. Чтобы покончить с «обма-

* Gleizes A. Du cubisme et des moyens de le comprendre. Paris, 1920, p. 18.

** Глез А., Метценже Ж. О кубизме, с. 16.

ном зрения», Пикассо времен кубизма как бы вываливает на зрителя весь инвентарь своей картины. Он идет не от зрительной плоскости в глубину, а от глухого и непрозрачного фона к отдельным частям своей выставки форм. Леже сказал, что образцом подобной конструкции служит витрина, которая устраивается так, чтобы выставленный товар был по возможности доступен наблюдателю со всех сторон.

Новая секта считала свою систему более добросовестной, чем перспективное изображение в обычной живописи. Визионеры-кубисты хотели уверить себя и других, что эта система дает наконец человечеству не призрак, не обманчивую видимость, а *предмет как таковой*. «Уважайте предмет», — говорит Пикассо. Кубический сон должен был убедить мир в том, что новая живопись не изображает объект, а просто ставит его перед зрителем. Нужно создать новый самостоятельный объект — «предмет-живопись», *reinture-objet*, вместо «предмета-природы», *nature-objet*, изображенного на полотне посредством перспективной иллюзии.

Теперь понятно, зачем понадобился именно кубизм. На птичьем языке «нового духа» куб является символом формы, существующей за пределами обманчивой видимости. Это и есть чистая форма, реальность «сама по себе», которую наш противник всякого лицемерия хочет застать в натуральном виде до того, как она обернется сияющим покрывалом Майи. Наслаждение этим сиянием он оставляет каким-нибудь импрессионистам. Важнее всего то, что скрывается за неуловимым многообразием внешнего облика. Что же это — объем? В конце концов, даже не объем. «Для нас линии, поверхности, объемы не что иное, как оттенки нашего понимания наполненности»*.

Только эта таинственная «наполненность», абстрактное выражение того, *что не есть внешний вид* предмета, — вот что играет роль. Не надо думать, будто художник-кубист стремится проникнуть в строение объективных вещей, изобразить их в анатомическом разрезе, создать наглядную модель их микроструктуры и т. д. Такие научно-популярные цели, приписываемые кубизму угодливыми защитниками, далеки от него. Нет, речь идет только о негативной абстракции предметного существования, о том, что не есть видимость. Бегство из со-

* Глез А., Метценже Ж. О кубизме, с. 17.

мнительного мира в предмет как таковой — вот цель. «Не нужно только отображать предметы. Нужно проникнуть в них, — говорит Брак. — Нужно самому стать вещью»*.

Итак, превращение картины в предмет и посредством такой «интегральной реализации живописи» окончательное устранение болезненной дисгармонии между художником и миром вещей. Задача довольно трудная, более трудная, чем для взрослого человека стать ребенком, для умного пойти в дураки, для образованного поверить в чудо. Искусство кубизма ставит вопрос *об отречении сознания от самого себя* — о возвращении человека в мир вещей.

Вот почему кубизм означает конец искусства в собственном смысле слова, отказ от изображения жизни. Картины этой школы могут быть поняты лишь как наглядные тезисы современного идеализма, уже давно отвыкшего от строгой мысли и насыщенного всяким мифотворчеством. Трудно найти более странную затею, чем попытка представить на полотне не изображение предмета, а самый предмет. Это очень напоминает лисицу барона Мюнхаузена, которая выпрыгнула из собственной шкуры. Но для мистики двадцатого века такие фантазии — детская игра.

Нет ничего более распространенного в современной буржуазной философии, чем миф о разрушении граней между субъективным и объективным благодаря открытиям новой физики и развитию новейшего, неизобразительного искусства. В тысячу первый раз повторяется вздорная выдумка, будто разница между предметом и его отражением в субъективном восприятии перестала существовать. Кубизм и последующие течения буржуазного искусства целиком основаны на фантастическом тождестве картины и ее предмета в самостоятельной «чистой» живописи, *peinture pure*. Новая эстетика выступает то против внешней реальности, объявляя ее субъективной иллюзией художника, то против субъекта, требуя, чтобы искусство не отражало жизнь, а, выходя за пределы человеческого сознания, создавало куски самой жизни.

В этом и состоит *второй тезис* эстетики кубизма. Развитая до крайности субъективность обращается против самой себя. Декларативное объявление внешнего ми-

* См.: Hess W. Указ. соч., с. 54.

ра несуществующим переходит в борьбу против самого субъекта как последней опорной точки противника. Простой отказ от излишней умственности в пользу активной жизни субъекта, купающегося в своих непосредственных ощущениях, этот выход из кризиса утомленного декадентства, намеченный группой «диких», уже не удовлетворяет кубистов. Они справедливо заметили, что культ ощущений и дикой воли — еще более утонченный вид духовной слабости, чем гамлетизм девятнадцатого века. И то, что вчера казалось последним словом «нового духа», — победный танец жизни, свободной от всяких правил, управляющих толпой рабов, — становится теперь отсталостью, а то, что с такой энергией отвергали Матисс и его друзья, — знание, чистое знание, — выдвигается в качестве идеала против обманчивой и банальной видимости.

Здесь полная аналогия между сложными хитросплетениями модернистской рефлексии в искусстве и развитием модернизма в буржуазной философии. Ибо философия, излагаемая с кафедры, философия в своем собственном репертуаре также обращается против психологической субъективности как последней доли ветхого Адама в нас. На пороге нашего века новые школы буржуазной философии объявляют о своем выходе за пределы ощущений в нейтральный мир «событий», или «актов», гордятся своей мнимой «предметностью», переходят в область чистого «описания», бредят логической формой и математикой.

Было бы наивно относиться к этим словам с полной серьезностью. Но за вычетом элемента мистификации, который имеется даже в самых ученых системах, остается бесспорным, что идеалистическая мода последних десятилетий развила не только крайний субъективизм, но и не менее крайнее самоотречение субъективности до идеала кубистов включительно, то есть до удивительной формулы «нужно самому стать вещью». Видимо, все обаяние этих философских позиций для современной буржуазной мысли — в их крайностях.

Старый идеализм отличался своим желанием возвысить дух над грязной материей. Новый идеализм старается извлечь мистический аккорд из лишенной всякого родства с человеческим миром бездушной вещественности*. Это свидетельствует о том, что все идеальные мо-

* Уже Софичи на переходе от фовизма Матисса к дальнейшим превращениям видимой реальности писал: «Нельзя ли взглянуть на природу совсем новыми, как бы нечеловеческими глазами? Пронизать

тивы прежней цивилизации исчерпаны — настало время решать вопросы жизни на почве самой жизни, в ее неотразимо реальных исторических условиях. Но если лицевая сторона старой одежды изношена, осталась еще изнанка.

Подобно тому как во всей сфере буржуазной идеологии магнитная стрелка склоняется от положительных ценностей к отрицательным и старая мораль ищет опоры не в убедительных доводах, а в иррациональном утверждении силы, так современный идеализм играет в полное отрицание духа во имя вещей. Он часто кажется более решительным противником пустых идеалов, более трезвым ценителем фактов, более откровенным голосом современной науки и техники, чем самый последовательный материализм. Защищать идеалы классического искусства, «традиции Ренессанса» в наш век атомной физики и парапсихологии — как это несовременно!

Поклонники переворота в «традициях Ренессанса» будут, конечно, гневаться на нас. Они не могут ничего возразить против точности приведенных выше фактов, но постараются отвести их как попытку «унизить» знаменитых людей, которым они привыкли поклоняться. Поэтому скажем еще раз, что такого намерения у нас нет. Люди, создавшие роковой поворот в истории искусства, скорее жертвы слепого поветрия, обязанного своим происхождением обстановке двадцатого века, чем злые гении, совратившие мир.

Что касается возможных упреков в желании унизить их, то напомним одно старое правило. Люди охотно переходят на почву морального возмущения, когда у них не хватает более серьезных аргументов. Можно, конечно, сказать, что непосредственное чувство важнее логики. Но если вы каким-то шестым чувством понимаете, что кубизм — это великий переворот в искусстве, зачем вообще рассуждать? Между тем сторонники «совершенно нового искусства» не только много рассуждают о его достоинствах, но и сами говорят, что это живопись, основанная на знании, на мысли, а не на чувстве. «Я понял, — говорит Пикассо, — что живопись имеет самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета. Я спрашивал себя, не нужно ли скорее изображать вещи такими, какими их знают, чем такими, какими их видят».

как-то плену практического взаимоотношения между субъектом и объектом?» (См.: Луначарский А. В. Статьи об искусстве, с. 245).

Брак выражается не менее определенно: «Чувства лишают формы, дух формирует. Достоверно лишь то, что произведено духом»*.

Если это так, то кубизм подлежит анализу с точки зрения рационального мышления. Правда, все разговоры о «рациональности» такого искусства основаны на двусмысленном употреблении слов. Идеалом кубизма является вовсе не знание, а, скорее, *незнание* — забвение всех действительных знаний, приобретенных в ходе истории, забвение их с целью вернуться к темной абстракции времен египетских жрецов и схоластики раннего средневековья. Под *рациональным* здесь имеется в виду именно *иррациональное*, но в форме мертвого порядка, слепой догмы, разрушенной знанием — в том числе и знанием перспективы, анатомии, светотени, — за время развития мировой культуры от эпохи Возрождения до девятнадцатого века.

VIII. ЭВОЛЮЦИЯ КУБИЗМА

Итак, что же возникло в самой живописи на почве эстетики, враждебной глазу? Через объемность своих пластических фикций кубизм приходит к мнимому исключению субъективного взгляда на мир, второй шаг «нового духа» является отрицанием первого. Нам говорят, что это и есть знаменитая «реализация» субъекта, которой страстно желал, но не мог достигнуть Сезанн.

Но так как на деле нельзя исключить зрение, если хотя бы что-нибудь видеть, как нельзя выпрыгнуть из собственной шкуры, то кубистам приходится изобретать различные магические средства для достижения этой безумной цели. Ведь куб или призма, изображенные на полотне, — не настоящие объемные фигуры. Они только кажутся нам такими благодаря перспективе и светотени, которые применяет художник, чтобы заставить их плоскости уходить в глубину. Значит, освобождение от зрительной иллюзии не достигнуто. Вот почему уже в 1908—1909 годах Пикассо и Брак ищут других приемов.

Один из бывших кубистов, Андре Лот, описывал исходный пункт их эволюции следующим образом: «Картины сделаны из простых планов, широких граней, как у кристаллов, *причем вершины и основания этих граней*

* См.: «Огонек», 1925, № 20; Hess W. Указ. соч., с. 54.

неожиданно смазываются. Эти тончайшие преломления геометрических форм, *пассажи*, образуют первое и важнейшее открытие кубизма. Они существовали уже у Сезанна, у которого есть все, в форме сближения валеров и частичного, тончайшего стирания контуров. Но только кубизм придал этим *слияниям* особенное и первостепенное значение. «Пассаж» есть к тому же свободное и музыкальное выражение атмосферы, которая в этих местах разлагает предметы и делает картину целостным образованием из неразрывно слитых между собой частей: замкнутой фигурой, состоящей из открытых фигур». В 1909 году число планов и преломлений растет. «Самые округлые, самые гладкие формы, например ваза или рука, подчиненные капризам освещения, распадаются на неведомые ранес грани; плоскости как бы охвачены брожением в какой-то шелковистой вибрации»*.

Здесь вершина так называемого аналитического кубизма, описанного, как видит читатель, в самых лестных выражениях. Но мы не должны удивляться, глядя на то, что описано этими красноречивыми фразами, и сравнивая их с оригиналом. В щедром красноречии Андре Лота перед нами обычная манера словесного гипноза. Искренни ли эти восторги? Нет, никто не бывает так наивен. Являются ли они простым обманом? Тоже нет. Это дело принципа, честная мистификация, двоемыслие — особый вид современного сознания, когда творимая легенда создается намеренно и с горячим убеждением. Одним словом — «так нужно».

Однако пойдём дальше. За аналитическим кубизмом следует «кубизм представления». В 1910 году дом, изображенный на полотне, уже не образ определенного дома, «увиденного глазами обыкновенного человека в прямой проекции». Дом сначала «анализируется», затем выкладывается снова из различных аспектов одновременно, различных «форм представления».

Следует новая порция словесного гипноза: «Обычная перспективная структура низвергнута. Часть одного и того же предмета, например вазы с фруктами, мы видим снизу, другую часть в профиль, третью — из какой-нибудь другой стороны. И все это соединяется в виде плоскостей, которые с треском сталкиваются между собой на поверхности картины, ложатся рядом друг с другом, перекрывают одна другую или проникают друг в друга».

* Lhote A. La peinture libérée. Paris, 1956, p. 128—130.

По мнению Лота, такая революция была намечена уже Сезанном в его натюрмортах. Но у кубистов переворот носит более решительный характер. «Со времен импрессионизма картина была в лучшем случае аранжировкой, которую всегда можно превратить в какую-нибудь другую. Кубистическая картина есть неразложимое слияние и взаимопроникновение предметов между собой и с поверхностью картины»*.

Если отбросить цветы красноречия, то внутренний смысл этой загадочной процедуры окажется в следующем. Не надо забывать, что цель художника — превратить изображение в самостоятельную вещь и через это избавиться от своей слабости, от язвы сознания и самому стать вещью. Знаки объема для этого недостаточны. Едва родившись на полотне, они уступают место другим иероглифам. Чтобы покончить с подобием реальных объемов, этим остатком зрительной иллюзии, фальшивой посредницы между нами и таинственным царством сущности, необходимо отнять у реального тела его характерный признак — непрерывность. Вот почему возникают «преломления». Один из капитанов кубизма, Делоне, говорит: «Преломление, как показывает самый термин, уничтожает непрерывность»**.

Отрицание непрерывности самостоятельных тел посредством ломки их реального образа превращает картину в крошево и, следовательно, удаляет ее от видимости, приближая к самостоятельной предметности, подобно тому как маседуан, или крошево из овощей, есть более *предмет*, чем совокупность тех же овощей, лежащих отдельно и объединенных только нашим глазом. Другими словами, преломление есть орудие «интегральной реализации». Такую же роль играют «пассажи», посредством которых различные тела сливаются на полотне в одну общую массу.

Вещественность картины растет, как говорится, на глазах, при помощи последовательного вычитания признаков реальных вещей, необходимых для их узнавания. Здесь техника живописи, превращенная в плотную, непрозрачную среду, уже неспособна быть стеклом, пропускающим зрительную иллюзию. Элемент подобия, отражения, то есть сознания, убывает — значит, растет

* См.: Hess W. Указ. соч., с. 59.

** См. там же, с. 67.

элемент подлинной вещественности, что и требовалось доказать.

В кубизме образца 1910 года перспектива окончательно сломана. Вместо предмета, изображенного в ракурсе, художник стремится перенести на полотно его след, геометрическое место точек, плоский отпечаток, и притом с разных сторон одновременно. Таким образом, картина становится коллекцией отдельных аспектов формы, разрезанной на мелкие куски. Появляется так называемый симультанизм, или одновременное изображение разных сторон предмета, которые мы не можем видеть в одно и то же время.

По этому поводу было сказано немало громких бессодержательных фраз о четвертом измерении, то есть времени. Но суть дела заключается в том, что кубизм ведет борьбу против нашего зрительного восприятия, которое является в его глазах ложной преградой между художником и вещью в себе. «Симультанизм» был попыткой постигнуть эту таинственную сущность, предмет как таковой, при помощи множества аспектов, поскольку одна-единственная точка зрения дает лишь обманчивую видимость.

Свои путешествия в область времени кубисты просят не смешивать с «уличной шумихой» футуризма в духе Карра и Боччони, нагромождавших в общем хаотическом смещении дома, людей, omnibusы, автомобили, что также мотивировалось динамикой жизни и введением «четвертого измерения». Дело кубизма не сводится к возбуждению восторга и ужаса перед тарарабумбией большого города. Такие эксперименты для него слишком изобразительны и психологичны. Он целиком поглощен своей мрачной задачей, логически вытекающей из развития предшествующих систем, а именно — «интегральной реализацией» живописи и человеческого сознания вообще. Назад в немыслящее вещество! — вот конечная цель его стратегии, в том числе и похода в царство времени.

Собственно говоря, уже само движение есть нечто, выходящее за пределы чистой вещественности. Вот почему для кубизма динамика не всегда хороша. Она является только средством разрушения непрерывности реальных объектов. Само по себе реальное движение или перемещение тел в пространстве неприемлемо, как и другие признаки видимой реальности. Не удивительно, что из «пластического динамизма» кубистов рождается полная неподвижность. «Картина есть молчаливое и не-

подвижное откровение», — пишет Глез. Он различает простую перемену места, предполагающую пассивность наблюдающего глаза, объективное созерцание, возбужденное суетой, agitation, и движение в высшем смысле слова, движение без движения, движение как вещь или mouvement, образцом которого являются «монотонные красочные круги» Делоне*.

«Время-форма», пишет католический мистик Глез, становится на место «пространства-формы». Последняя связана с традицией Ренессанса, его объективным, научным идеалом. Что касается «времени-формы», то она возвращает нас в раннее средневековье, когда художник еще не считался с внешним миром как существующим независимо от сознания, смело вторгаясь в него по своему произволу и сближая в одном и том же пространстве события разного времени.

Нужно сказать, что для всей литературы кубизма Ренессанс есть враг номер один. Ведь именно с этого времени люди привыкли сознательно различать объективную действительность и фантазм, провели строгую грань между мыслью и ее предметом. Но в подобном делении и состоит первородный грех человечества с точки зрения новой эстетики. От него-то и нужно освободить потомков Адама, избавить мир.

Священное писание кубизма гласит, что свобода была достигнута уже в так называемом «абстрактном кубизме» Делоне, который строит картину из элементов почти беспредметных и тем превращает ее в новую реальность, нечто третье, за пределами духа и материи — одним словом, продукт совершенно свободной креации. В его «Симультанных окнах» и «Циркулярных ритмах» найден предмет как таковой, лишенный проблем и сомнений. Мы погружаемся здесь в чистое вещество и вместе с тем мы — в царстве духа. «Это род живописи новых ансамблей посредством элементов, заимствованных не из видимой реальности, но целиком созданных художником и наделенных им могущественной реальностью», «это чистая живопись»**.

Гильом Аполлинер с присущей ему способностью придумывать рекламные названия к выдумкам своих друзей определил полуабстрактные, почти лишенные вся-

* Gleizes A. La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du cubisme. Paris, 1924, p. 39—40.

** Там же, с. 31.

кой изобразительности символы Делоне как «орфизм» — по имени легендарного певца Орфея, чья песнь, обладая материальной силой, могла двигать камни и укрощать зверей. По другой терминологии кубизм здесь побеждает свою страсть к анализу и становится конструктивным, или «синтетическим».

Читатель вряд ли потребует опровержения этой мифологии двадцатого века, зовущей к новому средневековью и возвещающей решение всех противоречий современной культуры в мистическом третьем царстве, «третьей империи». Реакционные теории этого типа причинили слишком много горя современным народам, они еще слишком на памяти у всех, чтобы еще раз возвращаться к ним. Заслуживает краткого опровержения другая мысль. Нам могут сказать, что умозрительные фантазии Аполлинера, Глеза, Делоне, Андре Лота не стоят внимания. Кубисты не мыслители, а художники, и требовать от них большего в области теории нельзя — следует, скорее, отделить их искусство от философии.

Такие мотивы появились в литературе лет десять спустя после «революции кубизма». Их можно найти в интервью самого Пикассо и в рассуждениях благожелательных ценителей «совершенно нового искусства», в том числе и у нас. Но — увы! — все эти рассуждения неприменимы к кубизму. Они применимы в известном смысле к искусству, изображающему бесконечно разнообразный мир истории и природы. Старого флорентийца или голландца нельзя судить на основании его католических или протестантских идей. Жизнь, отразившаяся в этой живописи, побеждает узкие рамки времени и поднимает ее на уровень более высокой духовной программы, доступной позднейшим векам. В мадоннах и мучениках итальянского кватроченто мы часто даже не замечаем их религиозного содержания. Здесь перед нами нечто более значительное.

Совсем другое дело — искусство, повернувшееся спиной к изображению жизни. Оно целиком находится в плену у своих деклараций и программ. Вопреки всем последующим ухищрениям, предпринятым для того, чтобы отделить живопись от философии, на основе которой она возникла, эта живопись сама по себе есть философия, и притом не лучшая. Даже известная формула Пикассо — *художник поет как птица, и это пение нельзя объяснить* — есть определенная философия, хорошо известная в наше время. Лишь то не имеет никакого содер-

жания, доступного мысли, что не есть. Но, поскольку искусство есть, оно либо имеет реальное содержание вне себя, либо содержанием его является оно само, его собственное отрицание всякого внешнего содержания, другими словами — его теория.

Искусство, имеющее своим содержанием не внешний мир, а состояние ума художника, вполне возможно, ибо это состояние тоже в своем роде предмет для более умозрительного изображения. Да, подобное искусство вполне возможно, но так и следует говорить — без всяких военных хитростей и словесного гипноза. Живопись кубистов есть попытка доказать на полотне, что художник, объятый духом орфизма, лиризма, чистой поэзии, способен создать мир из ничего посредством иррационального, неизобразительного акта. Занятый внутренним делом искусства, не имея перед собой никакого реального содержания, которое он мог бы петь, художник нового типа поет только свою теорию. Она образует единственное содержание его песни.

Конечно, здесь также остается разница между более или менее даровитым певцом. Ведь даже среди заведомо реакционных мыслителей есть люди в литературном отношении весьма одаренные. Бывают даровитые создатели религиозных сект, обладающие большим гипнотическим влиянием на слабые и растерянные умы. Никто не скажет, что это люди, лишенные таланта; говорят только, что их талант направлен дурно и в этом смысле заслуживает осуждения.

IX. ЖИВОПИСЬ НА ТОМ СВЕТЕ

В более отвлеченном варианте кубизма, который представлен Делоне, уже с полной наглядностью выступает главная тенденция кубизма — выход за пределы искусства как изображения жизни, путь к тому, что в наши дни называется абстрактным искусством. Известно, что под влиянием абстрактного кубизма был Тео Ван Дуисбург, голландец, который вместе с Мондрианом основал в 1917 году общество «Де стейл». У Ван Дуисбурга и Мондриана — апостолов современной абстракции — получила дальнейшее развитие полемика против реальных форм как *иллюзии* и поиски абсолюта, в котором должна раствориться грань между вещью и отражающим ее сознанием.

Абстрактная живопись — преимущественно плоская живопись, так как уже начало трехмерности, по словам

Мондриана, есть некий обман, камень преткновения для человеческой слабости. Идеи Платона, вечные идеи-матери, предшествующие мирозданию, это идеи *плоские*, согласно теории Мондриана, — теории неопластицизма, названной так, вероятно, потому, что она отрицает всякую пластику. Но и в самом кубизме, в его основном течении, представленном Пикассо и Браком, мы также видим победу плоскости.

К 1911—1912 годам перед нами уже полное разложение предмета, настоящий калейдоскоп отдельных частей. Все элементы приводятся, по выражению Глеза, к «одному знаменателю массы». Ведь изображение отдельных тел в пространстве было бы уступкой видимости за счет единого плотного бытия, этого абсолюта чистой формы, в который хочет вернуться несчастное сознание художника. Разложение объекта — естественный результат этих стремлений. *Целое* является с точки зрения кубизма нашей иллюзией, по крайней мере то целое, которое мы видим перед собой в окружающем мире. Его можно только изобразить, то есть передать при помощи линейной перспективы, светотени и т. д. Зато *часть* предмета можно перенести на полотно в виде проекции или поступить с ней так, как дети поступают с переводными картинками. Картины Пикассо и Брака становятся отныне плоскими. Вернее, они состоят из нескольких плоскостей, положенных друг на друга, с изображенными на них частями-отпечатками реальных предметов (ср., например, «Музыкальные инструменты», 1912).

Но проклятое изображение все же не удастся исключить. Поэтому Пикассо переходит к почти абстрактным конструкциям из прямых линий, геометрических граней, всякого рода запятых и спиралей («Голубой магазин», «Поэт», «Воспоминание о Гавре» и т. д., 1912). Правда, и в этом море отчаяния плавают отдельные кусочки реальности; они должны служить путеводной нитью для зрителя, и обойтись без них невозможно.

Итак, авантюра объема закончилась возвращением к плоскости. Но это уже не плоскость «диких», еще по традиции связанная с условным изображением. Новый поворот воли художника делает из плоскости символ *полной* агонии видимых образов. Это двухмерная плоскость, и больше ничего. Наличие каких-нибудь пробивающих ее в глубину пространственных аспектов было бы уступкой презренной иллюзии. Только плоское достойно.

«Живопись, — писал Глез, — есть искусство оживить ровную плоскость. Ровная плоскость есть двухмерный мир. Благодаря этим двум измерениям она «истинна». Обогащать ее третьим измерением значит изменить в самом существе ее природу: результатом будет только подражание нашей трехмерной материальной реальности посредством обмана перспективы и различных трюков освещения»*. Итак — ровная плоскость как ступень «интегральной реализации», и на ней только знаки представлений.

Не имея возможности описывать здесь судьбу других элементов изобразительности в лаборатории кубизма, заметим только, что ни объем, ни плоскость, ни линия, ни цвет, ни отрицание всех и каждого из этих элементов по очереди не выражают того, что происходит на самом деле. Все подвергается разрушению и все воскресает, но в совершенно особом смысле.

С этой точки зрения следует рассматривать даже последующее обращение к Энгру и бутафорское восстановление классики на исходе кубизма. Есть магическая формула, переключающая реальность в «иной высший план». Все враждебно кубизму, если оно сохраняет изображение реального мира вне нас, и все может быть взято в качестве средства для выражения главной мысли «совершенно нового искусства». Мы уже знаем, в чем она состоит, — нужно устранить разницу между живописью и ее предметом, освободить сознание от обязанности быть зеркалом мира, «нужно самому стать вещью».

В этой странной системе воображения — ибо только в своем воображении человек может стать вещью и только ради системы можно с такой последовательностью терзать свое эстетическое чувство — есть общая схема, состоящая из двух основных мотивов. Хаос, деформация, разрушение, иррациональный поток лирического творчества, не подлежащий никакому объяснению и действующий на других людей гипнотически, «суггестивно», — это одна сторона, но есть и другая.

Читателю уже знакома связь новой живописи с великим принципом Карла Шмидта. Сами кубисты, и особенно их апологеты-литераторы, возвестили миру наступление новой организованной, рациональной эры. Вместо разброда чувственных переживаний у Моне и Ренуара кубизм обещает человечеству нечто прочное, опирающееся

* Gleizes A. Указ. соч., с. 39.

не на иллюзию, кажимость, а на *знание*. Еще Аполлинер рассматривал художника как подлинного диктатора, дающего миру определенную организацию, творца систем, приводящих в порядок хаос ощущений.

Нет возможности излагать здесь шаг за шагом характерный фольклор кубизма, в котором выразилось не только чувство распада прежних форм жизни, но и мистическое стремление к прочности жизненного уклада, поиски суровой организующей системы, дающей искомое спокойствие любой ценой, независимо от содержания жизни. В своих исторических симпатиях кубизм колеблется от восхваления иррациональной жизненности первобытных племен, от «негритянства» и «перуанства», до апологии Древнего Египта и средних веков с их строгой иерархией и жестким порядком жизни.

Такова анатомия современного мифа, созданного *совершенно новым искусством*. Многое можно было бы сказать, сравнивая эту схему с политической и философской идеологией буржуазных партий современной эпохи. Но такие сравнения невыгодны для кубизма, а наше дело сохранить более спокойный аспект — ведь речь идет о блужданиях честных людей, о духовной болезни, увлекшей художника своей обманчивой грезой. Одно лишь нельзя забыть. Если в мировоззрении Матисса и его друзей преобладала своего рода философия жизни, жизни раскованной и свободной до «дикости», то кубизм с самого начала выступает в более мрачном свете. Это утопия мертвого царства.

Горьким соком жизни полны искания западного искусства на рубеже двух столетий. Истина — традиционная условность, красота — лицемерная поза, хочет оно сказать. Пикассо идет дальше других, его поиски выхода более остры, более драматичны. Он спрашивает себя — не является ли началом всеобщей превратности сама жизнь? Уже на исходе «розового» периода его меланхолия переходит в особое душевное состояние, которое медицина зовет *taedium vitae* — отвращением к жизни.

Кубизм делает теорию из этого настроения. Он делает крайний вывод из всей эволюции предшествующего искусства, вывод поразительный — недоверие ко всем органическим формам, к их изменчивости, непостоянству, жизненной теплоте! Только мертвая абстракция является чем-то прочным и безусловным, лишенным всякой позы и лицемерия. Все живое обманчиво с точки зрения новой геометрической мистики, и сама жизнь — не есть ли она

болезнь формы? Вот для чего кубистам понадобились уроки Сезанна. Отшельник Экса уже открыл особую мрачную поэзию окаменевших форм, стараясь включить живое в геометрическую оболочку.

По мере развития тенденции к упрощению, заметной в импрессионизме и особенно у его ближайших наследников, линия постепенно становится слишком общей и отвлеченной. Ван Гог мечтал о живописи, подобной кругу, который однажды нарисовал Джотто, чтобы доказать свое искусство папе. Геометризм уже налицо во многих произведениях раннего Пикассо. Но только после 1906 года открывается настоящая оргия прямых линий, углов, кубических и плоских фигур. Геометрия искажает человеческое тело, подвергая его унижительной пытке, и под конец полностью вытесняет всякие остатки органических форм из поля зрения художника.

Уже само возникновение жизни — это зародыш прерванного Ренессанса. Лишь полная неорганичность, особенно проявляющаяся в созданных человеком механических вещах, — вот подлинный рай, вершина отрицательных ценностей нового стиля. Свою теорию «дегуманизации искусства» Ортега-и-Гассет вывел, конечно, из опыта кубизма. Холодное, мертвое, нечеловеческое в кубизме есть как бы вывороченный наизнанку мир красоты и жизни, ответ на слишком очевидную испорченность этого мира, попытка заморозить наше сознание, чтобы убить в нем вредные микробы. Аполлинер писал о «чертах бесчеловечности» в новом искусстве. «Желая постигнуть пропорции идеала, молодые художники, не будучи больше ограниченными чем-то человеческим, представляют нам произведения более умозрительные, чем чувственные». Посредством этих произведений они выражают «метафизические формы»*.

Что же находит живопись на том свете? Она находит здесь, как уверяет нас литература кубизма, подлинную реальность, Реальность с большой буквы. Все прежнее искусство, пишут Глез и Метценже, стремилось к изображению внешнего мира, который воспринимается человеческим глазом как нечто реальное. Деятельность импрессионистов якобы доказала, что зрительная иллюзия есть только иллюзия, то есть субъективное впечатление. Но если с внешним миром покончено, что остается от этого впечатления? В нем нет реальности.

* Apollinaire G. Указ. соч., с. 18.

Настоящий мир — это мир чистых геометрических форм. Он постигается нашим умом, а не воспринимается глазом, ибо то, что мы видим, есть отклонение от чистой формы — нечто стертое, гибкое, обтекаемое, иллюзорное, испорченное жизнью. Задача искусства, как уверяют теоретики кубизма, заключается в том, чтобы постигнуть *сущность* вещей, минуя чувственную *видимость*. Поэтому в живописи «концепция» должна господствовать над зрением, математическая интуиция над внешней очевидностью. В философских прениях кубистов принимал участие математик Прэнсе.

Много слов существует на свете, но еще больше разных значений, в которых они употребляются. Из слов возникают легенды. Существует, например, весьма распространенная легенда о том, что именно с кубистов начинается переход живописи к подлинному реализму. Эта мистификация, банальная, но еще не исчерпанная, как показывают многочисленные факты ее повторения, целиком опирается на двусмысленность термина *реализм*.

Эстетика «совершенно нового искусства» полностью отвергает тот реализм, который поднялся на исходе средних веков, прошел через полосу Возрождения и продолжал свое развитие, не лишенное глубоких противоречий, в последующие века, до нашего времени. Само собой разумеется, что в тех или других конкретных формах подобный реализм существовал гораздо раньше Ренессанса, в самые отдаленные эпохи, начиная с пещерной живописи Альтамыры и Ляско. Но вся эта линия на изображение реальности в ее видимых формах, и особенно в формах жизни как основы прекрасного, неприемлема для поклонников мертвого царства. Они стоят за реализм в другом смысле слова — в смысле платонизирующей схоластики раннего средневековья. Мыслители эпохи средневекового реализма действительно полагали, что метафизические абстракции столь же реальны и даже более реальны, чем живые тела — *universalia sunt realia*.

И все же, несмотря на естественное в таких случаях обращение к Платону, нужно избавить древнего мыслителя и даже его средневековых поклонников от удивительной операции, которую проделывают над ним современные иррационалисты. Платон не отрицал наличия сходства между «идеями» вещи и ее внешней видимостью, — кубисты, подобно некоторым другим современным последователям Платона, отрицают наличие подобного сходства. Поэтому они не говорят, что их

картины суть изображения или подобию настоящей реальности, которая, согласно этой теории, скрыта за нашим обычным миром. Вопрос об истине вообще снимается. «Мы знаем теперь», — сказал сам Пикассо, — что искусство не есть истина». Кубизм сознательно творит небывалые сочетания форм без всякой гарантии, что они похожи на что-либо в нашем обыкновенном грешном мире или хотя бы в потустороннем царстве чистых форм. «Искусство — это ложь». «Это ложь, необходимая для сохранения нашей мысли, это она помогает нам создать эстетическую точку зрения на мир»*.

Изображать жизнь такой, какой мы ее видим вокруг, нехорошо, так как зрение дает нам только иллюзию, следовательно, обманывает нас. Наоборот, создавать явную, заведомую ложь — хорошо и полезно, так как она нужна «для сохранения нашей мысли». Подобная философия, конечно, не снилась Платону!

Не похоже на философию Платона учение кубистов и по другой причине. Старый идеализм считал уродство символом несовершенства нашей материальной жизни, относительным и преходящим, а красоту — абсолютной и вечной.

Кубисты, наоборот, считают красоту форм чем-то вроде коррупции, порчи, а тот новый мир, который они творят во имя сверхчувственной реальности, бесконечно уродлив. Кубизм имеет свой Абсолют, но он представляет в мистическом свете не Истину и Красоту, а Ложь и Уродство. Правда, софисты нашего времени без всякого затруднения могут сказать, что высшее уродство и есть подлинная красота, но словесный гипноз ничего не меняет по существу.

Этот весьма бессвязный и в то же время типичный для современной мистики ход идей действительно имеет некоторую аналогию в демонических, негативных искажениях философских школ и религиозных течений эпохи кризиса древнего мира, испытавшего первые признаки удущья очень рано, уже в конце V века до н. э. Само собой разумеется, что современные софисты, циники, карпократянцы и каиниты служат свою службу хозяину мира сего, дьяволу, в другой исторической обстановке. Широкое социальное движение и наука нашего времени открыли дверь в будущее. Это придает новый оттенок демоническим гримасам модернистов разного толка и,

* «Огонек», 1926, № 20.

вообще говоря, делает их занятие менее серьезным, чем наивные опыты мистиков и анархистов прежних дней. Но, с другой стороны, реакционная тенденция подобных явлений в наше время более велика.

Ибо старое классовое общество исчерпало себя. Либеральные фразы о человечестве, парламентское красноречие, внешняя культура, буржуазная мораль, короче, все, чем капитализм привык украшать свои людоедские подвиги, свою «социальную антропофагию», по выражению Герцена, — вся эта идеальная оболочка стерлась и потеряла всякий кредит. Об этом написаны тысячи книг и статей. Теперь для буржуазной идеологии, для мышления, отравляющего мозг, в котором оно живет, остался последний резерв — превратить естественное чувство разочарования в некий моральный и эстетический вакуум, ощущение зияющей пустоты.

Если мечта старого мира увяла — нужно вывернуть ее наизнанку. Если «вечные истины» классового общества лицемерны — осталось право на ложь. Если, наконец, сама видимость окружающего мира вызывает отеррачение и скуку своим бесцветным, бессмысленным движением форм, своими базарными приманками, дешевой подделкой красоты, то не следует ли вообще покончить с живописью? К этому сводится весь «коперниковский переворот» кубизма, и отсюда ведут пути ко всей последующей истории «совершенно нового искусства» до абстракции включительно.

Могут спросить — неужели в кубизме нет ничего ценного? Художника нужно судить по его достижениям, а не по его ограниченной стороне. Слабое, ограниченное, ложное найдется в каждом явлении истории культуры. Между тем кубизм — уже история.

Да, такое правило существует, оно справедливо и не обманывает нас. Однако действие этого правила может быть различным. Одна и та же сила выбрасывает снаряд далеко вперед и толкает ствол орудия в противоположную сторону.

Когда искусство растет, важнее всего то, что дано художником по сравнению с его предшественниками. Когда оно находится в состоянии «регрессивной метаморфозы», как говорят биологи, каждый следующий шаг против художника. В таких случаях рассматривать его с наиболее благоприятной точки зрения это значит отметить то, что еще сохранилось в его творчестве, несмотря на разрушительную работу принятого им направления.

С этой точки зрения самое лучшее в кубизме то, что он еще не дошел до полной абстракции, еще не совсем порвал с изобразительным искусством.

«Абстрактное искусство, — сказал Пикассо в беседе с Кристианом Зервосом, — это не что иное, как сочетание цветowych пятен. Но где же тут драматизм? Абстрактного искусства вообще не существует. Всегда нужно с чего-то начинать. Позднее можно удалить все следы реальности. И в этом нет ничего страшного, потому что идея изображаемого предмета уже успеет оставить в картине неизгладимый след»*.

Нетрудно понять, что эти слова — попытка отгородиться от той страшной силы, которая вызвана к жизни логикой самого кубизма. Брак в интервью, напечатанном в журнале «Arts» (1953, сентябрь), также пытался отмежеваться от своих прямых наследников: «Абстрактное искусство это светское искусство, но цены весьма конкретны». На это абстракционисты отвечали, что Брак продает свои картины той же публике, не отказываясь от хорошего вознаграждения.

Сторонники неизобразительного искусства находят позицию Пикассо и Брака промежуточной и отсталой, не заслуживающей уважения. Если суть картины в *сумме разрушений*, то само собой разумеется, что полнейшее ничто будет самой последовательной позицией, и благо тому, кто сумеет с него начать.

Но если все же суть искусства в изображении реального мира, а не в открытии каких-то невообразимых «метафизических форм», то сравнительная умеренность Пикассо говорит в пользу его искусства. Среди обломков реальности, собранных в его натюрмортах, различных «коллажей» и «контррельефов» эпохи первой мировой войны, среди изломанных и перекроенных, мультиплицированных и разобранных на части, как механизм, человеческих фигур и человекообразных вещественных форм, среди всего этого современного Дантова ада всплывают иногда на поверхность изобразительные символы, способные *pars pro toto* вызвать в нашей душе тоску большого города, воспоминания о случайных встречах, печаль ненужных вещей, быть может, и другие более или менее реальные чувства, лишенные той мерзкой, холодной, «дегуманизированной» потусторонности, которая отвращает кубизм в целом.

* Пикассо, с. 19—20.

За кубизм говорит критика, которой он подвергается со стороны представителей последующих, еще более диких течений. «В настоящее время, — читаем мы в книге теоретика «абстракции» Мишеля Рагона, — весь мир знает наконец, что такое абстрактное искусство. Во всяком случае, никто не может больше его игнорировать. Тем не менее еще в 1950 году Лионелло Вентури писал: «Сегодня, когда мы говорим об абстрактном искусстве, мы имеем в виду кубизм и его наследников». Сорок лет спустя после открытия неизобразительного искусства г. Лионелло Вентури уделяет этой новой эстетике две строчки и, должно быть, из презрения смешивает ее с кубизмом, который на деле является антагонистом абстрактного искусства. Чтобы понять бессмысленность этого сближения, проводимого часто, достаточно вспомнить, что кубисты погрузились в настоящую инвентаризацию, рассечение объектов, в то время как абстрактные художники стараются выйти за пределы объекта. Более того, кубизм остается ограниченным пределами своего времени. Абстрактное искусство, родившееся в тот же момент, не перестает развиваться, видоизменяться и обогащаться. Кубизм был только одной из школ, тогда как абстрактное искусство есть движение самое широкое, и в прошлом его можно сравнить только с эстетической революцией, известной под именем Ренессанс»*.

Итак, лавры кубизма не дают спать защитникам чистой абстракции. Спорят о том, кому принадлежит честь похоронить старое искусство, кто закрыл Америку, открытую Ренессансом. Мишель Рагон находит кубизм слишком частным явлением на пути к полному отрицанию живописи, изображающей реальный мир. В начале пятидесятых годов он выступил с серией личных выпадов против Пикассо, позволив себе даже сравнить его с изобретателем мусорного ящика Пубелем, который давно забыт, хотя всякий сосуд этого типа называется «пубель». Так, все диковинное мещанин называет «пикассо», в то время как сам Пикассо, с точки зрения его продолжателей, уже только миф. Пикассо устарел. «Время вивисекции закончено. Современный художник конструирует новый мир»**.

Действительно, кубизм оставляет еще небольшую щель между сознанием художника и немыслящим миром

* Ragon M. L'aventure de l'art abstrait. Paris. 1958, p. 21—22.

** Там же, с. 67—71.

вещей. Абстрактное искусство хочет заткнуть эту щель посредством иррационального, лишённого всякого смысла, зато фактически реального творчества. Современный французский художник Дюбюфе сказал: «Я люблю живопись, когда она уже почти не живопись». В кубизме это *почти* ещё не совсем исчезло, и такая отсталость, такой недостаток «современности» говорит в пользу кубизма.

К сожалению, задним ходом в машине времени далеко не уедешь.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КОНСЕРВНОЙ БАНКИ*

I. ПРИЧУДЫ ВКУСА

Может ли простая консервная банка стоять в центре внимания культурных людей двадцатого века? — Может...

— Если она продается не в магазине, а в картинной галерее за подписью известного художника и если она стоит не двадцать центов, а две тысячи долларов.

— Если о ней шумит большая печать и ее воспроизводят при помощи современной полиграфической техники самые дорогие журналы, посвященные вопросам искусства, где с равным вниманием пишут о фарфоровой вазе эпохи Минь, о фресках Джотто и современном «поп-арт».

— Если эта консервная банка являет собой последнее слово в длинной цепи самых современных направлений искусства. И если сказать что-нибудь неодобрительное о таком искусстве, это значит поставить себя в сомнительное положение, ибо вам могут напомнить, что обыватель не понял импрессионистов! Быть может, через двадцать лет эта банка украсит собой коллекцию Лувра.

— Если... — Но было бы слишком длинно перечислять все условия, в том числе и более существенные — экономические, общественные, политические. Так или иначе, при известных условиях культура рождает из собственных недр такую дичь, что перед этой ярмаркой нелепости меркнет все, описанное Флобером в «Искушении св. Антония».

Не только у нас — во всем мире смеются над чудесами общественного вкуса. Смеется, например, известная французская газета «Figaro». Возьмем первую попавшуюся заметку из этой серии насмешек, также по-своему нужных в большом и сложном хозяйстве современной буржуазной идеологии. Речь идет о старых брюках, выставленных в качестве новой реальности художником Калианисом:

«На нашей фотографии слева брюки, основной материал произведения, еще не заняли своего окончательного положения в картине. Итак, брюки пока еще не выражают творческой эмоциональности художника, ибо на них еще не заложены необходимые ему складки. Приме-

* Впервые напечатано в журн. «Коммунист» (1966, № 12).

нение железной проволоки (смотри другой снимок) уже сообщило произведению новую значимость.

Остается лишь добавить к уже созданному несколько палок, предварительно покрытых гипсом, грязью и бумагой, чтобы довести творческую силу автора до высшего предела и освободить искусство от привычных концепций». Смешно, не правда ли?

Границы искусства снова сильно раздвинулись в середине нашего века. Покойный Ив Клейн, которого называют чуть ли не гениальным, в последнем периоде своего творчества поразил умы замысловатыми пятнами, выжженными на картоне при помощи газовой горелки. Другой огнепоклонник двадцатого века зажег ряды спичечных коробок на плоскости из алюминия. Парижская художница Марта Минуджен вытащила из мастерской груды старых матрацев, служивших ей материалом для художественного выражения личности, и устроила публичное аутодафе в присутствии представителя газеты «Combat». Это уже так называемый «хепенинг», произведение искусства как нечто происходящее, своего рода живые картины.

Во время одного из подобных «хепенингов» кореец Джун Пэйк бросал в публику горох, покрывал лицо мыльной пеной, прыгал в воду, вертелся на турнике, и все это под «музыку транс», написанную им самим. Если верить газетам, музыка его состояла из пистолетных выстрелов, битья стекол, свиста, скрежета, царапанья, треска лопающихся воздушных шаров и т. д. В заключение Пэйк со спущенными штанами прошел по сцене и уселся на высокой скамье голым задом к зрителям. Его компаньонка Шарлет Мормэн, покрытая только прозрачной пластиковой накидкой, аккомпанировала ему на виолончели, время от времени прыгая в бочку с водой. Все это происходило в западноберлинской галерее Блока летом 1965 года.

При желании можно составить огромный список не менее удивительных актов творческой энергии, но кто читал Монтеня, тот знает, что человечество ничем удивить нельзя. Болезненное желание выйти за пределы искусства является ныне и в другом заметном изгибе, изошрении насквозь прогнившего модернизма — речь идет о производстве всякого рода механизированных игрушек, сочетающих скульптуру, живопись, движение, звук и световые эффекты. Машины-карикатуры, сделанные со швейцарской точностью, прославили на весь мир скульп-

тора Жана Тэнгэли. «Все творчество Тэнгэли, — пишет гамбургский журнал «Der Spiegel», — это коллекция чудовищных конструкций из гнутых металлических трубок, кукольных ножек, бутылочных осколков, коровьих колокольчиков. Они приводятся в движение с помощью колес от детских колясочек и приводных ремней, они начинают двигаться в определенном ритме, пыхтеть, свистеть, имитировать птичьи голоса, выбрасывать груды ярких обрывков ткани или натягивать и отпускать тонкие стальные провода». По мнению журнала, эти забавы можно рассматривать как иронию над размеренной жизнью обывателя. Но что означает простая жестяная банка с консервированным супом?

Нужно признать, что смеялись над ней немало. Один журналист спросил в соседнем магазине, сколько стоит точно такая же банка консервированного супа «Кэмпбелл» без указания имени художника, давшего ей второе рождение. Разница против себестоимости оказалась громадная, между тем художник не прибавил от себя ровно ничего. Итальянский писатель Дино Будзати сказал, что у него дома в холодильнике хранятся превосходные образцы такого искусства. Смеялись над столь неожиданным поворотом изношенной фантазии почтенные и малопочтенные, бульварные и официальные газеты. Хихикают «Figaro», «Frankfurter Allgemeine», «Die Welt»... Каждый день вы узнаете что-нибудь новое, превосходящее всякое воображение, и нашим критикам западного «маразма» остается, в сущности, только черпать готовый материал из этого источника.

Между тем консервная банка продолжает свое победное шествие — она даже выигрывает от подобных насмешек. Еще бы! Посмотрим, что будет завтра. Ведь самые упорные защитники старины уже не смеются над более ранними модернистскими направлениями, а, наоборот, — ломают перед ними шапку. Кому придет сейчас в голову утверждать, что мания величия отставного таможенного чиновника Руссо смешна? Когда в апреле 1965 года парижский Салон Независимых устроил обзорную выставку бывших его участников, включая Руссо, то оказалось, что многие полотна этого самоуверенного до гениальности чудака-любителя выставить невозможно, ибо даже застраховать их на время выставки было бы сущим разорением. Смеяться же над тем, что стоит миллионы, никто себе не позволит. Смеются теперь над консервными банками, и то не совсем уверенно.

Войдет консервная банка в Лувр или не войдет? Таков вопрос. Известный американский архитектор Филипп Джонсон думает, например, что обязательно войдет. Он покупает только произведения подобного искусства, известного ныне под именем «поп-арт». Другой меценат попистов — владелец нью-йоркского таксомоторного парка Роберт Скал — также играет на повышение. Его супруга, госпожа Этель Скал, объясняет читателям роскошного французского журнала, что «за пределами своего обычного контекста самые обыкновенные предметы могут стать настоящими произведениями художественного творчества» («L'Oeil», 1963, № 106, p. 15). В одном из ее лучших покоев целый стенд занят этикетками консервных банок «Кэмпбел». Напротив, защитники абстрактной живописи, оставленной позади новым направлением, проклинают банку как порождение дьявола, и этот спор действительно смешон.

Не так давно абстрактная живопись считалась еще пределом новаторской выдумки. Она перешагнула через протесты основателей более ранних направлений модернистского искусства, таких, как Брак, Пикассо, Леже. У нас против абстракции высказывались не только авторы «Советской культуры», но и сам Илья Эренбург. Одним словом, это было еще отчаянной дерзостью — на рубеже искусства и чего-то неслыханного.

Вторжение консервной банки спутало карты. Роли переменились, и вот самые агрессивные виды абстрактной живописи, как «живопись жеста» или «действия», то есть бесформенные кляксы, штрихи, таинственные запятые Джексона Полока, де Кунинга, Матье, стали уже академизмом. Теперь лидеры абстрактной живописи считают себя классиками. Они наполняют мир жалобными стенаниями по поводу гибели искусства под натиском американского «поп-арт».

События развивались следующим образом. В середине 1962 года произошло резкое падение цен на произведения абстрактной живописи в Нью-Йорке и Лондоне. Французская печать тотчас же отметила это изменение конъюнктуры. «На международном рынке картины понизились в цене. Что это значит — крах или оздоровление?» — спрашивал обозреватель еженедельника «Express» 12 июля того же года. Некоторые влиятельные газеты, например «Monde», проявили заметную холодность по отношению к абстрактным вкусам, способствуя этим возникновению паники, которая начала расти. Пар-

тизаны абстрактной живописи, чье торжество в пятидесятых годах было, по мнению многих наблюдателей, хорошо организованной коммерцией, подняли шум о подчинении искусства денежным интересам. Так, Жюльетта Бонфуа жалуется в специальном номере журнала «Les lettres nouvelles» (1963, февраль): «Под влиянием холодного душа, каким являлся для них нью-йоркский кризис, банкиры стремятся теперь изъять свои капиталовложения, сделанные ими в произведения абстрактного искусства, чтобы поместить их в ценности «более надежные», мелкие торговцы в панике — отсюда вывод: абстрактное искусство гроша ломаного не стоит».

«Нью-йоркский кризис» 1962 года послужил первым толчком к повсеместному падению спроса на картины абстрактных мастеров и вызвал настоящую панику среди них. «Цены на абстрактные картины во Франции, — сообщает Нильс фон Гольст в мюнхенском журнале «Die Weltkunst» 15 января 1963 года, — упали на сорок процентов. Французские торговцы картинами утверждают, что абстрактные произведения покупают еще только немцы, голландцы, швейцарцы и шведы: французы и англичане от них отказались». Более того: «Абстрактная форма перестала быть новаторством в искусстве». Весь 1963 год прошел под знаком дальнейшего заката абстракции. «Картины беспредметной живописи пользуются в этом году меньшим успехом, — сообщил тот же журнал в сентябре, — интерес к ним явно упал».

В это время из-за океана показалась консервная банка. Так же как мода на дамские платья, где это более или менее естественно, движение вкуса в так называемом современном искусстве происходит путем скачков из одной крайности в другую. И если в течение целого десятилетия господствовал вкус ко всему, что удаляется от реального мира, то на смену ему должен был прийти и действительно пришел интерес к предметности, как длинные юбки сменяются короткими и наоборот. «Абстракционизм выходит из моды», — писала венская «Die Presse» в январе 1963 года, сообщая одновременно, что во всем мире растет движение под лозунгом «назад к предмету!». Конечно, такие циклы уже бывали, однако на сей раз дело пошло более круто, ибо прежние формы союза между творческой деятельностью субъекта и конкретным миром вещей были уже сильно расшатаны предшествующими судорожными движениями искусства, если не говорить о более глубокой основе этого распада

в истории культуры. Поэтому дело не обошлось буафорским восстановлением реальности на полотне, как это было, например, в начале двадцатых годов нашего века («новая вещественность»). Место *изображенного* предмета занял предмет *реальный*. Так появилась в искусстве настоящая консервная банка, выставленная для обозрения в разных видах и сочетаниях одним из самых активных художников нового направления, сверхпопулярным Энди Уоролом.

Термин «поп-арт» был изобретен хранителем музея Гугенхайма критиком Лоуренсом Элоуэем в 1956 году. Поводом для этого послужила картина одного английского художника, который вывел на своем полотне слово «поп». Что сие означает — трудно сказать. В обыденной речи «поп» — это массовая дешевая продукция, несущая на себе печать штампа, вульгарности. Таким образом, термин «поп-арт» означал бы в сокращенном виде «популярное искусство». Но прямых указаний на это нет, и, быть может, словечко «*pop*» означает не более чем «*дада*» (бессмысленный звук, произносимый младенцем), откуда знаменитый теперь, возведенный в ранг современной классики и увенчанный академическими лаврами дадаизм. То, что называют «поп-арт», действительно представляет собой повторение дадаизма времен первой мировой войны.

Отец дадаизма Рихард Гюльзенбек давно оставил такие игры в искусство — теперь он известный в Нью-Йорке психиатр. Однако шум вокруг нового направления привлек внимание печати к ветерану современного иконоборчества, основателю «дада». В статьях, написанных для «Frankfurter Allgemeine», Гюльзенбек определяет «поп-арт» как «последний крик охрипших от эстетических воллей». Вот несколько фраз из его описания выставки нового направления в Нью-Йорке: «Все хотели видеть это новшество и стояли в очереди. Речь идет о выставке вульгарного, абсурдного, антихудожественного — гигантских бутербродов, старых кастрюль, обрывков рекламных афиш. Это называют неодадаизмом или фактуализмом, искусством жизни, искусством улицы, искусством простого человека. Хотят уйти от последних идеалов, уже проклинают заползший во все углы символизм и переносят атмосферу кафетерия в художественный салон» (6 августа 1963 года).

Мы еще вернемся к объяснению программы «поп-арт», а пока несколько слов о его судьбе. В еще большей

мере, чем карьера абстрактной живописи, успех попизма связан с вторжением реальных сил коммерции и политики. Дело в том, что Нью-Йорк давно точит зубы на преимущественное положение, занимаемое до сих пор Парижем в качестве биржи искусства и своего рода академии сверхсовременных течений. До сих пор участие Америки в химических процессах, создающих разные виды заменителей искусства, было, в общем, пассивным. Парижская мода подчинила себе вкус янки, хотя финансовый нерв всей этой промышленности давно находится за океаном. Но там, где, по признанию того же Гюльзенбека и других компетентных свидетелей, дело все более сводится к организованному бизнесу, преобладающая экономическая сила неизбежно стремится к полной гегемонии, а создание мнимых художественных ценностей в наши дни настолько упростилось и так далеко отошло от всякой органической традиции, любовного отношения к искусству, долгого ученичества и непосредственной передачи навыков одного поколения другому, что производство новых изделий этого типа может быть перенесено в любое место земного шара. Нет ничего удивительного в том, что наиболее воинствующие группы дельцов среди американских покровителей модернизма решили воспользоваться падением курса абстрактной живописи, чтобы перенести центр новаторства из Парижа в Нью-Йорк. Дирижерская палочка слишком заметна в быстрых успехах попизма — новой, на этот раз чисто американской «революции в искусстве».

Первым открыл кампанию «поп-арт» владелец частной галереи Сидней Дженис, устроивший выставку под названием «Новый реализм». За ним потянулись крупнейшие музеи Нью-Йорка — музей Гугенхайма и Музей современного искусства, который в течение тридцати лет показывал главным образом абстрактные произведения. Газета «New York Times» (23 апреля 1963 года) удостоверяла общественное признание новой школы: «Многие специалисты по вопросам культуры полагают, что это явление станет популярнее народных песен». Прошел слух о настоящей эпидемии попизма в Америке. «Новая волна» немедленно привела к фантастическому росту цен на такие произведения, как лопата с длинной ручкой, прикрепленная к черному холсту, ящик с апельсинами на табурете, парусиновые брюки, висящие на крючке, водопроводные краны, счетчики, манекены, бутылки из-под «сосо-сола» и в лучшем случае «предметные компиля-

ции», состоящие из более или менее декоративно расположенных бытовых вещей в соединении с живописью плакатного типа на полотне. «Вессельман, — писал немецкий журнал «Die Weltkunst», — продает свои композиции за 2500 долларов, Джеймс Розенквист за 7500 долларов».

Летом 1965 года газета «Die Welt» сделала еще более ободряющее сообщение: «В Нью-Йорке поп-искусство создало невероятный шедевр. Джеймс Розенквист недавно закончил картину, высота которой достигает трех метров, а длина — двадцати шести. Свое чудовищное творение Розенквист назвал «Г-111» — так называется один из американских бомбардировщиков (оригинал имеет в длину только двадцать четыре метра). Картина была тут же куплена одним из нью-йоркских предпринимателей, который заявил, что это произведение искусства — самое значительное из всех, созданных за последние пятьдесят лет. Стоимость картины 60 000 долларов»*.

Кульминационным пунктом всей кампании стала очередная международная выставка в Венеции, «Бьеннале» 1964 года. Маневры американских претендентов на гегемонию были заблаговременно раскрыты наблюдателями парижской школы, и еще накануне выставки началась война в печати, тем более драматическая, что эпидемия попизма широко задела также Европу. Оказалось, что в самой Франции уже с 1960 года существует пятая колонна «нового реализма» во главе с критиком Пьером Рестани**.

Венецианская выставка 1964 года резко столкнула между собой абстрактное искусство и «поп-арт», а международное соперничество разгорелось при этом до настоящего шовинизма. С американской стороны были введены в бой превосходящие силы. Кроме специального выставочного павильона посольство Соединенных Штатов предоставило своим художникам здание бывшего консульства. Комиссар американского павильона в рекламных буклетах и предисловии к каталогу объявил, что «мировой центр искусства переместился из Парижа

* Справедливость требует отметить, что Розенквист хотел выразить ужас перед милитаризмом. По сообщению газеты «Express» он осуждает войну с Вьетнамом. Это делает честь Розенквисту, не меняя роли «поп-арт» в современной художественной жизни.

** Ср. его «Манифест нового реализма» (R a g o n M. Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel. Paris, 1963, p. 136) и статьи в журн. «Art in America» за 1963 год.

в Нью-Йорк». Все это вызвало крайнее раздражение у абстрактных европейцев. Но страсти накалились до предела, когда дело дошло до большого приза международной выставки. Парижская школа имела своего претендента в лице абстракциониста Бисьера (умер в 1965 году), американская партия сражалась за основателя «поп-арт» Роберта Раушенберга, который выставил «предметную компиляцию» высотой в целую стену. Здесь были обрывок плаката, фотографии убитого президента Кеннеди, реклама автоматического замка, вырезки из иллюстрированных журналов, пестрые открытки. Все это на одном холсте, и расположено, по мнению знатоков, не без изящества.

В конце концов премию получил Раушенберг при криках возмущения и ненависти со стороны побежденных. «Они объявили себя защитниками старого, доброго гуманизма против варварства Нового Света, — писал в более объективном еженедельнике «Express» Пьер Шнейдер (2 июля 1964 года), — к несчастью, добрые традиции, о которых в данном случае идет речь, — это абстрактное искусство, тогда как варварство — это возвращение к фигуративному. Все тут запуталось до чрезвычайности».

Печать откровенно сообщала о нажиме со стороны американского посла в Италии, но еще очевиднее было влияние толстой чековой книжки. «Мы видели в Венеции, — рассказывает тот же Шнейдер, — собирателей-миллиардеров, которые неотступно следовали за художниками и скульпторами, звездами сезона, потрясая чековой книжкой, как акулы за пассажирским пароходом».

В интересном памфлете «Изнанка живописи» Робер Лебель объясняет создавшееся положение следующим образом: «Поскольку живопись не только с недавнего времени, как совершенно ошибочно утверждают, но собственно уже начиная с середины девятнадцатого века вошла в определенную экономическую систему, было совершенно неизбежно, что американцам, лучше организованным для завоевания международных рынков, удастся навязать свое искусство, так же как они навязывают дружную свою продукцию при помощи более совершенных средств, которыми они располагают. Французская «пропаганда» в области культуры всегда была до смешного ничтожна, и единственное, что имело некоторое значение, — это усилия торговцев картинами, конечно, спорадические, тогда как американское правительство без ко-

лебаний поставило на службу своим наиболее спорным талантам всю мощь дипломатического аппарата»*.

При содействии этой машины новое направление одержало победу, и победители, как это часто бывает, слились с побежденными, создав промежуточные секты. Абстрактная живопись, конечно, не погибла — за ней платежеспособный вкус крупных держателей, не желающих обесценить свои коллекции. Спекулятивная игра продолжается, и парижская школа даже отчасти вернула себе первенство в лице лидера так называемого оптического искусства («оп-арт») Вазарели, получившего в 1965 году международную премию на выставке в Сан-Паоло, но золотые дни уже позади — ореол дерзкого новаторства погас. На очереди теперь «кинетическое искусство», подвижные и саморазрушающиеся скульптуры, а также живопись, основанная на химических реакциях, телеуправлении, магнитных эффектах, слиянии с фотографией и кино. Роберт Раушенберг заявил о своем желании заняться электронной живописью! В моде всякого рода «хепенинги» с участием совершенно голых знаменитостей.

Но все это, в общем, «поп». Журнал «Newsweek» (от 25 апреля 1966 года) с некоторым основанием пишет, что «поп» превратился в стиль жизни. За пять лет своего существования он вырос от промышленной этикетки до «массового психоза», проникающего даже в глубокую провинцию. Если в эпоху мировой войны кривлянья «дада» были делом кучки анархо-декадентов, укрывшихся от кровавых событий века в нейтральной Швейцарии, то в настоящее время «поп» — это тридцать миллионов американцев, зрителей еженедельной эксцентричной программы телевидения «Летучая мышь»; это несокрушимый герой из комиксов на подмостках Бродвея, ночные клубы Энди Уорола, в которых демонстрируется одновременно несколько фильмов, это популярные красотки, звезды «поп-арт» — Беби Джен, Сиджвик, Нико, таинственная Ингрид. Как видно из сообщений печати, поп-стиль имеет своих адептов в кино и музыке, он не оставил в стороне промышленность развлечений. «Поп» — это стюардессы воздушных линий в экстравагантных колпачках из пластика и мода на смешные платья, которым открыли свои страницы влиятельные

* Le bel R. L'envers de la peinture. Moeurs et coutumes des tableaux. Monaco, 1964, p. 93—94.

журналы «высшего портняжного искусства». По словам директора большого нью-йоркского конфекциона Гвена Рэндолафа, в настоящее время от десяти до пятнадцати процентов всех модных изделий относится к «поп», а в одежде для молодежи стиль намеренной вульгарности господствует. Вице-президент «Пуританской моды» Пол Янг открыл в Нью-Йорке специальный магазин для торговли всякого рода изделиями во вкусе «поп» с отделениями в других городах Америки и Европы. В 1967 году он предвидит оборот в 50 миллионов долларов. «Поп» есть счастье, — сказал Янг, — это сегодняшний день».

Одним словом, «поп» — это все. «Он покорило Великое общество, — пишет «Newsweek», — построив свой успех на его процветании и эксплуатируя его неугомность».

II. ЭКОНОМИКА ЖИВОПИСИ

История консервной банки требует некоторых пояснений. В современном западном мире торговля картинами является если не самым важным, то, во всяком случае, очень ярким примером господства капитала во всех областях человеческой деятельности. Превращение битвы талантов и направлений в род биржевой игры началось еще в конце прошлого века, со времен Дюран-Рюэля и Волара. Это — особая, весьма интересная в социологическом отношении тема. Общая стоимость картин на посмертной выставке Полока 1963 года определяется в пять миллионов долларов. Между тем все это картины, представляющие, в сущности, только символы известности художника, пятна краски, оставленные им на холсте. Само собой разумеется, что потребительная стоимость подобных произведений весьма эфемерна — она целиком зависит от признания абстрактной живописи искусством органами общественного мнения, особенно печатью, что в свою очередь подвержено игре реальных интересов и весьма непрочню. Капитал, вложенный в такие артефакты, висит на тонкой ниточке, и пляска миллионов, бешеная спекуляция вокруг них является фантастическим примером условности, присущей определенным вещественным отношениям.

Моральная смерть машин, известная в политической экономии, — ничто по сравнению с чисто условной жизнью произведений Ива Клейна, который в один из периодов своей необычайной творческой карьеры прода-

вал не картины, а пустое место. Еженедельник «Art» (21—27 апреля 1965 года) пишет о «пневматическом периоде» творчества Клейна: «Он предложил вместо живописи «нематериальные живописные состояния», соглашаясь продавать их лишь в обмен на слитки золота. В 1958 году он созвал зрителей на вернисаж своих нематериальных произведений, и они увидели перед собой голые стены».

Такие выходки кажутся диким чудачеством, но если принять во внимание обороты торговцев картинами и целые состояния, вложенные собирателями в различные призраки художественной активности, то нужно признать, что эта экономическая жизнь искусства, совершенно мнимая с точки зрения ее качественной, природной основы, являет собой реальный факт современной истории, более удивительный, чем рассказы путешественников о странных обычаях дикарей.

Поэтому старые брюки художника Калианиса и другие чудеса одичавшей фантазии — не только предмет для насмешки. Когда капитал подчиняет законам материального производства духовное творчество, вся противоположность этого экономического порядка, присущая ему гипертрофия общественной формы, оторванной от реального содержания, проявляется в лихорадочной условности, достигающей гигантских размеров. Произведение художника-модерниста, в котором условная сторона все дальше и дальше отодвигает ценность изображения жизни, является идеальным объектом для спекуляции. Капитал входит в эту сферу, пользуясь кляксами Полока или кватациями, которые Клейн выдавал своим покупателям вместо картин, как простыми знаками стоимости, в сущности безразличными к эстетическому достоинству живописи. Его не стесняет реальное содержание товара.

Читатель может подумать, что это натяжка — слишком прямое сведение капризов искусства к экономической реальности. Чтобы успокоить его совесть, достаточно привести краткое свидетельство одного из видных авторитетов современного «авангарда». Очень известный с этой точки зрения Мишель Рагон говорит: «В конце концов, в результате всего предшествующего, само понятие художника несколько изменилось со времен жалких мазил Монмартра или Монпарнаса, охваченных романтизмом нищеты и алкоголя. Изменилось также понятие любителя искусств. Современный художник становится все более похожим на высокопоставленного чиновника

или промышленника, а любитель искусств часто покупает картины только для помещения капитала, поскольку в последнем счете акции Сезанна оказались в его глазах более солидными, чем акции Суэцкого канала»*. Кроме снобизма и спекуляции на повышении цен важное значение в торговле картинами имеет то обстоятельство, что капитал, вложенный в произведения искусства, не подлежит обложению налогом.

Что касается условности этого товара, достигающей иногда полного абсурда, например у Ива Клейна, который только довел *ad finem* общую тенденцию, то что поделаешь, если в самой реальности много условного? По самой природе дела капитализм подчиняет всякое благо, то есть потребительную стоимость (или «ценность») меновой стоимости. Он подавляет качественную сторону труда в пользу количественной и превращает производство товаров из средств в самоцель. Для капитала безразлично, возрастает он на почве изготовления полезных продуктов или отравляющих веществ, производятся предметы питания или орудия смерти. Последние тоже полезны, но в особом, чисто формальном смысле. Таким образом, само понятие блага принимает *условный* характер. Коренная и, можно сказать, массированная условность, доведенная иногда до парадокса, присуща всей буржуазной цивилизации, и эта черта особенно выросла за последние десятилетия.

Было время, когда своеобразие капитализма по отношению к другим способам производства, более ограниченными целями потребления, ясно выражалось в ускоренном развитии производства средств производства. Теперь магнитная стрелка прибыли охотно поворачивается в другую сторону, что привело к некоторому изменению структуры конечного продукта промышленности. В поисках еще не исчерпанных источников жизни капиталистическое общество как бы вернуло свое внимание производству предметов потребления (включая сюда, разумеется, машины, дома и приборы домашнего хозяйства). Это дает возможность западным социологам, например гарвардскому профессору Рисмэну, автору известной книги «Толпа одиноких», выделить особую эру — эру потребления. Но так как основной принцип капиталистического строя остался неизменным, то не может быть и речи о производстве для человека, которое определялось

* Ragon M. Naissance d'un art nouveau, p. 17.

бы его действительными потребностями, взятыми с общественно полезной точки зрения в данных исторических рамках. Парадокс заключается в том, что, обратившись на новой технической ступени к сфере потребления, где более важную роль играет природная, качественная сторона, капитал так же безразличен к содержанию дела и так же захвачен духом безграничного возрастания стоимости, как всегда. При самом лучшем качестве исполнения полезность данного продукта может быть совершенно фиктивной или даже отрицательной величиной — все равно массовая продукция, определяемая бизнесом, догонит вас и будет навязана вам всей обстановкой жизни.

С этим связано громадное, отчасти исторически оправданное, отчасти искусственное развитие аппарата распространения и сбыта. В США за десятилетие с 1952 по 1962 год занятость в торговой сети росла примерно в тридцать раз скорее, чем на производстве. Отсюда также превращение рекламы в самостоятельную гигантскую силу. Задача рекламы состоит в том, чтобы полностью овладеть сознанием потребителя, устранив ту разницу между *кажется* и *есть*, которая беспокоила Гамлета. Все может быть хорошим или плохим в зависимости от репутации данного товара, фабрикуемой специалистами по влиянию на умы. Нужно заставить обывателя поверить в то, что из 279 марок мыльного порошка, имеющих в продаже, одна является истинным чудом. Конечно, потребитель не так глуп, чтобы принять эту благую весть с полной наивностью, до конца, но сие от него и не требуется. Под влиянием всей окружающей обстановки, перемальвающей отсталую веру в объективный мир истины, граждане «века потребления» уже достигли той степени двоемыслия, когда существование любого блага принимается ими условно. Полвека назад в моде была одна философская система, утверждавшая, что все истины суть только полезные фикции и все существует только *als ob*, *как если бы* оно существовало. В рамках той общественной системы, которую описывает Дэвид Рисмэн, обыватель живет не на самом деле, а *как если бы он жил* — живет в условном мире номинальных, навязанных ему, а не действительно существующих качеств. И это даже в том случае, если он фактически сыт по горло всеми благами производства и обслуживания.

Одной из характерных черт современного буржуазного общества является непобедимое отвращение к самому

себе, которое сказывается не только в фильмах о «сладкой жизни», но и в научной критике цивилизации. Последней волной этой критики, переходящей, правда, в ту или другую форму примирения с жизнью, является литература о так называемом «индустриальном», или «техническом» обществе. При всей слабости и нередко тенденциозном характере ее обобщений в этой литературе много верного.

По мнению одного из проникательных исследователей современного американского общества, Вэнса Пэккарда, само потребление приняло «ритуальный» характер и этот ритуал заменяет людям подлинный вкус к жизни. Длина машины, квартира в определенном районе, различные блага, предлагаемые промышленностью, — все это «символы общественного положения». Условную, идеологическую роль потребления Пэккард сравнивает с цирком древности, который служит отдушиной для социального недовольства масс.

«Люди, работающие в громадных учреждениях и на громадных предприятиях, отдают себе отчет в том, что их работа носит безличный и фрагментарный характер. Происходит, быть может, бессознательное разобщение контактов между высшими и низшими представителями одной и той же специальности. И роковым образом возрастает число людей, которым скучен их труд, людей, не знающих гордости своей инициативой и творческой деятельностью. Эти люди должны искать какого-то удовлетворения за пределами их работы. Многие делают это, пользуясь своим жалованьем для страстного потребления, подобно тому как беспокойные массы Древнего Рима искали рассеяния в цирках, заботливо устроенных императорами»*.

Императоры знали, что толпе нужно «хлеба и зрелищ». В современных империалистических государствах, основанных на производстве ради прибыли, эти требования не различаются. Символика потребления входит в расчеты капиталиста. С другой стороны — она относится также к области общественной психологии, то есть к «зрелищам». Люди ищут новых жизненных благ, чтобы подавить грызущее их одиночество, а промышленность превращает в источник дохода само недовольство существующим строем. Нагнетаемая силой рекламы жажда

* Packard V. The Status Seekers. An Exploration of Class Behaviour in America. London, 1960 (1959), p. 9, 10, 317.

потребления возрастает до некоторого подобия духовного интереса, заглушая более высокие требования. Дело сводится к безостановочному процессу приобретения вещи последнего образца, их быстрому потреблению, пока они еще не устарели, и замене новыми. Движимый своей внутренней логикой и страхом перед катастрофой, капитал нуждается в постоянном росте этого механизма, стирающего объективную грань между призрачным и реальным. *Новизна* становится главной ценностью, а столкновение нового с устаревшим стандартом быта — формальной схемой жизни, так же как в мире вполне «современного» искусства. Присущее капитализму растворение всякой конкретной деятельности в абстрактном труде кажется дьявольской иронией, когда само потребление принимает черты абстракции и даже сон становится функцией сбыта медикаментов.

На этом фоне легче понять избитую мудрость обывателя XX века, согласно которой все условно и создаваемо. Нет никаких объективных ценностей, не было их никогда и не будет вовеки! Истина, добро и красота относительны, преходящи, зависят от привычки и внешнего воздействия. Понятие мышления заменяется информацией и командой.

«Почему вы думаете, — спрашивает один из пионеров «поп-арт», Рой Лихтейштейн, — что холм или дерево красивее, чем газовый насос? Только потому, что для вас это привычная условность. Я привлекаю внимание к абстрактным свойствам банальных вещей». Теми же рассуждениями в свое время доказывалась правомерность абстрактной живописи, кубизма и так далее, в обратном порядке. Все это излагается как борьба против независимых от творческой воли художника внешних измерений хорошего и дурного. Почему вы думаете, что греческая классика или эпоха Возрождения выше, чем рисунок на заборе? Вас так учили. Нет ни прогресса, ни регресса в искусстве, все зависит от привычной условности. Стирая всякий след объективного содержания эстетической жизни, этот напор ходячего релятивизма — одной из главных сил современной буржуазной идеологии — ведет к полной создаваемости если не действительных, то, во всяком случае, массовых суждений вкуса. Погодите, мы вас приучим к тому, что консервная банка не хуже Венеры Милосской, и вам придется это признать!

Тесная внутренняя связь таких созданий рекламы и блефа, как «поп-арт» с «веком потребления», то есть

с новейшим методом функционирования капитала, нашедшего себе глубокий источник прибыли в постоянном формировании и переформировании вкусов потребителя, является слишком наглядным, осязаемым фактом. Об этом приблизительно и неточно, но все же с известной пронизательностью пишут и западные критики «индустриального общества». По сведениям «Newsweek», Дэвид Рисмэн отказался комментировать «поп-арт», а Маршал Мак-Люэн из университета Торонто вещает нечто слишком оптимистическое, но вот отрывок из статьи Мэтью Бейгела в «Studio International» (1966, январь, с. 15): «Если для того, чтобы проникнуть в космос абстрактного экспрессионизма, мы читали Сартра, то в настоящее время необходимо обратиться к другим авторам. Можно, например, понять «поп-арт», включив его, так сказать, в «Общество изобилия» Джона Кеннета Гелбрейта, ибо Гелбрейт находит, что основная проблема Америки — не производство, а рабство перед вещами. Бремя производства или бремя вещей, то и другое рождает мрачные мысли, разумеется, если мы будем рассматривать это в рамках тех обществ, которые исследованы Жаком Элюлем в его «Техническом обществе» и Гербертом Маркузе в его «Человеке одного измерения». Оба они указывают на подчинение человека созданной им самим техникой — техникой, которая проникает во все стороны его жизни и в значительной мере определяет наши реакции на различные стимулы (известно, что в наши дни даже свободное время должно быть охвачено планом или «программировано»)). По мнению автора, «поп-арт» — это апофеоз обломков индустриальной цивилизации.

Но здесь возникает деликатное положение. Если рассматривать консервную банку или водопроводный кран как произведение художественного творчества, поскольку художник выделил эти предметы из их «обычного контекста» и тем сообщил им новый смысл, то совершенно ясно, что масштаб условности в этом произведении гораздо шире, чем в любом другом объекте, когда-либо известном под именем живописи или скульптуры. Ведь все дело именно в акте выделения, который должен быть известен посвященным. Сама субстанция консервной банки, как и ее внешний вид, несколько не изменились. Другими словами, именно «контекст», подвергнутый отрицанию и тем возведенный в степень, играет здесь главную роль. Что-то должно быть известно участникам за-

говора, ибо за пределами этой психологической условности одну банку, выставленную художником, нельзя отличить от другой, стоящей на полке магазина. «Но время проходит, — справедливо заметил критик «Express» Пьер Шнейдер (2 июля 1964 года), — и это исчезновение контекста приведет к тому, что произведения, не заключающие никакого смысла в самих себе, нельзя будет расшифровать».

Такое движение в царство условности, создаваемой часто из ничего — из отбросов, например, как в произведениях немецкого художника Карла Манна, состоящих, по сообщениям печати, из собранных им на свалках старых вещей с обозначением даты и мусорной кучи, откуда они были извлечены*, чревато опасными поворотами для господствующих на рынке художественных ценностей собственников частных галерей и владельцев больших собраний. Недаром один из всемирно известных чемпионов модернизма, Сальвадор Дали, недавно сказал: «Покупайте Мейсонье!» Это значит, что живопись Мейсонье — реалистического мастера второй половины девятнадцатого века, служившая часто примером дурного вкуса для художников нового типа, в один прекрасный день явится более прочным обеспечением свободных денег, чем произведения различных школ сверхсовременного искусства.

Чем дальше от реалистической традиции в широком смысле слова, тем больше рекламы и деланных репутаций, тем больше расстояние между ценой картины, зависящей от управляемых, но все же стихийных припадков рыночного «бума», и эстетической ценностью этого странного товара. Не все можно организовать даже посредством современных методов торговли и нажима — границы условного есть. Отсюда исключительная нервность, присущая рынку искусств с тех пор, как здесь воцарился бизнес, фабрикующий «волны» успеха. При всей громадности аппарата, который уже давно, по крайней мере в течение полувека, поддерживает этот раздувшийся, как мыльный пузырь, искусственный и нездоровый

* «Карл Манн утверждал, что любой предмет становится художественным произведением, если он, художник, выбрал его из тысячи других предметов и дал ему название. Он считает также, что ржавые кастрюли, поломанные щетки и другие экспонаты его выставки так же прекрасны и значительны, как обломки различных предметов, найденные при раскопках древнегреческих храмов» («Der Spiegel», 1965, 18/Aug., S. 82).

вый мир, рано или поздно в руках держателей мнимых ценностей останется то же самое, что осталось в руках у деда из «Заколдованного места» Гоголя — «сор, дрязг... стыдно сказать, что такое». Вот почему основная стратегия собственника вполне современных картин состоит в том, чтобы, нажившись на повышении цен, вовремя обновить свой фиктивный капитал.

Теперь оставим эту смесь спекуляции, рекламы и принуждения, столь характерную для повседневной жизни эпохи империализма. Обратимся к более духовной стороне дела, если можно говорить о духе в этой почти автоматической жизни искусства «среди страшного царства сил», по выражению старого немецкого поэта Шиллера.

Посмотрим, что нам расскажет душа консервной банки.

III. БОЛЕЗНЬ РЕФЛЕКСИИ

Чтобы понять ее странные речи, нужно прежде всего отрешиться от старой привычки видеть в таких причудах искусства, достойных лечебницы доктора Крупова, простое «шуткарство», «трюкачество» или «маразм».

Во-первых, выставка старого барахла или консервных банок не более маразм, чем смена президента посредством скорострельной винтовки или война как путь экономического процветания. Да мало ли существует других примеров социального безумия в наши дни!

Во-вторых, «шуткарство», которое принимает такие масштабы, как это описано на предшествующих страницах, уже не простая глупость, а объективное явление, сила, с которой нужно считаться, ибо считаемся мы, например, с фактом существования вирусного гриппа, хотя это совсем не положительное явление.

От сердитой насмешки над «трюкачеством» до наивно-го или дипломатического примирения с ним только один шаг. На современного человека часто оказывает влияние мода и чувство протеста против навязанных ему готовых выводов. Запрет и насмешка вызывают сочувствие. Чтобы сохранить независимость мысли от всяких раздражательных или негативных рефлексов, чтобы прочно отделаться от влияния ложных идей, нужно понять их, и по возможности глубже, чем они могут быть поняты изнутри самими носителями этих идей.

Неискушенный человек, воскресный посетитель Третьяковской галереи находится в затруднении. Откуда эти

фантазии типа абстрактной живописи или «поп-арт»? За чем о них так много пишут в газетах не только за рубежом, но и у нас? И почему масштабы этих явлений таковы, что сам римский папа и главы больших государств время от времени высказываются о них?

Было бы, конечно, ошибкой думать, что явления общественной патологии, более или менее широко известные под именем модернизма, подстроены торговцами и богатыми собирателями. Это не так. Модернизм имеет свои корни в самом развитии человеческого сознания. Как деловые, так и политические интересы имущего класса находят в определенном состоянии умов широкое поле для своих манипуляций, но в основе лежит нечто более существенное — болезнь духа, отражающая глубокие противоречия исторической жизни народов в период упадка прежней цивилизации и перехода к новым, еще неизведанным формам общественного устройства.

Если бы наша консервная банка заговорила, как в сказке Андерсена, она могла бы сказать: «Я — простая консервная банка, и я говорю вам, имеющий уши да слышит! Я говорю вам, что вы удалились от истинного счастья с тех пор, как вышли из состояний элементарной, безжизненной материи. Но ваше главное преступление и ваша беда состоит в том, что вы думаете. Избавиться от этого ада на земле, от всяких идей и всякой ответственности — вот идеал каждого современного человека. Будьте просты и неменяемы, как дурацкий кусок жести, из которого я сделана машиной. Истинно говорю вам, придите ко мне все страждущие и обремененные множеством проблем, и я успокою вас!»

Это, конечно, далеко не все, что бормочет на ухо зрителю произведение «поп-арт», но приведенные слова, во всяком случае, достоверны. Они согласуются с мнением самого художника консервных банок — Энди Уорола. Спрошенный о том, что означают его диковинные творения, он ответил: «Машины не заняты таким количеством проблем, как человек. Я хотел бы стать машиной, а вы?» Значит, перед нами попытка решить вопрос о бедствиях человечества. Решение Энди Уорола проще Колумбова яйца — он выставил для обозрения консервную банку, чтобы разгрузить себя и других от всяких проблем.

Вообще говоря, это не ново. Уже целое столетие, если не больше, в умах людей, занятых духовным творчеством как профессией, растет сознание избытка созна-

тельности, чрезмерного груза накопленных исторических форм, какой-то внутренней слабости, происходящей оттого, что все заранее известно, — красота солнечного заката, слова любви перед физическим сближением людей, четырехстопный ямб, перспектива и светотень.

Когда сороконожка Мейринка задумалась над тем, что в данный момент делает ее тридцать пятая нога, она перестала ходить. Нам говорят, что человечество, к несчастью для себя, утратило свою принадлежность к грубым стихиям жизни, простому беспроблемному бытию. Жизненное начало убито в нем чрезмерным развитием интеллекта. Разумная мысль, сознательность, идеология — вот истинный враг, пожирающий нас изнутри. Роковое положение человека среди вещей заключается, вообще говоря, в том, что он свободен от непосредственного диктата своей физической природы. Это двусмысленное существо отличает себя от самого себя, сознает свое существование как проблему. Положив руки на каменные перила, герой одного из экзистенциалистских романов недавнего прошлого с неожиданной силой ощутил преимущество камня, не знающего нашей двойственности.

Чтобы рассказать биографию этой идеи, нужно было бы изложить всю историю философии, начиная по крайней мере с Шопенгауэра, и всю историю живописи от первых «революций в искусстве» до современного поп-арта. Оттенков здесь бесчисленное множество. Есть тонкие системы взглядов, изложенные с бесспорным талантом в печатных изданиях и на полотне. Есть исторический путь от изысканного к вульгарному, с консервной банкой на горизонте. И есть, наконец, самое страшное — слияние искусственного примитивизма образованных людей с настоящим примитивом нашего века, то есть простым недостатком сознательности в больших массах людей, задетых буржуазной цивилизацией и в то же время ограбленных ею. Растущий на этой почве особый тип псевдонародности, иначе говоря, социальной демагогии, уже наделал немало бед в недавнее время.

Реакционное мифотворчество, рожденное в недрах декадентской философии, широко пользовалось ее опасным выводом — утопией счастливого нового варварства. Такие идеи независимо от их упаковки, часто весьма либеральной, в конце концов, очень удобны для разжигания темной ненависти к интеллигенции. Между тем раскол образованных людей и народа — необходимое средство

для закрепощения нации, усвоенное в двадцатом веке не только плебисцитарными отцами отечества, гориллами черной сотни, как Гитлер, но и более либеральными вождями имущих классов. Так внутренний конфликт большого духа переходит в практическое правило реакционной политики — «разделяй и властвуй». Вот, собственно, реальный смысл раздутого до банальности противоречия между мышлением и слепой иррациональной волей, развитием интеллекта и жизненной активностью.

Однако было бы слишком простым решением вопроса думать, что проблема сороконожки, обремененной избытком сознания и потерявшей способность ходить, не имеет никакого отношения к реальным чертам современного мира, что это простая выдумка реакционной философии. Сама распространенность подобных взглядов указывает на существование объективных причин, снова и снова рождающих навязчивые иллюзии.

Абсолютного избытка сознательной жизни нет. Большинство человечества и сейчас далеко от пресыщения, если не говорить о том, что такое пресыщение, к счастью для общества, никогда не будет достигнуто. Другое дело — относительный избыток духовного развития и связанное с ним чувство дряхлости умственных форм, созданных прежней историей, когда все эти формы становятся как бы насквозь прозрачны, машинальны, ненужны, и «всюду одни концы», по выражению Герцена. Это бывает — так же точно, как бывает относительный избыток товаров, недоступных голодному потребителю.

Жалобы на излишнюю умственную изощренность известны еще со времен Платона и Евгемера, а по свидетельству Цицерона, в его эпоху многие образованные римляне предпочитали грубые формы изображения более тонкой манере виртуозного искусства. Вся дальнейшая история общественной мысли, эстетики и художественной литературы постоянно знакомит нас с многообразными вариантами этой темы, имя которой «горе от ума».

Конечно, Гамлет, принц Датский, или внутренние слабые, разьединенные рефлексией литературные герои девятнадцатого века, начиная с Адольфа (в известном романе Бенжамена Констан), были бы озадачены явлением консервной банки. Но между ними и глупой оргией поизма лежит эпоха полного развития капиталистического строя жизни.

Все относительно. Было время, когда швейная ма-

шинка считалась вредной для нервной системы. Известная свобода инициативы, присущая мелкому товарному хозяйству и раннему капиталистическому укладу, кажется теперь призраком золотого века. Свобода давно перешла в монополию, и этот яд отравляет общество сверху донизу, подчиняя всякую человеческую самостоятельность вещественным отношениям, выхолащивая ее до страшного чувства пустоты среди самой сладкой жизни. Погребальный обряд, искусство, измена мужа или жены — все становится предметом «деловой активности», которая влечет за собой трагикомический эффект полной формализации человеческих отношений. Новое гигантское развитие чиновничества во всех сферах жизни, слияние экономического прессы с государственным висит над миром.

Этот избыток готовых форм, род мертвой скуки при самом кипящем движении, является опасным завещанием современного капитализма будущему обществу. Так называемая теперь на Западе «переорганизация» делает личное участие человека в его собственных функциях призрачным и условным. Личность становится как бы марионеткой своего места в обществе. Не устарел ли, в конце концов, сам человек и не пора ли ему передать свои обязанности созданной им гигантской машине? Так иногда ставится вопрос.

Сознание собственного бессилия перед лицом заранее приготовленных для него условных форм жизнедеятельности парализует жизненную энергию всякого сознательного существа. Такое сознание действительно как бы излишне. Работа ума, не имеющая влияния на самые важные узлы действительности, переходит в пустую рефлексию. И здесь нетрудно вообразить, что именно перевес сознательной мысли над стихийным действием мешает человеку жить, а привычка к безволию и своего рода отбор, закрепляющий это безволие в больших группах людей, особенно среди интеллигенции, кажется подтверждением антагонизма между мышлением и свободной жизнедеятельностью. Итак, не лучше ли миру остаться таинственным и непонятым, а человеку, живущему в этом мире, действовать слепо, творить без всякого контроля сознания, если анализ нашего положения мешает нам двигаться, как сороконожке Мейринка?

Отсюда роковое желание убить или, по крайней мере, ослабить интеллект, заменив его стихийной активностью, хоть на мгновение, если это возможно. Отсюда различные формы искусственной дикости — от простого ху-

лиганства, как воскресной отдушины для покорного существа, до философского культа воли, «воли к мощи» или «художественной воли» (Kunstwollen), до автоматической, сознательно-безумной живописи и других парадоксов добровольно заглядывающей назад цивилизации. Отсюда — в качестве последнего известного нам слова в этом самоотречении человеческой мысли — желание быть машиной и священный танец поклонников «поп-арт» вокруг обыкновенной консервной банки. «Интеллектуалы ненавидят поп, — сказал новый Заратустра Энди Уорол, — среднему человеку он нравится».

Конечно, оригинальность «поп-арт» относительна. Прочтите «Технический манифест футуристической литературы» 1912 года. Здесь в принципе содержатся все отречения современных попистов от духа в пользу вещей, взятых, так сказать, брутто, в их грубой, вульгарной материальности. А манифесты второй волны футуризма в двадцатых годах? «Эстетика машины» Прампolini, его идеал превращения человека в механизм?

Совершенно естественны аналогии между «поп-арт» и «дада» времен первой мировой войны. Уже в 1914 году Марсель Дюшан выставил за своей подписью велосипедное колесо и сушилку для бутылок. В 1917 году он поразил мир обыкновенным писсуаром, выставленным в Нью-Йорке под названием «Фонтан» (об этом историческом событии имеется большая литература). Недавно престарелый, но бодрый Дюшан дал интервью обозревателю «Express». Он объясняет свою выходку желанием проделать эксперимент над общественным вкусом. «Был выбран предмет, имеющий наименьшее количество шансов, чтобы понравиться». Но так как искусство — *мираж*, то «публику можно заставить поверить во все, что угодно». Вот почему Дюшан высказался одобрительно об экспериментах «поп-арт». «Довольно занятно видеть произведения, которые вводят картинки из комиксов в святая святых большого искусства. Заставить публику проглотить все это — вот что меня восхищает». Не важно, что будет проглочено публикой, важно, чтобы за этим была «духовная позиция», говорит Дюшан.

Какая «духовная позиция» выражается в открытой Дюшаном и другими дадаистами эстетике вульгарных, враждебных поэзии стандартных «готовых изделий», *ready mades*? Почему давно вошедшие в историю искусства (хотим мы этого или не хотим) Ван-Рис, Пикабия, Курт Швитерс и другие делали всевозможные коллажи

и контррельефы из реальных вещей домашнего обихода, тряпок, механических деталей, игральные карты, жестянок, старых газет? В чем смысл «лиризма», найденного ими в предметах санитарии и гигиены, механики и электрической арматуры? Как бы ни было странно неискушенному читателю слышать о таких явлениях искусства, он должен привыкнуть к тому, что они существуют и даже вошли в обиход «культурного человека» наших дней.

Монтень был прав. Поистине странное существо человек! Духовной позицией «дада» и «поп-арт» является самоубийство духа, или, выражаясь научно, попытка спастись от избытка обратных связей посредством противоположной крайности — их полного исключения. В «дада» и «поп-арт» перед нами крайние звенья этого процесса, связанного с болезненным ощущением «бессилия духа» перед стихийным ходом вещей, превращением его в род готового изделия, подчиненного законам материального производства и управления.

На почве этой, как говорят иногда, «материализации мысли» происходит бегство сознания из самого себя и возникает особый тип извращенного наслаждения, состоящего в порче духовных ценностей, переворачивании их вверх ногами, чтобы самое дешевое, вульгарное, постыдное стало самым изысканным. Так раб вымещает свое рабство и тем укрепляет его. Если нельзя достигнуть желанной свободы, нужно убить сознание необходимости, унижить зеркало, в котором отражается этот отвратительный мир, покончить вообще со всякой разницей между сознанием и его объектом. Отсюда странная мысль о замене предмета, изображенного на полотне, предметом реальным и, по возможности, самым бессмысленным. Изображение отменяется как ненужный вторичный мир.

И все же, чем больше это стремление избыточного сознания уйти обратно в немыслящую материю, тем более важное значение приобретает «духовная позиция» художника, тем более напряженной, оторванной от реального содержания, запутанной в собственной рефлексии становится его духовная жизнь. Само собой разумеется, что речь идет о сознании, ограниченном условиями буржуазного строя, поскольку оно сознает себя удовлетворенным этой ограниченностью и стремится укрепить ее. Главной целью такого сознания являются поиски тупой уверенности в себе, и эта цель растет из самой практики капитализма последней формации. Современное бур-

жуазное сознание, живущее, конечно, не только в умах миллионеров, уже не стремится к прозрачности стекла, как в эпоху Декарта. Напротив, именно непрозрачность должна быть достигнута — такова сокровенная цель. Нужно вогнать себя в ребяческую наивность, «пойти в дураки», по меткому выражению одного из героев Горького. Весь «поп» — этот новый стиль жизни — есть ностальгия по традиционному густому американизму, каким его с ужасом описывали критически настроенные писатели.

Оглушительная кампания «поп-арт» ведет к возрождению на новом уровне некоторых специфически американских штампов так называемой массовой культуры. Ожили сверхгерои детективных фильмов типа непобедимого агента разведки Джеймса Бонда, причем все условное в привычном образе здорового оптимиста, не знающего никаких сомнений, подчеркивается до нелепости. По мнению Ивэна Карп, директора частной галереи, торгующей произведениями Энди Уорола, новый супермен «попизма» является полной антитезой критически мыслящей личности; он — оптиматор, поднимающий уровень активности зрителя путем понижения его духовных требований. «Это — стилизованная личность. У нее нет недостатков, нет самонаблюдения, нет самоанализа».

Нетрудно заметить, что создатели этой «стилизованной личности» — художник и его менеджер — оставляют за собой верхний этаж сознания. Отсюда они должны регулировать себя и других, возбуждая общественную психику в духе самодовольного оптимизма. Итак, возникает характерное двоемыслие — игра состоит в том, чтобы, спрятав свое истинное сознание под грифом «совершенно секретно», вдалбливать себе в голову, что ты прост и непроницаем, как машина.

Пройдя через крайнее отрицание мещанских вкусов, которое долгое время считалось признаком вполне современного человека, так называемый авангард жаждет теперь покоя в объятиях давно осмеянного мещанства. Такие повороты модернистской фантазии бывали, конечно, и раньше — Морис Баррес и Шарль Моррас во Франции достаточные тому примеры. Сознательное возрождение мещанского примитива — явление известное всем современным нациям, но политические аспекты этого явления завели бы нас в данный момент слишком далеко. Отметим поэтому лишь типичный характер этой «ам-

бивалентности» современного буржуазного сознания, вернувшегося к себе, к своей банальности, через слишком «левые», анархо-декадентские формы раскола с окружающим миром. Новое, возведенное в степень мещанство представляет собой, конечно, нечто большее, чем лабораторный эксперимент новейших течений. В этой химической формуле содержится слишком явная возможность перехода от изысканной позы к социальной демагогии, в масштабах площади, военного парада или, по крайней мере, современного издания римской политики — «хлеба и зрелищ».

Здесь выступает опасная сторона и темноватый оттенок мнимого реализма «поп-арт». Перед нами сознательно насаждаемая мода на всякого рода *trivia* — банальные идеи, сюжеты, формы, «американские объекты, постоявшие за себя, поскольку они опирались на штампы, вбитые вам в голову еще на школьной скамье». «Поп» — это эстетика штампов, вульгарного вкуса толпы. Снобизм отвергнут, и слишком тонкое эстетическое чувство рассматривается с этой позиции как источник страдания, неполноценности, даже угрозы обществу. Гораздо лучше от рождения обладать здоровой тупостью или путем особого самоограничения вернуться в первый этаж сознания, хотя бы ценою утраты более сложных форм духовной жизни.

Возможен ли этот задний ход? Отчасти да, но... Искусственный примитив двадцатого века, дошедший здесь от подражания маскам дикарей до подделки под времена Форда первого, предполагает полное отсутствие действительной наивности. Трудно сомневаться в том, что «поп-арт» есть худший вид снобизма, избыточного, праздного сознания, способного, подобно рентгеновскому лучу, пресвечивать всякую наивную мысль. Не только простое отношение к миру, но и прямая изысканность для него слишком наивны. Одним словом, это утонченно современное обращение к психологии «простого человека» предполагает сложную метаструктуру духа.

И если владелец таксомоторного парка может радоваться тому, что последнее слово авангарда есть восторг перед вульгарной атмосферой бизнеса, то для создателей новой моды сама вульгарность стала трижды изысканной. Недаром наряду с общим «поп» существует еще «мини-поп» — для посвященных, для элиты. С этой стороны никакого растворения в «массовой культуре» не произошло. В результате всех своих умозрительных фи-

гур искусство утратило много реальных ценностей, но не сумело освободиться от праздной рефлексии, которая преследует его и гонит в небытие. При всей их жажде бездумной простоты перед нами все же двойные люди, часто страдающие от этой двойственности, но чаще — нашедшие в ней свое жизненное призвание и солидный источник дохода.

IV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Легко было бы показать ближайшее сходство этой двойственности с более реальными чертами современного буржуазного сознания в политической экономии, социологии и политике, не говоря уже о философском иррационализме нашего времени, более освещенном марксистской литературой. Отсюда вовсе не следует, что на Западе и вообще за пределами нашей ойкумены нет трезво мыслящих людей, способных с величайшей добросовестностью искать решения сложных вопросов современной жизни. Даже выдумки Раушенберга или Уорола нельзя рассматривать как простое приспособление к реакционным классовым интересам. Апофеоз вульгарных коммерческих вкусов может быть искренней попыткой сохранить особую «духовную позицию» в мире стандартной тонкости и слишком легко добываемой культуры.

Речь идет лишь о безнадежности этой позиции, которая манит художника возвращением краснощекого здоровья. Конечно, если у вас есть в запасе достаточный избыток рефлексии, вы можете «пойти в дураки» и дурачить других. Но освободиться от собственной постылой духовности вы не можете. Жажда иррациональной силы, свободной от размышления, от лишних проблем, делает «духовную позицию» художника все более созерцательной и пассивной.

Микеланджело, подражавший природе в своих творениях, создал их в поте лица. Энди Уорол только купил готовую консервную банку. Самое большое произведение «поп-арт», сказал недавно этот вполне современный мастер, есть наша планета Земля. Сказано зло. Однако Земля уже существует и ее незачем создавать. Достаточно выделить этот забавный предмет из «обычного контекста» или взглянуть на него с высоты отрешенной «духовной позиции». В этом условном преображении она получит второй смысл и станет уже искусством. Итак, высшая тайна искусства состоит в том, чтобы вести про-

стую жизнь обывателя, подавляя собственное возмущение против нее при помощи особой техники сверхсознания.

«Поп-арт» не выдумал эту технику, он только довел ее до предельной ясности. И вот почему жалобы защитников абстрактного искусства на вторжение в художественную жизнь консервных банок, холодильников, изделий из пластмассы, купленных в ближайшем магазине стандартных цен, или старых кастрюль — только смешны. Это не тот материал, из которого может возникнуть прекрасное! — восклицает Женевьева Бонфуа в «*Les lettres nouvelles*». Однако несколькими страницами выше она с восхищением отзывается о творчестве знаменитых мастеров послевоенной «парижской школы» — Дюбюфе и Фотрие. Посмотрим, в чем состоят замечательные успехи их искусства.

«С традиционной живописью, — пишет Бонфуа, — самой техникой ее на этот раз обошлись так неучтиво, как никогда раньше... Нежная палитра итальянских мастеров и прозрачная, невесомая, как бы плавно текущая масляная живопись — все это полетело в тартарары, словно никогда не было на свете братьев Ван Эйк. Зато появляются в живописи и получают признание грубые материалы: гудрон, битум, гипс, а иногда и просто штукатурка, гравий, песок, свинцовые белила или жидкий цемент. Холст, неспособный выдержать эту тяжелую ношу, тоже исчезает — его заменили дерево, картон, иногда с нанесенной штукатуркой под мрамор».

Академическим критикам не понравилось это дерзкое новаторство, насмешливо пишет Женевьева Бонфуа. Почему же она меняет тон при виде живописи консервными банками или старой рухлядью из мусорной кучи? Чем это хуже грязи, разведенной свинцовыми белилами? Абстрактная живопись последнего образца настолько жаждет слияния с грубым веществом и стихийными силами природы, создающими зрительные эффекты без помощи человека, она так далеко вышла за пределы изображения в чисто предметный мир, что пионерам «новой реальности» типа Уорола осталось перешагнуть почти несуществующую грань. Вы радуетесь тому, что нежная палитра итальянцев и прозрачная масляная живопись братьев Ван Эйк полетели в тартарары, — так нечего хныкать, если ваша смесь из песка и дегтя полетит еще дальше, в пустыню вечного ничтожества, где царствует абсолютный ноль.

Другой противник «поп-арт», маститый Герберт Рид, берет октавой ниже по сравнению с Женевьевой Бонфуа. Автор многочисленных сочинений, написанных в духе более ранних форм модернизма, которые он всегда защищал и оправдывал, Рид и сейчас рассматривает их как последнее слово новаторства. С его точки зрения, это последнее слово так и должно остаться последним. Он думает, что современному искусству угрожают бессвязность, бездушие, грубость, индивидуализм. Начало абстрактной живописи Рид еще понимает, но уже припадочные жесты Поллока и других «художников действия» кажутся ему не совсем убедительными. Что же касается «поп-арт», то, по мнению Рида, это — «антиискусство, в котором отсутствует стиль». Здесь не о чем говорить. «Грубые каракули, груды хлама — какую связь могут они создать между художником и зрителем?» Мало того, «это антиискусство не имеет корней в истории культуры народов, оно служит торгашам для рекламы товаров», «поп-арт» — продукт капиталистической конкуренции», «мы вплотную подошли к проблеме упадка цивилизации».

Интересно, что все это пишет весьма авторитетный представитель «нового духа». Сэр Герберт Рид не жалуется американский вкус, как это легко заметить в его статье. Кроме того, он хотел бы победы модернизма без ее неотразимых, но совершенно диких последствий. Одним словом, его позиция — это *via media*, «средний путь», который принято считать добродетелью англичан.

«Неужели движение, начатое Сезанном, неизбежно должно было привести к упадку?» Конечно, нет. Искусство должно быть революционным, ибо оно является выражением борьбы против духовного упадка. Но современные социальные условия породили антиискусство. «И если искусство отомрет, то человеческая душа станет бессильной и миром овладеет варварство».

Прекрасные слова! К сожалению, добровольно уступив большую часть территории наступающему варварству, Герберт Рид не в силах удержать свой Дюнкерк, маленькую полосу голой земли. Он сам в течение нескольких десятилетий стоял на коленях перед эстетикой агрессивной художественной воли, способной навязать чужому сознанию любую команду. Классический мир Герберта Рида — это кубизм и его дальнейшие порождения. Где же удержать искусство от «грубых каракулей» на этом рубеже? Забавно видеть вчерашних варваров, защищающих свои каноны зонтиком обывателя.

«Неужели движение, начатое Сезанном, неизбежно должно было привести к упадку?» — спрашивает Герберт Рид. Разумеется, такой фатальности нет — при условии, что современный художник способен вернуться к объективной истине содержания и ее реальному образу. Но для Рида главным отличием искусства от антиискусства является не реализм в его наиболее высоком значении, а стиль — нечто вроде «структуры». Если художник способен создать организованную, связную форму, хотя бы она была отчасти бесформенной и даже грубой, — его произведение останется в рамках искусства.

Этот критерий нового академизма не выдерживает сравнения с фактами. Допустим, что все дело в подчинении форм единству стиля; в таком случае «поп-арт» с его «стилизованной личностью» вполне подходит под этот признак. Тут люди как раз стремятся вернуть искусству непроницаемую цельность. Глубокий порок таких направлений, как «поп-арт», состоит именно в том, что художника уже не интересует реальное содержание дела. Не важно, во имя чего — важно обладать элементарной силой и цельностью здорового существа. И если для этого нужно пожертвовать отвращением к вульгарности, то долой его. Да здравствует мещанство — последний оплот несокрушимого равновесия! В истину, добро и красоту эти парни не верят — они верят только в формальную организацию психики посредством агрессивных методов, разработанных коммерческой рекламой.

Именно в этой замене объективной истины и ее реального образа гипнотизирующей художественной волей, способной повернуть сознание людей в любую сторону и заставить зрителя проглотить все что угодно, лишь бы за этим стояла крепкая «духовная позиция», заключается сущность всякого модернизма, отрицающего объективную истину видимого нами реального образа. В основе этой системы взглядов лежит эстетика внушения — «суггестивности». Все остальное только временные остановки, заправочные станции на этом пути. От кубизма к абстракции и отсюда к искусству отбросов и «готовых изделий» ведет не узкая извилистая тропа, а большая автомобильная трасса, прямая, как стрела.

Герберт Рид не без намерения упускает из виду, что первые опыты живописи посредством реальных вещей были сделаны еще в эпоху кубизма. Достаточно вспомнить так называемые коллажи Пикассо и Брака времен 1912—1913 годов, то есть наклеивание обоев, тряпок, га-

зет или бумаги, имитирующей дерево и мрамор, а также включение в живопись настоящих предметов и прочие чудеса. Жан Кокто вспоминает об этих временах: «Пикассо пробовал свои силы сначала на том, что было у него под рукой. Газета, стакан, бутылка анисовой водки, клеенка, обои, трубка, пачка табаку, игральная карта, гитара, обложка романа «Ma Paloma». Он вместе с Браком, своим товарищем по чудесам, устраивал настоящие оргии скромных вещей. Удалялись ли они от своей мастерской? На Монмартре можно найти модели, которые служили источником их гармоний: это готовые изделия, например, галстуки у галантерейных торговцев, фальшивый мрамор и фальшивое дерево из цинка, рекламы абсента и других напитков, сажа и разбросанные бумажки на месте сломанных зданий, рисунок мелом на тротуаре, оставшийся после детской игры в «классы», вывеска табачной лавочки с двумя наивно намалеванными трубками, подвешенными на ленте небесно-голубого цвета».

Ничего нового не придумали сорок лет спустя Роберт Раушенберг и его друзья по сравнению с этой программой — ничего или почти ничего. Прибавьте к тому, что пишет Кокто, выставки стандартных вещей и коллекции всякой рухляди, так называемые «мерцбау», хорошо известные художникам эпохи «дада». Антиискусство началось гораздо раньше «поп», оно существует уже не менее полувека.

Если угодно, крестным отцом антиискусства был поэт Гильом Аполлинер, друг кубистов. Защищая право художника делать живопись из чего угодно, он сказал: «Мозаичисты писали мрамором или кусочками цветного дерева. Известно, что один итальянский художник писал экскрементами. Во время французской революции некоторые писали кровью. Можно писать чем угодно: трубками, почтовыми марками, открытками, игральными картами, канделябрами, кусками клеенки, воротничками»*.

Итак, можно писать красками — почему же нельзя писать воротничками? Это смелая идея. Можно вырвать больной зуб — почему же нельзя отрезать голову, чтобы избавиться от головной боли? Всякая мысль, доведенная до беспредельной широты, превращается в бессмыслицу.

* Цитаты из Кокто и Аполлинера приводятся по специальному номеру журн. «Cahiers d'art», vol. 7. Paris, 1932, p. 117, 125.

Тициан писал иногда пальцем, следовательно, кисть тоже не обязательна. В таком случае, почему не писать бородой или волосами, почему не мазать натурщицу краской, чтобы она сама оставила свой след в искусстве (теперь это называется «живая кисть»)? Но еще лучше совсем не писать, представив силам природы делать свое дело на полотне. Наконец, самое лучшее — вообще повернуться к искусству спиной. В сущности говоря, Аполлинер решает проблемы живописи путем отмены самой живописи, ее отличия от изображаемой действительности. В этой предельной абстракции произведение искусства тождественно с реальным предметом и между ними больше нет ничего, кроме чисто умозрительной «духовной позиции» художника.

Таким образом, Герберт Рид мог заметить начало «отмирания искусства» уже давно. Этот процесс начался вместе с отказом от изобразительности. Отсюда поиски таких материалов, которые уже ничего не могут изобразить, кроме самих себя. Опилки или песок приходят на смену краскам. Давид Бурлюк бросает свою живопись в грязь, опередив на полстолетия Ива Клейна с его «космическим искусством». Рождается «скульпто-живопись», состоящая из объемных, скульптурно сделанных или настоящих предметов, укрепленных на полотне. Картина переходит в символический набор обломков действительной жизни — старых колес, электрической арматуры. Далее следуют абстрактные конструкции из металла, дерева, стекла и других технических материалов. Осталось только сказать «прости» изобразительному искусству и объявить, что высшим типом живописи является ничего не изображающая простая жизнь. По словам одного из героев романа «Необычайные похождения Хулио Хуренито», всякому искусству следует предпочесть свиные котлеты с горошком.

Таково было положение вещей в годы молодости Герберта Рида, и вот когда впервые явилось антиискусство вместе с угрозой добровольного варварства. В книгах самого Рида мы встречаем странную мысль, будто искусству пора оставить изображение жизни, так как его задача — создавать не зеркало мира, а самостоятельную реальность. Начиная с кубизма все модернистские направления ставят себе в заслугу открытие картины как независимого от природы, не повторяющего ее особого предмета. Подобно идеалистической философии двадцатого века, живопись хочет выйти за пределы проклятой

разницы между субъектом и объектом. Ее идеалом становится счастливое тождество страдающего духа с бесчувственной материей. И если Герберт Рид пишет о грозящем миру душевном бессилии, то в явлениях ультрасовременного искусства это бессилие уже давно налицо. Ненависть мысли к самой себе, ее стремление посредством темной, набухающей грубым веществом техники живописи заслонить от себя реальный облик мира — в этом давно уже состоит тайна ложной и слабой философии, которая по привычке все еще называется живописью.

Что же вы утираете слезы, господа? Не понравилась гадкая рожа, которую строит вашему искусству его невоспитанный ребенок — «поп-арт»? Вы сами этого хотели, вы учили его всяким гадостям, вы сломали устой нормального воспитания, созданные веками благородного труда, как ненужный хлам, мешающий творческой воле. Теперь не жалуйтесь — потерявши голову, по волосам не плачут.

Искусство возникло в незапамятные времена как изображение реального предмета вне нас. На известной ступени художественного развития эта изобразительность породила из собственных недр обратную тенденцию. Реальный образ пошел на убыль, пока не превратился в отрицательную величину, ничем не заполненную «духовную позицию». История консервной банки началась с того дня, когда современный художник задумал превратить свою картину в самостоятельный объект, лишенный всякой зеркальности. Принцип был найден, осталось лишь техническое осуществление. Еще один шаг, и перед нами снова предмет, с которого начало свое развитие искусство. Консервная банка есть консервная банка. Абсолютное тождество достигнуто.

МОЗАИКА



•

ДЕНЬГИ ПИШУТ *

Цветок тянется к свету. Такое движение ученые называют тропизмом. Один американский писатель назвал хризотропизмом способности ученых *sui generis* непроизвольно тянуться в ту сторону, где звенит и сияет золото.

В наши дни критика марксизма давно уже стала рыночным товаром. Такие изделия не претендуют на оригинальность, они утомительно однообразны. Но если взглянуть на этот поток статей и книг с точки зрения статистики, то обнаружится интересная закономерность.

Накануне второй мировой войны в буржуазной печати были модны фразы о закате демократии; тоталитарные утопии ценились высоко на идейной бирже «западного мира». В те времена не было более ядовитого упрека по адресу марксизма, чем обвинение в том, что он является продуктом презренной либеральной эры девятнадцатого века.

Военное и моральное поражение гитлеровской Германии создало в мире новую обстановку. Теперь реакционные течения общественной мысли чаще прибегают к лицемерным фразам лжедемократии. И соответственно этому открылась новая страница в истории навозной литературы, направленной против марксизма. С новым пафосом звучат плоские фразы либералов о свободе торговли и других свободах, вплоть до «свободы воздуха». Из нафталина вынуты мощи Брентано и Менгера. Теперь основная стратегия критиков марксизма состоит в том, чтобы представить его простым ответвлением «интервенционизма», то есть доктрины, рекомендующей вмешательство государства в свободную игру экономических интересов. Чтобы дискредитировать учение Маркса, его объединяют с «прусским социализмом», «тоталитаризмом», «этатизмом», «патернализмом» и другими доктринами или, вернее, кличками, служащими для обозначения экономической политики современного империалистического государства.

Таким образом, атака ведется с двух противоположных сторон. Достаточно сопоставить вчерашний день

* Статья впервые напечатана в журн. «Новое время» (1957, № 26).

критики марксизма с ее сегодняшним днем, чтобы убедиться в тенденциозности этой критики, ее заинтересованном характере. О научной добросовестности здесь говорить не приходится. «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать».

Одним из уцелевших представителей допотопного либерализма, переживающих ныне вторую молодость, является ученик Менгера, Бем-Баверка и Визера, бывший австрийский, теперь американский профессор Людвиг фон Мизес. По свидетельству целого синедриона экономистов и социологов, издавших в прошлом году сборник статей в честь пятидесятилетия его докторских лавров, Мизес принадлежит к наиболее влиятельным умам современной западной общественной науки. В изображении его биографа Мэри Зенгольц, это — бесстрашный Зигфрид частной инициативы, ведущий неутомимую борьбу против превосходящих сил противника.

И действительно, в течение полувека Людвиг фон Мизес грудью защищает вдов и сирот большого бизнеса от угрозы со стороны «коллективного хозяйства». Это старый враг рабочего класса. Таков он и в своей последней книге — «Антикапиталистические настроения» (Принстон, Нью-Джерси, 1956). Газета западногерманских капиталистов «Дойче цайтунг унд виртшафтс цайтунг» публикует на своих страницах большой отрывок из этого сочинения под названием «Социальная философия для всех».

Мы сказали, что Мизес является либералом. Но, боже милосердный, что это за либерализм! В былые времена либералы горой стояли за прогресс, стараясь затушевать его противоречия, его отрицательные стороны. Современные либералы типа Мизеса прошли уже школу тоталитарной контрреволюции двадцатого века с ее отрицанием идеи прогрессивного развития. Закономерность этого развития Мизес считает «мистикой», придуманной Марксом и подхваченной левыми партиями без различия оттенков.

Либерализм старого типа, при всех его изменах демократии, старался представить свою программу естественным требованием большинства людей. Современный либерал типа Мизеса усвоил мораль господ, деление общества на избранную элиту и «непрогрессивное большинство». Все сочинение Мизеса проникнуто горькой обидой на это невежественное, непочтительное большинство, которое позволяет себе думать, что только

труд рабочих и развитие техники — источник всех материальных улучшений в жизни человечества, тогда как на самом деле мир всецело зависит от благодеяний «трех прогрессивных классов». Таковыми являются, по мнению Мизеса, люди, способные делать сбережения, предприниматели, пускающие их в ход, и техники, совершающие различные изобретения на средства капиталистов. Не развитие производительных сил, а накопление капитала есть подлинная сущность всех прогрессивных изменений в жизни общества, если они имеются, — при всяком другом общественном строе прогресс вообще невозможен. Эту тайну не понимает «косная масса» и ее защитники. «Западная цивилизация приняла капитализм по рекомендации небольшой элиты», — пишет Мизес.

Как видит читатель, либералы этого типа недалеко ушли от прямых защитников господства человека над человеком. Последние более откровенны: они говорят, что богатое меньшинство имеет моральное право господствовать над «косной массой», а Мизес всячески старается доказать, что волки существуют только для процветания овец. В этом вся разница. Мизес пишет в защиту капитализма: «Механизм рынка дает обывателю возможность пользоваться достижениями других. Он заставляет три прогрессивных класса наилучшим образом служить непрогрессивному большинству».

Однако научные исследования Мизеса открыли ему важную тайну: старания бескорыстной элиты напрасны, ибо масса неблагодарна. Она не верит в их честные намерения, несмотря на то, что, по словам нашего экономиста, «каждый может свободно вступить в ряды трех прогрессивных классов капиталистического общества». Для этого нужны только ум и воля, остальное приходит само.

Правда, наследственное богатство кое-что значит. Но, с другой стороны, трудности, стоящие перед наследником американского железнодорожного короля, более велики, чем все препятствия, возникающие на пути человека, задумавшего основать новое предприятие, например гараж грузовых машин или воздушную линию.

Странно, что при таком счастливом устройстве общества большинство не желает вступать в ряды «трех прогрессивных классов». Почему, например, каждый рабочий не становится основателем новой воздушной линии? Ведь это гораздо легче, чем управлять наследством железнодорожного короля.

Автор во всем обвиняет ложную философию, утвердившуюся среди простых людей, хотя не все они слышали о существовании марксизма. Возьмите любого герр Миллера. Сам «доктор обоих прав» Людвиг фон Мизес вступает с ним в ученый спор.

«Герр Миллер видит только то, что новые виды производства, снабжающие его различными благами, еще неизвестными его отцу, вызваны к жизни какой-то мистической силой — именуемой прогрессом — и больше он ничего не видит. Накопление капитала, предпринимательство, технический талант не играют при этом никакой роли. Если кому-нибудь можно приписать увеличение производительности труда, то, разумеется, человеку, стоящему у конвейера».

По свидетельству Мизеса, так рассуждает и простой американец, член профсоюза. Несмотря на доступный ему сравнительно высокий уровень жизни, он убежден в том, что капиталист его эксплуатирует, что весь подъем производства создан руками рабочих и что «историческое развитие включает в себе неуклонную тенденцию к росту производительности его труда». Одним словом, он считает капиталистов лишними людьми на нашей планете и, сам того не зная, верит в необходимость социальной революции по Марксу.

Картина, нарисованная Мизесом, неплохо изображает психологию рабочего. Трудно убедить его в добрых намерениях капиталистов, даже если он еще не дошел до социалистической сознательности. Классы обмануть нельзя, сказал Ленин.

Широкое распространение тех настроений, против которых воюет фон Мизес, само по себе свидетельствует об историческом банкротстве капитализма. Наш автор считает их следствием невежества, зависти и других дурных чувств, но в этом отношении он вполне и безусловно является наследником либеральных апологетов прежнего, более здорового капиталистического общества с их плоскими рассуждениями из хрестоматии для детей.

Герр Миллер, как представитель невежественного большинства, не знает политической экономии, и Людвиг фон Мизес берется его научить. Впрочем, эта наука невелика — она вся поместится в жилетном кармане одного из королей «американского образа жизни», которым так услужливо кадит на старости лет почтенный профессор. Ничего, кроме фразы о гармонии классовых интересов, он предложить не может. Дайте предпринима-

телям делать свое дело, и все будет хорошо. В капиталистическом обществе богатеют те, кто лучше других обслуживает потребителя. Люди с увлечением повторяют слова «Коммунистического манифеста» о растущем обнищании рабочего класса, а живут в квартирах со всеми удобствами, радио и телевизором. Все это дал вам капитализм, возмущается Мизес!

Однако герр Миллер не дурак. Он хорошо знает, что поверить ученому профессору — это значит лишиться телевизора. Он не читал Маркса, но об этом ему говорит жизненный опыт. Если предприниматели не встретят со стороны рабочих сплоченного сопротивления, то они не только заберут телевизор, но отнимут даже восьмичасовой рабочий день и другие достижения рабочего класса, вырванные у капиталистов со времен первых фабричных законов. Разве все это результат стихийного развития конкуренции без упорной классовой борьбы и вмешательства прогрессивных общественных сил? Герр Миллер никогда не поверит такому вздору.

Он инстинктивно чувствует, что полная свобода рук для предпринимателей, о чем мечтает фон Мизес, приведет к тому, что никакого улучшения жизни никогда не будет. «Большинство» заставят работать как скот и будут кормить не лучше, чем кормили рабов.

Не будет и телевизора. Его вообще не будет в утопическом мире Людвига фон Мизеса. Развитие науки и техники само по себе интересует капиталистов не более, чем Тартюфа царствие небесное. Везде, где это возможно, они предпочитают увеличивать свои доходы при помощи простого удлинения рабочего дня и сокращения заработной платы. Разве там, где стесняться нечего, в колониальных и зависимых странах, капитализм показал себя с другой стороны? Только встречая на своем пути определенные исторические и культурные условия жизни рабочего класса, среди которых главную роль играет его способность оказывать сопротивление предпринимателям, эти господа начинают искать других путей для увеличения прибыли и тогда им нужны изобретатели. Появляется телевизор.

Выходит, что, сопротивляясь капиталистам, «непрогрессивное большинство» играет весьма прогрессивную роль. Мизес говорит, что социализм есть возвращение к «интервенционистской хозяйственной политике докапиталистической эры», то есть защита устаревших и реакционных общественных форм. Это не новый аргумент.

Так рассуждали в девятнадцатом веке предшественники Мизеса, манчестерцы, доказывая несправедливость ограничения рабочего дня одиннадцатью часами.

На самом же деле борьба рабочего класса нигде и никогда не задерживала прогрессивного развития капитализма. Напротив, она заставляла его принимать более передовые, более демократические формы. Не рабочие должны быть благодарны капиталистам за их предпринимательскую деятельность, а, наоборот, капиталисты должны благодарить «большинство» за его борьбу против свободного хозяйничанья частного капитала. Иначе эта малопочтенная элита довела бы общество до крайнего разорения. Возьмите простой пример. Более короткий рабочий день при прочих равных условиях удлиняет экономический цикл и, наоборот, более продолжительный рабочий день ускоряет наступление кризиса.

Что касается гармонии между личным обогащением и лучшим обслуживанием потребителя, то здесь герр Миллер может напомнить своему оппоненту, что торговцы опиумом и производители атомных бомб получают баснословные прибыли. Стало быть, фраза о лучшем обслуживании потребителя лишается всякого смысла или она означает, что капитализм нужно теснить, ограничивать и, наконец, устранить совсем, то есть порвать всякую связь между личным обогащением и обслуживанием потребителя. Тогда это обслуживание избавится наконец от таких форм, как массовое истребление людей или навязывание им вредных потребностей.

Против научно доказанного Марксом закона, согласно которому развитие капитализма ведет к обнищанию пролетариата, Мизес выдвигает телевизор в доме американского рабочего. Доказательства этого типа не новы, но они всегда были основаны на полном непонимании марксизма. Не будем говорить об исключительном положении рабочей аристократии («буржуазного пролетариата», по выражению Энгельса) или сравнивать уровень жизни квалифицированного рабочего-янки с положением других слоев рабочего класса в самой Америке и в других странах. Есть более простая сторона дела.

Где и когда основатели марксизма утверждали, что борьба рабочего класса за улучшение своего экономического положения безнадежна? Из всеобщего закона капиталистического накопления, указанного Марксом, такой вывод совершенно не вытекает. Возьмем пример из другой области. Власть денежного мешка превращает демо-

кратию в иллюзию, фальшивую вывеску. Это такой же объективный закон, как закон абсолютного и относительного обнищания пролетариата при капитализме. Но отсюда вовсе не следует, что борьба трудящихся масс за демократические завоевания безнадежна, и существование тех или других завоеванных прав, улучшающих положение герр Миллера в капиталистическом обществе, не является доказательством против общего закона, который гласит: капитализм с его системой подкупа и решающего влияния богатых во всех звеньях государственной власти есть издевательство над демократией.

Эпоха империализма является прямым отрицанием демократии, и вместе с тем — это эпоха высокого подъема демократического движения масс, как не раз писал Ленин. Кто не понял таких азбучных истин диалектики, тому нечего рассуждать о марксизме.

Для современного общества это вопросы жизни и смерти. Так, например, все существование герр Миллера зависит от того, что демократическая борьба за мир не безнадежна, хотя при капитализме войны возникают с необходимостью естественного процесса. Разумеется, вполне избавиться от военной угрозы общество не может, пока существует капитализм. Точно так же рабочий класс не может избавиться от обнищания, пока действует процесс капиталистического накопления. Все его победы в этой области — только отдельные более или менее прочные боевые успехи в классовой войне с предпринимателями. Дайте капитализму полную свободу рук, послушайте Мизеса, и вы увидите действие закона обнищания в чистом виде, как действует закон природы в реторте химика.

Мизес сравнивает Соединенные Штаты с государствами социалистического типа по экономическому уровню и злорадствует: ему кажется парадоксальным тот факт, что «бедные нации» тянутся к советскому строю и питают недоверие к американцам.

«Еще более парадоксально, когда американцы, вкушающие плоды капитализма, хвалят советскую систему и считают «естественным», что бедные нации Азии и Африки предпочитают коммунизм». Все наши доводы, жалуется Мизес, не производят впечатления на психологию «непрогрессивного большинства».

Еще бы! Герр Миллер может не сочувствовать коммунизму, но он понимает, что между телевизором в его квартире и существованием другого строя, не похожего

на западное общество, имеется тесная связь. В одном произведении В. И. Ленина, относящемся к 1917 году, есть замечательный рассказ. После июльских событий ему пришлось в течение нескольких дней скрываться от преследований правительства Керенского в семье С. Я. Алилуева, питерского пролетария. «В далеком рабочем предместье Питера, в маленькой рабочей квартире подают обед. Хозяйка приносит хлеб. Хозяин говорит: «Смотри-ка, какой прекрасный хлеб. «Они» не смеют теперь, небось, давать дурного хлеба. Мы забыли было и думать, что могут дать в Питере хороший хлеб». Меня поразила, говорит Ленин, эта классовая оценка июльских событий. Угнетенные классы имеют свойство с поразительной ясностью оценивать все общественные отношения с точки зрения их существа.

Вот почему герр Миллер подозревает, что одной из важнейших причин сравнительно высокого уровня жизни его класса в Соединенных Штатах или в другой капиталистической стране является тот факт, что «они» стали более уступчивы с тех пор, как произошла Октябрьская революция. Это один из величайших итогов современной истории. Успехи социализма нужно мерить не только уровнем жизни в социалистических странах, но и тем влиянием, которое новые общественные порядки в этих странах оказали на положение всего мирового пролетариата. «Они» не смеют теперь, небось, давать дурного хлеба.

Спор австро-американского профессора с неблагодарным большинством — сплошная жалоба на всемирную историю. Старик обижен до слез. Все настроены против капитализма, все употребляют это слово в презрительном смысле, даже служащие «пропагандистских учреждений Соединенных Штатов». Произошло колоссальное недоразумение, объясняет Мизес. Оно началось еще в XVIII веке. «Социальная философия Просвещения, проложившая дорогу осуществлению либеральной программы экономической свободы, которая нашла себе высшее выражение в товарном хозяйстве — капитализме — и ее конституционного следствия, представительного правительства, не требовала уничтожения трех старых сил — монархии, аристократии и церкви». Неприятности произошли только оттого, что мысли революционеров и реформаторов нашли широкий отклик «среди огромного большинства невежественных людей, волнуемых сильными страстями, каковы зависть и ненависть».

Если слова Мизеса о социальной философии Просвещения являются тенденциозной выдумкой, то измену либерализма демократии он изображает довольно верно. Суть его жалобы заключается в том, что, изменив «огромному большинству» в пользу монархии, аристократии и церкви, имущая буржуазия попала в глупое положение.

«Можно было бы ожидать, что монархи, аристократы и духовенство, те силы, которые неустанно подчеркивали свою консервативную позицию, будут готовы отразить социалистические нападки на основы западной цивилизации». Что же получилось на деле? Все эти господа не пожелали служить безгласным орудием в руках денежной элиты. Они начали заигрывать с социализмом. Мизес жалуется на это, сильно преувеличивая, чтобы заставить читателя поверить в мнимый союз рабочего движения с феодальной верхушкой. Даже Гогенцоллерны, пишет автор, придумали какой-то «монархический социализм»; что касается церкви, то она также нашла возможным высказать голос против крайностей свободной конкуренции.

«Некоторые из самых выдающихся вождей современного протестантизма — Барт и Бруннер в Швейцарии, Нибур и Тиллих в Соединенных Штатах, покойный архиепископ Кентерберийский Вильям Темпл — открыто осудили капитализм и даже возложили на его неудачи ответственность за эксцессы большевизма».

Словом, со всех сторон ополчились на покровителей Людвиг фон Мизеса и даже в собственном доме не находят они привета. Как бы мы ни расценивали поэтический талант автора «Антикапиталистических настроений», его элегия в честь золотого тельца заключает в себе частицу классово правды. Не так хороши дела колеблющихся «основ западной цивилизации», если даже заведомо консервативные силы стараются занять более привлекательную позицию посредством критики буржуазного общества. Не помогут этим «основам» и призывы либерала фон Мизеса к объединению всех призраков прошлого.

В древнем Риме был обычай — за колесницей триумфатора шел раб, которому разрешалось осыпать бранью торжествующего героя. Людвиг фон Мизес сам выбрал себе должность раба, следующего за колесницей марксизма.

ФРАНКО-РУССКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ *

В политике, сказал один государственный деятель, известный своим практическим умом, играют роль *imponderabilia*, невесомые величины. Это те величины, которые не могут быть подсчитаны, как трубы заводов, рост населения, количество штыков. Что такое национальные симпатии? Один из моральных факторов, имеющих не весомое, но реальное значение в политике.

Способность испытывать национальные симпатии к другим народам зависит от многих исторических причин. Но, каковы бы ни были эти причины, такая способность является очень ценным качеством. Каждый народ может гордиться этой чертой без опасения впасть в отвратительный грех национального высокомерия. «Бедна та народность, — писал Белинский, — которая трепещет за свою самостоятельность при всяком соприкосновении с другой народностью!»

Можно ли указать более яркие примеры самобытности, чем поэзия Пушкина или музыка Глинки? Между тем в деятельности этих корифеев русской культуры самым широким образом представлены разнообразные соприкосновения с другими народностями. Достаточно вспомнить западнославянские, испанские, английские, французские и другие мотивы в поэзии Пушкина, польские, итальянские, восточные мелодии и музыкальные картины в творчестве Глинки. Удивительную способность перевоплощения, поэтической симпатии к образу жизни других народов, которая с такой наглядностью проявилась в истории русской поэзии, Достоевский назвал «всечеловечностью». Устами одного из героев романа «Подросток», Версилова, он говорит об отношении образованных русских людей прошлого века к памятникам западной культуры: «О, русским дороги эти старые камни, эти чудеса старого мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!»

Формула всечеловечности не была личным созданием Достоевского. С некоторой кривизной, присущей этому гениальному писателю, она выражает общую мысль рус-

* Опубликовано в журн. «News. A Soviet Review of World Events» (1956, № 11).

ской литературы девятнадцатого века, ясно выраженную уже наставником и антиподом его — В. Г. Белинским. Большая или меньшая широта национального склада является следствием исторической судьбы народа. Так или иначе, эта черта облегчила подъем братского интернационализма, охватившего широкие массы бывшей царской империи в годы Октябрьской революции. Она получила научное выражение в идеях Ленина. Любой добросовестный наблюдатель должен будет признать, что «всечеловечность» живет в рядовом советском гражданине как не стираемое ничем предчувствие грядущего братства. Ее легко узнать в той теплоте, с которой наша публика встречает каждого доброго вестника чужой культуры. Политика, направленная в сторону сближения народов, развития культурных связей между ними, популярна в Советском Союзе.

Наши симпатии к Франции и ее культуре покоятся на прочном историческом основании. В жизни каждой страны есть несколько важных моментов, формирующих психологический тип ее обитателей. К таким моментам относится, между прочим, начальный период развития данного народа, условия, при которых он входит в историю, освещаемую письменностью. Обращаясь к древнейшим временам истории народов Франции и Советского Союза, мы видим несколько удивительных параллелей. У истоков французской культуры сияет драгоценный венок эпических песен, *chansons de geste*, и между ними жемчужина этого цикла — «Песнь о Роланде». Среди жестокой борьбы интересов, среди распада древних общественных связей, отраженного в кровавых сценах «Эдды», в мрачном образе Хагена Тронье, в хаосе пожирающих друг друга животных так называемого «звериного орнамента», среди всей этой дикости, уже знакомой с проклятием золота, французский эпос открывает дверь в другой мир, более стройный и справедливый, где существует общая цель — защита страны от внешних завоевателей и сохранение ее единства, где знатность может быть оправдана только суровой службой и где поступки каждого воителя подчинены моральному суду народа. Мы не говорим, что так было на самом деле; исторически дело всегда носит более сложный характер, но так оно могло казаться, таков эпический идеал поэта, а этого уже не мало. И разве не те же идеи одушевляют русскую литературу в эпоху богатырского эпоса и героического «Слова о полку Игореве»?

Примерно в то самое время, когда получили свою окончательную редакцию *chansons de geste*, сложился романский стиль средневекового зодчества, немой язык тесаного камня. На юге Франции, где еще сохранились живые воспоминания античной цивилизации и где подъем городов и рыцарства создал первые очаги светской культуры, романские формы XII века уже предвещают близость Возрождения. Мы слишком мало знаем внутреннюю жизнь Владимиро-Суздальской Руси, но достаточно видеть остатки княжеских палат в Боголюбове, церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире, чтобы понять со всей очевидностью — здесь, в русском Залесье, шел тот же подъем жизнерадостной и народной, в своей основе, культуры, которая обещала в дальнейшем атмосферу Возрождения.

Эта культура была смыта волной татарского нашествия, впрочем, по другим причинам, не удержалась и романская культура Франции. Историки спорят о том, возможно ли участие западных мастеров в создании памятников русского зодчества, отделенных громадным расстоянием от Арля и Пуатье. Но это вопрос второстепенный. Гораздо важнее то обстоятельство, что в этот период здорового детства обе культуры шли рука об руку.

Второе соприкосновение двух народов относится к более позднему времени. Есть еще один важный час в истории каждой нации. Это — период создания централизованной государственности, выработки правил национального языка и первого объединения культурной жизни в столице страны. У большинства европейских народов процесс формирования нации совершался в рамках абсолютной монархии. Отсюда односторонность и некоторые реакционные черты в решении многих исторических задач. Да и как могло быть иначе? Абсолютная монархия выросла на основе поражения народных масс в классовых битвах XVI века. Ее государственность была полицейской, ее централизация — бюрократической и придворной. Единственным спасением от нее был хаос. Как хорошо показал французский историк Гастон Рупнель (вслед за Норманом), в этой реакционной форме прогрессивного исторического движения многое зависело от имущей буржуазии, которая повернулась спиной к народу и, овладев землей разоренного крестьянина, превратилась в малопочтенную аристократию, ханжескую и верноподданную.

Во Франции ряд судебных преследований вольнодумцев, от процесса Теофиля де Вио до сожжения Клода ле Пти, возвестили конец свободомыслия эпохи Возрождения. Величайший мыслитель этого века Рене Декарт принял жестокое правило: «Хорошо прожил тот, кто хорошо укрылся». Во второй половине XVII столетия Франция стала образцовой страной академического классицизма, если это слово может охватить и выразить всю совокупность тех понятий, которые проникли не только в литературу и театр, живопись и зодчество, но заделали даже такие области, как военная тактика и морское искусство, изложенное патером Гостом в виде системы правил «ложного методизма». В те времена деревьям старались придать форму геометрических фигур, а мертвые волосы казались лучше живых.

И все же большое историческое содержание находит себе дорогу в любых обстоятельствах. Французский народ, разоренный абсолютизмом и скованный его бездушным порядком, утратил в эту эпоху многое из того, что слышалось в свободных песнях Вийона и грубоватом народном юморе Рабле. Но он приобрел некоторые другие необходимые черты — знаменитую французскую ясность, *clarté*, привычку к анализу всех вопросов с точки зрения целого, исторически связанного с понятием государства. В конце концов, несмотря на ходячие схемы социологического психоанализа, нигде не сказано, что правильность форм и ясность выражения чужды народу. Недаром суровый реформатор французского языка Малерб требовал, чтобы писатель учился у крючников сеного рынка.

Есть и другие черты французской культуры XVII века, не утратившие для нас своего значения. В глубоких противоречиях скованного духа тончайшей гармонией звучит голос человечности. Даже Стендаль в полемике против «ошибок века Людовика XIV» не отвергает гуманной прелести Расина. Творения Перро и Мансара соединили колоссальный стиль дворцовой архитектуры с мерилom человеческого роста. О внутренней жизни этой замкнутой эпохи свидетельствуют портреты Лефевра, Жувене, Филиппа де Шампень.

Найдут ли французы где-либо в другой стране более верных ценителей их «классического века», чем в Советском Союзе? Начиная с петровского времени народы бывшей Российской империи также прошли через период ускоренного *прогресса сверху* со всеми его противоречия-

ми. Между наследием Древней Руси и русским обществом XVIII—XIX веков лежит граница, может быть, более резкая, чем во Франции. Наш современный язык и литературные понятия тесно связаны с периодом от Ломоносова до Пушкина.

Отвергая рабские пережитки прошлого, наша современная культура не отказалась от наследства русской государственности, сложившейся главным образом в императорский период. Не кто иной, как Ленин еще в годы подполья писал о том, что настоящий революционер должен рассматривать все вопросы не только *снизу*, но и *сверху*. В нашем отношении к государственному быту других стран также нет ничего похожего на анархизм. Народы Советского Союза искренне желают Франции быть всегда независимой, цельной и могущественной державой.

Но самое главное, самое ценное соприкосновение с французским народом лежит для нас в области демократии и социализма. Век Вольтера и Дидро, Великая французская революция, общественные движения девятнадцатого столетия, включая сюда и деятельность утопических социалистов и замечательные произведения французских писателей, романтиков-реалистов и реалистов-романтиков, — все это необычайно дорого каждому человеку, связанному с идеалом социалистической России. Эта страница французской культуры сочетает в едином порыве живую народность, идущую из глубины веков, с высокой ясностью и артистическим развитием передовой цивилизации. Образ французского рабочего в неизменной блузе, каким рисовал его карандаш Домье, неотделим от философии истории Маркса и Энгельса. Великие перемены, которые привели к Октябрьской революции и основанию Советского государства, совершились руками революционных поколений, близко знакомых с опытом французского общественного движения. С каким восторгом писал Щедрин о демократической Франции: «Оттуда лилась на нас вера в человечество, отсюда воссияла нам уверенность, что «золотой век» находится не позади, а впереди нас... Словом сказать, все доброе, все желанное и любвеобильное — все шло отсюда».

Вот почему с такой горечью смотрела передовая Россия на отступление французской буржуазии от идеалов 1789 года, на торжество сытого мещанства, топтавшего честь своей страны. То, что писали о Франции второй половины прошлого века Флобер, Золя, Мопассан, Ана-

толь Франс, имеет много общего с наблюдениями русских писателей. Но, пожалуй, никто не выразил роковые последствия этого отступления от демократии более сильно, чем Герцен. Он предвидел упадок международной роли Франции вследствие ее внутреннего падения — измены правящего богатого меньшинства, его поворота к реакции. «Защитники порядка напрашиваются на самый грубый деспотизм, лишь бы власть обеспечила неприкосновенность стяжания. Они из-за этого протянули руку всем правительствам, ненавидящим Францию; они из-за этого отдали своих детей на воспитание иезуитам, которых сами терпеть не могут».

Под этим углом зрения Герцен рассматривал возвышение Пруссии, дипломатическую и военную историю Европы накануне 1870 года. «Как только немцы убедились, что французский берег понизился, что страшные революционные идеи ее поветшали, что бояться ее нечего, из-за крепостных стен прирейнских показалась прусская каска. Франция все пятилась, каска все выдвигалась. Своих Бисмарк никогда не уважал, он наострил оба уха в сторону Франции, он нюхал воздух оттуда и, убедившись в прочном понижении страны, он понял, что время Пруссии настало».

За три года до Седана Герцен предвидел поражение Франции. «А! господа консерваторы, вы не хотели даже и такой бледной республики, как Февральская, не хотели подслащенной демократии, которую вам подносил кондитер Ламартин. Вы не хотели ни Маццини-стойка, ни Гарибальди-героя. Вы хотели порядка. Будет вам за это война семилетняя, тридцатилетняя... Граф Бисмарк — теперь ваше дело!»

В наши дни часто приходится слышать о «тридцатилетней войне» в применении к событиям двадцатого века. Известный французский политический деятель и ученый Жак Барду посвятил предыстории этих событий большой труд, первая часть которого носит символическое заглавие: «Происхождение европейского бедствия». Англо-французская помощь прусской гегемонии*. Отрадно видеть, что европейская мысль начинает понимать тесную связь между возвышением германского милитаризма, наложившим свою тяжелую печать на всю

* Les origines du malheur européen. L'aide anglo-française à la domination prussien. Paris, 1948.

историю новейшего времени, и слепой политикой так называемых «западных демократий». Но, увы, консервативный автор не стоит на уровне своей задачи. Сравнивая несчастья 1870—1871 и 1939—1940 годов, он проводит странную аналогию между «идеей национальностей» Луи Бонапарта и политикой коллективной безопасности Народного фронта. Вина за поражение Франции возлагается на ее демократическую традицию, на «русскую загадку». Этот прием, достойный мэтра Ренара, должен затемнить истинный смысл «англо-французской помощи» германскому милитаризму, которая остается неоспоримым фактом. И все же после тяжелого опыта последних десятилетий достаточно ясно, что именно вражда к демократии и социализму, боязнь красной опасности была той питательной средой, которая вырастила микробы новой тридцатилетней войны.

Свобода и процветание Франции — в единстве ее прогрессивных сил, в организации коллективной поддержки международной демократии. Начало всех мюнхенов прошлого и настоящего — в отказе от этого жизненно-важного принципа.

Мы сочувствуем современной Франции в ее стремлении подняться на уровень лучших идеалов богатой и многообразной культуры французского народа. Пусть наши симпатии к этой культуре, как невесомая, но реальная величина, способствуют дальнейшему прояснению международной обстановки.

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И НАРОД*

Люди живут в обществе, которое остается для них тайной. Общественная наука много сделала для раскрытия этой тайны — мы объясняем строение общества производственными отношениями, собственностью на средства производства. Разумеется, это верно, это совершенно верно. Но общество, как целое во всей его конкретности, не делится без остатка на производственные отношения. Остаток есть, и если мы не примем во внимание этот остаток, то перед нами будет не живое общество, а только схема, скелет. При таком подходе к делу едва ли можно рассчитывать и на практический успех.

В самом деле, чем объяснить то явление, которое Ла Бозси несколько столетий назад назвал *добровольным рабством*? В классовом обществе большинство людей, имеющих свои особые экономические интересы, вопреки этим интересам, подчиняется небольшому владеющему меньшинству. Я не спрашиваю о причинах этого явления — в общих чертах они известны. Речь идет о самом механизме такого подчинения. Как возникает «добровольное рабство»?

Мы знаем, что это рабство лишь относительно добровольное, ибо на страже классового мира стоит человек с ружьем, но, собственно, это лишь иная форма того же вопроса — почему этот человек с ружьем, так же, как и другие, не допущенный в клуб господ, почему он становится цепным псом их собственности, преимуществ, как тот нищий чеченец или ингуш, охранявший барское поместье, на примере которого Толстой однажды хотел пояснить роль государства?

Мы ближе подойдем к этой тайне, если примем во внимание раскол общества по вторичным признакам. Эти вторичные признаки, собственно, лишь условно вторичные, ибо они начинаются уже в недрах самой экономической жизни в виде элементарной конкуренции от-

* Выступление на конференции, посвященной памяти Грамши, в Институте международного рабочего движения Академии наук в апреле 1967 года. — В кн.: Проблемы рабочего движения. М., 1968.

дельных индивидов, что, без сомнения, относится не только к частным хозяевам, но и к тем, кого они нанимают, да и к людям духовных профессий. На этой основе внутренний раскол растет и ширится во всей громадной сфере общественной жизни. Не главные, не существенные конфликты отчасти стирают более реальные грани, отчасти скрывают от большинства коренные общественные противоречия. Благодаря этому они тоже становятся существенными.

Таково, например, в политике коромысло двухпартийной системы, которое еще Свифт осмелел в виде спора тупоконечников и остроконечников. Как видно, все же это противоречие не простая игрушка, если оно с необыкновенной закономерностью возникает, повторяясь на разные лады и в наше время. Классовое общество живет в атмосфере разнообразных конфликтов — по местному происхождению, городскому или деревенскому образу жизни, по расовым и племенным особенностям, профессиональным, религиозным и прочим, даже психологическим признакам и свойствам.

Не принимая во внимание всю эту громадную флору, это разнообразие конфликтов, нельзя понять капиталистическое общество в целом. Чем больше таких антагонизмов, тем легче осуществляется господство «правлящей элиты». Опираясь на множество разъединяющих людей вторичных признаков, господствующий класс спланирует это общество под своим началом, отчасти насильственно, отчасти фатально, то есть при помощи искаженной внутренним расколом коллективной воли. Так, настоящей находкой для правящего класса является рознь между рабочими коренной национальности и приезжими, эмигрантами, между негром и так называемой «белой чернью», то есть низами общества, которые часто с еще большей свирепостью ненавидят людей другого цвета кожи, чем буржуазная аристократия. Сюда относится и деление общества по религиозным убеждениям.

Одним из самых важных вторичных антагонизмов классового мира, вносящим ноту глубокого контраста, является раскол между интеллигенцией и народом. Здесь перед нами старое, очень старое историческое явление, хотя оно с особенной резкостью дает себя знать сегодня. В нем одна из сильно действующих реакционных сил старого классового строя жизни.

Конфликт между образованным меньшинством и «человеком улицы», «массовым человеком» носит с обеих

сторон болезненный характер. Все, что затрагивает личность человека, более всего болезненно. Сословное унижение не так остро чувствуется, как национальное — оно остается более внешним по отношению к личности. Конфликт между интеллигенцией и народом относится к числу самых коварных противоречий между людьми, ибо оно затрагивает личное развитие.

Как относится, скажем, крестьянин к интеллигенту? У Грамши мы находим следующее небольшое психологическое наблюдение: «Отношение крестьянина к интеллигенту является двойственным и выглядит противоречивым; он восхищается социальным положением интеллигента и вообще государственного служащего, но временами делает вид, что презирает его. В его восхищение инстинктивно проникают элементы зависти и страстной ненависти».

А как относится интеллигенция к народу? Здесь также большая социально-психологическая проблема, имеющая свою историю. В этой истории есть два периода, две эпохи; различие между ними было отмечено Лениным еще на грани двадцатого века. Старая интеллигенция, писал Ленин, отражала настроения широкой массы серого люда. В конце прошлого столетия в России началось формирование интеллигенции нового типа, усыновленной правящими классами и готовой повернуться спиной к «народопоклонничеству» шестидесятых-семидесятых годов. Символом первой эпохи может служить рассказ Михайловского о том революционере-народнике, который, сидя в царской тюрьме, горько оплакивал необходимость есть хлеб, добытый мужиком в поте лица. Для характеристики интеллигенции второго типа могут служить идеи эсера Иванова-Разумника, который рассматривал интеллигенцию как род внеклассовой элиты, высоко парящей над обыкновенной толпой, чьим отличительным признаком является «трафаретность» или, как теперь говорят, конформизм. «Отдельные, более или менее ярко окрашенные индивидуальности из всех классов и сословий, — писал Иванов-Разумник в «Истории русской общественной мысли», — составляют внеклассовую и внесословную группу интеллигенции, основным свойством которой является антимеритократизм».

Но кто такие мещане? Это тоже внеклассовое нагромождение тупиц, противостоящих духовной тонкости и личному своеобразию. Так рождается миф об исконном противоречии интеллектуального меньшинства,

образующего «авангард», и «грядущего хама», стремящегося только к сытости, — величайшей угрозе для всей культуры. «У голодного пролетария и у сытого мещанина, — писал Мережковский в 1906 году, — разные экономические выгоды, но метафизика и религия одинаковые — метафизика умеренного здравого смысла, религия умеренной мещанской сытости».

На Западе этот процесс фабрикации ходячего представления о вечном конфликте между Просперо и Калибаном начался гораздо раньше, уже после революции 1848 года. Достаточно вспомнить Ренана, воскресившего эту шекспировскую легенду с явной тенденцией, заостренной против «хамова племени», или Бурже с его поворотом против демократии. Еще Энгельс писал о новом притоке умов к имущим классам Европы. По сравнению с этим напыщенным антимещанством старое настроение кающейся интеллигенции, желающей искупить свою вину перед народом и работать для него, при всей наивности всякого народничества представляется все же чем-то более высоким.

Недаром Грамши отметил преимущества идеи «хождения в народ» даже в умеренной культурнической форме. «Эти движения, — говорит он, — все же достойны интереса и заслуживали изучения: они увенчались успехом в том смысле, что доказали наличие у «простых людей» искреннего энтузиазма и твердой воли к более высокой форме культуры и более высокому мировоззрению». «Идеализм», как называет Грамши основное умонастроение интеллигенции, повернувшей спиной к народу, показал себя врагом подобных движений. Имеются в виду литературно-философские течения конца прошлого и начала нынешнего века, возрождение идеалистической философии в ее декадентской форме под знаком реакционного новаторства.

Аналогичный процесс совершался на другом полюсе. Зрелый капитализм много поработал над превращением народа в толпу. Я не буду говорить о широко известных явлениях, связанных с тем, что современные теоретики «индустриального общества» называют эрой потребления, о стандартном обывателе, который уже не живет, которого «живут», по меткому выражению одного немецкого социолога. Теряя свои самобытные традиционные черты, «простой человек» стоит перед угрозой превращения в саламандру Чапека. Манипулируя потребностями и самим сознанием людей, капитализм эпо-

хи ассоциированного капитала, эпохи господства монополий штампует личность, создавая так называемую «массовую культуру», «культуру асфальта». В политическом отношении этот процесс связан с тем, что Энгельс назвал эрой революций сверху, имея в виду такие явления, как бисмаркианство в Германии и цезаризм во Франции. Плебисцитарный, желтый элемент империалистической политики с ее социальной демагогией растет, достигая неслыханных размеров в нашем веке.

Раскол между интеллектуалами и толпой, смещающий действительные социальные грани или, во всяком случае, скрывающий их под внешностью внеклассового противоречия между двумя полярными величинами духовного мира (конформизмом толпы и своеобразием личности), принадлежит к характерным признакам современной эпохи. Нельзя, конечно, считать этот современный миф простой выдумкой злонамеренных лиц. В нем безусловно есть то, что Маркс называл «объективным представлением», иллюзией, не зависящей от людей, коренящейся в системе зеркал реального, общественного процесса. Но факт состоит в том, что этот вторичный антагонизм между интеллигенцией и народом становится одним из важных средств для закрепощения нации и соответственно препятствием для сплочения ее на демократической основе против действительных врагов общества, его паразитов, другими словами, для образования того, что Грамши назвал «интеллектуально-моральным блоком».

Заслугой Антонио Грамши является присущее ему понимание опасности, заключенной в этом ложном, но исторически данном разрыве. «Следует отметить, — писал он, — что во всех странах существует глубокий разрыв между народными массами и интеллектуальными группами, даже теми из них, которые наиболее близки к низам, к народным массам, как, например, учителя и священники». Со свойственной ему широтой исторического кругозора Грамши очертил эту проблему в прошлом и настоящем своей страны. Он часто обращается к примеру культуры эпохи Возрождения. Ее непрочность, ее трагический финал были обусловлены именно разрывом передовой части общества с народной основой культуры, утратой глубоких человеческих резервов, оставленных далеко позади. В этом разрыве коренилась возможность католической контрреволюции, новой победы церкви.

«Сила религий, — писал Грамши, — и в особенности

сила католической церкви, состояла и состоит в том, что они остро чувствуют необходимость объединения всей «религиозной» массы на основе единой доктрины и борются, чтобы не дать интеллектуально более высоким слоям оторваться от слоев низших». Церковь сумела воспользоваться этим расколом, сплотить общество на более низком уровне и подавить либертинаж свободомыслящих людей, авангардистов былых времен, опираясь на недоверие к ним массы «простых душ». Так стали возможны знаменитые процессы Ванини, Теофиля де Вьо, Клода ле Пти. Такова вообще трагедия всех передовых духовных движений прошлого, не сумевших победить этот разрыв и потому всегда немного похожих на то, что Пушкин выразил названием одной из своих маленьких трагедий — «Пир во время чумы».

Отсюда, в гораздо больших масштабах, поражение передовой идеологии просветителей XVIII века после французской революции, когда возникавшие в Европе народно-освободительные движения были, при всем их глубоко демократизме, отмечены также некоторыми чертами реакции. Вспомните трагедию «офранцузенных» в Испании. Таково в еще больших масштабах взаимоотношение между передовой мыслью прошлого столетия и теми ретроградными умственными движениями, которые развиваются в двадцатом веке. Когда духовные претензии авангарда переходят в антагонизм Просперо и Калибана, сознательно культивируемый разрыв между интеллектуалами и «человеком улицы», неизбежно является черносотенец со словами: «Посмотрите, что делают эти стрекулисты, кушая ваш народный хлебушко!» Из числа самих анархо-декадентов выделяются демагоги, принимающие язык улицы. От пресыщения оторванной от народа культурой до лицемерного и двусмысленного воскрешения традиционных патриархальных ценностей, до сознательного варварского мещанства только один шаг. Вспомните эволюцию французского «почвенника» Баррэса или даже такие фигуры, как Муссолини и Геббельс.

Грамши писал: «Одна из наибольших слабостей всех имманентных философий вообще состоит в том, что они не сумели создать идеологическое единство между низами и верхами, между «простыми людьми» и «интеллигенцией». Со второй половины девятнадцатого века все более нарастает конфликт между интеллигенцией, ушедшей в свой нонконформизм, и «мещанским» большин-

ством. Последнее легко становится добычей ретроградных движений и социальной демагогии бонапартистского, шовинистического, милитаристского или фашистского типа. Без этого разделения общества, без овладения темным недовольством масс, их недоверием к более развитому слою, без травли интеллигенции «властвующая элита» не могла бы надолго отсрочить гибель осужденного историей капиталистического общества.

Механизм господства буржуазной идеологии похож на двухпартийную систему в политике, он опирается на сверхпередовые, авангардистские претензии «имманентных философий» и пожинает плоды их разрыва с «низами», устанавливая свой контроль над сознанием большинства, поддерживая его на низком уровне всеми средствами массового воздействия. Различные оттенки политического мышления буржуазного мира строятся по отношению к этим двум полюсам, развиваются на их противоположности или создают те или другие комбинации «равновесия сил».

Примеров можно было бы привести множество, но я ограничусь только ссылкой на характерную черту нынешней общественной жизни в ФРГ. Я только что прочел два тома интересного издания — «Клуб Вольтер», в котором объединились видные немецкие, и не только немецкие писатели, настроенные в духе атеизма или, во всяком случае, антиклерикализма. Они с осуждением вспоминают гитлеровские времена. В предисловии к первому тому издатель альманаха Честны, может быть слишком драматизируя ситуацию, утверждает, что современная Западная Германия находится в положении, аналогичном тому, которое было накануне 1933 года, с той разницей, что теперь самые реакционные силы окрашены в правокатолические тона.

Но при всех этих прогрессивных заявлениях участники альманаха сознают себя небольшим сознательным меньшинством, представляющим «имманентную философию», культивирующим всяческий авангардизм в духе либерально истолкованного Ницше и, разумеется, резко отталкиваются от всего коммунистического и марксистского (неомарксизм в счет не идет, это — другая версия той же авангардистской «левизны»).

С этой точки зрения любопытна статья известного критика Хафтмана, оправдывающая эротические издевательства над священными образами христианства в анархо-декадентском поэтическом сборнике «Шпур». Для со-

временной Западной Германии характерны судебные процессы, связанные с оскорблением религии и порнографией в искусстве. Разумеется, лицемерие мещанской нравственности заслуживает разоблачения, но выходки сугубых интеллектуалов не только безвредны для существующего строя, они даже полезны господствующей идеологии, ибо позволяют широкой желтой печати накапливать недоверие большинства ко всему передовому, создавая новое пугало типа «культурбольшевизма».

В глуши Латинской Америки построен сверхпередовой, астральный, удивляющий своими мертвыми марсианскими формами город Бразилиа, а вокруг неграмотное, нищее население. В этой стране женщины получили право голоса только из рук военной хунты! Может ли быть прочным порыв в будущее, не обеспеченный поддержкой снизу и выражающий некий «заскок» цивилизации в самых ее парадоксальных формах? «История есть кладбище аристократий», — сказал Парето.

Единственная альтернатива к обычному циклу старой культуры с ее драмой авангарда и обратными движениями есть именно то сплочение нации на демократической основе, которое предвидел Грамши. Он говорит об устранении «бреши» между интеллигенцией и массой «простых душ», чтобы никакая реакционная сила не могла воспользоваться этим конфликтом в стремлении подчинить передовые силы своей «дисциплине» и сохранить единство общества на консервативной основе. Нужно сделать политически возможным прогресс всей массы, а не только узких группок интеллигенции, писал Грамши.

С этой точки зрения, он не принимает обычное среди образованных людей презрение к мещанству «массовой культуры». Достоевский, по словам Грамши, поднял доступную широкому читателю традицию романов Сю до уровня великого искусства. Грамши хотел бы не антитезы современной развлекательной литературы «приложений», не отрицания ее абстрактным новаторством какой-нибудь авангардистской школы. Он мечтает о таком «отряде литераторов», который мог бы возвысить то, что уже существует. «Более распространенным является предубеждение, что новая литература должна отождествляться с определенной художественной школой интеллектуального происхождения, как это было с футуризмом. Новая литература не может не иметь исторической, политической, народной предпосылки, эта литература

должна стремиться к разработке того, что уже существует, — полемически или иным способом — не важно; важно то, чтобы она уходила своими корнями в богатую почву народной культуры, такой, какова она есть, с ее вкусами, тенденциями и т. д., с ее моралью и интеллектуальным миром, пусть даже отсталым и условным». Здесь у Грамши удивительная близость к идеям Ленина, как они были выражены, например, в его известной беседе с Кларой Цеткин.

Легко понять, что эта проблема имеет свое отражение и в области революционной политики. Мои предшественники на этой трибуне уделили много внимания китайскому вопросу. Однако трагедия, происходящая сейчас в Китае, также связана с опасностью авангардизма. Грамши однажды заметил, что социализм и движение масс, после того как они слились в «философии практики», могут временами снова испытывать периоды расхождения. Такие расхождения означали бы возврат революционного меньшинства страны к изжитым идеям и методам якобинизма, бланкизма, бакунизма.

Это большое несчастье, если меньшинство хочет командовать громадной, распыленной массой, чтобы вести ее в будущее старыми казенными методами приказа и насилия. Такой исторический оползень может, конечно, привести к самым реакционным результатам. Вы помните, что Ленин считал эту опасность роковой для революционного движения: «Для настоящего революционера, — писал он в статье о значении золота, — самой большой опасностью, — может быть, даже единственной опасностью, — является преувеличение революционности, забвение граней и условий уместного и успешного применения революционных приемов. Настоящие революционеры на этом больше всего ломали себе шею, когда начинали писать «революцию» с большой буквы, возводить «революцию» в нечто почти божественное, терять голову, терять способность самым хладнокровным и трезвым образом соображать, взвешивать, проверять, в какой момент, при каких обстоятельствах, в какой области действия надо уметь действовать по-революционному и в какой момент, при каких обстоятельствах и в какой области действия надо уметь перейти к действию реформистскому. Настоящие революционеры погибли (в смысле не внешнего поражения, а внутреннего провала их дела) лишь в том случае, — но погибли наверняка в том случае, — если потеряют трезвость и взду-

мают, будто «великая, победоносная, мировая» революция обязательно все и всякие задачи при всяких обстоятельствах во всех областях действия может и должна решать по-революционному»*. С особенной силой Ленин всегда подчеркивал необходимость сомкнуться с массой, не оставлять далеко позади народные резервы, не превращать революционную волю в источник комчванства, то есть веры в силу приказа, преувеличение революционной целесообразности.

Чем больше отдаляется от своей массовой почвы революционное меньшинство, тем больше оно само становится беззащитным против возможных попыток цезаризма, единовластия, опирающегося на социальную демагогию. Это — логически неизбежный второй акт того же процесса. Мао выдвинул лозунг бунта, борьбы против «рабского подчинения», и, конечно, такие призывы могут найти отзвук в народе, уже разочарованном во всяких больших скачках и достаточно замордованном на прежних этапах. Но при этом революционная энергия масс легко может получить темное направление, и оппозиция против Мао будет фатально обречена, или же ей удастся вернуть доверие народа, слиться с ним и перекипеть в демократическом подъеме. Если этого не случится, то на Востоке возникнет новое большое кладбище аристократии.

Мне кажется, что в своих «Тюремных тетрадах» Грамши предчувствовал, какие «культурные революции» могут угрожать революционному движению при его громадном росте вширь. Он достаточно ясно выразил свое понимание опасности авангардизма, превращения ведущего меньшинства в общественную силу, парящую над толпой, которая остается лишь пассивным материалом для плебисцитарных методов управления. Его идея «интеллектуально-морального блока» с широким большинством есть единственная альтернатива, единственная преграда для всякого рода темных движений и «культурных революций», направленных против культуры.

* Ленин: В. И. Полн. собр. соч., т. 44, с. 223

В МИРЕ ЭСТЕТИКИ*

«Красота, красота!» — все твержу я...

Козьма Прутков

Пусть наша дорога, ведущая в этот мир, будет менее гладкой, чем в учебниках прекрасного, и пусть возделанные поля философии и социологии останутся пока в стороне. Общие рассуждения на эти темы теперь не в моде. Все пишут доверительно, интимно, пишут от своего имени, а не от лица угрюмой истины, холодной, как стены мертвого дома. Я тоже хочу быть современным, писать легко, вторгаться в жизнь. Итак, последуем общему примеру. К чему бесплодно спорить с веком?

1. ИЗ ГАЗЕТ

Не так давно мне удалось прочесть статью академика В. Трапезникова «Критерий — качество». Как и другие участники экономических споров последних лет, автор справедливо подчеркивает, что существующая система планирования по валовому выпуску продукции не совершенна. Средние отчетные цифры, пишет академик В. Трапезников, ничего не говорят о качестве изделий, а следовательно, об их реальной стоимости и полезности для народного хозяйства. Между тем если рассматривать народное хозяйство как единый субъект, то окажется, что этот субъект обманывает самого себя, измеряя свою производительность только числом произведенных тонн или штук.

Весьма простые соображения указывают на то, что хорошее изделие дольше служит. Поэтому, например, увеличить эксплуатационный пробег автомобильной шины — все равно что увеличить выпуск шин, но обходится это в последнем счете дешевле. Много других преимуществ сулит народному хозяйству повышение качества продукции. Сократятся простои и потери на ремонте, уменьшится потребность в запасных частях. Все это будет равно строительству новых заводов в короткие сроки, с малыми затратами и без омертвления капиталов. А для этого, пишет академик В. Трапезников, нужно пла-

* Впервые опубликовано в журн. «Новый мир» (1964, № 2).

нирывать не в абстрактных тоннах и штуках, а в «эффективных тоннах» и в «эффективных штуках», с учетом коэффициента качества (например, теплотворности, если речь идет об угле). Изменение системы планирования само по себе станет могучей силой технического прогресса.

Я не буду пересказывать в подробностях содержательную статью «Критерий — качество». Замечу только, что мысль академика В. Трапезникова встречает на своем пути одно препятствие. Очевидные преимущества планирования в «эффективных штуках» требуют для своей реализации весьма эффективного механизма для определения и проверки эффективности этих штук. Дело в том, что и в настоящее время существуют качественные стандарты, но они не являются остановкой, когда качество продукции приносится в жертву принципу вала. И так как изобретательность человеческая в этом отношении очень велика, то главный вопрос состоит в том, чтобы создать условия, при коих новый «коэффициент качества» не превратился бы в прежний бессильный «стандарт». Нужен стимул, действующий достаточно объективно и безусловно, чтобы обеспечить интересы народного хозяйства в целом, когда различные части этого целого вступают между собой в отношения поставщика и потребителя.

Поскольку экономическая необходимость такого стимула очевидна и настоятельна, трудно сомневаться в том, что он будет найден. Ведь нет ничего на свете сильнее экономической необходимости. И вот на этой основе мысль академика В. Трапезникова о планировании в эффективных штуках получит свое осуществление. А насчет того, как это должно быть сделано, мне давать советы нечего, ибо, как говорится, не моего ума это дело. •

Хочется только сказать, что в области духовного производства планирование, основанное на коэффициенте качества, а не на простом стандарте, еще более необходимо. При отсутствии большого дефицита плохой костюм трудно продать, так что здесь действует проверка рублем, хотя и не всегда. Если же перед вами литературное произведение или научный труд, одного рубля слишком мало. Недостатки людей пока еще таковы, что плохой уголовный роман будут рвать из рук, а серьезная книга, в которой автор хочет воспитывать нас, может залежаться на прилавке. Идеологию и культуру нельзя све-

сти к хозяйственному расчету, они требуют своих затрат, которые окупаются только в большом масштабе.

А с другой стороны — если нужная для коммунистического воспитания книга лежит на прилавке, что от этого пользы? Ведь при этом самая лучшая идеология превращается в бездымный табак, которым угощали Теркина на том свете. В идеологической губернии также бывают потемкинские деревни. Если затраты на морально-политическое состояние читающей публики нельзя вполне проверить рублем, то проверить их все же необходимо, ибо, ссылаясь на полезность своей темы, любой мастер пустозвонства может снабжать читателя неэффективными изделиями. Читатель сначала соблазнится названием, но со временем он поймет, что вывеска не отвечает существу дела. И не дай бог, если из этого опыта выйдет недоверие к печатному слову и в итоге получится что-то вроде заgrabного пайка:

Обозначено в меню,
А в натуре нету.

Словом, в области духовного производства также необходимо иметь эффективный инструмент, способный отделить эффективную штуку от неэффективной, причем это должно быть привычным делом, не требующим каждый раз особого вмешательства, ибо за тысячеликкой жизнью не уследишь. Народ в своем развитии к коммунизму — вот кто должен выиграть в результате взаимодействия его частей, в данном случае — поставщиков и покупателей духовных изделий.

Представляется неясным, как применить коэффициент качества в духовном производстве. Кто будет определять теплотворность его продукции, если ни рублем покупателя, ни каким-нибудь специальным надзором, даже прокурорским, этого проверить нельзя? Есть ли на свете такой инструмент? Конечно, есть. Это общественное мнение, сила моральная. Правда, общественное мнение также нуждается в развитии, оно может заблуждаться, но ничего лучшего нет. И чем больше развита эта сила, чем больше уважают люди общественный приговор как объективный и безусловно действующий стимул в их отношениях между собой, тем меньше возможностей для всякого литературного бизнеса, для буржуазных и феодальных пережитков, тем больше честной службы народу в литературе и науке.

Паскаль говорит: «Чем бы человек ни обладал на земле, прекрасным здоровьем и любыми благами жизни, он все-таки недоволен, если не пользуется почетом у людей. Он настолько уважает разум человека, что, имея все возможные преимущества, он чувствует себя неудовлетворенным, если не занимает выгодного места в умах людей. Вот какое место влечет его больше всего на свете, и ничто не может отклонить его от этой цели; таково самое неизгладимое свойство человеческого сердца. Даже презирающие род людской, третирующие людей как скотов — и те хотят, чтобы люди поклонялись и верили им».

Мы это знаем из опыта, знаем очень хорошо, но не всегда умеем ценить силу общественного мнения и пользоваться его гласным судом. Я хочу обратиться к этой силе с жалобой, заявлением по поводу пустозвонства в эстетике. А почему именно в эстетике? Может быть, потому, что в других областях этого нет.

На всякий случай шутки лучше всего сопровождать комментарием. Желая быть правильно понятым, я хочу прямо сказать, что обвинение в пустозвонстве нельзя распространить на всю нашу обширную и быстро растущую эстетическую литературу. Это было бы очернительством. Но, как говорится, наряду с целым рядом в массе продукции встречаются совершенно неэффективные штуки. Надеюсь также, что никому не придет в голову упрекать автора в том, что он против вторжения эстетики в жизнь. Он только против вторжения пустозвонства в жизнь*.

А впрочем, лучше всего показать, что не нравится автору, на конкретном примере. В качестве примера возьмем произведения В. Разумного. Я добросовестно изучил их с целью представить читателю точный диагноз определенной болезни. И если кому-нибудь придет в голову, что мне доставляет удовольствие этот патологический разбор, пусть объективный читатель представит себе врача, который, потирая руки, говорит студентам: «Обратите внимание — перед вами классическая язва желудка!» Разве это значит, что врач радуется болезни?

* После статьи «Дневник Мариэтты Шагинян» («Новый мир», 1954, № 2) автора этих строк долго стыдили за то, что он выступает «против вторжения литературы в жизнь».

II. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО

Имя В. Разумного мелькает в летописях отечественной литературы не так давно, но с каждым днем все чаще и чаще. Он очень плодovit, что само по себе представляет большое достоинство. Продуктивность — одна из черт истинного таланта, и нет человека, более уважающего эту черту в других, чем ваш покорный слуга. Да, количество не следует презирать даже в науке. Имеется ли содержание и каково оно — вот главный вопрос.

Когда мне впервые попала в руки книга В. Разумного, я был ослеплен фейерверком имен и цитат. Такова слабость человеческая, что весь этот фосфорический блеск показался мне признаком по крайней мере начитанности.

Однако при более внимательном рассмотрении пришлось расстаться с милой иллюзией. Дело в том, что так называемая эрудиция скоро будет продаваться на вес, а научные ужимки и прыжки легко усвоить, не углубляясь в дебри познания. Было бы грубостью сказать это о В. Разумном, но, кажется, можно утверждать, что в его ученых статьях и книгах много бутафории. Такое утверждение будет достаточно точным.

Я впервые усомнился в том, что В. Разумный имеет основание учить народные массы эстетике, открыв его брошюру «О хорошем художественном вкусе» (1961), изданную в количестве двухсот тысяч экземпляров. Судите сами. Автор громит киргизский промсовет, выпускающий украшения плохого качества: «Так, еще недавно магазины города Фрунзе были забиты поразительными по безвкусице «рельефными» картинами, изображавшими бюргерские замки над водами» (с. 9). Возможно, что вкус киргизского промсовета нуждается в исправлении, но неужели наш учитель хорошего вкуса думает, что *бюргеры жили в замках?* Члены киргизского промсовета могут, пожалуй, отвергнуть наставника, не знающего простые факты истории культуры.

Заметив, к моему огорчению, что между блестящим фасадом образованности В. Разумного и действительным состоянием ее на сегодняшний день имеется некоторая щель, я стал более внимательно читать. Оказалось, что брошюра «О хорошем художественном вкусе», как и другие произведения его пера, несет на себе отпечаток планирования по валовому выпуску продукции.

Никакого коэффициента качества, а на обычный, принятый согласно инструкции, стандарт автор просто не обращает внимания. Некогда, нужно спешить! Из нижеследующего разбора читатель увидит, что бьющая через край активность В. Разумного представляет более серьезное общественное явление, чем картины, изображающие «бюргерские замки над водами».

Начнем с невинных и простительных недостатков. Значительную часть написанного В. Разумным образуют цитаты. Их много, и они очень велики. Автор приводит целиком стихотворения Игоря Северянина и Александра Межирова, рассказы Чехова и Горького. Многие цитаты занимают страницу, а то и две. Нельзя утверждать, что все они не нужны, но значительная часть во всяком случае служит только для заполнения места и ничего не доказывает или доказывает то, что ясно без всяких цитат.

Зачем, например, приводится полностью небольшой рассказ Чехова «Случай «mania grandiosa»? Чтобы доказать наличие разницы между учебником медицины и художественным произведением («Что такое искусство», 1958, с. 14—15). Разница, конечно, есть, но разве в рассказе великого писателя речь идет о медицине? Больные Чехова — это бывший становой, помешавшийся на том, что «сборища воспрещень», отставной урядник, нанимающий за свои деньги охотников сесть под арест.

— Посиди, голубчик! — умоляет он. — Ну, что тебе стоит? Ведь выпущу! Уважь характеру!

И, найдя охотника, сторожит его день и ночь до положенного срока.

Вот какие случаи душевной болезни описывал Чехов, а наш эстетик, принимая его иронию за чистую монету, сравнивает образы писателя с учебником медицины и находит, что разница есть. Еще лучше было бы сравнить оперу «Золотой петушок» с книгой о птицефермах.

Но оставим цитаты. Изучая вопрос о том, каким образом В. Разумному удалось обеспечить выполнение плана своей литературной продукции в печатных листах, мы видим, что корпус его трудов бурно растет за счет бесконечных перечислений. Целые хороводы имен — от Аристотеля до Я. Эльсберга, от скульптора Агесандра до Э. Неизвестного. Вереницы художественных произведений — от «Махабхараты» до басни Сергея Михал-

кова «Лиса и Бобер». Широта охвата поистине необычайная.

Вот несколько образцов: «Илиада» Гомера и «Всеобщая песнь» Неруды, трагедии Шекспира и драмы Островского, живопись эпохи Возрождения и графика Домье, «Василий Блаженный» Бармы и Постника и фильмы Эйзенштейна, танцы жителей острова Бали и чешское стекло...» Все доступно В. Разумному, все открыто его пониманию. «Мы, конечно, любимся смелым, неожиданным колоритом полотен Рембрандта или Куинджи, потрясающей пластичностью картин Дейнеки, контрастами света и тени скульптур Родена...»

А вот другой эпический прием, посредством которого можно заполнить много страниц: «Нельзя не радоваться появлению таких фильмов, как «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, «Повесть о первой любви» В. Левина, «Дом, в котором я живу» Кулиджанова и Я. Сегеля, а также целого ряда других... Достаточно вспомнить такие образцы советской классики, как «Цемент», «Время, вперед!», «Энергия», «Гидроцентральный», «Соть», «Не переводя дыхания», «Поднятая целина», как тематические картины советских живописцев, опозитивировавших труд: «Кузнецы» А. Дейнеки и «Хлеб» Яблонской, скульптурная композиция В. Мухиной «Рабочий и колхозница», как «Песнь о лесах» Дм. Шостаковича и «Поэма о море» А. Довженко, а также целый ряд других...» Когда имен и названий не хватает, остается только «целый ряд».

В. Разумный восседает в центре событий, заставляя маршировать перед собой батальоны художников, писателей, режиссеров. То вдруг он устраивает смотр эстетикам или тревожит тени Носира Хисроу и Пак Ин Но. «Творческие поиски таких мастеров театра, как Г. Товстоногов, Н. Охлопков, В. Плучек, Н. Акимов...», «В творчестве таких мастеров, как В. И. Мухина, И. Д. Шадр, С. Д. Меркулов...» и опять: «Горький, Маяковский, Прокофьев, Шадр и другие...»

И другие... Всех привлекает В. Разумный к своему трибуналу, всем читает нотации, учит, осуждает или фамильярно хлопает по плечу. «Мы все-таки считаем недостаточно обоснованным выступление Н. Охлопкова...», «Мы солидаризуемся с той критикой, которую дал А. Ефимов...». Во всем этом бесконечном судоговорении В. Разумный взял себе роль председателя; он парит над всеми и дает указания. В конце концов, изнемогая под

бременем ответственности, он выкликает уже почти неразборчиво: «Некоторые живописцы до последнего времени не излечились...», «В последнее время имели место факты недостаточной требовательности отдельных работников издательств, руководителей некоторых театров...», «К сожалению, наши театры в последнее время создавали мало ярких спектаклей...», «К сожалению, в нашей критической литературе в последнее время мало встречается ярких талантливых выступлений...».

К сожалению, все это имитация широкой осведомленности и тесной связи с жизнью. Относительно связи с жизнью можно сказать, что есть разница между интригой и законным браком. Кажется, В. Разумный командует, не имея на то никаких оснований, что же касается широты его диапазона, то необходимо сделать оговорку.

Если в статьях и книгах нашего автора совершить некоторое упрощение за счет подобных членов — операцию, известную каждому школьнику, — от всего их богатства останется не так уж много. В. Разумный ведет свою научную работу методом панельного строительства. Одна и та же фабричная деталь переходит из книги в книгу. Каждая цитата размером в добрую страницу текста используется до предела, повторяясь дважды, а иногда и трижды в его сочинениях. Так, повторяются в полном или усеченном виде стихотворение Игоря Северянина «Квадрат квадратов», рассказ Горького «Девочка», очерк Глеба Успенского «Выпрямила», индийская сказка о четырех оленях, басня «Лиса и Бобер», описание игры Ермоловой из мемуаров Сумбатова-Южина, цитаты из Белинского, Чайковского, Лессинга, Радищева, Пак Ин Но...

С такой же бережливостью относится В. Разумный к деталям собственной конструкции. «Разве, когда мы бываем в сосновом бору и восхищаемся стройными великанами-соснами, мы мысленно не восклицаем: «Совсем, как у Шишкина!»? Разве, любуясь бушующим морем, мы в воображении своем не сравниваем его с картинами Айвазовского?» Это потрясающее наблюдение в точности перенесено из «Воспитательной роли советского искусства» (1957, с. 71) в книгу «Этическое и эстетическое в искусстве» (1959, с. 155). Целые абзацы, состоящие из довольно плоских общих мест, например: «Художник подобен волшебнику, преобразующему мир...», «У некоторых картин живописцев мы невольно останавливаемся, пораженные гармонией красок...» или афоризм: «Чув-

ствовать себя художником и быть художником — далеко не одно и то же» — перешли из брошюры «Что такое искусство» (с. 17, 18) в книгу «О природе художественного обобщения» (1960, с. 22, 23). Ничто не теряется в хозяйстве В. Разумного, и, если вы встретите у него что-нибудь один-единственный раз, не беспокойтесь — в будущем году вы найдете эту деталь в новой книге, изданной в другом издательстве. Только что он выпустил брошюру «Ленинская теория отражения и некоторые теоретические вопросы изобразительного искусства». И вот уже популярная брошюра переливается в докторскую диссертацию «Проблемы теории социалистического реализма (о художественной правде и социальной функции советского искусства)» (М., 1963).

Повторения, конечно, возможны, они встречаются у самых лучших авторов. Но В. Разумный сделал из этого простое средство для выполнения плана своей эстетической продукции. И если он еще не измеряет ее в тоннах и гектолитрах, то мы должны быть благодарны за это единственно его личной скромности.

III. ЗА И ПРОТИВ

Однако мелкие пятна на солнце еще не беда, а только полбеда. Настоящая беда впереди. Дело в том, что творческий метод В. Разумного имеет одну черту, более сомнительную с точки зрения качества продукции.

Здание его трудов растет не только посредством простого повторения деталей. Наш автор применяет также систему повторения одних и тех же «аксиоматических положений» (как любит он выражаться) в двух прямо противоположных смыслах — утвердительном и отрицательном. Таким образом, из одной мысли получаются две — расчет простой.

Нужно заметить, что свои «аксиоматические положения» В. Разумный произносит с необычным апломбом, выпаливая их скороговоркой, в состоянии какого-то экстаза или самозабвения, совершенно не думая о том, что он пишет. В его книге «О природе художественного обобщения» (с. 99) мы читаем: «Искусство социалистического реализма не знает каких-либо тематических ограничений». Почему же, собственно, не знает? Где вы нашли в советском искусстве религиозную тему, которая пользуется таким распространением на Западе? Советское искусство не фантазирует на темы будущей войны,

не занимается гробокопательством, его не привлекает тема неврозов и половых извращений.

Однако — не стоит беспокоиться. В другой книге («Этическое и эстетическое...», с. 52—53) В. Разумный выдвинул прямо противоположную аксиому: «Каждый новый этап художественной культуры, знаменующий расширение области эстетических интересов художников, их прогрессивное сближение с жизнью, приносит с собой и новые (в том числе и тематические) ограничения». И так, советское искусство имеет право себя ограничивать, не допуская, например, порнографии.

Впрочем, относительно вольных сюжетов остаются некоторые сомнения. Найден «чудесный сплав интимного и социального» — распространенная болезнь ханжества мешает его применить. «Не потому ли столь чопорны и безжизненны герои наших пьес, не умеющие любить истинно человеческой, «грешной» любовью? Не потому ли столь робко наши кинематографисты вздымают объектив к облакам в ту минуту, как героиня привлечет к своему сердцу героиню?» (там же, с. 72). Станный вопрос. Что делает каждый порядочный человек при виде подобной сцены? Отворачивается. Так же поступает и объектив. А вы чего ждете от него, товарищ Разумный?

Однако вернемся к методу «за и против». Допустим, что нам желательно знать, существует ли прогресс в искусстве? На странице 117 книги «О природе художественного обобщения» В. Разумный пишет: «Некоторые буржуазные эстетики прямо-таки специализируются на повторении унылой мысли о невозможности художественного прогресса». Наш автор не принадлежит к числу унылых, он решительно высказывается за прогресс, то есть признает, что в художественном отношении одна ступень истории искусства может быть выше или ниже другой. Переверните несколько страниц, и вы прочтете прямо противоположное утверждение: *нельзя сравнивать две разные эпохи.*

«Иногда, когда речь идет о новом в искусстве, возникает вопрос, как соизмерить его со старым? Точнее, можно ли утверждать, что новое художественнее старого, можно ли решить вопрос, что художественнее — реализм XIX века или социалистический реализм. Нам представляется, что такая постановка вопроса попросту неправомерна. О степени художественности можно говорить в рамках искусства одного творческого метода

и одних творческих принципов (скажем, сравнивать по степени художественности творчество двух актеров нашего театра). Новое рождает новые критерии художественности; оно — *по-новому художественно*. Так, критерии художественности социалистического реализма иные, чем реализма XIX века» (с. 125).

Следовательно, общего масштаба для всех эпох и творческих методов не существует. Сравнивайте реалистов с реалистами, модернистов с модернистами — социалистический реализм тоже хорош *в своем роде*. У него своя епархия. Вообще каждая эпоха имеет свой критерий художественности, одно не выше другого.

Похоже на то, что автор здесь проповедует «унылую мысль о невозможности художественного прогресса». Загляните на следующую страницу — и вы успокоитесь: прогресс есть! С обычным видом знатока В. Разумный указывает *четыре* признака «художественного прогресса».

Однако возьмем другой пример. Ученый исследует вопрос о взаимных отношениях этического и эстетического, нравственности и красоты в искусстве. На странице 51 своего труда, посвященного этому вопросу, он утверждает, что единой для всех эпох и классов нравственности не существует, и так как абсолютной нравственности нет, то невозможно логическим путем получить «некоторые метафизические формулы соотношения нравственности и художественности, и шире — этического и эстетического». А если бы это было возможно, то... Здесь В. Разумный делает вывод не совсем понятный в логическом отношении, но достаточно определенный: «В этом случае вполне приемлемыми оказались бы рассуждения старой эстетики о том, что если не всякое нравственное по своему значению произведение в силу этого уже художественно, то всякое художественное произведение нравственно и т. д. Однако, несмотря на подкупающую убедительность и ясность рассуждений о таком соотношении этического и эстетического в искусстве, в действительности они являются теоретическими лишь по видимости, по форме; фактически же они бессодержательны, ибо нет и не может быть ...абсолютной нравственности, скроенной для всех периодов...»

Запомним или запишем вывод В. Разумного: думать, что всякое подлинно художественное произведение нравственно, не следует. Это метафизическая формула, основанная на признании абсолютной нравственности, общей

для всех эпох и классов, другими словами — бессодержательное рассуждение, теоретическое лишь по форме, по видимости.

Мы готовы согласиться с В. Разумным, вернее — хотели бы согласиться с ним, однако на странице 133 того же труда, ссылаясь на Белинского, он высказывает новое аксиоматическое положение: «Если произведение художественно, то есть правдиво, то оно также и нравственно».

Возьмите счки, читатель, протрите их лучшей замшей, читайте снова и снова! Нет, это не обман зрения — черным по белому вывел В. Разумный метафизическую формулу, имеющую только видимость теории. Мы так и не знаем в конце концов, верно ли это «бессодержательное рассуждение», а хотели бы знать. На проклятые вопросы дай ответы нам прямые! И автор дает ответы — прямые, но разные.

Одна из любимых идей В. Разумного состоит в том, что «художественная правда — это не только правда отражения реального мира, но и правда выражения идеала» (ср., например, «О природе...», с. 56). До сих пор нам казалось, что существует только реальный мир да еще отражение его в человеческой голове. Если понятие «идеал» уместно в материалистической эстетике, следует вывести его из отражения действительности, а не искать вторую правду на стороне. Но оставим эти придирки. Пусть «отражение реального мира» нужно дополнить чем-то взятым из другого источника. В данном случае В. Разумный не объяснил, откуда он собирается взять это дополнение, и мы готовы простить ему недостаток аргументации ввиду благородства его намерений. Однако...

Читатель уже догадывается. На страницах 76—77 той же книги В. Разумный, не долго думая, поворачивает на другой галс. Он торжественно признает «право художника на эстетический интерес даже к безобразным, темным сторонам жизни» и заслоняется от возможных обвинений цитатой из Белинского: «Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть».

Итак, все же, *идеал* или *отражение реальной жизни, как она есть*, — что нужно художнику? Уплатив тридцать копеек за книгу В. Разумного, читатель хочет это знать.

Собственно говоря, вы ни в чем не можете упрекнуть эту систему эстетики. В ней, почти как в Греции, по чеховскому рассказу, *все есть* — и то и сё. Наш пытливый исследователь необыкновенно горяч. Не существует общечеловеческой нравственности, все идеалы носят клас-

совый характер («Этическое и эстетическое...», с. 51). Ну что ж, пойдем по этой дороге. Вернитесь, гражданин! Вы забыли общечеловеческую человечность (с. 60).

Нет существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией («О природе...», с. 62). Есть существенная разница между ними — произведения искусства не измеряются истиной («Этическое и эстетическое...», с. 53).

В. Разумный все время громит чье-то недомыслие, дает взыскания, ставит на вид. Так, например, он осуждает теорию, согласно которой предметом всякого искусства является человек («О природе...», с. 17). Однако за минусом следует плюс: «Да, именно «мир человеческих интересов» волнует в искусстве любого человека, ибо в воплощении этого мира, правды о нем — сокровенный смысл искусства» (с. 33)*.

Другой мишенью для постоянных нападок В. Разумного является общая мысль о присутствии реализма во всяком подлинном искусстве. Автор утверждает, что понятия «первобытный реализм», «античный реализм» и т. п. бессодержательны, антиисторичны (см. с. 65). Читатель готов поверить ему, но на странице 33 той же книги В. Разумный восторгается «удивительным чувством жизненной правды» в изображениях животных эпохи палеолита. Быть может, жизненная правда и реализм не одно и то же? Нет, В. Разумный подтверждает, что это одно и то же. «Само понятие «раскрытие жизненной правды», применяемое при характеристике реалистического типа творчества, очень точно выражает главное в нем» (с. 66). На другой странице той же книги автор признал первобытный реализм де-факто. Оказывается, что искусство палеолита «не может быть безоговорочно отнесено к формам реализма» (с. 35). Это уже совсем другое дело. «Безоговорочно» к формам реализма нельзя отнести даже произведения Бальзака.

Та же история повторяется на примере античного реализма. Вопреки своей собственной аксиоме В. Разумный признает, что античное искусство «ориентировано на действительность» (с. 69), между тем эта «ориентированность», по торжественному заверению того же В. Разумного, является *главным* признаком реализма (с. 66).

* В брошюре В. Разумного «Художественный образ» (1955, с. 12) мы читаем: «Основным предметом искусства является человек, его жизнь и борьба, его мысли и чувства».

После этого вас не удивит еще более яркий пример аксиоматики В. Разумного. В статье «Мечты и явь» («Театр», 1956, № 12) он говорит: «Как справедливо подметил Я. Эльсберг, у теоретиков до сих пор имеет место упрощенное деление всех явлений художественной культуры на реалистические и антиреалистические. Подобный схематизм затрудняет понимание действительного значения различных исторических стилей и использование их традиций как живого наследия мастерства. Более того, он обедняет картину развития советского искусства» и проч. и проч.

Сам я не пользуюсь такими двугорбыми словами, как «антиреализм», и другим не советую, хотя совершенно понятно, что реакционные идеи, религиозная мистика, болезненная, ложная фантазия, фальшивая идеальность и прочее в этом роде образуют духовную силу, враждебную подлинному, реалистическому искусству всех времен и народов. Это совсем не схематизм, а безусловный вывод из опыта передовой общественной мысли, включая сюда просветителей XVIII века, Гёте и Гегеля, школу Белинского, классиков марксистской литературы. Нужно беречь свет, зажженный для нас этими людьми, помнить кровь, пролитую за его распространение героями и мучениками революции. Одним словом, нужно быть действительно современными людьми, а не расстригами прогресса, как сказал бы Герцен.

Но это — отступление в сторону серьезного жанра, может быть, неуместное в нашем повествовании. Я верю, что схематики, описанные В. Разумным в статье «Мечты и явь», действительно существуют. Как же узнать их имена? Открываю книгу того же В. Разумного, вышедшую на год раньше. Начало первой главы украшено формулой: «История искусства есть история становления и развития правдивого, реалистического искусства в борьбе с различными формами антиреализма» («Проблема типического в эстетике», 1955, с. 5). Теперь мы знаем, кто делит все явления художественной культуры на реалистические и антиреалистические. Позор схематикам!

Впрочем, если В. Разумный перестроился и это на пользу — не будем придирааться. Сделаем даже более широкое допущение. Пусть истина находится в руках Я. Эльсберга и В. Разумного. Но пусть в обращении с нею соблюдаются все же известные нормы. В одной из своих последних книг герой нашего повествования дает отпор

трижды презренной «антиисторической схеме развития искусства как борьбы реализма и антиреализма» («О природе художественного обобщения», с. 65). Взгляды свои В. Разумный всегда отстаивал страстно и горячо. Неизвестно только, в чем они состоят, ибо на странице 45 того же произведения, не веря своим глазам, мы читаем: «Ревизионисты сознательно затушевывают эту очевидную разницу реализма и антиреализма в решении проблемы взаимосвязи предметности и выразительности в процессе художественного обобщения». Похоже на то, что сам себя человек обозвал ревизионистом.

Не ищите в произведениях В. Разумного какой-нибудь мотивировки этих противоречий, ее нет. Может быть, он хочет сказать, что борьба реализма и антиреализма бывает только в определенные эпохи, а в другие не бывает? Может быть, он думает, что эта схема применима к одним вопросам и не применима к другим? Никакого намека на объяснение, никакого следа *principium divisionis*, на основе которого можно произвести такое деление эпох и вопросов, у него не найти.

Перечисление двойных аксиом В. Разумного можно продолжать до бесконечности. На каждой странице своих трудов он сжигает то, чему вчера поклонялся, и поклоняется тому, что вчера сжигал. Число страниц неуклонно растет — вот единственный результат этой процедуры. Бывает, конечно, что мысль ученого развивается посредством отрицания прежних его взглядов. Белинский сказал однажды, что он меняет свои взгляды, как меняют копейку на рубль. В. Разумный более скромн в своих меновых операциях. Он меняет копейку на копейку, а в итоге... копейки текут.

IV. ЛОГИКА

Я хотел представить читателю литературные опыты в принятом ныне более свободном стиле, но, как назло, получается монография, посвященная творчеству В. Разумного. Видимо, победить привычку к сухому пайку науки, вошедшую в плоть и кровь, не так легко. Но в качестве автора монографии я обязан перейти от простого собирания фактов к причинам, их объясняющим.

Можно ли объяснить наше эстетическое чудо простым желанием сделать из одной мысли две с целью повысить уровень продукции? Нет, такое объяснение явно недостаточно. Нужно принять во внимание еще два об-

стоятельства. Одно из них имеет отношение к логике, второе — к морали.

Первое обстоятельство говорит в пользу нашего героя, оно смягчает его вину. Дело в том, что логическая последовательность требует памяти особого рода. В. Разумный, конечно, обладает прекрасной памятью. Он способен держать в голове много имен и названий, он всегда помнит, кого нужно цитировать. Но это еще не все. Если вы не хотите противоречить себе на каждом шагу, вам нужно иметь про запас и другую память. С одной стороны, следует помнить, о чем вы взялись рассуждать, чтобы не потерять из виду свой предмет. Если по дороге вы забыли его, у вас получится вздор. С другой стороны, опять же следует помнить, о чем вы взялись рассуждать, чтобы не топтаться на месте. Если в результате вашей умственной работы, весь в поту, вы пришли к исходному пункту, то не стоило и начинать.

Этой логической памяти В. Разумный, как видно из его трудов, начисто лишен, и здесь не вина его, а беда. Он постоянно теряет из виду свой предмет, а принятое им однажды положение незаметно для него самого по ходу дела превращается в другое, прямо противоположное. Наш автор может написать целую книгу, наполнив ее множеством слов, восклицательных и вопросительных знаков, цитат, кипучих полемических выпадов и восторгов, пахнущих духами «Мечта». Но он не имеет понятия о том, что некое следящее устройство, именуемое логикой, отмечает каждое движение его мысли или тот факт, что она топчется на месте. Одним словом, он не хозяин своего мышления, а жертва его.

Взявшись объяснять читающей публике, что такое «художественный вкус», В. Разумный находит прежде всего, что «наша вкусовая оценка — непосредственна». Самый ученый профессор своими доводами не может поколебать мнение простого читателя: «Не нравится!» — и баста. Следует несколько оговорок, однако... «Подводя итог сказанному, можно определить художественный вкус как способность непосредственного суждения о достоинствах, качествах произведения искусства, его эмоциональной оценки» («О хорошем художественном вкусе», с. 21).

Определение точное — как в учебнике геометрии. Остается выяснить, что такое «непосредственный». Толковый словарь русского языка поясняет: «следующий без размышления внутреннему влечению». Так и запишем:

вкус есть способность судить о достоинствах произведений искусства по внутреннему влечению. Если вы начали рассуждать — это уже не вкус, а что-то другое.

Однако двумя страницами ниже В. Разумный с такой же горячностью бьется за исключение непосредственной оценки. Бывает, говорит он, что людям не нравятся «высокохудожественные произведения, заслужившие всеобщее признание». Хорошо ли это? Нет, совсем не хорошо. Такая неудача постигла, например, Белинского и Толстого. Первый не понял художественной ценности французского классицизма, второй «не любил» Шекспира. «Вывод напрашивается сам собой. Удовольствие не может служить критерием художественного вкуса, мерлом того, хороший он или плохой».

Означает ли этот нравоучительный вывод, что у Белинского и Толстого был дурной вкус? Трудно поверить, да и сам В. Разумный признал их лицами, «в хорошем вкусе которых никак нельзя усомниться». Между тем им не нравились «высокохудожественные произведения», да еще «заслужившие всеобщее признание». Чем объяснить такие вольности со стороны Белинского и Толстого? Тем, что они положились на непосредственное внутреннее влечение, а нужно было подумать. Возбужденный этой идеей, В. Разумный старается доказать, что обладатель художественного вкуса должен по крайней мере окончить университет марксизма-ленинизма, а еще лучше — защитить диссертацию по эстетике (вывод, конечно, полезный, хотя и не вытекающий из исходной посылки).

Между прочим, пример Белинского и Толстого рисует то просвещение, которое несет в народные массы брошюра «О хорошем художественном вкусе». Читатель может подумать, что Белинский отверг французский классицизм без всякого основания, просто в силу непосредственной антипатии, причуды личного вкуса. Не понравились ему Корнель и Расин, как болельщикам «Динамо» не нравятся футболисты команды «Спартак». Такую вкусовщину, конечно, терпеть нельзя.

Однако информация В. Разумного требует проверки. Дело в том, что Белинский осуждал французский классицизм и его русских подражателей не случайно. Он видел в этом направлении духовную силу определенного строя жизни, несправедливого и отсталого. Белинский судил о классицизме с точки зрения более высокой ступени общественной мысли, более свободного и развитого вкуса.

К тому же впоследствии он исправил некоторую односторонность своей оценки, вызванную остротой борьбы, придав ей исторический характер. Его последним словом было: «Наше время не отрицает заслуг Корнеля, Расина и Мольера».

Что же касается Льва Толстого, то он не любил Шекспира по очень простой причине — все развитие европейской драмы, чуждое религиозному содержанию, было, с его точки зрения, вредно для человечества. В Шекспире он справедливо заметил полное внутреннее расхождение с духовным миром религии. При этом Толстой осудил не только Шекспира, но и «бессодержательные драмы» Гёте, Шиллера, Гюго, Пушкина и все окрест. Он осудил всякое артистическое светское искусство, не исключая и своих собственных гениальных творений.

В основе этой странной позиции лежала наивная патриархально-крестьянская критика цивилизации, усвоенная великим писателем, но это уже другой вопрос. Так или иначе, В. Разумный включил Толстого в свой задачник по эстетике как пример человека, которому все хорошо, что доставляет удовольствие.

Нет никакой возможности разбирать в этой статье другие нескладицы брошюры о вкусе. Я хотел только показать читателю, что, набрав курсивом в начале своих рассуждений определенный тезис, автор тут же забыл его. Непосредственная оценка вкуса превратилась сначала в простое чувство удовольствия, и было доказано, что этого недостаточно. Затем она отделилась от хорошего вкуса, вкуса в собственном смысле слова, основанного на рассуждении. Многие из того, что пишет В. Разумный о «художественной образованности», само по себе не ложно. Однако все это поставлено в такие логические рамки, что получается противоречие с исходным пунктом его рассуждений, согласно которому оценка нашего вкуса всегда непосредственна. В общем, автор легкомысленно касается здесь антиномии, которая доставила много хлопот доктору философских наук Иммануилу Канту.

На этом проказник был пойман за ухо старшим блюстителем эстетики... лицо воображаемое. Представим себе другого автора, более умудренного опытом. Наш идеальный эстетик строг, но справедлив. Он давно заметил, что ветреные пируэты В. Разумного могут привести к неприятным последствиям, и потребовал его к ответу:

— А ну, подойди, подойди, голубчик! Значит, непосредственное влечение, да?

— Так в книжках написано, дяденька.

— Собрать бы все ваши книжки да и проверить. Что же это выходит? Мы учим, учим, а придет какой-нибудь пижон и скажет: «Не нравится!» Опять же Бетси из Балтиморского зоопарка, которая абстрактные картины пишет. Ты ей про эстетику, а она, к примеру, допустит что-нибудь в твой адрес, да еще сослаться будет на брошюру Разумного: вкус, мол, есть способность непосредственно судить о качествах произведения.

— Обезьяна, дяденька, не имеет второй сигнальной системы, она не может сослаться.

— Это все равно. Абстракционист какой-нибудь.

— Простите, но у меня сказано: «Ни один человек со здоровой психикой не приемлет творений абстракционистов». И в другом месте: «Пачкотня абстракционистов не может доставить удовольствия здоровому, нормальному человеку».

— А чем ты докажешь, что они ненормальные, если у каждого своя непосредственная эмоция играет? Сам написал: «И все же в капиталистических странах находятся люди, которые отнюдь не из-за моды, а искренне наслаждаются ею», то есть пачкотней.

— У меня там дальше говорится: «А ведь их оценки не имеют ничего общего с хорошим художественным вкусом!»

— Ишь ты! А еще дальше? «И вместе с тем нельзя сказать, что все абстракционисты оскорбляют наше чувство цвета. Нет, полотна некоторых из них написаны в красивых тонах».

В. Разумный вносит предложение провести тонкую грань между красивым и художественным. Он полагает, что обезьяна Бетси гонится за красотой, упуская из виду художественность...

Привычка к более прозаическим занятиям мешает нам свободно парить в царстве воображения. Хочется глотнуть земного воздуха, богатого кислородом, и я обращаюсь за помощью к реальному автору — И. Астахову. Нестор нашей эстетики посвятил брошюре В. Разумного о художественном вкусе подробную рецензию в журнале «Театр» (1962, № 8). Некоторые суждения, высказанные им, кажутся мне слишком резкими, но психологическая характеристика В. Разумного как исследователя проблемы вкуса заслуживает внимания. И. Астахов — старый воробей, его на мякине не проведешь. Он вообще не высокого мнения о стойкости В. Разумного

и высказывает это со всей прямотой: «Любовь к витиеватым, неясным и путаным формулировкам столь сильна, что автор не может удержаться перед искушением даже вполне ясное сделать неясным, путаным».

Однако воображаемый разговор еще не кончен.

— У меня, дяденька, сказано, вы не заметили: «Стоит поговорить с ними обстоятельнее, как от апломба таких «ценителей» не остается и следа». Понимаете? Пообстоятельнее надо поговорить...

— Непонятный ты человек. Говори прямо: чем будешь бить?

— Как чем? Образованностью, «художественной эрудицией». Потому что от необразования нашего все это.

— А вот послушай. Взглянул я одному абстракционисту лекцию читать, а он мне — вы хоть и профессор, однако без гарантии не можете. В брошюре В. Разумного ясно сказано, сейчас я вам зачитаю: «Образованность сама по себе еще не дает гарантии того, что у человека художественный вкус совершенен». Это что еще за гарантии выдумал?

И. Астахов объясняет существо вопроса о гарантиях следующим образом: «Хорошо известно, что в наших вузах читают курс лекций по эстетике люди разных квалификаций: преподаватели, старшие преподаватели, доценты, профессора. Можно ли утверждать, что наличие звания доцента, профессора, степени кандидата или доктора наук является гарантией совершенного вкуса?»

Действительно, этого утверждать нельзя. Но можно понять озабоченность И. Астахова — если еще гарантии требовать, то порядка не будет. Сегодня гарантию вам подай, а завтра еще что-нибудь. Нет, порядок должен быть!

Нельзя сказать, продолжает И. Астахов, что степень образованности, равная степени кандидата или доктора наук, является обязательной мерой художественного вкуса. «Это ясно и бесспорно. Но бесспорно и другое: способность эстетического наслаждения находится, вне всякого сомнения, в зависимости от степени развития эстетического чувства, знания предмета, являющегося источником эстетического наслаждения».

А кто больше знает предмет — профессор или студент? Подумайте сами.

Должен признать, что в этом споре я целиком на стороне И. Астахова. Он излагает свой взгляд весомо, грубо, зримо. Он говорит от имени всех преподавателей,

старших преподавателей, доцентов, профессоров, а наш герой скользит в эфире, переходя с одной орбиты на другую.

Теперь вернемся к логике. Можно считать доказанным, что логическая последовательность не является сильной стороной В. Разумного. Он не соблюдает закон постоянства исходной посылки, забывая, о чем идет речь, на второй минуте после старта. По той же причине у него часто встречается и другая логическая неувязка. Множество громких слов, ненужных примеров и прочей бутафории имитирует движение мысли, но, подводя итоги, вы видите, что воз и ныне там.

Что такое вкус? Вот вопрос, поставленный в брошюре В. Разумного, и притом — не вкус вообще, а специально та способность, которая позволяет нам ценить хорошее и осуждать плохое в искусстве. Читатель должен знать, что В. Разумный различает три вида вкуса: физиологический, эстетический и художественный. Он обещает указать «строгий объективный критерий, который позволил бы нам судить о качестве художественного вкуса других людей». Здесь наше любопытство достигает величайшего напряжения, и автор искусно поддерживает его, разжигая интерес читателя всевозможными отступлениями и препятствиями. Наконец приближается время свести концы с концами. Сейчас В. Разумный будет платить по счету, и действительно, мы узнаем от него, в чем состоит «строгий объективный критерий». Чтобы отличить хорошее произведение от плохого, нужно иметь хороший вкус. А что такое хороший вкус? Это и есть способность отличать хорошее произведение от плохого. Проследите ход мыслей в брошюре В. Разумного — и вы увидите, что больше ничего он сказать не может.

Достигнув этого поворотного пункта в своем исследовании, автор чувствует, что обманул надежды читателя, и, желая компенсировать его, начинает подробно объяснять, что называется хорошим произведением искусства. Этим заполнена большая часть книжки В. Разумного.

«В искусстве правда и красота неразрывны». «В искусстве все подлинно прекрасное пронизано гуманизмом» и т. д. Трудно возразить что-нибудь против этих истин. Другие аксиомы нашего автора, изложенные в обычном для него директивном тоне, менее достоверны, но не в этом дело. Будь они вернее устава караульной службы, брошюра В. Разумного все равно написана не на тему. Допустим, что вы хотите объяснить читающей публике,

что такое хорошее зрение. Цель вполне достижимая, если у вас имеются нужные сведения из медицины, физиологии и других наук. А если их нет, что тогда? Займитесь чем-нибудь другим — только не нужно доказывать нам, что человек, обладающий хорошим зрением, видит мир. Мы это знаем без вас. Можете сколько угодно описывать разницу между магазином ликерно-водочных изделий и отделением милиции. Хороший глаз, конечно, замечает эту разницу, но вы не ответили на поставленный вопрос.

V. МОРАЛЬ

Всякий поклонник прекрасного, знакомый с нашей эстетической литературой, знает, что В. Разумный всегда впереди прогресса. Он не упустит случая блеснуть модной фразой. Вот и сейчас, схватив на лету несколько терминов современной западной философии — «коммуникация», «слои», «структура», — он сияет ими, как медными пуговицами. Эта убогая роскошь наряда играет полезную роль в его научных занятиях, но, если от множества *слоев* эстетики В. Разумного перейти к ее внутренней *структуре*, мы не откроем здесь ни логики, ни смысла.

Зачем же так зло смеяться над чужими недостатками? Вы правы, смеяться над чужими недостатками грешно, за исключением, однако, тех случаев, когда люди делают из них выгодное предприятие. В таких случаях, вовсе не редких, говорить о сочувствии уже неуместно, скорее, наоборот — самая беспощадная критика может оказаться слишком снисходительной.

Так обстоит дело и в нашем случае. В. Разумный прекрасно умеет пользоваться своими слабостями. Его апломб, его торжественные речи от имени «эстетической науки» свидетельствуют о полном процветании. Само отсутствие логики помогает ему менять свои взгляды, всегда оставаясь правым.

Возьмем в качестве примера великий вопрос нашего времени — вопрос о новом и старом. Когда В. Разумному не хватает пафоса, он велит набрать свои аксиомы курсивом: «*Новизна — эстетическая особенность художественного обобщения*» («О природе...», с. 115). Многие читатели помнят, что Ленин в беседе с Кларой Цеткин назвал подобное рассуждение «бессмыслицей». Если новое хорошо — оно заслуживает высокой оценки, если же оно только ново, зачем преклоняться перед ним, как перед богом? Но В. Разумный не оставил нас в беде. Не-

много ниже он вещает тем же курсивом: «*В искусстве хорошее не является синонимом нового*» (с. 122). Итак, можно ли считать «новизну» обязательным признаком художественного обобщения? Ответа нет, и не ждите.

Дело в том, что структуру эстетики В. Разумного можно представить в виде модели, устроенной на шарнирах. Есть у меня игрушечная фигурка: тяните ее в ширину — получится жизнерадостный толстяк, попробуйте потянуть вниз или вверх — появится другой забавный тип, сухой и длинный, с постной физиономией. Ну, словом, Пат и Паташон, Санчо Панса и Дон-Кихот. Так устроена и модель эстетики В. Разумного. В ней все зависит от конъюнктуры. По первому зову времени наш герой становится бешеным защитником «новизны», но бронепоезд традиций стоит у него где-то на запасном пути, грозно подняв к небу жерла орудий. Мгновение — и он вырывается вперед, громит противника. А противник-то кто? В. Разумный здесь ни при чем.

Составные элементы этой универсальной эстетики всегда одни и те же, ее алгоритм очень прост: *нужно быть новатором, но не следует забывать о традиции, искусство изображает жизнь, но не копирует ее, в художественном творчестве нас пленяет правда жизни, а также идеал*. Все это верно и совершенно точно, как в таблице умножения: одиножды один — один. Сам Буало согласился бы с В. Разумным, и сам Илья Эренбург не мог бы ничего возразить.

Но, боже мой, какие разнообразные значения может принять эта схема в умелых руках! Как сияет на солнце В. Разумный, переливаясь всеми цветами радуги и поминутно меняя окраску! Тон делает музыку, установки приходят и уходят — модель остается. В. Разумный никогда не произносит слов, которые могли бы ему повредить, и никогда не забывает слов, без которых он не мог бы держаться «на плаву». Но в этих пределах — все что угодно!

Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять, —

однако никто не скажет, что В. Разумный когда-нибудь забыл произнести слово «реализм». В последнее время его барабан громко бьет тревогу, и все же на всякий случай он делает полукомплименты абстрактной живописи. В. Разумный всегда горячо сражался против натурализма, но кто же не помнит, что против натурализма быва-

ли походы еще во времена царя Гороха? Нужно знать несколько простых условных формул — в этом и состоит вся эстетика. Остальное делает время — модель на шарнирах вытягивается то в одну, то в другую сторону.

Пусть исходным пунктом нашего обзора будет 1956 год. В. Разумный бьется в истерике, известной со времени Щедрина под именем «глуповского либерализма». Он требует споров, дискуссионных положений: «В самом деле, не странно ли: клокочет, бурлит мысль в коллективах художников, мысль, прокладывающая дорогу новому — а эстетика молчит! Все громче и действеннее становится протест художников против натуралистической правденки, бытописательства, заземленности искусства — а эстетика молчит!» В. Разумный борется за широкое понимание реализма, против нивелировки творческих индивидуальностей, против критической дубины. «Ведь не секрет, что подлинное новаторство в искусстве, прокладывающее путь в его завтрашний день, нередко третируется нашими критиками как формализм».

Я не исследую здесь вопрос о наличии в этих двусмысленных, тертых фразах крупинцы истины. Мое дело — собрать несколько черт, рисующих направление творческой мысли нашего автора в указанный период. Пусть нервный читатель не беспокоится — ничего страшного не произойдет. Мысль В. Разумного, правда, бурлит и клокочет, но это больше игра. Акции новаторства повышаются — и Фигаро здесь. Он маневрирует достаточно ловко, отвергая «всякую попытку сформулировать общие черты художественного метода, обязательные как для архитектора, так и для балерины, как для композитора, так и для актера». Призывая эстетиков бурлить и клокотать, В. Разумный хочет разрушить построенную на этом общем художественном методе «систему догм и норм».

Здесь, как всегда, нет ничего определенного, однако тон делает музыку, да время от времени нашего героя заносит слишком далеко. Дорого бы он дал, чтобы взять обратно свои презрительные слова об «унылом отражении жизни в формах самой жизни». По странной иронии судьбы в этом пункте позиция его достаточно ясна. Да, В. Разумный предлагает покончить с «требованием отражения жизни в формах самой жизни, которое якобы характеризует суть реалистического метода». Он высказывается против искусства, основанного на сходстве художественного образа с реальной жизнью, какой она является нашему глазу. Под влиянием моды он требует

символов и условностей. С этой точки зрения наш смелый новатор осуждает статью Б. Иогансона, защитника традиций передвижников, объявляя его идеи «ограниченным представлением о реализме» и сообщая для надобности, что в указанной статье содержится «внутренняя полемика» с выступлением композитора Дмитрия Шостаковича в «Правде».

Таковы некоторые сведения о В. Разумном, почерпнутые из беспристрастной летописи печатного слова за 1956 год. Читатель может проверить наши цитаты, обратившись к журналу «Театр» (1956, № 12) и другим, менее значительным изданиям.

В начале следующего года В. Разумный уже не тот. Теперь он посвящает много пустых страниц методу социалистического реализма, громит ревизионистов, утверждавших, что этот метод придуман «для подчинения искусства единым нормативам», и тех заблуждающихся товарищей, которые нигилистически относятся к нему. Однако сила инерции еще действует. В январском номере того же журнала «Театр» за 1957 год В. Разумный продолжает бурлить против «жесткой регламентации». Он даже усилил свою неосторожность, выступая против невинной фразы другого специалиста по эстетике — П. Трофимова: «Реализм — особый метод в искусстве, который требует, чтобы отражение жизни совершалось в основном в форме самой жизни». С каким-то непонятным пылом наш автор называет эти слова «одной формулировкой одного философа, оторвавшегося от реальной практики искусства».

Вольт «налево» завершается у В. Разумного небольшой, но весьма значительной статьей «К вопросу об условности» в журнале «Творчество» (1957, № 3). Необходимо ли, чтобы искусство сохранило «непосредственную достоверность явления»? Другими словами, нужно ли, чтобы портрет был похож на изображаемое лицо?

В. Разумный отвергает это в самых сильных выражениях. Правда жизни и правда искусства — не одно и то же. Из этой мысли, допускающей различные истолкования, автор делает вывод, что путем отрицания вышеозначенной «достоверности» искусство может только выиграть. Путь к истине лежит через условность. В. Разумный не отказывается от реализма, он только думает, что незачем зря проливать пот и слезы. Условность — это реализм, а реализм — условность; дело простое. Спросите В. Разумного, и он объяснит вам, как оно делается.

Вот один из путей к высшей цели: «Лаконичность! Это очень важно в искусстве, где превыше всего — мера, «чуть-чуть». Условность и должна способствовать лаконичности, помогать художнику добиваться результата наиболее экономными средствами». Отсюда конкретный вывод: «Детализация, которой отличаются работы А. Лактионова, плоха именно тем, что убивает выразительные возможности отдельной детали как характерной части целого».

Прошу занести в протокол эти подробности. Они помогут нам выяснить «непосредственную достоверность явления», которое мы исследуем. Автор статьи «К вопросу об условности» признает, конечно, что свобода художника в погоне за экономией средств не может быть безграничной — приходится соблюдать принцип «доходчивости», в противном случае получится ребус. Но обязывает ли это художника, принуждает ли это его к «повторению старых, общепринятых форм»?

В те времена, которые здесь описаны, принцип доступности не заключал в себе для В. Разумного никакой объективной положительной нормы. Это просто консерватизм восприятия масс, привыкших к повторению старых, общепринятых форм. «Конечно, консерватизм восприятия — факт бесспорный, отменить который невозможно. Старое, знакомое, всегда воспринимается легче, чем новое и неожиданное. Но это отнюдь не означает, что художник может пользоваться старыми формами механически, просто заимствуя их у предшественников. Если бы это было так, то никакой прогресс в искусстве не был бы возможен. Однако его история показывает смену старых форм новыми, превращение новых, необычных, порою дерзко необычных форм с течением времени в традиционные и канонические». Все это, конечно, банальности, но нельзя отрицать, что такие банальности густо окрашены модернистским течением мысли.

Прошло несколько лет, и мы снова видим В. Разумного в первых рядах борцов за реализм, мы слышим его громкий голос, читаем его обличения нестойких товарищей, списки которых он предлагает читателю для сведения. Наш герой — это живая хронология, почти как у Чехова. Год или два он был яростным защитником «новых форм», «условности», «лаконизма», «индивидуального видения», не подчиненного никакой «системе догм и норм». Ничто не могло примирить его с изображением жизни в формах самой жизни. Всю эту массу

новых идей он с такой потрясающей силой бросил на чашу весов, что другая чаша поднялась кверху и стала почти неприметной. Но с тех пор, как вам известно, товарищ читатель, много воды утекло. Началось перемещение тяжестей. С некоторыми колебаниями новаторство поднялось кверху вследствие утраты веса. Другая чаша весов стала солиднее, тяжелее, и вы можете проверить это, обратившись к сочинениям В. Разумного.

Правда, он все еще выступает против консервативного понимания художественной формы, смело пользуясь для своей критики примером бывшего президента Академии художеств Александра Герасимова, и эта смелость даже возросла после того, как Александр Герасимов скончался. Однако условность и лаконизм утратили прежнюю привлекательность, а новые формы уже не пользуются полной поддержкой В. Разумного. Где-то посредине пути установилось равновесие. Мы имеем возможность в точности зафиксировать этот момент.

На страницах своей книги «О природе художественного обобщения», изданной в 1960 году, В. Разумный устанавливает различие между двумя группами теоретиков, дополняющих друг друга. Одни, а именно — «теоретики, усматривающие новаторство нашего искусства преимущественно в содержании», поклонники Репина и Левитана, забывают о том, что новое содержание требует возникновения новых форм. Другие теоретики замечают, что искусство XX века имеет много достижений, что для него характерно «стремление к графической лаконичности, интеллектуальной насыщенности, экспрессивности» и т. д. Следует список «других теоретиков». В чем их достоинство? «Возражая сторонникам первой точки зрения на новаторскую природу социалистического реализма, защитники второй справедливо замечают, что без учета реального обогащения формы наше искусство предстанет как наполненные новым вином старые мехи. Однако в полемическом задоре они забывают о том рациональном, что есть у оппонентов, и, в частности, о прогрессивности реалистического понимания предметного начала в искусстве». Как видит читатель, обе стороны имеют свои достоинства и недостатки. Полное равновесие.

Мудрая осторожность и знание жизни, всегда поражающие в трудах В. Разумного, делают особенно интересным следующее сообщение, заимствованное нами из его брошюры «О хорошем художественном вкусе» (1961). Петроний сохраняет позу глубокого раздумья: «Сейчас

во многих квартирах вы найдете легкую и целесообразную мебель в том стиле, который принято называть «современным». Но другие квартиры обставлены (и причем с не меньшим вкусом) старой мебелью, характерной для прошедших эпох».

В. Разумный источает елей. Какое понимание многообразия человеческих вкусов и точек зрения, какая уверенность в том, что старое правило католической церкви: *compelle intrare* — «принуждай войти», не применимо в делах искусства! «Следует иметь в виду, — пишет наш тонкий политик, — что «запрет» плохого может оказать делу эстетического воспитания весьма плохую услугу. Он не убивает, а обостряет интерес к плохому. Недаром говорится: «запретный плод сладок». Более того, «запрещение» (если бы оно было возможно) лишило бы нас представлений о плохом, без которых, конечно, не понять и не почувствовать хорошего, совершенного».

Значит ли это, что «плохое» вечно, как и «хорошее», и зло полезно в этом мире, понеже свет не бывает без тьмы?

Где думает наш воспитатель завербовать тех дурачков, которые согласятся играть роль опытно-показательных образцов «плохого»?

Хочет ли он предоставить людям самим разобраться или он предлагает действовать хитростью, маневром?

Но зачем спрашивать? Вы никогда не узнаете, чем заняты В. Разумный.

И вдруг... что случилось, куда глядеть? Еще вчера «другие теоретики» были почтенной спорящей стороной, еще вчера они были во многом правы, и вдруг — наплыв, как в кино, и крупным планом все они причислены к лицам, проявившим неустойчивость в идеологическом отношении. Это они были источником модернистских представлений о новаторстве, «объективно способствовавших распространению среди художников враждебных эстетических взглядов». В. Разумный уже не требует сохранения «плохого», чтобы яснее были видны преимущества «хорошего». Напротив, «самостоятельная экспозиция доморощенных абстракционистов» представляется ему теперь прямым нарушением норм социалистического реализма («Ленинская теория отражения...», 1963, с. 13, 15 и др.).

Я, конечно, не оспариваю право В. Разумного активно и горячо бороться за чистоту коммунистической идеологии. Приходится, однако, сказать, что в списке не-

устойчивых критиков, составленном его твердой рукой, не хватает одного лица. И это лицо — сам В. Разумный.

Конечно, в последних превращениях нашего героя сохранилась его постоянная схема, идеальная модель эстетической мысли, непогрешимой, как таблица умножения. Одиножды один — один, нельзя допускать вылазки лже-новаторов, нельзя похвалить и консерваторов. Однако, при всем постоянстве личности, В. Разумный уже не тот, совсем не тот. По сравнению с нормативами 1956 года он вывернул наизнанку всю совокупность своих эстетических учений.

Вы помните, кто издевался над консервативной программой «унылого изображения жизни в формах самой жизни», кто требовал условности, ведущей художника в глубь вещей? Постарайтесь скорее забыть о тех временах, когда В. Разумный бурлил и клокотал. Теперь он пишет другое: «Суммируя все сказанное выше, следует подчеркнуть, что *предметность, отражение жизни в тех формах, которые порождены ею и которые практически неисчерпаемы по выразительным возможностям*, является главным, коренным средством выразительности» (там же, с. 78, курсив автора, ср. также с. 20).

Вы помните, кто советовал людям искусства смело противоречить «непосредственной достоверности явления»? В. Разумный уверен в том, что вы давно забыли об этом, и потому не считает нужным даже изменить терминологию. «Непосредственная достоверность» является у него теперь с положительным знаком. Он доказывает, что умалять значение «внешней достоверности» могут только критики, склонные к модернизму, неустойчивые в идеологическом отношении. «Вот почему глубоко заблуждаются те критики, которые, ратуя за выразительность художественных образов, говорят об элементах языка искусства и забывают о том целостном образе, который создается при их помощи, о его внешне достоверном облике как выразительном факторе» (с. 78). Итак, портрет не должен быть символом или условной схемой; он прежде всего нуждается в сходстве с определенным лицом. Так все изменчиво на свете! Только что Фигаро был здесь, где же он? — Фигаро там.

Вы помните, кто осуждал художника А. Лактионова за чрезмерную склонность к детальному изображению жизни. А теперь? «От первого плаката первых военных дней до радостного «Письма с фронта» А. Лактионова...». Забыты символы, знаки вместе с экспрессией.

Пресловутая «лаконичность» больше не трогает сердце ученого, как бывало. Он окончательно разлюбил ее и допускает теперь на всякий случай только у некоторых художников, с которыми, видно, уже ничего не поделаешь. Всякая попытка придать условности более широкое значение подавляется им в зародыше с указанием конкретных носителей зла. Много страниц В. Разумный посвящает теперь доступности художественного произведения. Это уже не «консерватизм восприятия», а норма вкуса, и горе тем, кто требует от народа, чтобы он возвысился до понимания новых форм (обратное см. у того же В. Разумного, «О хорошем художественном вкусе», с. 54).

Вы помните, что в былые дни В. Разумный не соглашался с порочным методом хранения нового вина в старых мехах. Он отвергал догматическую идею, согласно которой «старые формы» могут иметь значение для нашего времени. Но все проходит, и это тоже прошло. Теперь он издевается над первооткрывателями «новых типов видения», поджаривая их на медленном огне. Он понял, что все эти мнимые открытия — не более чем формализм, уводящий художника от больших гражданских проблем, от активного вторжения в жизнь и т. д. «А прикрывается этот отход криком о недостаточной выразительности старой формы. Да, как говорится, дай-то бог подняться многим нашим художникам до тех высот формы, которые были достигнуты старыми мастерами: Микеланджело и Гойей, Врубелем и Репиным, Антокольским и Роденом, Хогартом и Домье!» Так говорит В. Разумный, а что будет завтра — неведомо даже аллаху.

Вы, помните, наверно... Нет, вы не помните, что писал В. Разумный, и не надо. Довольно того, что я прочел для вас все его сочинения от начала до конца. Наука требует жертв — поверьте, это был каторжный труд. Временами у меня рябило в глазах, кружилась голова. Я думал, что это сон. Какой странный человек В. Разумный! Как умещаются в его уме все эти противоречия? Почему он с ясным челом говорит сегодня одно, а завтра другое — противоположное, и никто не остановит его? Откуда он пришел? Куда он идет?

Тысячи вопросов теснятся в груди, и я чувствую, что В. Разумный растет у меня на глазах, принимая поистине фантастические черты.

VI. ИДЕОЛОГИЯ

Читатель, наверно, уже устал от этого парада эстетики, и все же я должен продолжать. Дело в том, что пустозвонство не столь невинная вещь, как может вам показаться. У него толстая шкура, острые когти и крепкие зубы. Оно кусается.

Некоторое представление об этом читатель уже имеет. Зная, где раки зимуют, В. Разумный старается обеспечить себе полную неуязвимость. С этой целью он цитирует самые важные документы, ссылается на самые большие авторитеты. Он верит, что остальные грехи ему простятся, если будет доказано, что в идеологическом отношении он человек надежный.

Принимая во внимание нашу основную задачу — проверить коэффициент качества, необходимо выяснить, имеет ли идеология В. Разумного достаточный запас прочности или в ней тоже много бутафории. Так как он часто издает свои книги под грифом Института философии Академии наук, проверим прежде всего, знает ли он разницу между материализмом и идеализмом. С этой целью будет поставлен следующий эксперимент.

Обратите внимание на весьма значительную фразу из книги В. Разумного «Этическое и эстетическое в искусстве» (с. 11): «Прекрасное ценит внутреннее содержание только по его проявлению во внешней форме, а стремление к доброму заботится только о сущности, внешность же не важна для него». Автор ссылается на Н. Г. Чернышевского. Однако что-то не похоже на Чернышевского! Если у вас есть сочинения великого русского мыслителя, давайте проверим эту ссылку. Вот и соответствующее место, но здесь выясняется поразительная история. В. Разумный просто не заметил, что несколькими строками ниже Чернышевский говорит: «Мы изложили обыкновенные понятия о прекрасном и его сущности. Постараемся теперь изложить наши собственные мнения о том, в чем состоит сущность прекрасного». Мысль, приведенная В. Разумным, представляет собой часть «обыкновенных понятий о прекрасном и его сущности», а всякий читавший диссертацию Чернышевского знает, что под именем «обыкновенных понятий» он имеет в виду идеалистический взгляд гегельянца Фридриха Теодора Фишера, против которого направлена его критика.

Кроме приведенного случая в книжке Разумного еще два раза цитируется Чернышевский (с. 11, 18), и каждый раз — та же история. Не обращая внимания на немецкие слова в скобках, поясняющие термины Фишера, В. Разумный выдает его эстетику за материализм Чернышевского. И это странно, ибо показывает — с почти математической точностью, — что В. Разумный не читает книг, на которые он ссылается, а выхватывает цитаты, не давая себе труда вдуматься в их содержание. Это странно и потому, что автор, выступающий в качестве философа, не может отличить идеализм от материализма.

Проверим теперь, каковы познания нашего философа в области диалектического метода. Вот небольшой пример.

В. Разумный рассматривает вопрос о том, можно ли сказать, что «каждое новое прогрессивное художественное направление более правдиво, чем предыдущее». Сего числа автор решает этот вопрос отрицательно. Сравнить между собой произведения разного времени нельзя. Доказательство следует: «Если бы перед художниками разных периодов была бы одна действительность, один эстетический объект, то с грехом пополам возможно было бы сравнивать их между собой по степени истинности создаваемых ими образов. Но ведь эта действительность не неизменна: история есть процесс смены одних общественных форм другими; вслед за сменой этих форм преобразуются и все представления людей, в том числе и их этические идеалы, запечатлевающиеся в творчестве художников. Очевидно поэтому, что у художников каждой новой эпохи *другой предмет отражения*, ибо они, в отличие от своих предшественников, не только сталкиваются с иной действительностью, но и выражают иное отношение к ней» («Этическое и эстетическое...», с. 53, курсив и синтаксис автора).

Скажем прямо, что ответ В. Разумного на тройку не тянет. Разве предмет отражения в политической экономии или в социологии не изменяется от эпохи к эпохе? Значит, сочинения Адама Смита и Карла Маркса также нельзя сравнивать «по степени истинности»? Вы говорите, что предмет отражения в искусстве меняется. А где же он не меняется? Покажите нам такой предмет, который не подчинялся бы закону всеобщего изменения. Выходит, что в человеческом сознании вообще не может быть истины, ибо предмет отражения непрерывно меняется.

Конечно, мы уже знаем, что искать в сочинениях В. Разумного логику — занятие безнадежное. Он, например, не раз повторяет, что всякое искусство есть познание жизни. А так как сравнивать художественные произведения по степени истинности нельзя, то выходит, что истина не является мерой познания.

Вот и судите о нашем философе как вам угодно.

Впрочем, он не менее часто повторяет мысль Белинского: содержание искусства и науки одно и то же — истина. Если это верно, а это несомненно верно, то почему же нельзя сравнивать различные произведения искусства по степени приближения их к истине? Разве не так рассматривал Белинский путь русской литературы от Тредиаковского до Пушкина и Гоголя? Другое дело, что понятие истины — вещь сложная, особенно в искусстве; ее поступательное развитие противоречиво. Но все это не может служить оправданием старых философских предрассудков, излагаемых под видом нового творчества в эстетике.

В. Разумный говорит от имени марксизма, не иначе. Читатель, пожалуй, примет его слова за чистую монету, между тем сам наставник не имеет элементарных знаний, приобретаемых обычно в семинарских занятиях. Вы только что видели, что он не умеет обращаться с понятием исторической относительности, то есть не знает разницы между диалектикой и релятивизмом.

На этом, пожалуй, можно закончить экзамен по философии. Довольно с вас, можете идти. Нет, стойте, есть еще один вопрос — из эстетики. Это вопрос о реализме.

Мы уже знаем, что здание эстетики В. Разумного подвержено сильной вибрации. Хотя постоянные колебания нашего автора, его плюсы и минусы дают в совокупности совершенный нуль, этот нуль нельзя назвать состоянием полной невинности. Выпавшая свои «аксиоматические положения», В. Разумный время от времени заговаривается, его заносит бог знает куда. Вот, например, одна из его аксиом: «Эстетика, обосновывающая реалистический тип образного мышления, провозглашает субъективное видение мира художником специфическим законом художественного творчества» («О природе художественного обобщения», с. 92). Этот сомнительный принцип получил самое широкое развитие в произведениях В. Разумного. Смешное и совершенно не свойственное русскому языку словечко «видение», простая калька

с модного иностранного термина, встречается у него на каждом шагу.

Если слова имеют свою философию, то слово «видение» до краев наполнено какой-то жидкой мутью. Оно закрепляет ходячее представление, будто каждый человек, и особенно каждый художник, *видит* мир по-своему. Пока речь идет о метафоре, литературном образе — сделайте одолжение. Но фраза «видит мир по-своему» должна означать нечто большее, а именно — безусловную субъективность восприятия. В таком случае дело обстоит не так просто.

Восприятие мира у каждого живого существа бесконечно индивидуально. Но именно *бесконечно*. И чем тоньше эти различия, тем труднее выразить их в конечных измерениях. Практически или в пределе, то есть в границах биологического вида, все люди, не говоря о больных глазами болезнями, видят один и тот же мир одинаково. Если особенности восприятия становятся слишком заметны, мы имеем дело с болезнью или чрезмерным влиянием организма, затемняющим внешнее восприятие. Бывают слабости зрения и зрительные иллюзии, но человек научился отличать их от общей нормы и корректировать их.

Заметные различия между людьми возникают в процессе истолкования того, что видит человеческий глаз. Хотя эта примесь сознательного элемента возможна на очень ранней ступени восприятия и проявляется часто в бессознательной форме, ее следует отличать от зрения в собственном смысле слова — естественного процесса, лежащего в основе. Но разница между людьми становится особенно ясной, когда речь идет о выражении и передаче нашей картины мира при помощи разнообразных средств, связанных с особыми историческими и личными условиями. Здесь люди больше всего расходятся между собой. Так, импрессионисты начиная с семидесятых годов прошлого века перешли к «светлой палитре» в отличие от академических и салонных живописцев, которые писали темно, применяя много коричневой краски, асфальта. Было бы наивно думать, что изменилась тональность зрительного восприятия. Нет, разумеется, изменилась передача его рукой художника.

Почему же в этой области индивидуальные различия принимают характер более определенных типов «видения», как говорит наш автор? Потому, что всякое человеческое творчество, совершаемое умом или рукой, в от-

личие от того, что дано природой, несет на себе печать искусственности. Не надо думать, что это унижает человека — в искусственности его созданий есть не только слабая, но и сильная сторона. Все, что он создает сам по себе, от прямой линии, проведенной на песке, до небывалой пластмассы, синтезированной на заводе, от научного понятия до пейзажа Коро — все это имеет достоинство всеобщности и простоты, недоступных в столь правильной форме миру природы без человека. Борясь против неисчерпаемой сложности природы, он вступает в союз с ее низшими, простыми, механическими силами, и это позволяет ему, как правителю Макиавелли, надеяться, что он сумеет навести порядок в своем уголке вселенной. Лишь бы наш царь природы не проявил излишнего рвения, ибо природа этого не терпит. «Слишком строгие господа долго не правят», — гласит старая немецкая поговорка.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что «субъективное видение» не является специфическим законом художественного творчества. Напротив, законом его является стремление к общей норме, отвечающей объективному содержанию нашей картины мира. При этом художник невольно или сознательно упрощает свое восприятие, ибо всякое человеческое искусство приблизительно и условно. Не субъективность восприятия, а свойство создавать искусственные всеобщности лежит в основе более или менее ясной кристаллизации разных типов «видения мира», если угодно в переносном смысле пользоваться этой терминологией. Колорит одного художника красноватый, другого — зеленоватый, и мы легко замечаем это. Типы эти заметны, определены, очерчены ясными линиями в отличие от естественных особенностей восприятия, бесконечно индивидуальных у каждого человека. Условности бывают исторические, местные, принадлежащие определенному жанру, не только личные. Это искусственные миры, верные природе у настоящих живописцев, но зараженные конечностью, как все искусственное, упрощающее богатство восприятия. Хорошо это или плохо?

Солнце художника — не солнце природы, писал Дидро. Как искусственный соловей не может заменить естественного, при всех своих преимуществах, пленивших китайского императора, так искусство вообще, даже наделенное стихийной силой гения, не может догнать природу. Но это и хорошо. Без этой разницы между не-

повторимой природой и повторением ее в различных формах человеческого творчества, включая сюда и процесс мышления, и реальные абстракции техники, без этой разницы, создающей столько проблем, не может быть *второго*, человеческого мира в рамках природы, а этот мир нужен нам и, говорят, нужен самой природе, которую мы повторяем на свой лад, надеясь, что это к лучшему.

Конечно, есть мера в вещах. Более значительная доза искусственной всеобщности уже не помогает нам приблизиться к сердцу природы, а удаляет от нее. В совершенно чистой, стерильной среде вредные бактерии не живут, но в ней не может жить и сам человек. Это мертвое царство стилиа, если вернуться к художественному творчеству, и есть область «субъективного видения» как такового. Чуть поодаль от него начинается уже зараза жизни, конкретное содержание реальности. Зеленая, красная, желтая окраски «видения» слабеют, порядка в этом мире меньше, и он гораздо сложнее, многообразнее. «Тик мастеров», как говорят французы, маниакальная последовательность, обличающая пациентов доктора Крупова, уступает место более трезвому подражанию природе.

Искусство в своих архаических и перезрелых (или упадочных) формах часто граничит с отвлеченной типичностью стилиа, в которой стирается все индивидуальное. Как признают теперь сами участники новейших течений, погоня за оригинальностью «видения» привела к полному конформизму, то есть однообразию. Здесь действуют больше законы статистики, чем эстетики. Только реальная жизнь во всем богатстве ее исторического развития настолько неисчерпаема, что ее можно изображать, не опасаясь за себя, — оригинальности хватит на века. Вот почему в те времена, когда художник наивно думал, что существует только один способ видеть мир, и честно старался передать эту «непосредственную достоверность», сильных индивидуальностей в искусстве было гораздо больше.

Природа, точнее — живая действительность, включая сюда и мир истории, есть общий масштаб для всех искусственных миров, созданных человеком с его опасной склонностью к чрезмерному, механическому упрощению бесконечного многообразия жизни. Лишь обращаясь к этой общей основе, можно понять слова Маркса — «понимающее мышление» одно и то же во все времена. Так же близки, едины в своей основе все формы искусства,

и только на периферии, в слишком заметных провинциальных диалектах оно распадается на «субъективные видения». У всех бодрствующих один общий мир, сказал Гераклит, во сне же они уходят в свой собственный.

Мысль о том, что каждый человек имеет свое особое «видение», хорошо известна. Стремление разбить историю человеческого сознания на множество не общающихся между собой субъективных форм, оригинальных сновидений, личных и коллективных, является одним из продуктов современного западного иррационализма. Отсюда растет эстетика различных модернистских направлений, отвергающих объективный масштаб человеческого глаза во имя субъективно окрашенного «видения».

Где подхватил В. Разумный это словечко, я не знаю. Знаю только, что здесь нужно выбирать. Либо, при всем многообразии стилей и форм, при всех противоречиях развития, имеется общий критерий художественной правды — или реализм — и эта правда развивается в истории, как вся совокупность материальных и духовных сил человечества, либо вы должны признать вместе с Мальро и десятками, нет, сотнями, тысячами других, более мелких бесов нового царства тьмы, грозящего нашей эпохе, что исходным фактом сознания является слепота, а не зрение, ночное безумие, а не единый для всех бодрствующих общий мир, «субъективное видение», а не истина, отражение действительности в человеческой голове.

У них-то это понятно, а у вас это откуда? Если «субъективное видение» является специфическим законом художественного творчества, как утверждает В. Разумный, то единственным общим критерием становится оригинальность этого «видения», сила его выражения. Такая позиция слишком напоминает различные теории искусства, основанные на иррациональной экспансии «художественной воли». Признайте тогда и «волю к власти» главной движущей причиной человеческих поступков. Признайте «великую ложь», сознательное мифотворчество, целью искусства и литературы. Одним словом — определите вашу позицию.

В. Разумный грозит стереть с лица земли буржуазную эстетику. Но если под именем буржуазной эстетики понимать различные школы модернизма, родственные новейшим течениям идеалистической философии, то именно в этой среде принято рассматривать «реалистический тип художественного образа» как чистую условность,

и притом наиболее субъективную. Взгляд, согласно которому греческая классика, искусство эпохи Возрождения и дальнейшее развитие этих начал есть высший подъем художественной правды, считается теперь устаревшим. «Сорок тысяч лет модернизма», история различных условностей, субъективных типов «видения», стилей и методов, одним из которых является «реалистический тип художественного образа», — так выглядит мир искусства с точки зрения его могильщиков. Чтобы пояснить, в чем острое вопроса, стоит напомнить, что и наука от Архимеда до наших дней также рассматривается как одно из возможных условных мировоззрений наряду с древним мифом и средневековой схоластикой. Все одинаково истинно, все одинаково ложно для софистов двадцатого века.

Мы видели, что В. Разумный отстаивал широкое понимание реализма и был готов принять в него на общих основаниях различные формы условности. Здесь нет еще греха, и я надеюсь, читатель не понял меня в том смысле, что реализм исключает условность. Не об этом идет речь. Истинное содержание дела состоит в том, что, борясь за расширение границ реализма, наш смелый автор столь же горячо выступает за сужение его принципиальной роли как основы всякого искусства. «Реализм без берегов», выражение, впрочем, не принадлежащее В. Разумному, — вот естественный вывод из теории «субъективного видения».

Однако берега все-таки есть. Иная условность выше иного реализма, даже самого достоверного. Но тот, кто стал бы утверждать, что существенной грани нет, что все зависит от «субъективного видения», был бы похож на человека, отрицающего разницу между мужчиной и женщиной на том основании, что у некоторых женщин растут усы.

Вы можете глубоко ценить условности Рабле, Свифта, Вольтера, вы можете понимать Кафку, несмотря на болезненную странность формы, в которую облакаются его реальные наблюдения. Подчиняясь одному и тому же закону, писал Герцен, железо падает, а пух летит. Но если, сославшись на то, что пух летит, вы скажете: «Закон тяжести устарел», — вы будете софист.

Мне кажется, я достаточно доказал, что наш поклонник «субъективного видения» недалеко ушел от такого подхода к законам искусства. Идеология В. Разумного течет *без берегов*. Что за сила несет его в беспредель-

ность, несмотря на привычку держаться более осторожно? Сила не малая и не новая — пустозвонство, пустословие, пустоутробие...

Жаль, что эти черты проявляются там, где их не должно быть. Однако печальный опыт тоже играет роль в жизни людей. Не утверждая, что деятельность В. Разумного в ее нынешней форме необходима для процветания нашей эстетики как пример «плохого», можно надеяться, что история его эстетических взглядов заставит тех, кто ищет «хорошего», но увлекается «субъективным видением» вследствие добросовестного заблуждения, подумать над биографией таких идей.

В своей последней брошюре, претендующей на сверхортодоксальность, наш оракул более осторожен. По крайней мере словечко «видение» в смысле субъективной призмы, меняющей достоверность взгляда, встречается у него и с отрицательным знаком. Тем не менее он тут же съезжает на знакомую колею: «Содержание нашего сознания обусловлено не только тем, что «идет» от объекта, познается в нем человеком в процессе общественной практики, но и тем, что идет от субъекта. В науке эта субъективность, связанная с ограниченностью достигнутого уровня знаний, с влиянием установившихся традиционных представлений и идей, преодолевается ее поступательным, прогрессивным движением. В искусстве же субъективность образа — кардинальный признак, определяющий его эстетическое значение в той же мере, как и объективное содержание».

Итак, содержание нашего сознания обусловлено не только объектом, но и субъектом. Что сие означает? Можно представить В. Разумного последователем Канта, но это было бы несправедливо. Ведь наш знаток философии самым детским образом путает термины «трансцендентный» и «трансцендентальный», хотя в известном смысле они имеют прямо противоположное значение. Однако нельзя назвать это и материализмом. Во всяком случае, грустно читать такие рассуждения в книге, которая называется «Ленинская теория отражения и...». Бедная, бедная теория отражения, за что это ей?

Нет двух начал в человеческом сознании, начало его одно — отражение объективной действительности. И это начало не «обусловлено» субъектом; нельзя выдавать такой вздор за учение Ленина. Не может быть субъективность «кардинальным признаком» искусства, и вообще нельзя смешивать разные принципы теории познания,

идеализм и материализм — это называется пустой эклектикой.

В. Разумный может сказать, что под именем «субъективности образа» он понимает не только особую окраску «индивидуального видения», но и субъективную позицию классов и партий. Если так, почему субъективное начало в науке является, с его точки зрения, только признаком ограниченности, подлежащей устранению? Разве марксизм не наука, или это учение не рассматривает мир в форме практики, то есть субъективно? С другой стороны, никто не станет отрицать, что по крайней мере образы Гёте, Пушкина, Бальзака, Гончарова, Флобера вполне объективны. Значит ли это, что они лишены «кардинального признака» искусства?

У В. Разумного нет никакого намека на действительное понимание вопроса. Как в искусстве, так и в науке субъективность может играть и положительную и отрицательную роль. Все зависит от содержания этой субъективности, а содержание дает ей только реальный мир. Обратите внимание на классическое место в полемике Ленина против Струве. Материалист, пишет Ленин, глубже, последовательнее объективиста проводит свой объективизм. Вот почему он не сбивается на точку зрения апологета, хвалителя исторических фактов.

В рамках объективной необходимости возможны различные пути. Сама действительность распадается на противоположные силы, содержит в себе классовые противоречия. Не останавливаясь перед суммарной картиной исторического движения, материалист вскрывает эти внутренние противоречия, чтобы при всякой оценке событий прямо, открыто занять свое место на стороне определенной общественной группы, представляющей более передовой и широкий интерес. Таково объективное содержание его субъективности, его партийной позиции.

Если же В. Разумный под именем «социального идеала» понимает что-то вроде «субъективного видения», то есть условности, которая «идет от субъекта», преломляя определенным образом объективное отражение мира, то эта старая выдумка больше похожа на взгляды народников, эсеров или анархистов, больше напоминает теории «социального мифа», столь распространенные на политической арене и в наше время, чем ленинское понимание партийности.

За неимением места я не могу разбирать вопрос о степени участия субъекта в искусстве по сравнению

с наукой. Скажу только, что фраза о субъективности художественного образа не единственная в своем роде. Существует и другая ходячая фраза, согласно которой достижения науки условны, имеют значение только для своего времени, а образ художника объективен и остается. Какая из этих теорий справедлива? Ни та, ни другая. Это разные стороны более сложного целого; они увлекают мысль своей доступностью, но из таких мало-кровных рассуждений нельзя делать слишком широких выводов.

Ввиду отсутствия прочной идейной основы наш автор старается заменить ее крикливостью. И все же там, где речь идет о действительном столкновении с буржуазной идеологией, В. Разумный всегда пасует, всегда доступен сомнительным влияниям.

Не так давно Издательство иностранной литературы выпустило книгу польского философа Романа Ингардена «Исследования по эстетике» (1962). Видный ученик Гуссерля, основателя так называемой «феноменологии», Роман Ингарден известен во всем мире. Он, конечно, может иметь свою точку зрения, и никто ему не указ. Но автор предисловия к русскому изданию этой книги, с необыкновенной важностью пишущий о своих собственных трудах в области марксистско-ленинской эстетики — я имею в виду В. Разумного, — должен считаться с основами принятого им учения.

Нельзя ставить в вину В. Разумному его любезный тон, его реверансы в сторону польского философа. Это можно рассматривать как проявление вежливости. Недостаток вступительной статьи состоит в другом. Кроме самых общих фраз, ее критическая часть сводится к тому, что Роман Ингарден еще бы более наострился, когда бы у В. Разумного немножко поучился. В остальном речь идет о мирном сосуществовании двух теорий. В. Разумный рекомендует так называемый «структурный метод» анализа литературных произведений и связанную с ним теорию «слоев» в качестве полезного приобретения для марксистской эстетики. Из книги Ингардена все эти «структуры» и «слои» проникли в словарь самого В. Разумного.

Он весьма одобряет анализ эстетического *переживания*, проведенный Р. Ингарденом в этой книге. «В частности, — пишет автор вступительной статьи, — интересно его различение непосредственного удовольствия, которое возникает в результате первого мимолетного впечатле-

ния, от эстетического переживания, выступающего как сложный процесс, имеющий различные фазы». Откройте автореферат докторской диссертации В. Разумного, и вы увидите, что он немедленно пересади́л это открытие в свою собственную систему эстетики. Автор не только рекламирует понятие «переживания» как инструмент марксистского анализа, видимо, даже не зная, какое значение это понятие приняло в идеалистической «философии жизни» и в дальнейшем развитии идеализма двадцатого века. Мы найдем у него и прямое заимствование из книги Ингардена: «Эстетическое переживание — явление неизмеримо более сложное, чем эстетическое удовольствие, которое может вызываться и бессодержательной игрой форм» и т. д. (с. 29).

Тонкость этого различия должна произвести глубокое впечатление на читателей В. Разумного. Большинство даже не поймет, в чем оно состоит, да и где понять! Ведь это различие имеет какой-то смысл в рамках «феноменологии» Гуссерля — сложной постройке с большими архитектурными излишествами, если не считать того, что она сама снизу доверху является неким излишеством современного интеллекта, в котором, как говорится, ум за разум зашел.

Дело в том, что эта философия стремится изолировать сознание, взятое в чистом виде, от внешнего восприятия, очистить его от наблюдения предметов действительного мира и вызванных ими непосредственных психологических эмоций. За вычетом всех признаков конкретного бытия остается чистое «видение» *сущности* предмета, относительно которого мы даже обязаны забыть, существует он реально или нет (одним словом, остается так называемое *Wesenschau*). Руководствуясь принципом феноменологии, ее духовным бюрократизмом высшего класса, можно составить «объективку» на самого черта, хотя, как думают в настоящее время, он не существует.

При таких общих идеях совершенно естественно, что Роман Ингарден хлопочет о том, чтобы отделить эстетическое переживание от непосредственного наблюдения предметов внешней реальности и удовольствия, которое они могут нам доставить самим фактом своего существования. В результате такой обработки эстетическое переживание приобретает здесь чисто формальный смысл — это как бы собственная резолюция на заявлении, обращенном к самому себе. Поводом для пережива-

ния является нечто вне нас, но эстетический предмет отделяется от предмета в плебейском смысле слова. Он создается самим переживанием и не имеет дела с изображением вещей. Поясним ход мысли Ингардена при помощи следующего примера.

Следуя совету Леонардо, вы можете увидеть на стене, покрытой плесенью, превосходный пейзаж с горами, поросшими лесом, долинами рек и т. д. Ваше ощущение будет колебаться где-то на грани — то перед вами грязная стена, то глубокое пространство. Иногда трудно бывает войти в эстетическое переживание, иногда трудно расстаться с иллюзией и увидеть грубый предмет как таковой. Вот вам два «слоя», которые прежде всего имеет в виду феноменология. Несколько ученых страниц, посвященных Ингарденом этому вопросу, основаны на удивительном недоразумении.

Конечно, переходя от плесени на стене к образу леонардовского пейзажа, мы, как говорит Ингарден, переходим от практической точки зрения повседневной жизни к эстетической точке зрения. Но когда нас покидает ощущение стены и возникает иллюзия широкого окна в мир, глаз не теряет связи с предметной реальностью вне нас. Он продолжает наблюдать предметы внешнего мира, ибо в этом и заключается его роль. Только вместо стены или холста мы наблюдаем пейзаж, изображенный художником или представленный нами при виде удивительных узоров, созданных самой природой.

Философская конструкция, пленившая В. Разумного, основана на игре ума. Она возводит эстетическое переживание в ранг самостоятельного «слоя», отделенного резкой чертой от более низкого «слоя» наблюдаемой предметности. На самом же деле эта система слоев ровно ничего не доказывает, ибо, кроме предмета, служащего материалом для нашего воображения, в данном случае стены, покрытой плесенью, есть еще другой предмет, отраженный в этом материале для нас. Это — реальный пейзаж, лежащий в основе работы нашего воображения, синтезированный нами, но все же реальный. Роман Ингарден странным образом смешивает эти два предмета, чтобы устранить зеркальное отношение между нашим сознанием и внешним миром, превратив то и другое в два самостоятельных этажа одной и той же постройки. Нельзя не заметить, что это и есть «кардинальный признак» современного идеализма.

Допустим, что вы держите в руках сто рублей — би-

лет государственного казначейства. Он отпечатан на бумаге, которая тоже имеет стоимость, но стоимость ее ничтожна по сравнению с той, которую он представляет. Вы легко можете доказать, что эта бумажка и сто рублей не одно и то же — и вот вы разделили один и тот же факт на разные «слои». Но кто же сделает отсюда вывод, что сто рублей есть величина самостоятельная, чистая стоимость, не имеющая отношения к предметному «слою» жизни? Эту бумажку вы обмениваете на другие вещи, более ценные, чем она сама. Вещественность вашей купюры отступает на задний план, зато растет функция денег как всеобщего эквивалента, реального отражения стоимости всех вещей.

Так же точно наблюдение холста, испачканного краской, или стены, покрытой плесенью, отступает на задний план перед зрелищем более широкого мира, отраженного в этом экране. Мы никуда не ушли от наблюдения внешней реальности. Скорее, наоборот. Прежде мы только соприкасались с малой частью предметного мира (это и есть «повседневная точка зрения»), теперь же мы действительно *наблюдаем* — благодаря экрану расширился наш обзор. На этом построена вся история человеческой культуры от экономики до искусства.

Между человеком и внешним миром выросло много посредствующих звеньев. Можете, если угодно, называть их «слоями». По другой терминологии их называют «шифрами», «символами», «кодами» и т. д. Но никакая толща этих слоев не может отменить того основного факта, что наше сознание есть зеркало, повторение внешнего мира, а не самостоятельная величина среди других. Глядя на странные черные крючки, покрывающие белый лист, вы можете забыть о них и видеть перед собой типографский узор, образующий печатную страницу. Этим занимается книжная графика. Вы можете забыть и этот узор, чтобы проникнуть в одно из приключений Дон-Кихота — оно как раз изложено на этой странице. Вы можете, далее, забыть и это приключение, перейдя к более общему смыслу романа Сервантеса. Но чем дальше вы уходите от черных крючков, тем больше вы возвращаетесь к предметному миру на другой лад.

Люди все дальше уходят от природы и с каждым шагом возвращаются к этому началу всех начал. Ведь уход эстетического переживания от «повседневной точки зрения на мир» состоит прежде всего в том, что сфера нашего непосредственного наблюдения растет благодаря

многим формам изображения, созданным человеком. В этом — естественная магия искусства, и она доставляет нам громадное удовольствие. Вы входите в чужую жизнь, вы видите свою собственную жизнь с новых сторон.

Но даже *прекрасное в природе* изобразительно. Оно обладает для нас эстетической ценностью, вызывает эстетическое переживание именно потому, что каждый прекрасный предмет несет на себе отражение бесконечного мира, является для нас окном в этот мир. Природа тоже имеет свое искусство. Насколько более глубокой, по сравнению с пустыми тонкостями феноменологии, является точка зрения Дидро, который думал, что пейзажи Берхема или Воувермана висят на стене потому, что люди, ушедшие от природы, питают неистребимое желание охватить ее в своем сердце более широко.

Изолируя эстетическое чувство от простого впечатления, наблюдения и удовольствия, Роман Ингарден хочет превратить художественное произведение в некий самостоятельный предмет, не зависящий более от реальных предметов вне нас. Эта тенденция вполне совпадает с тем движением мысли, которое привело Аполлинера, Сальмона, Пикассо и его друзей, основателей «нового духа» в искусстве, к фантастическому выводу, будто задачей живописи является создание особого предмета, *objet-peinture*, в отличие от предмета природы, *objet-nature*. Согласно этой теории оба предмета не связаны между собой, как изображение и модель, — они образуют два слоя нейтральной структуры, больше ничего. Совершенно естественно, что Роман Ингарден с полным одобрением относится к абстрактному искусству.

Это естественно. Но объясните, каким образом что-то похожее на эти идеи может попасть в труды столь громогласного защитника идейной непорочности, как В. Разумный? Я не подозреваю его в симпатиях к идеализму, это было бы смешно, хотя никто не скажет, что материализм без берегов имеет какую-нибудь реальную стоимость. Я хотел только сказать, что пустозвонство и пустоутробие до добра не доводят. Пора, на худой конец, применить к широко растущей эстетической литературе критерий качества, планировать ее в эффективных штуках, ибо штуки В. Разумного совершенно не эффективны.

На этом моя монография закончена. Карл Маркс сказал, что критика должна быть беспощадной. Я выполнил

указания великого учителя, конечно, не вполне, но все же с некоторым приближением к цели. Прощайте, живописные берега эстетики, стремящей пресные воды свои меж двух опасностей, Сциллы и Харибды, двух страшных скал, описанных мною при помощи цитат из В. Разумного. Прощайте цитаты, ссылки, аксиомы, благородные восторги и строгие логические доказательства. Прости и ты, мой добросовестный, *хоть малый труд*. Отчего же какое-то чувство грусти охватывает меня, как будто мне предстоит расстаться по крайней мере с Евгением Онегиным?

Оттого ли, что я предчувствую неприятности, связанные с должностью критика? Едва ли. Не думаю об этом, да и не первая зима на волка. Оттого ли, что я потратил столько времени на пустое дело, вместо того чтобы выбрать себе классика и писать о нем или исследовать вопрос о форме и содержании, новаторстве и традициях — вообще вести себя солидно и обдуманно? Оставим этот вопрос без ответа.

Оттого ли, что человечество, создавшее хор из Девятой симфонии, рождает такие химеры эстетики, такие странные шутки ума и совести? Оттого ли, что марксизм, в котором я вижу надежду современного мира, должен нести ответственность за эти прорехи на человечестве? Не знаю, но, расставаясь с В. Разумным, я не весел.

Чем бы утешиться? В старину портретный жанр считался самым низким. «Он портретной», — говорили о художнике, выражая этим пренебрежение к его трудам. А теперь? Совершите прогулку по всей истории искусства, сквозь все бесконечное разнообразие религиозных, мифологических, литературных, военных, бытовых и прочих сюжетов — что оказалось самым живым и достоверным? Портрет. В основе всякого искусства лежит портрет, даже в тех случаях, когда существо, изображаемое человеком, похоже на призрак.

Может быть, и моя слабая копия с оригинала будет жить, как живут химеры, высеченные рукой неизвестного каменщика.

ВОСПИТАНИЕ ВОСПИТАТЕЛЯ*

Здесь были высказаны дельные мысли, и пусть меня не осудят, если я повторю некоторые из них. Мне особенно близки те выступления, в которых подчеркивается первенство воспитательной идеи. Она всегда должна предшествовать в качестве цели любой программе обучения. Почему это так, объяснять не нужно. Мы знаем, что обучение носит более механический характер, воспитание же, по самой своей природе, — более органический. Но человек есть органическое существо, и все, приходящее извне, должно быть усвоено или отвергнуто его натурой. Опыт, извлекаемый нами из внешнего мира, как и всякое искусственное научение, также проходит через органический процесс, чтобы стать нашей собственностью. Воспитанный человек есть тот, в ком все приобретенные знания и навыки стали второй природой или культурой, вошли в плоть и кровь, усвоены органически и проявляются свободно, непринужденно.

Конечно, для того чтобы стать воспитанным человеком, тоже нужно что-то выучить и запомнить. Что же именно? Определенную сумму знаний и правил? Едва ли. Такой суммы знаний, которой было бы достаточно для этой цели, не существует, как нет такого числа, которое могло бы исчерпать бесконечность. Все знать нельзя, особенно в наши дни. Все случаи, все вопросы, которые может поставить перед нами жизнь, невозможно предвидеть, и никакая инструкция или программа не может заранее их указать. Вот почему вдолбить в молодое существо содержание толстого учебника — а толщина учебников, как известно, имеет свойство расти — не значит подготовить его к жизни. Младшее поколение должно усвоить те знания, которые позволяют свободно ориентироваться во всяком новом материале. Нельзя все знать, но можно и должно знать, *что где лежит*, в каком направлении нужно двигаться, чтобы иметь нужное знание.

При громадном росте всяческой «информации» нет

* Выступление за круглым столом редакции журнала «Вопросы философии» (см.: ВФ, 1974, № 1).

другого способа держаться на современном уровне развития. Прежде всего нужно знать, *что именно* нужно знать. Когда слово «культура» впервые получило самостоятельное значение — то есть в немецкой классической философии конца XVIII века, — вопрос был поставлен именно так. Такая постановка вопроса оставляет место для памяти, но уже в другом, качественном разрезе, включающем в себя и науку забывать ненужное. Да, овладеть методом решения задачи важнее, чем знать ответ и даже самому, эмпирически или формально, найти его. В математике ценится математическая культура, в разумном человеке вообще — «культура разума», по терминологии Канта. Культура и воспитание — не одно и то же, но это сопряженные понятия.

Мне кажется, что роль воспитания в самом обучении будет расти с каждым днем, и это скоро, очень скоро станет практической необходимостью в самом реальном смысле слова. Ибо соревнование социализма и капитализма все больше становится соревнованием мозгов, способных быстро усваивать последние выводы науки и не менее быстро применять их в меняющейся технологии. Отделаться погоней за пятерками нельзя под страхом поражения. Вот почему ввести элементы научного воспитания в жизнь школы придется.

По роду моих занятий я не могу говорить о преподавании математики или естественных наук. Но возьмите вопрос о преподавании литературы, играющей немалую роль в деле воспитания детей. Важнее, мне кажется, руководить самостоятельным чтением ребенка, чем писать для него рецепты, как нужно разбирать художественные произведения. Хорошее дело сделала бы Академия педагогических наук, если бы она наложила вето на эти так называемые разборы. По какой-то давно сложившейся и отнюдь не лучшей традиции у нас господствует твердое правило, согласно которому каждое литературное произведение, изучаемое школьником, должно быть превращено в «план», разбито на «пункты» и каждый «образ» подлежит точному определению.

Недавно мне пришлось иметь дело с ребенком, которому в классе внушили план домашнего сочинения: «Капитан Миронов погиб, так как он защищал реакционные интересы». Я был сражен смешным, педантским применением верной мысли. Почему же в таком случае погиб Пугачев? Ведь он защищал народные интересы, не правда ли? Трудно было доказать ребенку, что бедный Иван

Кузьмич погиб потому, что в Белогорской крепости была одна лишь старая пушка да команда ничего не стоящих инвалидов. Если же речь идет о судьбе капитана Миронова на весах истории, то и здесь приговор вовсе не будет таким суровым и прямолинейным, как это кажется учителю. Вопрос более сложен.

Но как объяснить этот сложный вопрос ребенку? Разбирать художественные произведения трудно, и даже людям, специально занимающимся историей литературы, такие разборы не всегда удаются. С другой стороны, если не мешать человеку глупыми прописями, то прочитанное им произведение великого писателя само оставит в душе неизгладимый след, след той высшей силы, которую Энгельс вслед за критикой XVIII века назвал «поэтической справедливостью». Из этой поэтической справедливости неизбежно вырастет сознательный вывод в духе коммунизма. Но дайте ему прорасти органически! Не надо дуть человеку в рот из боязни, что он перестанет дышать, сказал однажды Крамской, имея в виду казенное образование старой Академии художеств.

Дело учителя — слегка направить мысль школьника. Он должен познакомить его с историческими фактами, сообщить необходимые сведения, чтобы помочь молодой душе проявить в себе бессознательно воспринятое глубокое художественное содержание, как проявляют фотографический снимок. Этому легко помешать. Этому может помешать машина штамповки умов, которая вырабатывает либо отвращение к литературной классике, когда молодой человек прощается со школой, либо убеждение в том, что некоторые формулы нужно заучить наизусть, как устав караульной службы, чтобы преуспеть в дальнейшей жизни.

Но ранний бюрократизм мышления ведет к самым опасным последствиям. Мнимая гарантия от духовной анархии превращается в свою противоположность, когда школьного учителя заменяют иные, новые «властители дум» и новые сильные впечатления, текущие из эфира и других источников. Готовность к пассивному научению делает человека беспомощным. Кажется, это хорошо, что у него такой послушный ум, но хорошо ли, что его можно зарядить любой «информацией»? Одно вытекает из другого: доступность чуждым влияниям есть кара за недостаток самостоятельного мышления.

Прошу иметь в виду, что я виню не учителя с его программой разбора «Капитанской дочки», а ту рутину,

которая не позволяет ему отклониться в сторону, даже если он понимает слабость своих рецептов. По всей вероятности, он умнее их, умнее собственных «планов», во всяком случае, он может быть умнее, дайте ему только подумать и самому почувствовать себя более свободным от готовых полуфабрикатов школьного дела. Есть законная осторожность, питающаяся воспоминанием о попытках разрушить школу во имя ультралевых экспериментов, и есть дурная осторожность, именуемая рутинной. Ведь мы даже аспирантов все еще оцениваем больше по сумме знаний, чем по их способности самостоятельно находить нужные источники, свободно ориентироваться в библиографических и прочих справочниках, регистрах научных журналов и, самое главное, верно оценивать серьезность того содержания, которое при этом усваивается.

Плохих научных работников в шутку называют «наученными работниками», подчеркивая этим тот факт, что выучиться научным ужимкам и прыжкам не составляет труда. Так называемая эрудиция, которой теперь у нас украшают свои труды даже люди, не знающие иностранных языков, мало утешает. При самом беглом знакомстве с такими трудами бросается в глаза внутренняя некомпетентность, скрытая множеством новых ученых слов и случайных цитат. Да и знание иностранных языков, само по себе столь полезное, часто свидетельствует только о «наученности» человека, а не о научности его подхода к делу. В области общественных наук одним из самых распространенных недостатков является склонность смешивать свою личную биографию с биографией науки. Что говорит нам последняя прочитанная книжка, то представляется великим открытием. То, что я впервые узнал, кажется мне первым признаком научной культуры. Из этой школьности ума (она же бывает не только у школьников), из этого недостатка воспитания растут иногда странные деформации. Многие важные достижения общественной науки бывают забыты, и, таким образом, простое невежество может выглядеть даже новаторством. Я, разумеется, не делаю слишком широких обобщений — речь идет об отдельных случаях, существующих «наряду с целым рядом», как любил пошутить А. Т. Твардовский.

Но материал для общих выводов здесь все же есть. Вы помните, как Рахметов, разбирая библиотеку Лопухова, откладывал книги в разные стороны со словами

«самобытно» и «несамобытно». Если бы мы научились ценить прежде всего то «самобытное», что однажды вошло в биографию науки, в ее драгоценный, исторически сложившийся аппарат, если бы молодые умы были ограждены как от некритического школьного «научения», так и от столь же некритического и столь же школьного усвоения всякого вздора, подкупающего только своей современной упаковкой и эстрадными эффектами, одним словом, если бы научное воспитание у нас имело приоритет перед всяким заучиванием и подражанием, — подъем теоретической мысли на основе марксистского мировоззрения был бы обеспечен.

Мы помним слова Ленина: «Во-первых — учиться, во-вторых — учиться и в-третьих — учиться», но иногда забываем продолжение этой цитаты, а именно: «И затем проверять то, чтобы наука у нас не оставалась мертвой буквой или модной фразой (а это, нечего греха таить, у нас особенно часто бывает), чтобы наука действительно входила в плоть и кровь, превращалась в составной элемент быта вполне и настоящим образом». «Мертвая буква» есть затянувшаяся однобокая школьность; «модная фраза» всегда налицо, когда люди хотят отойти от мертвой буквы, но еще не дошли до живого слова.

Чернышевский писал своим детям из Сибири, что школа есть остаток средних веков. С еще большим основанием он мог бы сказать, что школа есть остаток первых классовых цивилизаций в Азии и Центральной Америке, когда вся жизнь общества, насыщенная детской верой в магическую силу «мертвой буквы», носила школьный характер и сами взрослые чувствовали себя вечными школьниками. Сохранилось литературное произведение шумерских времен, рисующее засилье школьного учителя в жизни и способы задабривания его с целью получения того, что ныне зовется дипломом. В старом Китае переход с одной ступени чиновной лестницы на другую совершался посредством экзамена, который, по всей вероятности, происходил не без «стимулирования» экзаменаторов. Первый низший чин, связанный с овладением известной суммой знаний, прежде всего в области чистописания, назывался «цветущий талант». В этой стране, где в течение тысячелетий «Книга» пользовалась священным авторитетом, демагогическая политика Мао Цзэ-дуна не могла обойтись без бунта школьников против учителей, бунта против книг, впро-

чем, опять же за утверждение одной-единственной «красной книжки».

Впервые различие между *обученным и воспитанным* существом было проведено общественной мыслью демократической Греции. Идея воспитания в противовес средневековой школьности снова ожила в эпоху Возрождения, и знаменитый гуманист начала XV века Леонардо Бруни в трактате «О воспитании юношей» отвергает старую муштру, искажающую развитие личности. Нечего и говорить о воспитательных утопиях Просвещения. Совершенно ясно, что все эпохи подъема демократии и светского, материалистического мировоззрения стремились *вывести школу из чистой школьности*. Но границы были слишком тесны — утопия воспитания лучшей породы людей рушилась перед лицом классовых привилегий. Они мешали духовному развитию большинства и отравляли более свободное воспитание в различных Итонах и Оксфордах. Первая историческая возможность широкого проведения воспитательной идеи в самой школе возникла после Октябрьской революции. Наш народ ценой своих великих испытаний заслужил чего-то большего, чем простой штамповки миллионов «наученных» существ. Победить капитализм в международном споре можно только преимуществом народного воспитания, включая сюда и воспитание научное, без которого невозможно быстрое развитие производительных сил.

Связь вещей особенно ясно выступает, когда от познания мы переходим к нравственности. За этим «круглым столом» были высказаны некоторые жалобы на недостатки нравственного воспитания молодежи. Большое впечатление производит выступление писателя Г. А. Медынского, приведенные им отрывки из писем людей, озабоченных нынешним состоянием этого дела. Было высказано предложение назначить в каждый класс особого педагога, который будет заниматься воспитанием учащихся. Предложение разумное, если есть деньги на оплату этого нового корпуса воспитателей и если сами они подготовлены к такой роли. А если нет? Тогда увеличение числа людей, следящих за каждым шагом школьника, и даже занесение его успехов в особую учетную карточку будут похожи на прожекты гоголевского полковника Кошкарёва. Известно, что воспитатель тоже должен быть воспитан. Недостатки нравственного воспитания детей отражают недостатки старшего поколения — от этого нам никуда не уйти.

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны...

Не все, конечно, только некоторые из нас, иначе это было бы «очернительством». Но все мы слишком высокого о себе мнения, когда хотим свалить вину на детей.

Что же делать для того, чтобы поднять моральный уровень воспитателей, взрослого поколения? Одни пишут диссертации на тему о том, как отмирают пережитки капитализма в ходе развития социалистического общества, другие думают, что наши пороки можно победить только моральным совершенствованием личности, а третьи видят корень зла в недостатке системного подхода и научного управления людьми. Ясно, что этот вопрос выходит за пределы нашей темы. Единственное, что можно было бы сказать, не превращаясь в повара-грамотея из басни Крылова, состоит в следующем.

Каким бы гуманным ни было воспитание, оно таит в себе власть человека над человеком. В своих отношениях к старшим ребенок впервые сталкивается с этим громадным явлением истории человеческого рода. Уже в семье он испытывает на себе власть старших, чреватую двумя пороками — деспотизмом, или, по-русски, самодурством, и анархией, или потворством его капризу. В школе дети встречаются уже с настоящим носителем власти общественной в лице учителя, поставленного над ними государственным ведомством просвещения. Между тем в ребенке играет природа, и то, как сложится его первое отношение к общественной дисциплине, имеет громадное значение для всей его последующей жизни.

Этот старт может быть очень плохим. По словам А. Н. Леонтьева, сказанным здесь, за этим «круглым столом», бывает «внутренний отход учащегося от школы», стремление к самоутверждению вне школьной сферы, и притом в самых неожиданных, даже опасных формах. За этими осторожными выражениями скрывается то, о чем пишут потом в фельетонах и статьях на уголовные темы. Вопрос, следовательно, заключается в том, каким образом с детства может вырасти психология отталкивания от всего того лучшего, что, как предполагается, взрослые намерены передать младшему поколению.

Взрослые, конечно, этого хотят, и часто с большой настойчивостью, даже щедростью. Но хотят ли дети принять их благодеяния? Вот вопрос. Значит, нужно считаться с ними как со взрослыми? Да, если угодно, хотя

это кажется странным, ведь мы привыкли видеть в детях только пассивный материал, а не особую общественную силу. Однако А. Н. Леонтьев верно сказал, что в самые дурные компании ребенка тянет желание быть взрослым, идеал «взрослости». Как только в нем просыпается нравственное чувство, он хочет быть *равным* взрослому человеку. Хорошо это или плохо? В основе своей хорошо, во всяком случае, естественно; если же что-нибудь естественное подвергать постоянному насилию, то выходит физическое или моральное уродство. Чувство равенства всех человеческих существ лежит в основе справедливости, а без справедливости не может быть никакого нравственного воспитания. Таким образом, природа и общество поставили здесь людям трудную задачу, и мы видим насколько она трудна из того бунта детей, который происходит сейчас во многих странах мира.

Дети, конечно, не могут быть равны взрослым, и фактически они не равны им. Но с нравственной точки зрения ребенок должен чувствовать, что воспитатель добровольно и непритворно признает его равенство с самим собой. Иначе «внешкольная ориентация» со всеми ее печальными явлениями неизбежна. Благодетельное навязывание добра или хитрый педагогический маневр — все это не принимается, все это может вызвать дикий, нелепый, но естественный протест. Как же ты не понимаешь, что взрослые дяди тебе добра хотят? Не хочу я *вашего* добра, хочу только *моего* добра, хочу, чтобы со мною считались как с человеком, членом человеческого рода, а не как с маленьким и подчиненным вашему высшему усмотрению неполноценным существом. Здесь на стороне детей правда, открытая коммунистическому воспитанию.

Может быть, требование равенства оправдывает «киселеобразное состояние власти» в семье и школе? Не думаю; скорее, наоборот. Если воспитатель не чит в ребенке равное ему существо, которое легко оскорбить бестактным выражением или поступком, если он несправедлив или смешивает свое достоинство с копеечной амбицией, если он способен на произвол, каприз, самодурство, фаворитизм, — это не скроется от детей с их свежей наблюдательностью и чистым сердцем. Такой воспитатель становится на одну доску с худшими из тех, кого он воспитывает. И дети сразу начинают понимать, что внутренне с ним нечего считаться: он такой же слабый, жал-

кий, как мы, и только сильнее нас. Покажем же ему, что мы тоже сила.

Гони природу в дверь — она влезет в окно. Мы видим, что здесь также проявляется равенство, но дурное равенство, равенство деспотизма и анархии, стирающее подлинный духовный авторитет более развитых людей, столь необходимый обществу и в жизни взрослых и в школе. Напротив, если между воспитателем и доверенными ему детьми устанавливается отношение нравственного равенства, старший поднимается на недостижимую высоту и в случае надобности может быть сколь угодно строг.

Социалистическое общество, сказал Ленин, еще не знает полной справедливости. Но ту справедливость, которую оно может дать как величайшее достижение истории, человек должен получить, тем более в детском возрасте, когда он особенно чувствителен и когда формируется его отношение к обществу. Школа может стать очагом справедливости, источником святых воспоминаний на всю жизнь. Трудно быть справедливым, но обязательно нужно им быть. Вести борьбу за справедливого учителя важнее, чем снабжать его методическими пособиями. Я знаю случаи, когда несправедливость, испытанная в школе, ломала все отношение учащегося к образованию даже на студенческой скамье. Учатся хорошо у справедливых учителей.

Мне самому не приходилось работать в школе, но преподавание общественных наук в высших учебных заведениях мне знакомо с тех пор, как это дело у нас вообще заведено. И у меня сложилось твердое убеждение: чем слабее преподаватель, тем больше он куражится и хочет показать свою небольшую власть над подчиненной ему, часто беззащитной душой. Опасность садизма есть во всякой педагогике. Хороший педагог экзаменует ученика так, чтобы тот сумел показать все свои знания, плохой стремится так ухудшить и без того неприятную психологическую ситуацию экзаменуемого, чтобы он потерялся и выглядел хуже, чем он есть. Экзамен часто превращается в проверку бойкости, вместо проверки знаний.

Конечно, школьный тиран сам бывает несчастен и только вымещает свое бессилие, свое, увы, невысокое общественное положение на первой попавшейся жертве, обычно более слабой, ибо он сам боится нахальства сильных. И все же учитель всегда стоит перед соблазном

превратиться в деспотического и капризного начальника. Как он смеет говорить молодому человеку, почти взрослому, «ты»? Возможны ли в школе такие азиатские нравы, имеющие своей оборотной стороной наглость учеников? В старом царском реальном училище, где я провел детские годы, директор, бывший морской офицер, прямой, как мачта, которого даже стены страшились, говорил ученику приготовительного класса «вы», и это не мешало строгой дисциплине.

Одним из больших источников несправедливости, толкающей на «внешкольную ориентацию», является фетишизм отличных отметок. Учиться нужно хорошо, но при всем соревновании за лучшие отметки ученик все же должен чувствовать их относительность. Само воспитание в школе должно внушать ему мысль, что важно хорошо знать, а не получить пятерку. Иначе клубок зла, как из «фальшивого купона», будет расти и приведет к тому, что появится добровольное, демоническое невежество из нежелания учиться, из отвращения к самим отличникам. Мы делаем вид, будто не знаем, что в жизни, по крайней мере в жизни, отличники вовсе не обязательно самые лучшие люди. Не из отличников вышли многие герои войны против фашизма. Вспомните классический роман Филдинга «Том Джонс», где шалый мальчишка Том гораздо лучше маленького педанта и фискала Блайфила. Вспомните Тома Сойера и послушного Сида. Да, все это «казусы», как писал Ленин, из них нельзя делать линейного правила, но в них светится «поэтическая справедливость», и они учат нас смотреть шире, ибо содержание важнее формы. Если важно хорошей отметкой поддержать способного ученика, то не менее важно морально поддержать того, кто падает вниз, в пучину школьного неравенства, становится кандидатом в отверженные. Все различия ничтожны перед лицом нравственного права каждого человеческого существа. Справедливость вдохновляет оставших, она выделяет лучших без оскорбления большинства, сплачивает всех.

Разумеется, одним лишь усилием воли школьный учитель не может достигнуть такого сплочения. Он, например, бессилен, если способный ученик знает, что его сосед, «олух царя небесного», по каким-нибудь посторонним причинам (допустим, что он хороший вратарь) имеет больше шансов поступить в высшее учебное заведение. Здесь возможны по крайней мере два случая. Либо способный ученик будет учиться еще упорнее, чтобы не от-

стать от своего более тупого соседа, но в этой победе справедливости, если она совершится, будет все же осадок разочарования и зла. Либо он примется расти в другую сторону, и писатель Медынский получит новые письма, полные скорбного удивления. Сколько сил и способностей гибнет в этом темном нравственном закоулке!

Для победы в соревновании с капиталистическим миром нужны люди высокой общественной нравственности, ибо моральный потенциал играет громадную роль в самом образовании, науке, развитии производительных сил. Вот моя несложная мысль.

МОДЕРНИЗМ*

Словом «модернизм», происходящим от латинского modo («только что», «недавно»), принято обозначать главное направление в искусстве буржуазного общества эпохи его упадка. Другие термины для выражения того же понятия — «авангардизм», «искусство авангарда».

Всякое жизненное явление, прежде чем оно достигнет ясной и относительно законченной формы, проходит некоторые предварительные стадии. С этой точки зрения можно сказать, что первые признаки модернизма нашли себе выражение уже в натуралистическом романе и декадентской поэзии второй половины прошлого века. Что касается живописи, то в ней модернизм принял особенно резко выраженные и определенные черты, сделав ее тем самым как бы лабораторией искусства нового типа, «искусства авангарда» в целом. Не следует смешивать модернизм с так называемым стилем «модерн» (у немцев — Jugendstil), развившимся главным образом в архитектуре и прикладном искусстве на грани нашего века. Стиль «модерн» — частное явление потока новых художественных форм, еще довольно умеренное и быстро забытое после мировой войны 1914—1918 годов.

Модернизм в искусстве и эстетической теории, тесно связанный с общим движением буржуазной общественной мысли эпохи ее заката, дает себя знать прежде всего разрушительной ломкой классической традиции. Первым признаком начинающегося падения художественной культуры в наиболее развитых странах Европы было академическое и салонное повторение прежних стилей, особенно наследия Ренессанса, превратившегося в школьную азбуку форм. Такое *эпигонство* заметно уже в искусстве середины и второй половины девятнадцатого века. Однако вслед за тем на смену бессильному повторению традиционных форм приходит воинственное *отрицание традиции* во имя активной воли художника, его иррациональной силы. Это явление аналогично новым течениям в буржуазной политике и философии, отвергающим либеральное мещанство ради идеалов насилия,

* Более полный текст статьи для БСЭ, т. 16. М., 1974, с. 402.

ломки общезначимых норм законности и морали, отрицания объективной истины*.

Господствующая идеология буржуазного строя вступает в полосу кризиса — идеи формальной демократии и прогресса, превратившиеся в классовое лицемерие, уступают дорогу негативным ценностям, отражающим глубокий внутренний хаос буржуазного способа производства, последней опоры всей исторической реакции. На место казенной и мещанской морали становится декадентский аморализм, на место эстетики бесплотных идеалов, извлеченных буржуазией из художественной культуры античности и Возрождения, — эстетика безобразия. Прежняя вера в «вечные истины» классовой цивилизации сменяется обратной иллюзией ложного сознания — то есть украшенным всеми цветами философского и социологического красноречия обывательским релятивизмом, согласно которому истин столько же, сколько мнений, «переживаний», «экзистенциальных ситуаций», а в историческом мире — каждая эпоха и каждая культура имеют свою неповторимую «душу», свое особое «видение» мира, «художественную волю», «коллективный сон», свой замкнутый стиль, зависящий от обстоятельств места и времени, не связанный каким-нибудь общим художественным развитием с другими стилями (одинаково ценными и просто разными).

Модернизм исторически сложился под знаком восстания против привилегии классических эпох, против красоты форм и реальности изображения в искусстве и, на-

* Разумеется, эта аналогия носит, как теперь принято говорить, структурный характер. Она не означает, что видные европейские интеллектуалы, пришедшие к разочарованию в интеллекте и восхвалению здорового варварства, были штурмовиками культуры, хотя многие из них, как всемирно известный немецкий философ Хайдеггер, талантливый историк литературы Бертрам, художник-экспрессионист Эмиль Нольде, поэт Готфрид Бенн, физик Ленард и многие другие, действительно приветствовали пацизм, по крайней мере, в начале его господства. Связь фашистской идеологии с общим движением идей буржуазной культуры эпохи упадка не исключает того, что, вопреки своим философским или эстетическим идеям, многие выдающиеся представители этой культуры были испуганы ее неожиданным поворотом, пострадали от применения своей собственной теории в практическом варварстве «третьей империи», были врагами ее. В этой статье речь идет о закономерной связи идей и практической реальности, а не о личной судьбе того или другого деятеля европейского модернизма, тем более что влияние господствующей идеологии создает общие черты, которые не так легко преодолеть даже лучшим из лучших. Живую картину развития европейской культуры в период позднего капитализма читатель может найти в романах и письмах Томаса Манна.

конец, против самого искусства. Это абстрактное отрицание является наиболее общим знаменем так называемого «авангарда». По словам испанского философа Ортега-и-Гасет, изображающего подъем нового искусства с холодной объективностью, переходящей в сочувствие, оно «целиком состоит из отрицания старого». Можно различно оценивать это движение, но вся мировая печать согласна в том, что существует определенная грань, отделяющая новый взгляд на задачи художника от традиционной системы художественного творчества. Спорят лишь о том, где пролегает эта грань — следует ли искать ее в шестидесятых-восьмидесятых годах прошлого столетия, то есть в эпоху французского декадентства, импрессионизма в живописи, «экспериментального романа» натуралистов, или позднее, в эпоху кубизма (1906—1912). Так или иначе, литература модернистского направления оценивает эту грань как величайшую «революцию в искусстве». Марксистская литература, напротив, уже со времен Лафарга, Меринга, Плеханова, заняла по отношению к модернизму отрицательную позицию, рассматривая его как худший вид эпигонства и загнивания буржуазной культуры*.

Эта оценка находится как бы в противоречии с двумя фактами. Во-первых, основателями модернизма в прошлом веке были поэты и художники большого таланта, создавшие произведения, способные сильно действовать на ум и чувство современников, несмотря на присутствие в их творческой деятельности многих болезненных черт и отчасти даже благодаря этому недостатку. Достаточно вспомнить Бодлера в поэзии, Ван Гога в живописи. Существует громадная разница между их своеобразным искусством, как бы повисшим над пропастью, и теми последствиями, которыми были чреваты открытые ими возможности. Какой-нибудь современный «хепенинг» или порнографическое зрелище, устроенное на выставке «боди-арт» («телесного искусства»), как и другие выходы этого типа, давно уже ставшие привычным делом, суть выражения бездарности, а не таланта, но исторически они являются необходимым, хотя и абсурдным выводом из однажды принятых начал. Каждое поколение художников нового типа с ужасом отворачивалось от своих продолжателей, и все же на почве модернизма логика

* Я позволю себе здесь сослаться на брошюру: Л и ф ш и ц Мих., Рейнга р д т Л. Незаменимая традиция. М., 1974.

разложения искусства действует неотвратимо. При всей неравномерности, свойственной всякому историческому движению, можно сказать, что ценность художественных произведений, созданных модернистскими школами, находится в обратном отношении к расстоянию от начала этого процесса.

Во-вторых, оценке модернизма как явления реакционной буржуазной идеологии противоречит на первый взгляд его антибуржуазный тон. Первые демонстрации модернистского новаторства носили ярко выраженный анархический характер. Они вызывали ярость культурного мещанства как посягательство на его домашний очаг. Поэты-декаденты и основатели новых течений в живописи были нищими бунтарями или, по крайней мере, аутсайдерами-одиночками, как это можно сказать даже о наиболее влиятельном мыслителе этого направления Фридрихе Ницше. Но положение менялось от десятилетия к десятилетию, и сегодня практика модернистского «авангарда» прочно вошла в экономический и культурный быт позднего капитализма.

Первые опыты финансирования новых течений дельцами возникли еще во времена импрессионистов (Салон Дюран-Рюэль), они приняли регулярный характер, начиная с кубизма (деятельность предпринимателей Канвейлера, Розенберга). Союз купца и декадента, по выражению В. Воровского, известен и старой России на примерах таких меценатов новых течений, как Щукин, Морозов, Рябушинский. К середине нынешнего столетия громадная машина спекуляции и рекламы полностью подчинила себе художественную жизнь капиталистических стран. Игра на выдвигании сменяющих друг друга модных школ слилась с общей лихорадочной стихией современного капитализма — жестокой схваткой за место под солнцем, неожиданным успехом новых монополий, постоянным переделом господствующих позиций на вершине общественной пирамиды.

Массированная реклама создает ложные потребности, искусственный спрос на общественные фантомы, заменяющие произведения искусства, подобно тому как она создает ненужную с общественной точки зрения быструю смену моделей в автомобильном бизнесе. Обладание этими символами престижа, часто совершенно номинальное (например, обладание траншеей, вырытой художником «земляного» направления в пустыне Невады), становится вывеской богатства. Парадоксально, что бунтарский ха-

рактиер модернизма при этом не убывает, а растет, как легко заметить, например, в «антиискусстве» шестидесятых годов, связанном с движением «новых левых».

Возведенное в закон художественной жизни, восстание «авангарда» прямо или косвенно лансируется крупными дельцами, собственниками магазинов-галерей и дорогих журналов, миллионерами-покупателями. Но суть дела в том, что современная буржуазная идеология не могла бы сохранить свое владычество над умами без широкого развития внутренне присущего ей духовного анархизма, как оборотной стороны ее традиционной системы общественных норм. Антибуржуазный характер модернистских течений свидетельствует о кризисе этой системы, но, по собственному признанию таких теоретиков «авангарда», как Герберт Маркузе, весь этот бунт в искусстве без особых трудностей «интегрируется» господствующей системой.

И все же модернизм не является простым созданием капиталистической экономики и пропаганды. Это явление имеет глубокие корни в социальной психологии эпохи империализма. Лишь на основе ложного сознания, отражающего исторические противоречия современной эпохи, возможна эксплуатация этой духовной болезни стихийным экономическим движением и сознательной классово-политической политикой капитала. Первые признаки поворота к модернизму не случайно совпадали с началом периода «революций сверху» (по выражению Энгельса), то есть цезаризма Наполеона III и Бисмарка. Чем меньше выходов для свободной самодеятельности людей, чем больше скопившейся в обществе, не находящей себе разрядки массовой энергии, тем больше потребности в различных формах «отдушины» и «компенсации».

Современные эстетические теории, объясняющие этой потребностью значение искусства вообще, в целом несостоятельны, но они отчасти применимы к самим модернистским течениям, в которых мнимая свобода художника ломать реальные формы окружающего мира во имя своей творческой воли действительно является «психологической компенсацией» за полное безволие личности, подавленной громадными отчужденными силами капиталистической экономики и государства. По мере упадка творческой продуктивности былых времен художник все более страдает от перегрузки мертвым знанием готовых форм. Отсюда поиски формально нового, независимо от реальной ценности этой новизны, болезненный страх

перед повторением того, что уже было, неизвестный прежней истории искусства, отсюда абстрактный культ «современности» (modernité).

Таким образом, модернизм есть особая психотехника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры, оставаясь в пределах своей формальной деятельности, замыкаясь в ней. Главный смысл этой деятельности он видит не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа изображения или способа «видения» мира («новая оптика» бр. Гонкур). «В недалеком будущем хорошо написанная морковь произведет революцию», — говорит художник Клод в романе Золя «Творчество».

Так началась серия формальных экспериментов, направленных против реального глаза обыкновенных людей и традиционной поэзии форм. Посредством особых приемов художник стремится подчинить своей воле поток уродливой «современности», а там, где эта внутренняя пытка становится уже невыносимой, примирение искусства с жизнью достигается отрицанием всех признаков реального бытия, вплоть до отрицания изобразительности вообще (абстрактное искусство), или отрицания самой функции художника как зеркала мира (поп-арт, оп-арт, мини-арт, боди-арт и т. п.). Сознание отрывается от самого себя, стремясь вернуться в мир вещей, немыслящей материи.

Из этого проистекают две характерные черты всякого модернизма как исторически определенной ступени художественного сознания. Во-первых, гипертония субъективной воли художника в борьбе с враждебной ему реальностью, во-вторых — падение идеальных границ субъекта под натиском бессмысленного хода вещей. Модернистские течения постоянно колеблются между крайностями бунта и восстановлением жесткой, слишком жесткой «дисциплины» духа, между абстрактным новаторством и возвращением к первобытной или средневековой «соборности», иррациональной стихией и культом мертвого рационализма. История модернистских течений состоит в резкой смене крайностей по закону антитезы: чувственные впечатления импрессионистов сменяются геометрическим стилем Сезанна, психологическая истерика экспрессионизма — холодной «новой вещественностью» и «неоклассицизмом» двадцатых годов, абстрактный экспрессионизм (живопись пятен и линий), достигший про-

мадного успеха после второй мировой войны, — мнимым возвращением к реальности, к мещанскому вкусу в «поп-арт» или свехрационализмом современных «структуралистических» сект.

В природе модернистского искусства лежит постоянное изменение его условных знаков, но было бы ошибкой видеть в этом процессе только поиски новых форм. Ни деформацию реальности, ни полный отказ от всякого изображения ее в абстрактном искусстве нельзя считать безусловным признаком модернизма. Таким признаком является только бешеное движение рефлексии художника, отвергающей всякое удовлетворение, всякую остановку в постоянной смене моделей «современности». Одни и те же формы могут быть то отвергаемой пошлостью, то последним словом изысканного вкуса. Даже академические приемы и фотографически точное изображение реальности становятся символами модернистского искусства, если они взяты не в прямом и обычном смысле, а как условные знаки самоиронии большого сознания (ср. современный «суперреализм», «гиперреализм», «реализм резкого фокуса»).

Во всем этом неизменно растет одна и та же черта — раскол с «наивным реализмом» большинства людей и внутренняя полемика против отображения действительности нашим глазом. Поэтому в теории модернизма принцип отражения жизни (в прямом, не софистическом смысле этого слова, то есть как изображение чувственно данного нам реального мира) считается устаревшей схемой, а в художественной практике такое искусство теряет необходимые изобразительные черты — рисунок, моделировку, колорит — как самостоятельные объективные ценности, превращаясь в систему знаков, выражающих только позицию художника. И знаки эти должны быть как можно менее похожи на зрительную иллюзию, они становятся грубо вещественными. Так живопись, играющая главную роль в процессе растущей модернизации художественной жизни, часто применяет теперь вместо красок песок, цемент, деготь, а затем и реальные вещи, купленные в магазине или заказанные на фабрике, вещи как таковые. В поэзии слово теряет значение экрана для передачи духовного содержания, приобретая ценность материального факта — звукового воздействия. В музыке устраняется разница между музыкальным тоном и обычным шумом жизни.

Такие явления сами по себе смешны, но это не зна-

чит, что они лишены серьезных причин. В своих парадоксах и крайностях судьбы искусства выражают глубокое противоречие современной буржуазной цивилизации — господство громадной массы мертвого абстрактного труда над миром конкретных потребительных ценностей и целесообразной, качественно различной работы людей, родственной искусству прежних эпох. По мере развития этой реальной общественной абстракции, достигающей фантастических масштабов, растет и ее противоположность — грубая обнаженная вещественность всех человеческих отношений. Таков, например, путь буржуазной культуры в области взаимного отношения полов — от романтической любви прежних времен, часто лицемерной или бессильной перед материальными интересами, к современному цинизму так называемой «сексуальной революции», тесно связанной с новейшими формами модернизма в искусстве и литературе.

Общественная роль «авангарда» растет в полном противоречии с действительной художественной ценностью его творений. В качестве отдушины модернистское искусство дает придавленной общественной энергии род многого выхода, сочетая либеральную или анархическую позу с обычным мещанским содержанием. Отталкивание «авангарда» от «массовой культуры» большинства выгодно господствующему классу как одно из средств для разъединения нации. В этом есть стихийная целесообразность, отвечающая определенному порядку жизни. Социальная демагогия эпохи империализма приобретает, таким образом, важный козырь для разжигания ненависти темных масс к заумным интеллектуалам, грозящим духовному здравью народа (достаточно ясными примерами могут служить гитлеризм, выходки прессы Херста в США, неофашизм современной Италии). Если в известных случаях модернистские программы «революции в искусстве» также могут способствовать взаимному пониманию людей, то на самом низком и в последнем счете — реакционном уровне. Бунт против классической традиции, против всего высокого и прекрасного содержит в себе заразительную, но страшную силу. Это — бунт Смердякова, «авторитарной личности», бунт ничтожества, которому весь образ жизни современного капитализма внушает мысль, что при надлежащем напоре можно без труда и таланта достигнуть любых вершин, ибо все условно, все создаваемо в этом мире. Консервная банка так же прекрасна, как Венера Милосская, если за

ней стоит реальная машина внушения. «Это может сделать каждый», — гласит один из лозунгов американского «поп-арт».

Раздуваемое буржуазной общественной мыслью противоречие между передовым новаторством «авангарда» и мещанским вкусом толпы, конформистского большинства «одномерных людей» весьма относительно. Так, знаменитый Фантомас, впервые появившийся в 1911 году, был с восторгом принят лидерами французского «авангарда» — Аполлинером и Кокто. Популярны фильмы ужасов имеют много общего с психиатрическими эффектами экспрессионизма и сюрреализма. Также относительно противоречие между «авангардом» и тоталитарным строем фашистского типа. В некоторых отношениях это противоречие, вообще говоря, является выдумкой тенденциозной пропаганды. Авангардизм, выдвигающий на первый план негативную, анархическую сторону буржуазного сознания, имеет два лица. С одной стороны, это — ультралевые течения в искусстве и философии, с другой — «правый радикализм», переходящий в прямое черносотенство. Главари фашистских движений двадцатых-тридцатых годов были именно правыми анархистами, нередко выходцами из литературно-художественной богемы низшего разбора.

Будучи явлением буржуазной идеологии, модернизм выражает прежде всего настроения мелкобуржуазного слоя, страдающего от материального и духовного гнета. Если разочарование в капитализме ведет художника к участию в борьбе народных масс, то есть надежда, что его модернистские предрассудки будут побеждены в общем подъеме демократии и социализма. Обычные пути такого преодоления этих предрассудков — политическая сатира, плакат, агитационный театр. Однако само по себе анархическое бунтарство не выходит за пределы буржуазного горизонта. Вот почему бешеная активность футуристов и других авангардистских течений в начале Октябрьской революции вызвала решительное недовольство Ленина, и он стремился вытеснить этот слой из образовательных учреждений Советской власти, заменив его интеллигенцией более высокого уровня, которая вчера еще была только нейтральна. Претензия модернистов, стремившихся от имени пролетариата сбросить устаревшую классику «с Парохода Современности», была осуждена ленинской партией и народными депутатами в Советах. Подлинная культурная революция не имеет ничего

общего с разрушением старой культуры и созданием модернистской «антикультуры». Этот вопрос особенно актуален в настоящее время, когда западное декадентство самого рафинированного типа часто протягивает руку уравнительному отрицанию мира цивилизации в духе Мао.

Когда началась Октябрьская революция, воспоминания о подъеме демократического реализма в России были еще живы. Сегодня в капиталистических странах мира сознание художника и его публики находится под давлением прочно сложившейся экономической и культурной системы, враждебной художественному наследию античности, Ренессанса, Просвещения, романтизма и реализма девятнадцатого века. Прямые связи с этой высокой традицией порваны. Из всего богатства мирового искусства так называемый «современный вкус» выбирает лишь примитивные, архаические или перезрелые маньеристские формы, да и в этих явлениях истории искусства ценит не мучительные поиски более широкой и полной художественной правды, а только ограниченные стороны, болезненные странности и наиболее грубые выражения. Все это делает обстановку борьбы за реалистическое искусство, связанное с передовыми общественными силами, особенно сложной.

Само собой разумеется, что наличие модернистских предрассудков в сознании художественной интеллигенции не является препятствием для политического союза с ней. Нельзя дифференцировать модернизм на хороший и плохой, но можно и нужно дифференцировать людей искусства по их политическим симпатиям и наличию в их творчестве действительного стремления к отказу от модернистской «революции». Важно понять, что участие в подобных «революциях» не приближает художника к народному движению, а удаляет от него. Вот почему возможно и необходимо также единство с художниками традиционного направления, стоящими в оппозиции к главному, модернистскому типу современного буржуазного искусства, если даже в настоящий момент они далеки от политической сознательности.

Самое прочное сплочение художественной интеллигенции с народом, столь необходимое для победы демократической культуры во всем мире, может быть достигнуто лишь под знаменем социалистического реализма. Каким путем и ценою каких испытаний это будет достигнуто, покажет будущее.

МОЖНО ЛИ ПЕРЕДЕЛЫВАТЬ КЛАССИКОВ?

Прежде чем ответить на любой вопрос, нужно его хорошо поставить, в противном случае всякий ответ ведет за собой бог весть какие несообразности.

Можно ли переделывать классиков? — Да, можно. Если так, пусть нам покажут на сцене Травиату в легкомысленном виде ее профессии; это была бы «находка». Действительно, если все можно, то можно и такое, что уже было в иных краях и что непристойно или, по крайней мере, неловко излагать в печати.

Итак, можно ли переделывать классиков? — Нет, нельзя. Значит, вы запретили бы Шекспиру переделывать итальянские новеллы или брать сюжеты у своих предшественников, вы осуждаете Чайковского за «новое прочтение» Пушкина в его знаменитых операх?

Тезис и антитезис, то и другое справедливо — положение почти безвыходное. Между тем, рассуждая о переделках классиков, имеют в виду совсем другое. Всякое искусство, включая литературу, театр и живопись, любит старые, повторяющиеся сюжеты, мотивы и формы, постоянно возвращается к ним в новых и новых переделках. Для этого, видимо, имеются глубокие основания. Вспомните историю Амфитриона и Алкмены, рассказанную впервые уже Гесиодом, — сюжет не известных нам произведений Эсхила, Иона Хиосского, Софокла и Эврипида, перешедший затем в мир комедии у Плавта, переживший в различных вариантах средние века и эпоху Ренессанса, возрожденный Мольером, переделанный в следующем столетии в оперу Гретри, превращенный в романтическую феерию тождества и нетождества личности у Клейста и так далее до Жироду включительно. Гёте «переделал» народную книгу о Фаусте, а Пушкин — произведение Гёте. Васнецов и Врубель «переделали» средневековый тип Богоматери. Нечего и говорить о более анонимной, часто бессознательной и более или менее свободной рецепции отдельных мотивов и образов прежнего искусства в последующем. Нельзя, наконец, отрицать и то обстоятельство, что каждое время и каждое новое воспроизведение классического репертуара вносит в посмертную жизнь этого наследства нечто самобытное и свое.

Но совершенно ясно, что сегодня спор идет о другом, и нехорошо было бы играть словами или хитрить, отвечая на другой вопрос и спрашивая не то, что мы действительно имеем в виду. Двадцатый век создал особый тип превращения классических тем. Ученики Леонардо и родственные ему души повторяли, переделывая на свой лад, образ женщины, созданный их учителем. Художник двадцатого века Сальвадор Дали поступил иначе — он нарисовал Джоконде усы. Теперь более ясно, о чем идет речь. Речь идет не о переделках классического репертуара вообще, а конкретно — о том способе его переделки, который заявил о себе в двадцатом веке и совершенно одинаков по своему внутреннему закону, идет ли речь об иронии над общим преклонением перед Леонардо или о театральной постановке, в которой Гамлет выступает в роли эксцентрика. Что же это за способ?

Он естественно вырос из отрицания всего прежнего искусства так называемым новаторством. Это часть — хотя и очень заметная — *интегрального модернизма как особой идеологии*, то же самое, что «отрицательное мышление» в философии (по терминологии франкфуртской школы), то же самое, что всякое «антимышление», «контркультура», «сексуальная революция», «вседозволенность» и так далее.

Это вовсе не значит, что люди, способные нарисовать усы Джоконде или пушкинской Татьяне, похожи на итальянских террористов, похитивших Альдо Моро, но это, во всяком случае, люди, живущие в угаре «вседозволенности», находящиеся под воздействием особого газа, заставляющего их бежать все дальше и дальше «влево», теряя на ходу все приобретенные прежней цивилизацией сдерживающие начала и все более удаляясь в мир «нового варварства», всяческого «раскультивирования». Какие причины рождают подобную идеологию и каким образом она находит себе в конце концов естественное место в современном социальном мире — эта сумма вопросов пусть останется здесь в стороне.

Если под именем права на переделку классиков имеют в виду отрицание объективного внутреннего смысла их произведений путем иронии, насмешки, эксцентричного издевательства над их священным авторитетом, другими словами — путем пририсовывания им усов, это, разумеется, ничем не лучше известных рассуждений о том, что давно пора сжечь музеи, модные в начале нашего века. Уничтожение духовное может быть даже

страшнее, чем физическое. И не играет роли — совершается это посредством скандальных жестов в духе Сальвадора Дали, приучающих публику к полной моральной беспардонности, или посредством малых, но систематически принимаемых доз той же отравы.

Шекспир переделывал сюжеты итальянских новелл и эпических преданий севера, художники позднего средневековья переделывали на более реальный лад схемы иконописи — а получилась культура эпохи Возрождения. Но бывают и другие примеры:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит.

Можно было бы чертить свой «рисунок беззаконный» на другом куске пергамента или холста, но нет, хочется именно на том же, иначе не будет победы демонического ничтожества над кистью гения.

Мне кажется, что спор о переделках пьес классического репертуара касается именно сравнительной оценки двух культур, или, точнее, культуры и антикультуры. Что же касается софизмов на тему о том, что классики тоже разрушали, а разрушители тоже классики *в своем роде* — это уже беспомощное умничанье для детей.

Каждому свое, и нельзя отрицать право любого человека выбирать свой путь, если это, разумеется, не затрагивает элементарные основы общественности. В западных странах, гордящихся своей формальной свободой делать все что угодно, запрещена, например, свободная торговля наркотиками. А почему? Если человеку угодно наслаждаться, истребляя при этом самого себя, зачем ему мешать? — Затем, что торговля таким товаром навязывает неустойчивому сознанию соблазн сладкой смерти и тем насилует это сознание, лишает его свободы.

В искусстве, естественно, каждый имеет право на свой вкус, но музеи следует охранять от актов вандализма, очень частого в двадцатом веке. Что же касается вандализма духовного, то критика и разумное объяснение — более действенное оружие, чем любые запреты. Не следует только держать эту критику за руки во имя свободы творчества, ведь критика также имеет право на свою долю свободы, она тоже творчество, и только она может на уровне сознательного мышления затронуть душу современного человека, объяснив ему, почему нельзя под-

вергать классику тем переделкам, которые суть пририсовывание усов Джоконде.

Почему же нельзя? Потому что классика — это духовная сила, способная сделать нас, когда мы встречаемся с ней, выше, умнее, чище. А переделки классических произведений во имя современности, отрицания косной традиции и даже во имя самых лучших общественных целей, создаваемые отнюдь не гениями, а только одаренными людьми средних способностей, у которых больше бойкости и энергии, больше веры в «нахрап», чем веры в истину, понижают духовный уровень общества. Презумпция превосходства классики имеет глубокий смысл. Марк Твен был недоволен своими родителями и покинул отчий дом. Когда много лет спустя он вернулся к своим, то нашел, что старики очень поумнели. Если нынешние сторонники вольного обращения с материалом классического искусства не безнадежны, то со временем они тоже придут к выводу, что старики сделали свое дело совсем не худо и следует, пожалуй, оставить их в покое.

Лучше всего для пущей ясности обратиться к примеру. Пусть это будет пример не слишком яркий и не самый близкий к сегодняшнему дню, чтобы не вышло слишком горячо. Лет десять назад я видел в одном московском театре пьесу А. Н. Островского «Доходное место». Зная, что драматургия Островского есть школа ума и чувства, а театр, о котором идет речь, известен своей общественной честностью, можно было ожидать много интересного. Спектакль действительно вышел заметный, однако на этот раз его создатели не устояли перед соблазном показать свою прогрессивность более легким путем. Ни замысел режиссера, сам по себе благонамеренный, ни одушевленная игра исполнителей, местами действительно прекрасная, ни шумный успех у публики — ничто не могло оправдать этого недостатка.

Пьеса Островского настолько хороша и все в ней так внутренне взвешено, что даже произвольные вытягивания и сокращения пропорций, предпринятые режиссером, должно быть весьма одаренным, но все же уступающим в духовном отношении гениальному драматургу, не испортили ее до конца. Тем не менее многое было испорчено. В погоне за современностью театру удалось сделать «Доходное место» произведением более плоским, чем оно есть, и тем, вероятно, повлиять на вкус публики в сторону его понижения. Яснее всего это сказалось именно там, где режиссер, желая как можно лучше ис-

полнить свою общественную роль, стремился приблизить Островского к сегодняшнему дню.

Не буду описывать всю эту суматоху на сцене, раздвоение и расстроение отдельных персонажей, намеренное отсутствие стиля и прочие особенности спектакля, призванные выразить его современность. Все это, в общем, приемы невысокого вкуса — слишком крикливые и вульгарные. Само собой разумеется, что речь идет не о природном недостатке вкуса, а, скорее, наоборот — о чрезмерной изысканности его, которая из пресыщения и под воздействием особых теорий искусства ведет к намеренной погоне за грубым эффектом.

Впрочем, о вкусах не спорят. Рассмотрим лучше с более близкого расстояния один из таких приемов «осовременивания» пьесы Островского. То, что театр хочет быть трибуной общественного мнения — очень хорошо, но тем более важно знать, какие флюиды текут в зрительный зал с этой трибуны. Когда человек заранее объявляет, что он хочет сообщить что-то очень важное, к его словам относятся с большей строгостью.

А здесь объявление совершалось по всей форме. Везде, где можно подозревать «современное звучание текста», театр выставил режиссерские надписи, предупреждающие публику, что перед ней лев, а не собака. Именно для того, чтобы зритель не ошибся, приняв царя зверей за обыкновенного пуделя, режиссер заставил действующих лиц повторять наиболее значительные слова дважды. Благодаря этому выхватыванию ударных мест пьесы Островского приняла более плакатный характер и удалилась от своей художественной цельности, выражающей конкретную полноту ее содержания.

За метод руководства общественным мнением посредством психотехники ударных мест стояли многие деятели двадцатого века. С их точки зрения, толпа, жаждущая «хлеба и зрелищ», способна понять только яркую схему, упрощающую жизнь и набросанную широкой плакатной кистью немногими красками — лучше всего только двумя: черной и белой. Однако возможна и другая точка зрения. Она заключается в том, что общественные достижения, действительно прочные, возникают там, где толпа, воспринимающая лишь грубые внушения режиссеров, превращается в народ, понимающий содержание собственного дела. Ленин стоял за этот, именно *этот* путь общественного развития, и вот почему он (в беседе с Кларой Цеткин) отвергает формулу «хлеба и

зрелищ» — формулу римского империализма. «Назад к Островскому!», сказал в двадцатых годах другой видный деятель Октябрьской революции, как бы подозревая, чем может кончиться эпидемия плакатного заострения жизни.

Вернемся и мы к Островскому. В драматической сцене ссоры Жадова с его Полиной режиссер заставил сердитого молодого человека прошлого столетия, выйдя на авансцену и обращаясь к публике, с особенным выражением повторить следующие знаменательные слова: «Всегда, Полина, во все времена были люди, они и теперь есть, которые идут наперекор устаревшим общественным привычкам и условиям. Не по капризу, не по своей воле — нет, а потому, что правила, которые они знают, лучше, честнее тех правил, которыми руководствуется общество. И не сами они выдумали эти правила: они их слышали с пастырских и профессорских кафедр, они их вычитали в лучших литературных произведениях наших и иностранных. Они воспитывались в них и хотят их провести в жизнь. Что это нелегко, я согласен. Общественные пороки крепки, невежественное большинство сильно. Борьба трудна и часто пагубна; но тем больше славы для избранных: на них благословение потомства; без них ложь, зло, насилие выросли бы до того, что закрыли бы от людей свет солнечный...»

Допустим, что такие хорошие люди бывали во все времена, что они есть и теперь, то есть в наши дни. Но если эти люди действительно таковы, какими описывает их Жадов, то едва ли они будут настаивать на своей исключительности, требовать себе славы и описывать свой конфликт с «невежественным большинством». По крайней мере, лучшие люди времен «Доходного места» не считали себя благодетелями человечества, они даже полагали, что всякая мысль о таких благодеяниях безнравственна. С их точки зрения сидеть в Петропавловской крепости вовсе не значило приносить себя в жертву, а что касается «невежественного большинства», то, имея о нем вполне реальное понятие, они все же не сомневались в том, что передовые люди сами должны быть благодарны этому большинству за возможность ему слушать...

Один народник семидесятых годов, сидя в царской тюрьме, горько оплакивал необходимость зря есть хлеб, добытый мозолистой рукой мужика. В этом чувстве вины было, конечно, преувеличение, и даже смешное, но

оно характерно для психологии тех людей, которые шли гораздо дальше Жадова. Мы знаем, что из этих крайностей также может вырасти беда, а именно — фанатическое, слепое оправдание самых ужасных дел, творимых будто во имя большинства. Но даже в такой превратной форме выражается еще что-то великое, способное однажды вернуться на истинный путь. Что же касается любования своей избранностью, то из этого никогда ничего хорошего не выйдет.

Только там, где идеи передовых людей жадовских времен были испорчены либеральным и анархическим толкованием, они вырождались в особую философию истории, которая ставила в центр внимания конфликт немногих лучших умов с «необразованным большинством». А в наши дни эта духовная отравка, внушающая всякой посредственности наркотическую грёзу превосходства над хамовым племенем, есть самая большая пошлость. Если современный Жадов будет стремиться в клуб либеральных господ или в салон отколовшихся от понятий и вкусов «массового человека» анархо-декадентов, на нем можно заранее поставить крест, и тогда Юсовы могут спать спокойно.

Однако сами по себе слова Жадова в «Доходном месте» еще далеки от такого толкования, и жаль, что режиссер нашего спектакля не остановился там, где закончил свое дело его классик. Благодаря нарочитому повторению публика должна была слушать речь Жадова как истину в последней инстанции или, во всяком случае, как мораль, вытекающую из пьесы Островского. На самом же деле Островский не писал пьесу с моральями для преподнесения их со сцены публике. Зачем же делать из него более слабого драматурга? Островский писал то, что старые теоретики драмы, вслед за Горацием, называли *fabula bene morata* и целью его было представить публике не *мораль*, а *тогес*, то есть *нравы*, как это и полагается в реалистическом произведении. Поверьте, что реализм «Доходного места» сам по себе, без всяких форсированных приемов, может дать новым поколениям больше современных мыслей, чем плакатное изображение конфликта между взлохмаченным молодым человеком и темной силой всех веков и народов.

Для молодой души, усвоившей что-то из книг или, быть может, только из застольных разговоров, пока окружающая жизнь текла по своим жестоким законам, оттенок избранничества, раскола с толпой — дело вполне

возможное. Как художник, Островский не мог пройти мимо этой черты, но она для него не все, а только одна из сторон общей картины жизни. В сопоставлении с миром чиновников и мещан, представленным во всей его реальности, декламация Жадова звучит более условно, и мы не питаем к ней полного доверия, хотя понимаем ее искренность.

Следуя за автором «Доходного места», зритель верит не Жадову, а драматической картине, которая разворачивается перед его глазами, и, сам того не сознавая, надеется, что наш герой, пройдя через все испытания, сумеет сделать из этой драмы важный вывод. Какой именно — мы не знаем, но знаем, что начало уже положено.

Если же сердитый молодой человек будет вполне доволен своей декламацией — можете на него не рассчитывать. Он останется Чацким более мелкой среды. Тип Чацкого даже в пору его расцвета не был полным выражением ума своей драматической ситуации. В противном случае пьеса Грибоедова утратила бы нравственную силу реалистического произведения, где каждому лицу отпущено столько «натуры», сколько ему положено, и превратилась бы в пьесу риторическую, памятник устаревшей мысли. С еще большим правом это можно сказать о роли Жадова по отношению к объективному смыслу комедии Островского. Следуя одному старому афоризму, можно сказать, что Островский умен, а Жадов только потерялся в его обществе. Иначе трудно понять, зачем он ходит в кабак, то есть в канцелярию, проповедовать трезвость? Зачем он выдумал себе идеальную Полину взамен этой не злой, но обыкновенной мещанской девицы, и зачем он хочет силком втолкнуть ее в умную счастливую жизнь? Те люди, которые шли гораздо дальше Жадова, такого поведения вовсе не одобряли. Они нашли бы, что речи этого молодого человека слишком риторичны, а его поступки не внушают серьезного доверия. Именно потому, что Жадов слишком риторический протестант, он так легко и ломается. Настоящего глубокого, твердого мировоззрения у него еще нет, а без этого ничего не будет.

Много лет назад пьеса Островского была поставлена в Театре Революции В. Э. Мейерхольдом. Согласно вкусу своего времени он подчеркнул в Жадове больше его резонерскую сторону, а потому и зритель этого спектакля мог понять, что Юсовы и Вышневецкие представляют собой нешуточную силу, что они имеют за собой хотя

и скверную, но свою чиновничью правду и голой декларацией их не возьмешь. Конечно, в те времена, когда Мейерхольд ставил «Доходное место», настроения были другие. «Интеллигентские мерехлюндии», по выражению Маяковского, не пользовались уважением. Громкие фразы о чести и совести, об одиночках, гибнущих в борьбе с темным большинством, вызывали смех. Времена изменились, но кто сказал, что весь прошлый опыт нужно забыть?

Во всяком случае, прежний Жадов был ближе к мысли Островского, чем лохматый представитель молодого поколения в новой постановке «Доходного места». Островский также не мог серьезно верить словесности, которая вызывала улыбку зрителя наших двадцатых годов. Он жил в эпоху подъема буржуазной демократии и сочувствовал многим ее требованиям, но не верил ей до конца, глядя на обе стороны. Отсюда некоторая его консервативность, но отсюда и та духовная сила, с которой полезно соприкоснуться нашему современнику, если он окончательно не погряз в самодовольном мифотворчестве. Словом, нужно поднимать Жадовых до уровня Островского, а не понижать Островского до уровня Жадовых.

В новой постановке «Доходное место» было переписано двумя красками — черной и белой, согласно привычке, не выходящей за пределы самого древнего догматизма, но имеющей в наши дни многих последователей среди людей самых новых взглядов. Подчеркнутые театром ударные тексты должны были свидетельствовать о наличии в современной действительности добра и зла. Слова о молодом поколении, желающем жить честно, о росте общественного мнения и других волнующих сюжетах трогали сердце зрителя. Но пусть же он не будет глупее Полины и пусть не принимает философию истории ее домашнего наставника всерьез. Выделить звонкие фразы Жадова и представить их в качестве лозунгов — это значит оказать ему плохую услугу, кормить его словесной марихуаной, толкая в толпу пошляков, воображающих, что стадная оригинальность поднимает их выше обыкновенных людей. Нет, без этих обыкновенных людей с их традиционными вкусами лохматый молодой человек далеко не уйдет, он будет пудель, а не лев, не смотря на любую надпись.

Узнав со сцены театра, какой он передовой, сделает ли современный Жадов что-нибудь серьезное в жизни

или ограничится тем, что будет сидеть в ресторане творческой организации и пить коньяк? Делали что-то серьезное те, кто сознавал недостаточность либеральных речей, сурово относился к своей собственной слабости и глубоко переживал отсутствие связи с «невежественным большинством». Во времена Садовского и Остужева зритель «Доходного места» верил, что перед ним не бутафорское действие, а правда действительной жизни во всей ее многосторонности и полноте.

Вы против модернизации классиков и совпадаете в этом с каким-нибудь *литературным Юсовым*, скажет наивный читатель. Очень может быть, но что из этого следует? Только то, что ваш Юсов — дурак. Он еще не разобрался в том, что ему выгодно. Другие, более умные Юсовы давно знают, что модернизм им не опасен, и радуются каждому превращению общественного дела в репетиловскую шумиху. И если даже ваш Юсов никогда этого не поймет и будет по-прежнему долбить вчерашний домострой, то Жадов, получивший наконец доходное место, дополнит его своими прогрессивными речами.

У Островского в сцене разгула чиновной братии Юсов, бросая на стол газету, говорит: «Что нынче пишут! Ничего поучительного нет!» А в новой постановке «Доходного места» прекрасный актер, игравший Юсова, заладил как попугай: «Что нынче пишут! Что нынче пишут!» — и в ярости принялся резать ножницами газетный лист. А что, собственно, пишут? Из-за чего такой шум?

В оправдание модернизации классиков могут сказать, что театр не место для музейного наслаждения и режиссер прав, пользуясь любыми средствами, способными пробудить общественные чувства. Не будет ли это уже «цель оправдывает средства» — правило, которое теперь вспоминают только с осуждением? Да, но здесь формула «цель оправдывает средства» применяется для достижения *хорошей* цели! — А когда это было иначе? В том и состоит опасность этого правила, что оно оправдывает идеей целесообразности и пользы нарушение границ объективной истины — научной, нравственной или эстетической, все равно. Дайте зрителю самостоятельно разобраться в содержании пьесы Островского, не насилуйте его ум ради хорошей цели, не дуйте ему в рот — он будет дышать сам. Ему и так слишком много дули в рот и всегда только ради хорошей цели.

Так обстоит дело с нашим примером сомнительного улучшения пьесы Островского путем приближения ее

к современности. Кажется, и в других случаях, вызывающих споры, речь идет о том, что классика демонстративно низводится с ее недоступной высоты, становится внешним средством для внушения посредственных мыслей, одетых в наряд особого глубокомыслия, или просто травестируется, то есть вышучивается посредством внесения каких-нибудь балаганных эффектов.

Театр хочет быть современным. Это, вообще говоря, хорошо. Но с более конкретной точки зрения нужно знать, что именно хорошо для современности. Нет ничего лучше, полезнее для нее, чем знание истины, «правды вещей», по вдохновенному слову поэта. Эта правда перед нами в произведениях великих художников. Вы хотите прибавить что-нибудь новое? Ваше желание естественно. Но для этого нет надобности портить то, что уже сделано и сделано хорошо, если, конечно, вашей целью не является разрушение искусства во имя системы отрицательных ценностей, сложившихся в особый анархо-декадентский мир, особую идеологию нашего времени.

Фанатик, зараженный этой идеологией, может сказать, что если бы средневековые города не ломали романские соборы, перестраивая их на новый лад, мы не имели бы готики. Да, многое на свете построено из обломков старого, и печально вспомнить о невозвратимых утратах. Потому ли, что общество еще не знало себя как целое, или потому, что оно смотрело на деятельность художника с более практической точки зрения и не научилось еще в достаточной мере ценить неповторимость его созданий, но совсем недавно отношение к наследию прежних эпох было менее ответственным, менее зрелым, чем в наши дни. Настоящее уважение к старому — дело новое. Зачем же лишать современность ее преимуществ, подражая прошлому в том, что такого подражания вовсе не заслуживает? Будем современны в лучшем, истинном смысле этого слова.

Сказанное, разумеется, не имеет прямого отношения к инсценировкам для театра, кинематографа или телевидения. Здесь перед нами другой вопрос, хотя и не столь удаленный от первого. Любые инсценировки связаны с определенными утратами, в данном случае неизбежными. Но, с другой стороны, благодаря особым свойствам этих переводов на другой, более доступный язык, они могут служить большому числу людей хорошим введением в мир высокого, самого высокого искусства или, по крайней мере, напоминанием о нем.

Есть, правда, *чувство пиетета* по отношению к произведениям классики, которое должно быть свято и здесь. Это чувство внушает требование необходимой меры, оно удерживает руку от святотатства. А без пиетета не может существовать никакое общество, без него остается только обнаженный цинизм, разнузданность и анархия. Без пиетета не будет элементарной добросовестности в труде и человеческих отношениях. Зачем же способствовать созданию атмосферы бесшабашного отношения к любым человеческим ценностям? Ни свобода творчества, ни развитие общественного сознания, ни подлинная социалистическая демократия этого не требуют. Они, напротив, этого боятся.

1978

К СПОРАМ О РЕАЛИЗМЕ



К СПОРАМ О РЕАЛИЗМЕ*

1

Слово «реализм» слышится в наши дни очень часто. Вокруг него выросли непроходимые джунгли готовых формул и горы всякого рода прилагательных. Не будем перечислять их — они известны. Но прилагательное, сказал Вольтер, враг существительного. А так как обойтись без прилагательных в человеческой речи нельзя, то нужно по крайней мере употреблять их скупно. Многословные, витиеватые определения не выражают сущности дела и только доказывают, что научная мысль, как все человеческое, может принять бюрократический, мертвый оттенок. Они отражают также состояние растерянности, отчасти естественное, возникшее вследствие первых слабых опытов самостоятельного мышления, отчасти искусственно созданное в результате маневров под кодовым названием «дискуссия о реализме».

Нам скажут, что в спорах рождается истина. Вообще говоря, это так. Но «вообще» ставить вопрос нельзя, истина всегда конкретна. Смотря какие споры — мне это уже приходилось, кажется, говорить. В одних спорах истина рождается, в других она умирает. Чтобы этого не случилось, нужно знать, о чем идет речь и по возможности прямо, без ученого празднословия следовать содержанию дела. Попробуем держаться этого правила.

За последние годы наша художественная жизнь подверглась вторжению идей, не дружественных по отношению к реалистическому идеалу мирового искусства, чуждых традиции русской демократической критики прошлого века и классической марксистской литературы. Эта традиция изображается ныне как устаревшая, требующая замены ее более современной системой понятий, принятых под влиянием развития искусства другого типа, прежде известного читателю под именем декадентства или модернизма. Новая система понятий, если, конечно, она заслуживает этого имени, выступает в самом прогрессивном свете, особенно потому, что многие знаменитости «левого» направления на Западе примыкают

* Расширенный вариант статьи, опубликованной в журн. «Театр» (1976, № 1).

к передовым организациям и либеральным веяниям времени.

Было бы хорошо пояснить сложившееся положение конкретным примером. Воспользуемся для этого одной книгой о греческом искусстве. Автор ее сообщает, что, приступив к истории своего предмета, он находится под влиянием смешанных чувств: «Во-первых, сияющие вершины несколько ослепляют наблюдателя, а во-вторых, признаться, нам трудно добавить что-либо к многотысячному хору, на все голоса описавшему, исследовавшему и воспевавшему эллинскую античность. Но в последнее время в сей благозвучный хор все настойчивее внедряется скрежет некоего бура, высверливающего мину под самым подножием великолепной вершины. Мне этой надлежит ниспровергнуть античную классику (разумеется, в умах и представлениях людей, а не в буквальном смысле) либо для того, чтобы на ее месте прославить художественное совершенство неклассического, «варварского» искусства, либо потому, что классика должна, так сказать, подвинуться в сторону и не мешать признанию художественных ценностей неклассического искусства, также достойных внимания и уважения. И в том и в другом случае речь идет о том, что античная классика не является вечным и абсолютным идеалом, а также о том, что так называемый европейский путь развития культуры (идуший от античности к Ренессансу, просветительству, классицизму и т. д.) является не единственным, а может быть, даже и не самым плодотворным»*.

Поскольку автору трудно прибавить что-либо к многотысячному и благозвучному хору, «на все голоса описавшему» сияющие вершины, он мог бы выбрать другой предмет исследования, но его выбор оправдан «скрежетом некоего бура», ведущего подкоп под указанные вершины. Такова не совсем ясная логика этого рассуждения. Что касается подкопа, то он действительно существует и ведется систематически. Каков будет результат — это другой вопрос. Во всяком случае, наивно было бы думать, что мина, заложенная лихими саперами, может взорвать только «представления». Акты вандализма по отношению к памятникам искусства, сообщаемые западной прессой, да и некоторые наши собственные опыты «расстреливания Растрелли», к счастью запрещенные, до-

* Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир. М., 1970, с. 87.

статочно ясно показывают, что от теоретического отрицания традиции греческой классики, Ренессанса, «просветительства» и т. д. до практического одичания, отказа от «европейского пути развития культуры» (хотя именно этот путь ведет к марксизму) — только один шаг.

Автор нашей книги дипломатически умывает руки, не сообщая, должны ли мы присоединиться к «благозвучному хору» поклонников классики или, напротив, с надеждой прислушаться к «скрежету некоего бура», совершающего свой подкоп под сияющие вершины. Можно только догадываться о его симпатиях. «Из новейших работ, — читаем мы на той же странице, — сошлемся на призыв Роже Гароди выработать концепцию, «которая не определяется только греческим рационализмом и ренессансным техницизмом, а обращается ко всем цивилизациям и всем эпохам...»*. Как видит читатель, речь идет о другой концепции прошлого и будущего культуры. Правда, видеть в безграмотной болтовне французского политика (желавшего этими историческими аллегориями выразить свою готовность вернуться в лоно старого мира) нечто серьезное, имеющее отношение к научному мышлению, нельзя. И все же, что верно, то верно — в наши дни существуют *две концепции* прошлого и будущего культуры. Одна через греческую классику времен подъема античной демократии, и далее — через эпохи Ренессанса и Просвещения, немецкой философии и русской революционно-демократической литературы прошлого века ведет к Марксу и Ленину. Это — нелегкий путь научного коммунизма. Другая через *Gran rifiuto*, «великое отречение» пресытившихся культурой новых варваров ведет к искусственной темноте современной буржуазной идеологии. Какой из этих путей является более «плодотворным и прогрессивным»? Давайте выбирать. Спасибо нашему автору за то, что он достаточно ясно поставил вопрос, хотя и не сказал до конца, что он об этом думает.

Чтобы вполне оценить создавшееся положение, представьте себе, что марксизм отказался бы, например, от традиции Гельвеция и Дидро, Гегеля и Фейербаха, заменив ее обращением к модным философским течениям, вроде тех, с которыми Ленину пришлось иметь дело в его книге «Материализм и эмпириокритицизм». Так

* Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир. М., 1970, с. 87.

как сомнительное новаторство встречается везде, наша аналогия, к сожалению, не произвольна. Аргумент в пользу интегрального модернизма очень прост. Можно ли довольствоваться старыми понятиями, если даже Эвклид и Ньютон уходят в отставку?

Умные люди говорят, что шутки необходимо сопровождать комментарием. Мне не приходит в голову сомневаться в завоеваниях современной науки, и я не являюсь также гонителем новых философских идей, если, конечно, в них содержится что-то дельное. Смеяться же над дилетантскими рассуждениями об «эвклидовской ограниченности», которыми прикрывает свое бесплодие ложное новаторство, кажется, можно.

Почему же вы смеетесь только над ложным новаторством? Разве нет на свете ничего устаревшего, консервативного? Справедливо ли это? Да, справедливо. Воевать против призраков и ветряных мельниц не могу. Но перо литератора может быть полезным при формировании образа будущего без тех злокачественных новообразований, которые, собственно, и являются повторением старого зла в более современной, обманчивой и потому более опасной форме. К счастью, они еще лишены непрекаемой силы, хотя уже наливаются живой кровью. Вот почему говорить о них можно, справедливо и необходимо.

Для чего же необходимо? — Для защиты свободной теоретической мысли от новых форм ее подавления. Ибо формы эти могут быть многообразны, и некоторые из них очень похожи на свободу, а именно свободу маменьки бить тятеньку (вспомните семейные отношения родителей Митрофанушки). Что это бывает, видно из предисловия Энгельса к «Анти-Дюрингу». Он пишет о своих временах: «С некоторых пор системы космогонии и натурфилософии вообще, системы политики, политической экономии и т. д. растут в Германии, как грибы после дождя. Самый ничтожный доктор философии, даже студент, не возьмется за что-либо меньшее, чем создание целой «системы». Подобно тому как в современном государстве предполагается, что каждый гражданин способен судить обо всех тех вопросах, по которым ему приходится подавать свой голос; подобно тому как в политической экономии исходят из предположения, что каждый потребитель является основательным знатоком всех тех товаров, которые ему приходится покупать для своего жизненного обихода, — подобно этому теперь считается,

что и в науке следует придерживаться такого же предположения. Свобода науки понимается как право человека писать обо всем, чего он не изучал, и выдавать это за единственный строго научный метод»*. От этой «свободы науки», заглушающей все, как пишет Энгельс, громом своего «высокопарного пустозвонства», нужно защищаться любыми средствами, тем более что самый опасный вид пустозвонства — это «высокопарное пустозвонство с претензией на превосходство и глубокомыслие, в отличие от простого, плоско-вульгарного пустозвонства» обычного типа**. Война против свободы «системосозидающего» невежества, свободы бездарности, свободы плыть без руля и ветрил, отдаваясь стихийному течению обывательского празднословия, свободы от ига серьезной теории, от бремени прочно завоеванных обществом научных достижений, эта война необходима ради жизни на земле. Кто этого не знает, тому защита серьезной теории от выгодной всяким плутогениям мутной обывательщины действительно может казаться догматизмом.

Не все то золото, что блестит, и не все действительно ново, что кажется таковым. Пока мы разбираемся в новизне и ценности модных открытий, «глуповское распутство», если позволено здесь применить мудрое выражение Щедрина, сеет путаницу в умах людей. Оправдывать эту путаницу тем, что она неизбежна как реакция на догматизм, по меньшей мере смешно. Это все равно что обходиться без носового платка на том основании, что насморк есть реакция на простуду. Но обратимся к спорам о реализме.

Я не буду рассказывать здесь историю этого понятия. Замечу только, что термин «реализм» прочно вошел в обиход марксистской литературы после опубликования в 1932 году письма Энгельса к Маргарет Гаркнесс. Заслуга первой публикации его принадлежит Ф. П. Шиллеру — заслуга немалая, ибо знакомство с этим письмом сыграло в те времена весьма положительную роль. Вспомним, что еще у Плеханова понятие «реализм» имеет скорее историко-литературное, чем теоретическое значение, хотя, разумеется, и для него, как для всякого марксиста, ценность художественного творчества состоит в объективной истине содержания и формы. Письмо Энгельса,

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 6—7.

** Там же, с. 7.

наряду с гениальными статьями Ленина о Толстом, подняло вопрос о реализме на уровень основных принципов искусства. Оно способствовало победе эстетики отражения над унаследованной от декадентствующей интеллигенции предоктябрьского периода эстетикой символов, рассматривающей произведение художника как эхо его внутренней интенции, выраженной посредством формальных приемов мастерства.

Можно, конечно, вернуться к этим взглядам. Собственно говоря, они и не умирали даже под жесткой корой вульгарного марксизма двадцатых годов, сложившегося еще до Октября как социологическое направление общего либерально-декадентского потока. Но если такое возвращение нежелательно, то позвольте напомнить одно важное общее требование материалистической философии. Она не допускает компромисса с другой философской теорией, согласно которой человеческое сознание представляет собой совокупность условных знаков, возникающих в нем по поводу тех или других явлений внешнего мира или даже по собственному почину. Объяснять, почему материалистическая философия несовместима с теорией символов и почему мы должны выбрать именно эту философию, а не другую, здесь неуместно. Будем исходить из того, что выбор сделан. Исключает ли этот выбор право художника пользоваться знаками или символами? Нет, разумеется, не исключает. *Аллегория*, например, часто присутствовала в истории пластических искусств, хотя развитие художественной культуры давно ограничило ее оправданное применение. Можно также сказать вслед за Плехановым, что туманные *символы*, модные в живописи и поэзии на переходе к нашему веку, — не лучшее выражение художественного вкуса. Но это другой вопрос, и смешивать его с вопросом о «знаковой», символической или зеркальной природе искусства не следует.

К сожалению, эти вопросы смешаны: они смешаны и в физическом идеализме, где неизбежное применение символов, например математических, вытесняет понятие образа, картины, изображения как модели человеческого сознания, и в эстетике модернизма, превращающей так называемое «видение» художника в чистую условность. По всей вероятности, типичный характер такого смешения имеет свои причины, но это нас в данном случае не касается.

Заметим только, что символическая теория искусства

ни в чем существенно не изменится, если на место внутреннего состояния личности мы поставим «психо-идеологию» общественного субъекта, его «коллективный сон», чтобы придать нашей теории социальное звучание. Выше мы говорили о том, что такие идеи были известны уже в дооктябрьские времена. У нас в России они представлены А. Богдановым и примыкавшей к его направлению группой «московских доцентов». Согласно их социологии искусства образы художника являются зашифрованными условными обозначениями субъективной жизни класса, инструментами его борьбы с другими социальными бронтозаврами за место под солнцем. Но нельзя забывать, что в двадцатом веке существуют и другие версии той же схемы. Так, условное «видение» мира можно рассматривать в качестве признака замкнутой жизни расы или нации. Было «немецкое видение мира» и другие подобные теории.

Можно рассматривать картину Рембрандта как зашифрованное определенной системой знаков выражение интересов голландской буржуазии XVII века, можно сказать, что это произведение выражает «северную» германскую художественную волю, можно настаивать на том, что неповторимое личное «видение» художника пришло в безнадежное противоречие с обычным взглядом толпы конформистов-мещан. Все эти объяснения различны, но в основе их лежит одна и та же умственная схема, одна и та же *мысль*. Она состоит в том, что художественная форма — только иероглиф, выражающий внутреннее состояние индивидуального или коллективного субъекта. Здесь нет ни малейшего понимания того, что не только иконологическое содержание живописи Рембрандта, но и сама изобразительная модификация видимого мира, свойственная его искусству — его отклонение от итальянской мелодии форм при безусловно подчеркнутом равновесии сильной светотени, — является отражением или, если угодно, раскрытием определенных сторон «вечной истории», *storia eterna* Вико. Здесь перед нами истина в форме созерцания, увиденная однажды и понятая с неповторимой глубиной в данном возможном историческом ракурсе, имя же ему — Рембрандт.

Если после разложения классической эстетики в мире искусства возникла гипертония субъективной художественной воли, на то имеются свои причины. Не стоит сейчас писать о них. Против «субъективизма» и тому подобных грехов у нас борются все — от пионера до ака-

демика. Но это часто напоминает пародийный оперный хор: все поднимают копыя, снова и снова обходят сцену, а искать пропавшую индийскую царевну не спешат.

Воспользуемся модным словом «структура» и скажем, что в структурном отношении между самой вульгарной социологией, самым грубым подыгрыванием шовинистическим инстинктам и самым утонченным формализмом никакой разницы нет. Это может быть показано наглядным анализом искусствоведческой литературы двадцатого века. Зато есть громадная разница между всеми подобными структурами и тем пониманием сознания художника, которое не сводит его к функции, инструменту, прямой или обратной связи, информации, продукту жизнедеятельности субъекта, слепому выражению ее, знаку, жесту, приему, — словом, к чему-то фактически данному или, по другой терминологии, контингентному, иррациональному, а рассматривает именно как *сознание* в смысле сознательности, вменяемости и ответственности перед судом абсолютной истины. Мысль и чувство художника вторичны по отношению к реальному миру, но способны овладеть его содержанием в той или другой степени.

И эта *вторичность*, которой так боятся критики реализма, утверждающие, что второй мир не нужен, поскольку есть первый, представляет собой великое достоинство человеческого искусства. Камень, движение воды в реке, бред сумасшедшего, истерическое выражение травмы художника не вторичны, а первичны, ибо они не обладают сознательностью, или сознание в этих случаях является только фактом, а не зеркалом действительности. Сознание вторично по отношению к материи факта, и слава богу. Стихии природы могут в любой момент уничтожить человека со всеми его идеями и помыслами, но природа не сознает того, что она делает, а человек понимает ее. Вспомним Паскаля.

Наличие принципиальной разницы между символической теорией искусства и теорией отражения, согласно которой душа художника является зеркалом объективной истины, включая в нее и правду общественную, идеал нашей деятельности, — это азбука, и нужно усвоить ее прежде, чем мы беремся рассуждать о любом явлении художественного творчества, начиная с изображения бизона в пещере Ляско. Ибо что такое человек? Существо, способное сводить концы с концами, имеющее «царя в голове».

Если так, то вульгарная социология и формализм — две стороны одной и той же медали. Как они сочетаются, вы можете видеть, обратившись, допустим, к литературе так называемой франкфуртской школы, которой в настоящее время у нас, как и во всем мире, очень интересуются. Произведения одного из главных представителей этой школы, Теодора В. Адорно, написаны в том изысканном стиле, который можно было бы назвать вязью, ученой, профессорской, и притом достаточно манерной. Нужно сказать, что Адорно — философ с особыми интересами в области эстетики. Он превосходно знает историю культуры и современное искусство, преимущественно музыку. «Эстетическая теория», посмертно изданное (в 1970 г.) сочинение этого властителя дум бунтующих студентов и других «новых левых», представляет собой настоящий путеводитель по замысловатой рефлексии модернистского художественного сознания, права которого он защищает в горячей полемике против реализма, «диамата» и политических реальностей, враждебных его общественной позиции.

Взгляды Адорно настолько далеки от всего вульгарного, что даже социологические опыты Брехта, стремившегося отыскать у Шекспира следы классовой борьбы, представляются ему неудовлетворительными. Однако навивные социологизмы Брехта, также связанные с некоторыми «левыми» предрассудками, ничто по сравнению с изысканной вульгарной социологией Адорно. Он переносит историческую условность общественного сознания в область формы и придает понятию «буржуазности» такую широту, что в нем легко утопить все объективное содержание человеческого духа, за исключением абстрактной идеи отрицания.

Одна из главных, если не самая главная, мысль Адорно состоит в том, что воспроизведение чувственно данного образа вещей не является существенным признаком искусства, а принадлежит буржуазному обществу, в котором все существует не «в себе», а «для другого», по известной терминологии Гегеля, принятой автором «Эстетической теории». Под властью капитала весь общественный мир превращается в нечто мнимое, и художественное творчество своими изображениями только подтверждает принудительный, враждебный свободе характер этой всеобщей кажимости.

Таким образом, модернистское движение в искусстве, ведущее священную войну против наглядной достовер-

ности мира, чувственной иллюзии, становится, с точки зрения нашего автора, освобождением искусства от буржуазного кругозора. В «Паралипомена» эстетической теории Адорно мы читаем: «Отмиранию кажимости соответствует ненасытный иллюзионизм индустрии культуры, все линии которого сходятся в том, что Хаксли сконструировал под именем «feelies»*. Аллергия на кажимость устанавливает некий контрапункт к ее коммерческому всемогуществу. Исключение кажимости есть противоположность вульгарных представлений реализма; последний является именно дополнением к индустрии культуры, создающей кажимость»**. Словом, буржуазный характер реализма, как изображения жизни в формах самой жизни, представляется Адорно доказанным, а его отрицание в искусстве — оправданным с точки зрения борьбы против капитала. Теория отнюдь не новая, но совершенно вздорная. Доля истины, заложенная в наблюдениях Адорно, не может служить основанием для его схемы, именно вульгарной, вульгарно социологической.

То, что в гигантской реторте капитализма реальное содержание культуры тает и заменяется более доступной подделкой, было известно еще во времена Бальзака. Тканый гобелен заменяется бумажными обоями, сделанными «под гобелен», картина — дешевой литографией. Массовое производство ради прибыли «софистизирует» все; деньги портят высшие человеческие ценности, они порождают видимость красоты, видимость нравственного достоинства, видимость любви... Однако в те времена, когда по крайней мере логика человеческой головы еще не была подвержена этому закону и не заменялась стандартной иллюзией мышления, как это часто бывает в наши дни, люди думали, что дешевая красивость есть порча подлинной красоты или даже следствие загрязнения самого «сенсориума» (по терминологии Адорно), то есть всей сферы нашего чувственного восприятия окружающей жизни. Приписывать же буржуазному сознанию открытие принципа эстетической видимости на том основании, что «индустрия культуры» заменяет подлинную красоту и реальность изображения имитацией зрительного образа, настолько односторонне, что само

* Термин, образованный по аналогии с «movies», «кино» и означающий примерно «иллюзион всех чувств».

** Adorno Th. W. Aesthetische Theorie. Frankfurt a/M., 1970, S. 417.

представляет собой подделку истины, один из готовых софизмов буржуазного конфекциона.

Мысль Адорно, согласно которой преобладание кажущегося есть отличительный признак буржуазной культуры, противоречит историческим фактам. В самом деле, *когда* «видимость» играла более существенную роль — в те времена, когда даже судебная процедура совершалась как театральное действие, сопровождаемое символическими жестами, или в буржуазное время, упростившее суд и сохранившее кое-где только парик и мантию в качестве напоминания о прошлом? Бывает разная видимость. По меткому выражению Тэна, люди Возрождения видели картины художников этой эпохи в реальной жизни, они *видели* эти красочные костюмы, эти благородные позы, эти процессии. Напротив, родившись под серым небом девятнадцатого века, художник буржуазного мира должен был, в поисках прекрасной или характерной видимости, бежать в прошлое или в отдаленные страны, где еще сохранились обычаи старины. Прежде чем начать свою безнадежную войну с иллюзией, он сделал еще одну попытку найти нужные ему нервные точки «сенсориума» в ресторане, цирке и других увеселительных местах, сохранивших известное своеобразие среди прозаической пустыни буржуазного мира. И, наконец, в положении полной безвыходности он отрекся от видимого мира и отомстил ему картинами демонического уродства.

В книге Адорно речь идет о «фантаσμαгоризме девятнадцатого века». Что же в таком случае сказать о четвертом стиле помпейской живописи, рассчитанном на то, что глаз зрителя ошибется и примет стену за глубокое пространство? О мозаике, изображающей невыметенный пол? Что сказать о декоративных «громпах», обманных архитектурных пейзажах XVIII века, о тысяче всяких поделок и подделок в стиле рококо? Разве не ясно, что культ аристократической грации более иллюзорен, чем пришедший ему на смену мир точных границ вещественности, связанный с именами Давида и Энгра, живописью немецкого «бидермайера» и другими явлениями буржуазного века? Словом, история культуры не поддается схематической типизации, выдержанной в духе формализма и вульгарной социологии, даже если тенденциозная схема изложена с некоторой изысканностью и богатством верно схваченных оттенков, как у Адорно.

Увлеченный своей схемой, он как бы не замечает, что

буржуазному обществу свойственно не только превращение правды в иллюзию, но и обратное движение — от прекрасной видимости былых времен к трезвой логике частных интересов. Нужно ли это доказывать после «Коммунистического Манифеста», после художественной литературы прошлого века? Конфликт утраченных иллюзий с обнаженной прозой жизни известен каждому. С другой стороны, нет никакого сомнения в том, что развитие денежных отношений сыграло исторически прогрессивную роль и просветило многие головы, ибо оно сорвало цветы, украшавшие цепи рабства.

Кстати, согласно Гегелю, все пребывающее в себе становится добычей других. Если же разделить эти два момента, то есть бытие в себе и бытие для другого, то возникает ситуация, похожая на евангельский талант, зарытый в землю. Все возможности природы и человека лежали втуне, пока буржуазная цивилизация не пробудила их, правда ценой опустошения. Первым заметным признаком такого опустошения было одностороннее развитие общественных мнимостей, иллюзорных отношений. Юридический формализм, придворный этикет, условная культура языка, «язык лести» — по выражению того же Гегеля — вот наиболее яркие проявления этого призрачного мира на пороге нового времени.

Освободившись от плена абсолютной монархии, буржуазное общество развило условную видимость цивилизации еще более широко, за пределами светской жизни. Возникли формальная демократия и формальная культура эпохи капитализма, скрывающие от внешнего взгляда бездну неравенства и отсталости. Критика иллюзий буржуазного просвещения и прогресса является, однако, неполной и даже реакционной, если она упускает из виду тот роковой факт нашего времени, что по мере приближения буржуазного общества к его последней черте оно все шире открывает дорогу стихии цинизма, анархии, насилия, отталкивания от морали, добровольного одичания.

В качестве ранних примеров борьбы против буржуазного иллюзионизма в искусстве Адорно приводит Лознгрину без лебедя, Гамлета, являющегося на сцену во фраке. Тенденция понятна, она еще понятнее в дальнейших, более дерзких пощечинах общественному вкусу. Отказ от красок в живописи и замена их «грубыми материалами» — цементом, дегтем, песком, различные способы показывать публике язык в так называемой «анти-

культуре» шестидесятых годов, откровенная проповедь ликвидации искусства как общественной лжи (легальный исход считает возможным и сам Адорно, поскольку «кажимость есть проклятие искусства») — все это явления того же порядка, что и волна неслыханно грубого секса в современном буржуазном «обществе вседозволенности». С правды срывают ее иллюзорный покров вместе с кожей, но без кожи она не живет.

Наш тульский косой левша выразил озабоченность сложным туалетом английской невесты, опасаясь, что стыдно будет смотреть, как она изо всего этого разбираться станет. «Аллергия на кажимость» — здоровое чувство, пока дело касается устаревшей чопорности, манерной аффектации, мещанских иллюзий и соответствующего им ритуала изобразительных формул салонного и эпигонского типа. Но есть мера вещей, говорили древние. Разве чувство стыда, заставляющее людей скрывать некоторые функции своего организма — это лицемерие, а бесстыдство — правда? Разве правда за тем, кто грубо стремится к цели, соблюдая же правила учтивости даже в стремлении к своим интересам, мы лжем? Есть, наконец, и более широкая, более значительная сторона дела. Пушкин писал:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Не надо пугаться слова «обман». В этом весьма философском афоризме великий поэт имел в виду, скорее, «обман обмана», по выражению Канта. Да, есть на свете такая, нас возвышающая прекрасная видимость, более близкая к правде истинной, чем мелкая правда рассудка. И, наоборот, можно так беспардонно высказывать правду, что это будет, по крайней мере, поза, следовательно — ложь. Большая ошибка — смешивать знаменитое «срывание масок» с порывом анархии и цинизма, таящихся на дне всей старой классовой культуры и всплывающих наверх, особенно в дни ее мировых кризисов.

Маршал Пилсудский выругал однажды польский сейм «сборищем проституток». Буржуазный парламентаризм действительно несет в себе много лицемерных иллюзий, скрывающих грязные интересы, но солдафонское «обнажение приема» не лучше, если не хуже. Цинизм — тоже поза, тоже иллюзия, тоже лицемерие, нечто из царства feelies. Миф борьбы против иллюзорной цивилизации во имя спасительного варварства — одна из самых

страшных иллюзий двадцатого века, увы, не только в правом, но и в «левом» экстремизме. Но все это лежит уже за пределами нашей темы. Моей задачей было только показать, что самый тонкий модернизм не далеко ушел от вульгарной социологии.

Покажем это еще на примере Роже Гароди, который работает, конечно, грубее, чем Адорно. Однако книжка его о реализме была переведена на русский язык и хорошо, может быть даже слишком хорошо, прочитана. Автор ее старается доказать, что подъем реализма в живописи Возрождения связан с классовыми интересами буржуазии, стремившейся к власти путем овладения природой. Небольшой сдвиг, и верная мысль превращается в реакционную схему. Для Гароди перспектива — орудие классового сознания буржуазии («репрессивного», как сказали бы Адорно и Маркузе). Она не является более или менее верным отображением реальности, а представляет собой условную проекцию, «самовыражение» определенного общественного субъекта, чья историческая роль уже сыграна. Отсюда вывод, повторяющий старый аргумент «авангарда», — революционное искусство должно повернуться спиной к перспективной живописи Возрождения, обратившись к системе условных знаков раннего средневековья.

Все это писали у нас под влиянием социологии искусства Богданова и Фриче еще в двадцатых годах, до того, как возникли оригинальные открытия франкфуртской школы и были опубликованы главные труды Герберта Рида, Франкастеля и прочих теоретиков условного видения, не говоря о таком подражателе, как Гароди. Конечно, разница в оттенках между вульгарной социологией и эстетикой «левого» искусства есть. Между ними возможно соперничество, иногда довольно воинственное, но возможно и мирное сосуществование. В двадцатых годах все это имело у нас свою практическую сторону, выражаясь в сложном разделении труда между неистовыми ревнителями идейности, классовой борьбы и специалистами по беспартийной форме, мастерству, которым владели «попутчики» разных художественных направлений.

Понятие реализма как основы всякого подлинного искусства, принятое нашей общественной эстетикой в следующем десятилетии, было громадным шагом вперед. Оно заключало в себе, по крайней мере, тенденцию к устранению абстрактной противоположности между содержанием и формой, «социальным заказом» и сово-

купностью технических приемов. Новое понятие реализма подчеркивало тот факт, что форма, которой пользуется художник, не беспартийна, что она сама является отражением действительности, а не чистой техникой, внешней системой знаков, годных для выражения любых идей.

Так, форма трагедии, однажды открытая искусством и вошедшая с этого времени в общую систему художественных форм, имеющую как бы вневременное значение, является идеальным рефлексом целой исторической полосы, когда падение старого патриархального миропорядка в его конфликте с цивилизацией было еще величественным заходом солнца, очищающим душу. Тысячи людей, которых волновали страсти героев Эсхила и Софокла, не знали и не могли знать, что ожидает общество людей впереди, но они смутно чувствовали, что эти страдания не даром. Древний катарсис был предчувствием той развязки будущего, которая после неведомых, долгих, мучительных испытаний когда-нибудь ответит на все загадки всемирной истории, решит противоречия, заложенные в ней на пороге самой исторической жизни.

Расцвет комедии, пришедшей после трагической эпохи, был отражением новой реальной ситуации. Он свидетельствовал о том, что возвышенные идеи предков уже пережили себя и превратились в смешные претензии. Проза жизни пародирует судьбу, образ героя переходит в свою противоположность — сценический тип «хвастливого воина». Другие маски комедии также имели свой утративший ценность идеальный «топос». Теперь общественный идеал мог быть спасен только чувством юмора, выражающим неисчерпаемые силы человека, для которого само ничтожество, навязанное ему обстоятельствами, только ничтожно. Истинное всецелье комедии также является раскрытием объективного содержания истории, свидетельством ее революционных сил, хотя новая форма требовала от театрального зрителя более углубленной внутренней жизни, в которую было перенесено семя надежды, ушедшей из павшего мира сегодняшнего дня. Смех как сила новой идеальности, вечно необходимой людям в битве за жизнь, черпается из поворотов самой жизни. «История — величайшая поэтика», — сказал Энгельс.

Отсюда следует, что формальные открытия искусства не стоят по ту сторону истины и заблуждения, добра и зла, справедливости и угнетения. Каждое слово писате-

ля, каждая верная линия, каждый штрих художника являются развитием истины его произведения, и любые детали формы суть малые правды, подтверждающие одну большую, как бы капиллярные сосуды ее кровообращения. В этом и заключается их особая привлекательность для нас, их обаяние и даже их общественное значение, в последнем счете всегда революционное, если речь идет о подлинном художнике, каким бы странным образом эта освобождающая сила его искусства ни проявлялась в данном историческом положении.

Несмотря на сложные условия времени, философия искусства тридцатых годов восстановила классическую традицию общественной мысли, имеющую за собой великие имена от Аристотеля до Маркса и Энгельса, от Гегеля и Белинского до Ленина. Само собой разумеется, что это восстановление касается не только искусства. Нет, ставка более велика. Если хотите, здесь речь идет о противоречии между всей идеологической линией, которая привела к Октябрьской революции, и отречением от нее в духе модернизированной буржуазной идеологии двадцатого века, оказавшей некоторое влияние на русскую интеллигенцию предоктябрьских лет и получившей революционную окраску после Октября в виде приспособления к новому общественному порядку или в виде добросовестного заблуждения, странной оптической иллюзии. Эта иллюзия подкупала умы своим негативным, отрицательным тоном и потому имела свойство казаться чем-то созвучным революции. Но в конце концов из детской болезни «левизны» вышло что-то очень правое, разумея под этим реставрацию идей, обычных в современном буржуазном обществе и развившихся в старой России после народничества.

II

Никто не скажет, что признание эстетики реализма основой всякого подлинного искусства делает художника святым и само по себе устраняет возможность вульгарного или фальшивого применения этой аксиомы, дешевого приспособления к заданной теме, базарных приемов воздействия на публику. Еще менее того можно сказать, что такая декларация дает право ничем не ограниченного пустозвонства, если говорить о людях, берущихся учить других тому, как надо писать картины или ставить спектакли. Но пустозвонство остается пустозвонством во

всех его видах и не является аргументом против нашей аксиомы. Одно из двух — либо художественное произведение есть зеркало мира, показывающее ему, что хорошо и что дурно, как это знали еще во времена «Гамлета», либо оно есть продукт коллективного солипсизма, система условных знаков эпохи, личности, класса, нации или расы, как это принято господствующей идеологией современного буржуазного общества.

Вообще говоря, реализм есть *истина в искусстве*. Современный спор идей сводится к тому, существует ли такая истина или истин столько же, сколько точек зрения, и все они по-своему оправданы, несравнимы между собой, непрозрачны для чужого взора, не лучшие или худшие, а просто разные. В философском отношении эта банальность двадцатого века есть воинствующий релятивизм, столь же мещанский, как вечные истины мещанина былых времен, аптекаря Омэ. То, что подобный релятивизм может быть назван жалкой обывательщиной, — не ругательство, а точное выражение факта. Ибо самое утонченное, самое наукообразное изложение такой позиции не включает в себе ничего другого, кроме обывательской мудрости: живи и жить давай другим. У каждого свое мнение, свой вкус — любые общие критерии «репрессивны» и «тоталитарны»!

Почему же вы так низко цените искусство, что ставите его в один ряд с курением табака, которое допускает, что любая марка сигарет может иметь своих поклонников? Или для вас вообще нет такого вопроса, который стоил бы волнения, борьбы за истину? После сытного обеда такая философия могла бы служить хорошим дополнением к чашке кофе, но даже за чашкой кофе, выдвигая какие-нибудь собственные суждения, если не требования, самые мирные и гуманные, вы уже начинаете рассуждать в духе общих понятий и хотите заставить других принять вашу точку зрения или вкус.

Символическая теория искусства с ее признанием множества эстетических истин — любимая тема современного мещанства. К этому нужно прибавить, что современный мещанин давно забыл свой старый халат. Теперь это — «авторитарная личность» с ее агрессией и хотя бы комнатным бунтом против лучших идей, против всего высокого и прекрасного, с ее нищенским релятивизмом ценностей и жаждой воли, разумеется, только для себя. Словом, это воплощение роковой, дерзкой обывательщины двадцатого века. Она имеет свою элиту,

своих властителей дум. Это — «голенькие человечки», по удачному выражению Горького, готовые выучить наизусть любой политический лексикон, лишь бы командовать другими.

Итак, реализм есть истина в искусстве (старая мысль всей классической традиции от Аристотеля до Чернышевского), и эту аксиому ставит под сомнение поток современных идей — современных в особом, тенденциозном смысле слова. По многим причинам противники этой аксиомы хотели бы устранить ее не прямой атакой, а маневром на флангах. Никто у нас не спорит против того, что идеи художника должны отвечать требованиям истины. Давно забыта теория, согласно которой ложная идея может быть основой высоких художественных достоинств (ибо искусство — не созерцание истины, а действие, инструмент борьбы, чья ценность измеряется только его соответствием цели). Теперь так не говорят, теперь говорят иначе — правда жизни есть условие художественности, но правда может быть выражена разными художественными методами, среди которых реалистический метод только один из возможных. Есть еще классицизм, романтизм, экспрессионизм и пять или десять других.

Согласно этой схеме социалистический реализм берет из других художественных методов только самое лучшее, однако нет никакой общей реалистической линии, ведущей к нему в борьбе с различными отступлениями от художественной правды, подобно тому как в области философии существует общая линия, ведущая к диалектическому материализму Маркса и Ленина. Такие аналогии вышли из моды. Реализм нужно рассматривать только как историческое явление, метод, течение, стиль — другими словами, нечто принадлежащее определенной эпохе и связанное с ней, будь это эпоха Возрождения, как говорят одни, или девятнадцатое столетие, как утверждают другие. Вокруг этого тезиса возникают и лопаются как мыльные пузыри самые запутанные системы слов, ибо человек есть животное, обязанное иметь царя в голове, но склонное это забывать.

Итак, реализм не является больше коренным свойством всякого истинного искусства? Странная мысль, особенно для защитников социалистического реализма, странная даже с тактической стороны. Если можно быть хорошим художником, не будучи реалистом, о чем вы так хлопочете? Зачем отстаивать программное значение

реализма, если он не связан обязательной нитью с достоинствами искусства? Не лучше ли оставить в покое эту терминологию и объявить, что творческие идеи художника могут быть передовыми независимо от избранных им технических приемов и выразительных средств?

Если вы будете говорить о социалистическом искусстве вообще, без ограничения его требованием реализма, предоставляя выбор определенного «изма» самому художнику, это, конечно, избавит вас от множества забот. Вам не придется делать забавные теоретические фигуры, изгибаться в немыслимую спираль. Очень может быть, что таким образом легче привлечь на сторону социалистических идей более значительную часть художественной интеллигенции в странах капитала, где давно уже существует полное преобладание, если не монополия, модернизма. Во всяком случае, такая позиция более логична и даже более уважительна, чем двусмысленное топтание между символической теорией искусства, связанной с модернистскими течениями, и обращением к реализму как изображению действительности. Что делаешь — делай скорее!

У католиков есть термин «аджорнаменто», то есть приведение требований культа в соответствие с условиями времени. Не знаю, привел ли метод «аджорнаменто» к расширению авторитета социалистического реализма в других странах, как этого желают, судя по их заявлениям, противники реализма в традиционном, не лицемерном смысле слова. Пусть судят об этом другие. Мое дело объяснить, если мне это удастся, почему формула «социалистический реализм» лучше, точнее выражает художественный идеал современного человечества, чем формула «социалистическое искусство», хотя все формулы, даже самые лучшие, могут осуществляться на деле хорошо или плохо.

Допустим, что мы определили реализм как истину в искусстве. Это будет верно, но, пожалуй, недостаточно и потому доступно кривотолкам, ибо наше определение можно истолковать как требование *истины содержания*. Между тем истина в искусстве принадлежит не только содержанию, иначе не было бы и спора о реализме. Суть дела в том, что нет истины в искусстве без *реализма формы*, без адекватности ее действительному миру, другими словами — без истинного изображения мира. Прекрасно писал Белинский в одной из своих рецензий:

«Нельзя истину доказывать ложью». Когда лучшие идеи излагаются фальшиво, с примесью ложной театральности, риторики или мнимой значительности, — и ваше чувство ясно говорит вам это, — вы начинаете сомневаться в самом содержании или, во всяком случае, в том, что художник действительно владеет им, а не заменяет его холодной и пустой абстракцией. Только правда художественной формы доказывает присутствие истины в искусстве.

Когда демократическая или социалистическая идея, например идея мира между народами или идея борьбы рабочих за лучшее трудовое общество, выражается загроможденными, трансцендентными символами, намеренно безобразными и внушающими отвращение к жизни (или другие патологические аффекты), эта идея под влиянием самой формы, в которой она выражена, теряет свое передовое значение и становится только вывеской, за которой видно другое содержание, безразличное к борьбе миллионов и даже чуждое ей, в конце концов реакционное.

Прошу заметить, что служебное значение искусства выдвинуто здесь на первый план не автором этих строк, а защитниками «авангарда», которые сильно злоупотребляют его политической миссией, ссылаясь обычно на «Гернику» Пикассо. Но если речь идет о служении искусства делу определенной партии, нужно прежде всего верно понять содержание и цель ее политики. Нельзя, например, служить коммунистической политике, отвергая реальные формы жизни, ибо светлое земное мировоззрение научного социализма не может быть выражено мистическим языком грядущего светопреставления. Нельзя быть последовательным коммунистом, имитируя аскетический образ мыслей монахов Райхенау, и все это — во имя передовых политических идей, как уверяют нас последователи Гароди. Нельзя истину доказывать ложью. Здесь нужен выбор: или — или. Если вам кажется лишней реалистическая основа всякого подлинного искусства, прощайтесь с идеями социализма в искусстве. Социалистическое мировоззрение и реализм формы нераздельны.

Пусть множество присяжных сладкопевцев, тенденциозно эксплуатирующих противоречия времени, толкуют вам, что в это суровое и часто уродливое время само искусство должно быть уродливым и страшным, иначе оно не выразит правду жизни. Вы можете ответить

им, что *правда* жизни требует *правдивого изображения* ее. Если наше время так нескладно, как говорят эти тонкие, чувствительные натуры, его нескладицу нужно передать в реальных образах, адекватных самой действительности, не углубляя ложные стороны жизни ложью искусства. Рукой, дрожащей от лихорадки, нельзя описывать лихорадку, сказал старый немецкий писатель Гиппель, и он был прав. Ведь лихорадка — болезнь, имеющая свои симптомы, и тот, кто хочет описывать их, должен делать это твердой рукой, иначе получится не описание болезни, а бред больного.

Но говорят, что дело не в описаниях. Задача художника — постигнуть скрытую сущность вещей, отбросив внешнюю иллюзию, обманывающую нас. Итак, долой правдоподобие! Идея недурна. На первый взгляд она кажется даже убедительной, хотя почему, собственно, сущность мира выглядит так странно и почему она должна состоять из обломков реальных форм, в конце концов, тоже чувственных, следовательно, «иллюзорных»? Нет, делайте что хотите, но оставьте в покое философию, которой вы хотите оправдать ваше отрицание реализма, ибо человек, желающий постигнуть сущность явлений путем *отказа от чувственной достоверности объективного мира*, не имеет ничего общего с *материалистическим мировоззрением*. Идея его, на первый взгляд столь подкупающая, в действительности совершенно ложна.

Если художник ведет постоянную войну с наглядным образом внешнего мира во имя чего-то потустороннего, он является жертвой религиозных или вообще мистических настроений. Он может не сознавать этого, но это так. Произведения его привлекательны для людей, задетых той же современной мистикой или, по крайней мере, желающих казаться задетыми ею. Они поклоняются не искусству художника, а его выразительным актам отрицания искусства, подобно тому как во времена глубокой и сильной веры самые черные и уродливые изображения божества казались самыми священными. Там, где люди стремятся в другой мир, чувственная прелесть этого мира должна быть отвергнута и унижена. Искренне верующих нужно уважать, несмотря на ложность их мировоззрения. Но если речь идет о людях, защищающих подобные идеи ссылками на материалистическую диалектику, то за свое невежество и, пуще того, за развязность в обращении с ней они не заслуживают никакого уважения.

Жизнь человеческого сознания в любых ее, даже самых субъективных, проявлениях не имеет собственного первичного источника в себе. Это исходный пункт материалистической философии, которую по условиям задачи мы выбрали. Сознание художника, как всякого человека, в любых своих творческих актах вторично по отношению к объективной реальности. Но объективная реальность *является нам в чувственных образах*, и с этим вы ничего не поделаете. Только идеализм хочет перешагнуть через этот прекрасный чувственный мир или, по крайней мере, отделить его от истинной реальности резкой чертой. На деле такой черты нет и не может быть. Истина мира не только в его объективной реальности, она и в том, что эта реальность является чувственной (а не сверхчувственной), доступной нашим ощущениям. «Чувственный мир есть объективная реальность», — писал Ленин*.

С точки зрения материализма, чуждого всякой трансцендентности, образы, видимые глазом художника, — не обманчивое покрывало Майи. Чувственная достоверность обманывает нас в отдельных, частных случаях, но ведет в более глубокое царство сущности на каждом шагу. Наука пользуется опытом наших органов чувств и на исходе всех своих более отвлеченных операций снова возвращается к нему в экспериментах и применениях. Диалектическая мысль восстанавливает единство сущности и явления. Сошлемся на авторитет Ленина: *кажимость тоже реальна, она имеет отношение к сущности мира, переходит в нее по закону единства противоположностей***.

Свойством художника, доказанным веками развития художественной культуры, является именно способность постигнуть великое и существенное мира сего в непосредственной форме явления, воспринимаемого нашими органами чувств. При этом чувственная сторона явления обретает самостоятельную ценность. Ибо то, что мы видим своими глазами или нашим умственным взором, — не простой знак, выражающий абстрактную мысль художника, который сознание отодвигает в сторону после того, как загадка разгадана. Так бывает только с плохим искусством. В нем вся хитрость состоит в том, что мастер зашифровал свое «сообщение», а зритель отгадал загадку художника, прочел его зашифрованную телеграм-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 365.

** См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 116 и сл.

му — удовольствие, родственное разгадыванию кроссвордов, само по себе невинное, но далекое от более высокой радости эстетического наслаждения. В подлинном искусстве *намерение* отступает перед *осуществлением* и видимый образ ведет собственные счета с действительностью, иногда через голову самого творца. «Видишь намерение, — сказал Гёте, — теряешь впечатление».

Так как читателю, по всей вероятности, надоели реляции о последних чудесах модернизма, выражающих прогрессивные намерения художника посредством условной «системы знаков», возьмем другой пример. Представьте себе картину времен сентиментальной предромантики. Картина называется, скажем : «Мать, вяжущая чулок, в то время как змея подкрадывается к ребенку, спящему в колыбели». Дальнейшего описания не требуется. Нельзя отрицать, что наша картина полна и даже переполнена льющимся через край гуманизмом. Она надрывает душу смутным чувством неблагополучия в мире — ведь это чувство свойственно всей сентиментальной эпохе, и появилось оно, конечно, не даром. Однако история искусства с легкой усмешкой проходит мимо наивной мелодрамы былых времен. Конечно, в хозяйстве историка любая веревочка пригодится, но человек вообще, культурный человек нашего времени всегда предпочтет натюрморт Шардена, и будет прав. С точки зрения вкуса, проверенного двумя веками, в обыкновенной домашней утвари, написанной без всякого напряжения, медлительной, местами даже неповоротливой кистью мастера, больше реального человеческого смысла, чем в самой замысловатой знакописи, выражающей мировую скорбь несчастного, но вместе с тем и довольного собой, своей благородной позой сознания.

Ибо что такое собственно гуманизм? Живое внимание к человеку в его земном и, следовательно, чувственном, а не трансцендентном бытии. Поскольку живопись — наглядный, созерцательный гуманизм, она не может представить мировое зло всесильным, а человека — растерзанным грозящей ему со всех сторон стихией природной или общественной жизни, и не укажет вместе с Анаксагором на небо, как бы желая сказать — «там моя родина». Если же в определенные эпохи истории искусства такие стремления встречаются, их нужно рассматривать как противоречия внутренне неясного самому себе исторического сознания. В таких именно случаях чувственный образ ведет свои счета с действительностью

через голову самого художника, вопреки его ложной или односторонней тенденции, и, как в лабораторном эксперименте, здесь особенно ясно, что само изображение может нести в себе зерно истины, более глубокой, чем весь состав намерений и убеждений, владеющих художником. Это, разумеется, не потому, что намерения и убеждения — дело второстепенное, а потому, что все намерения и убеждения сами берут начало в чувственно данной нам реальности. Другого источника нет и не будет.

Впрочем, такие общие истины неловко даже повторять. Они известны и приобретают некоторую актуальность только в связи с нынешним крестовым походом против «чувственной достоверности».

До сих пор мы говорили о живописи, но так же обстоит дело и в литературе. Она более умозрительна, чем изобразительное искусство, и пользуется только представлениями, вторичными образами памяти. И все же мы как бы видим эти образы посредством нашего внутреннего электронного устройства. Поэтому и в литературе право идеи подтверждается только достоверностью явления, вызванного в качестве свидетеля силой фантазии. Здесь можно было бы сослаться на Гегеля или Белинского, но обратимся лучше к источнику более авторитетному для современного, может быть слишком современного, интеллигентного читателя.

В полемике с Добролюбовым о рассказах Марко Вовчка Ф. М. Достоевский подчеркивал, что он оспаривает не направление рассказов писательницы, а только пользу, которую может принести этому направлению недостоверность изображения определенной жизненной ситуации, далекого от того, что реально бывает в ней при указанных самим автором условиях места и времени. По поводу рассказа «Маша» Достоевский писал: «Скажите: читали ли вы когда-нибудь что-нибудь более неправдоподобное, более уродливое, более бестолковое, чем этот рассказ? Что это за люди? Люди ли это, наконец? Где это происходит: в Швеции, в Индии, на Сандвичевых островах, в Шотландии, на луне? Говорят и действуют сначала как будто в России: героиня — крестьянская девушка; есть тетка, есть барыня, есть брат Федя. Но что это такое? Эта героиня, эта Маша, — ведь это какой-то Христофор Колумб, которому не дают открыть Америку. Вся почва, вся действительность выхвачена у вас из-под ног. Нелюбовь к крепостному состоянию, конечно, может развиться в крестьянской девушке, да разве так

она проявится? Ведь это какая-то балаганная героиня, какая-то книжная кабинетная строка, а не женщина?» В этих суждениях, вполне оправданных, Достоевский не так далек от своего учителя — Белинского.

Впрочем, и Добролюбов вовсе не был защитником голой идеи в ущерб «чувственной достоверности» изображения. Так же как Достоевский, он не стремится «помыкать» художественностью во имя дела и вполне допускает, что художник, подобный Шекспиру, сам знает, и знает не хуже любого мыслителя, чего от него требует жизнь, а следовательно, и *дело*. Но когда речь идет о писателе более скромных масштабов или о произведении литературы более прикладного характера, возможен, с точки зрения Добролюбова, известный компромисс ради целей более широких, чем цели самого искусства. И в этих пределах отвлеченная мысль может если не «помыкать» художником, то вести его за собой. Такой компромисс был обоснован еще Белинским в его последних статьях, и едва ли можно против него возражать, если только отсюда не делается вывод, что произведение литературного творчества есть только зашифрованное «сообщение».

Собственно говоря, и сам Достоевский допускал некоторые более свободные версии правила совершенной художественности. Так, например, о своем романе-памфлете «Бесы» он говорит в письме к Н. Страхову (24 марта 1870 г.): «На вещь, которую я теперь пишу в «Русский вестник», я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность». Великий писатель был не вполне справедлив к своему детищу — при всей своей грубой тенденциозности, оно не так безнадежно и с художественной стороны. Ведь переходы из одной противоположности в другую бывают везде, и сильная мысль, овладевшая художником (даже неправильно им понятая), может своим путем вернуться в то состояние «чувственной достоверности», которое она покинула ради своей особой цели.

Нам скажут, пожалуй, что со времен Достоевского и Добролюбова много воды утекло; теперь художественная литература придает больше значения самой материи слова, в котором ценится не простое средство для изложения мысли или передачи внешних фактов, а причастность к условной системе поэтического языка. На этой основе в течение уже полувека, если не больше, растут

всевозможные мини-теории, единственным оправданием которых является тот факт, что нет на свете глупости без крупницы ума.

Действительно, условный поэтический язык существует, но он не является отрицанием «чувственной достоверности» слова, способного вызвать в нашем сознании образ вещи. Некоторое освобождение этого словесного образа от его внешнего смысла происходит вследствие того, что сами вещи, выражаемые словами, не остаются догматически верными себе. Они постоянно отражаются друг в друге, образуя цепочки уравнений, в которых одна сторона находится в относительном, а другая в эквивалентном или всеобщем положении.

Если, например, я скажу «моя любовь глубока, как море», это будет условным выражением предполагаемого факта, основанным на аналогии всего сущего, *analogia entis*, как говорили в средние века. Но в моем уравнении любовь есть более частный факт, а «море» — образ глубины вообще, мерило ее. Метафора, как верно заметил Поль Лафарг, — это путь к абстракции, и не только метафора, но каждое сравнение, из которого вытекают различные поэтические тропы — метафора, метонимия и др. При этом сравнение может актуально не существовать. Одно лишь упоминание моря содержит в себе множество возможных «аналогий всего сущего» и возбуждает деятельность фантазии. Каждое слово насыщено всякого рода «коннотациями», по средневековой терминологии (воскрешенной Дж. Ст. Миллем). Этим свойством языка, отражающим всеобщую сравнимость мира вещей, и пользуется поэзия, создавая оттенки смысла незаметные и почти ненужные в обычной речи или нарочно исключаемые в специальных формулах научного языка.

Но не всякое слово или сочетание слов одинаково удобно для выражения общих начал сравнимости мира вещей, как не всякий товар удобен для превращения в деньги, на которые обменивается все. Как бы ни было стерто наше сравнение любви с морем, оно возможно, но нельзя сказать, например, «моя любовь глубока, как прореха в кармане», разве что в ироническом смысле. Слова и группы слов, наиболее способные быть всеобщим эквивалентом других словесных образов-представлений и связей между ними (возникающих по тому же закону), образуют в целом определенный поэтический язык.

Вы легко отличите у Пушкина смысловые точки этого языка (такие слова, как «младость», «мгновение», «мятежный», «страсти», «праздность»), которые уже сами по себе и особенно в необходимых сочетаниях образуют определенную систему эквивалентов действительной жизни, произвольных и как бы самостоятельно развивающихся в языке поэта. Этот язык, до некоторой степени *особый*, иногда с оттенком архаизма, возвышает обычную человеческую речь, поскольку все образы памяти и стоящие за ними явления выступают здесь в форме *всеобщей* и необходимо должны лишиться своей банальной, бедной содержанием разрозненности, житейской ничтожности.

В этом смысле всякий поэтический словарь представляет собой условную систему, объединяющую то, о чем идет речь, в нечто целое, подобно тому как плоскость картины объединяет эмпирически видимый мир вещей, придавая ему законченность формы и подчеркивая всеобщие черты реальных связей между явлениями. Слово «младость», например, у Пушкина несет в себе целую философию. Оно говорит о преходящей свежести юных лет, не только в жизни личной, и по контрасту напоминает о прозе мужества, рассудочной цивилизации. «Gib meine Jugend mir zurück» («Faust», Vorspiel auf dem Theater). Не менее богато духом времени, а через него и духовным содержанием всех времен слово «страсть». За ним вся философия XVII—XVIII веков. Но за философией — нечто более существенное, само реальное содержание исторической жизни, способное часто с большей полнотой выражаться в поэтическом слове, чем в параграфах и теоремах научного мышления, более точного, но потому и более доступного односторонним версиям.

Каждый человек не может чеканить свою монету. Так же и слово должно обрести некоторую независимость от обычного словоупотребления частной жизни и даже некоторую отчужденность условной формулы, чтобы получить всеобщее значение, в котором нуждается поэзия. Но разве существование этого закона доказывается только превращением случайной эмпирической формы в форму художественную, обыкновенного образа памяти в образ, эквивалентный длинному ряду явлений, которые на него обмениваются? Вся человеческая жизнь испытывает необходимость в таких формальных замещениях. Политика, право, экономический быт народов — все создает себе подобные системы условных форм, необходимые для

нормального функционирования своего реального содержания. Сама наука нуждается в терминах, взятых из греческого и латинского языка, чуждых непосвященным. Зачем они? Разве нельзя изложить то же самое более обычным языком? Желательно, но невозможно, а потому отчасти и недопустимо. Отчужденность термина, взятого из мертвых языков, гарантирует, так сказать, его неподкупность, его всеобщее, публичное значение на всемирном форуме знания. Ибо не каждый человек может чеканить свою монету, и не только в суде необходимо соблюдать условную форму, хотя она и кажется иногда смешной.

Думали ли вы над тем, какую роль в истории мировой культуры играли мертвые языки, начиная с шумерского и кончая средневековой латынью? Чем более разрознены человеческие интересы и понятия, племена и культуры, тем более существенное значение имеют такие связывающие их отчужденные элементы формы, непонятные ритуалы, символы, иероглифы. Обычные человеческие слова или другие знаки общения представляются, а при известных обстоятельствах действительно представляют собой нечто текучее и неверное, тянущее в свою сторону и потому опасное для более широкого сплочения людей. Отсюда вся логика условности и столь частое в истории господство церемониальных форм во всех областях общественной жизни.

Вы можете всё свести к условному языку — политику, экономический строй, искусство — как это делает модная в настоящее время лингвистика, претендующая на значение науки наук, но все это пустое занятие, пока не понят закон самого содержания, делающий необходимым и даже, в известном диалектическом смысле, оправданным удивительное подчас до нелепости отчуждение формы, перевод честной игры эмпирических фактов на условный язык подтасованного единства, сохраняющего свою важную обособленность как драгоценный металл в мире товаров.

Этот особый язык носит более мертвый характер там, где всеобщая сравнимость вещей и представлений еще не получила свободного выражения, относительной автономии, и разнородный состав, из которого может вырасти нечто более органическое, нуждается в креплениях внешних. Так как здесь не место затрагивать более общие вопросы философии истории, вернемся к литературе и приведем в качестве примера готовые формулы, которые

в архаические времена как бы скрепляют грубую кладку обыкновенных слов, дают ей формальный узор, — такие, как «кеннинг» в поэзии скальдов, сложные условные метафоры, понятные лишь посвященным. Сама непонятность может играть в подобных случаях стимулирующую роль, способствуя взаимному пониманию людей на почве торжественного исполнения хвалебной или героической песни, подобно тому как непонятные, давно утратившие свой непосредственный смысл религиозные обряды представляются полными смысла для объединяемой ими общины верующих, а более доступные формы культа были бы в данном случае вторжением чего-то недостоверного, зыбкого, продажного, как все земное, обыденное.

Разумеется, нельзя присвоить этой «мимансе» значение всеобщего исходного пункта всей мировой культуры, согласно вошедшей в привычку, но все еще модной антропологической схеме. Непонятное и условное может быть выражением понятного и реального, но обратное заключение несправедливо. Нельзя сказать, что все в равной мере понятно и непонятно, реально и условно (в духе ходячего плюрализма одинаково ценных культур). Раздвоенность материального, фактического и условного, формального, присущая определенным историческим ситуациям, вовсе не характерна для других положений, играющих более значительную и полноценную роль в истории художественного сознания. Нетрудно, например, заметить, что жесткой формальной «мимансы» больше в условно-возвышенном и вместе с тем грубовато-материальном поэтическом языке Державина (столь ценимого Пушкиным), чем в свободной классике пушкинского стиля, хотя и здесь сохраняется проникнутый светлой влагой жизни кристаллический строй условных пластических ценностей — предмет иронии поклонников Писарева и Зайцева.

Один английский мыслитель сказал, что есть пилюли, которые нужно проглатывать не разжевывая. История, однако, перемалывает все, и наступает такой момент, когда все условное в языке настолько разжевано, что душа поэта тщетно ищет себе препятствие, что-нибудь непонятное, лишенное непосредственного эмпирического значения в обыденной жизни (словом, «отчужденное» или «остраненное»). Целый слой таких исканий, наполняющих большую переходную эпоху, при всей своей форсированной условности свидетельствует, скорее, о не-

достатке ее в атмосфере жизни, о слишком большой прозрачности каждого слова, которое, несмотря на все усилия поэта извлечь из него больше красок, остается чистым техническим стеклом.

Где же взять эту счастливую поэтическую условность? Только там, где ее действительная родина — в мире реальных чувственных образов, создающих тысячи пленительных для нашего слуха и глаза взаимных отражений. Условные формы искусства — всеобщее зеркало этих подобий. Историческая благодать не в нашей власти, она от нас не зависит, но отказаться от лихорадочных блужданий, мешающих ей прийти нам на помощь, может каждый.

III

Итак, реализм есть истина в искусстве не только потому, что искусство правдиво в смысле искренности художника и не только потому, что идея его не противоречит научному мышлению. Правда искусства есть правда *изображения* жизни. Грубо выражаясь, это съемка, и притом замедленная или даже неподвижная, тех образных форм, в которых совершаются все события мира.

Что такая съемка может иметь для нашего сознания особую ценность, показывает пример комментатора футбольного матча, который останавливает или замедляет для нас подвижную ситуацию у ворот, чтобы показать, как именно был забит гол. Заранее готов принять все упреки в явном упрощении вопроса. Конечно, искусство не футбол. Но остановка образа путем фиксации его есть уже зародыш истины изображения, потому что эта истина есть *blow-up* образной формы, в которой происходит все существенное на свете.

Искусство отражает мир посредством реальных изображений, и недаром Ленин пользуется в качестве образца для характеристики всякого сознания примером художника, изображающего свою модель. Мы говорим «картина мира», имея в виду научную теорию. Однако теория может и должна отклоняться от наглядного изображения, то есть от картины в собственном смысле слова. При всем различии между конкретной и абстрактной теорией любая теоретическая мысль расчленяет непосредственный облик мира посредством анализа. С этой точки зрения всякая теория абстрактна. Значение искус-

ства в том, что оно способно исправить неполноту, созданную в человеке другим, более специальным развитием, ярко представленным в нашем современном мире, — развитием научно-технического сознания. Это обстоятельство подчеркивает особую ценность реальных образов художника, не сравнимых ни с какими условными знаками, символами, аллегориями и другими служебными элементами мысли, несмотря на то, что слуга часто становится господином и требует полного подчинения.

Вопреки распространенным предрассудкам только материализм как научная теория может обеспечить высокую оценку художественной формы, ибо для этого мировоззрения важно не только общее онтологическое значение реальности, но и ее материальный, доступный нашим чувствам характер, ее способность «казаться», «сказываться», являться в образах, отражаться в другом, то есть в наших чувствах, в нашем наслаждении, в нашем уме. Уже трактат эпикурейца Филодема рисует эту черту материалистической философии.

Вообще говоря, содержание важнее формы, оно является основой ее совершенства. Но «вообще» ставить вопрос нельзя. Смотря какое содержание, смотря какая форма! Иная форма ближе к объективной истине реального мира, чем самая сложная идея, взятая в качестве замысла художника, если эта идея только «пленной мысли раздраженье», лишенная всякой конкретности, бледная немочь, абстракция, если сама идея — только внешняя форма, давно утратившая вкус действительного содержания жизни.

С этой точки зрения художнику, отвергающему образную форму реальности, не поможет абстрактно взятая демократическая идея. Она будет смыта более сильной струей другого содержания, заложенного в самой форме его творчества. Во всяком случае, жизнь этого человека будет примером глубокого противоречия между волей и практическими делами. Кто знает, какая сторона победит в каждом отдельном случае? Это зависит от обстоятельств, но отчасти зависит также от поведения людей, которые берутся его воспитывать. «По плодам их узнаете их».

Из всего этого следует, что Белинский прав — нельзя истину доказывать ложью. Никакого доказательства не получится, и сама истина утратит при этом многое, если не все. Ну а наоборот? Этот вопрос требует некоторого

внимания. Если ваше доказательство само по себе не ложно, а мысль, которую вы хотите доказать, ошибочна, — еще не все потеряно. Логика дела может вывести вас на торную дорогу, и вы поймете свою ошибку. Может случиться даже, что ваше доказательство подскажет вам или кому-нибудь другому более верный, более ценный вывод, чем ваш собственный замысел. Такие противоречия часто ведут к большим открытиям.

Так, испанцы хотели найти морской путь в Индию, но открыли новую часть света. Робеспьер и Сен-Жюст хотели восстановить античную демократию на основе буржуазной частной собственности, то есть хотели невозможного. Но их метод действия, метод «плебейской расправы с феодализмом», вышел за пределы ограниченного кругозора буржуазной революции XVIII века и дал могучий толчок всей европейской истории. Что касается искусства, то мы постоянно встречаемся здесь с такими противоречиями. В искусстве то, что у нас часто называют методом, — это изображение мира, картина его не в *переносном*, а в *прямом* смысле этого слова. Но реальные образы действительности, живые картины ее имеют более конкретное, богатое содержание, чем отвлеченные идеи и замыслы. В этом нет ничего удивительного потому, что последний источник истины не в нашей голове, а в самой жизни.

Представьте себе художника тех отдаленных времен, когда сознание людей было подавлено властью религии. Согласно притче Беды Достопочтенного, земная жизнь казалась им маленькой пташкой, случайно влетевшей зимой в дверь теплого дома и вылетевшей через окно. Образ сам по себе дышит глубокой и сильной поэзией, хотя цель нравоучения не лучше абстрактно взятой идеи «Крейцеровой сонаты» Толстого. Однако вернемся к нашему художнику. Во имя религиозного чувства он пишет лики святых и праведников с той удивительной любовью к малейшей детали, которая создает поэзию старых мастеров.

И это его искусство — высокий реализм, несмотря на все признаки «священного», которые он старается не забыть, венцы, сияние и прочий механизм, указывающий на присутствие сверхъестественных сил. Мы терпим эти приложения скорее ради исторического интереса, чем ради искусства, хотя для самого художника религиозные символы не были только делом приспособления к правилам церкви.

Наивная преданность реальному облику мира, переходящая в нечто условное именно там, где примитивный мастер слишком близок к натуре, например в изображении золота золотом, делает этого художника истинным представителем реализма вопреки его религиозному умонастроению и даже отчасти благодаря ему, ибо такая религиозность есть псевдоним возвышенного отношения к природе и человеку, как это было в творениях итальянских художников кватроченто или у старых нидерландцев. Вспомните, что еще Спиноза, князь атеистов, по определению защитников религии, называет природу богом.

Если извлечь из всей истории живописи общую сумму заложенных в ней идей, включая сюда и мифологическую ученость художника и «герметическую» тайную мудрость его аллегорий, то по формальному счету эта величина не будет сравнима с духовным уровнем среднего интеллектуала нашего времени. Но сила изобразительной формы старого искусства так велика, что по сравнению с ней претензии современного культурного обывателя кажутся иногда только ужимками белой обезьяны.

Это и значит, что наш счет не должен быть формальным, даже если речь идет о содержании искусства, ибо всякое содержание имеет силу только милостью самой природы и самой истории — словом, действительности, которую оно отражает, и эта сила находит себе дорогу в ум и сердце человека не только тропой абстракции, более исхоженной нами, более знакомой, но и путем непосредственного изображения жизни, вечно свежего образа реальности, воспроизведенной искусством.

Об этом, собственно, и пишет Энгельс своей корреспондентке Маргарет Гаркнесс. Он не упрекает ее за то, что она сочинила реалистическую повесть, а не чисто социалистический тенденциозный роман. Он сожалеет только о том, что повесть ее «недостаточно реалистична». Он хочет сказать, что добрыми намерениями вымощена дорога в ад. «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства. Реализм, о котором я говорю, может проявиться даже независимо от взглядов автора»*.

Но он может все же проявиться лишь в том случае, если писатель сделал из своего сознания верное зеркало

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 37, с. 36.

времени, подобно Бальзаку, который с гордостью назвал себя секретарем французской истории. Изобразительный реализм, не лишенный у самого Бальзака своеобразной фантастической силы, как всякий шаг практического движения важнее дюжины программ. Любая идея теряется в пустой абстракции, если она оторвана от реальной почвы, и этот источник всех наших возможных достоинств часто сильнее сказывается в практическом методе, в самой форме исполнения, чем в поставленной цели.

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

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

Теперь представьте себе художника нашего времени. Допустим, что он искренне хочет быть служителем лучших, революционных идей, но отвергает принцип реального изображения жизни, заменяя его каким-нибудь видом загадочных знаков, свидетельствующих о ничтожестве видимого мира. Практическое творчество здесь также находится в противоречии с идейной программой художника, ибо его революционные взгляды (если это не проповедь царства божия на земле или мистика героического авантюризма) требуют именно реального выражения. Мы уже говорили об этом. В противном случае внутреннее противоречие, которое называли у нас когда-

то «противоречием метода и мировоззрения», может привести не к *победе* реализма, а к *поражению* его.

Случаев поражения реализма в истории искусства также немало. Они бывают следствием разных причин, но при всех обстоятельствах противоречие здесь заключается в том, что обещанное прогрессивное мировоззрение художника — только декларация, не подтвержденная правдой изображения, не доказанная, по выражению Белинского. Без золотой валюты реальных картин действительности (в любом их исторически-условном повороте) такие обещания имеют только номинальную стоимость.

Конечно, победы и поражения не отделены друг от друга китайской стеной, бывают и перемены счастья, переходы из одной противоположности в другую, но все эти переходы не отменяют самой противоположности. Мы можем только сказать, что они делают ее развитие более сложным. Драматическая история величия и падения художника является источником волнующего интереса, который имеет для нас история искусства, эта одиссея человеческого глаза. Речь идет, конечно, не о ведомственной истории, перемежающей простое изложение фактов риторическими красотоми, литературными сравнениями и сомнительными анализами. Историческая диалектика не сводится к признанию относительного достоинства всех эпох и стилей, даже если бы нам удалось показать, что своеобразие этих стилей зависит от условий жизни общества. Сама художественная ценность искусства также зависит от его общественного содержания. Нет такого открытия в области художественной формы, которое нельзя было бы перевести на язык истины и справедливости, то есть истины общественной, хотя такой перевод труден прежде всего потому, что история своими противоречиями осложняет его.

Бывают непреходящие завоевания, сделанные вопреки общей тенденции к упадку, например превосходные портреты эпохи маньеризма, бывают и неожиданные падения художника или писателя на вершине его общественного подъема, бывает неустойчивое равновесие и устойчивое неравновесие стиля, эпигонство, достойное уважения, и ничего не стоящая оригинальность, холодное, угодническое, корыстное приспособление к господствующим мещанским вкусам и безумный, дионисический бунт против них, легко поддающийся так называемой «интеграции», безопасный для господствующего строя. Через все

эти колебания и противоборства внутренних сил проходит сложная линия живого развития.

Будучи существенной основой всякого подлинного искусства, реализм, то есть *изображение объективной реальности, данной нам в правдивых образах чувств*, может иметь связанные с определенными условиями особые, неповторимые черты. Они выражаются в своеобразных, исторически определенных формах художественной жизни общества, в принадлежащих определенной эпохе национальных, местных и личных стилях, течениях, методах изображения, иногда очень противоречивых, даже парадоксальных, но не настолько удаляющихся от конкретных образов чувственного мира, чтобы превратиться в нечто враждебное всякому реализму и выпасть из великой сокровищницы всех времен и народов. Такое «выпадение» также возможно и происходит, ибо любая историческая и местная форма изображения жизни в своей неизбежной односторонности содержит угрозу нарушения меры и разрыва с полнотой истины.

Нельзя отрицать существования больших массивов фальшивого искусства, например так называемого «тривиального романа» XVIII века или современной «массовой» пошлости, которая, разумеется, ничем не хуже пошлой погони за оригинальностью. Все это теперь изучается научной литературой с таким же вниманием, как явления подлинного искусства. Кто-то придумал для теневой стороны истории искусства неловкое слово «антиреализм» (по всей вероятности, те же изменчивые натуры, которые сегодня топчут его ногами), однако само по себе понятие, выражаемое этим словом, имеет определенное содержание.

Так, Добролюбов относит к ложному искусству всех певцов иллюминаций, официальных царских торжеств, казенного патриотизма и прочих служителей муз, чья деятельность была насмешкой над идеалом честной литературы. Но даже в пределах честной литературы возможны исторические слабости и личные ошибки, фальшивые звуки и добросовестные заблуждения. История общественного идеала в художественном творчестве — сложный процесс. И все же при всей исторической относительности света и тени, при всех переходах из одной противоположности в другую, законченных или только возможных, при всех победах и поражениях реализма, делающих этот процесс еще более сложным, мы можем сказать, что борьба Ормузда и Аримана в нем есть.

Прошу у читателя извинения за эти слишком общие истины. Бывают времена, когда возвращение к школьным аксиомам необходимо. Кажется, даже Эвклид мог бы сказать в свою защиту несколько слов. Что же касается той области, которая является предметом этих рассуждений, то в ней мы чаще имеем дело не с развитием науки, оставляющей позади ее старые горизонты, а с простым невежеством. Будем же его презирать.

Возможны два способа испортить важное в теоретическом отношении понятие реализма как свойства всякого подлинного искусства. *Во-первых*, можно расширить это понятие до таких пределов, что каждое отступление от реализма, каждый уход из конкретного чувственного мира действительности в мир иной будет также назван реализмом особого типа, например «реализмом двадцатого века». Все это, увы, только маневры, а не теория.

Однако ересь «реализма без берегов» вовсе не в широте, охватывающей всю совокупность художественных форм. Беда состоит в том, что эта мнимая широта стирает объективную грань между реализмом и его противоположностью. Реализм иногда понимают в духе средневекового философского богословия, которое считало истинной реальностью только потусторонний мир, лежащий за чертой всякой чувственной достоверности, «кажимости», иллюзии. Средневековый реализм схоластики нельзя, разумеется, путать с реализмом в современном материалистическом смысле слова.

Во-вторых, понятие реализма можно сузить до хронологических границ определенного направления, наиболее заметного в середине девятнадцатого века, превратив его в одно из множества возможных «видений» мира. Мнимая историческая точность, связывающая это понятие с программой французских писателей Шанфлери и Дюранти, творчеством Флобера или Курбе, есть уловка, скрывающая возвращение к символической теории искусства вульгарной социологии и формализма двадцатых годов, оттесненной впоследствии материалистической теорией отражения, но далеко не изжитой, видимо, до конца. По существу, здесь перед нами тот же «реализм без берегов», то есть превращение реальной изобразительности в один из способов выражения субъективной жизни личности или эпохи, по аналогии с теми вздорными теориями, которые даже науку рассматривают как один из возможных способов интерпретации мира наряду с богословием и другими «видениями».

Нужно иметь развязную фантазию, чтобы причислить к «реализму XX века» какое-нибудь истерическое нагромождение обломков действительного мира и отказать в принадлежности к реалистическому искусству изображениям животных в гроте Альтамыры и других убежищах первобытного человека, неподражаемым в своей естественности. А между тем такова логика ликвидаторов общей теории реализма как основы всякого подлинного искусства. На помощь приходит двусмысленность слишком общих фраз. Под именем «правды жизни» можно, например, иметь в виду только политические декларации художника или его нотариально засвидетельствованное сочувствие страданиям человечества. Об экспрессионизме вам скажут, что в нем нет истины реального изображения мира, но есть истина гуманизма, правда искреннего протеста. Как будто слово «гуманизм» не имеет никакого конкретного содержания, не означает защиту земного, реального человека от призраков мира сверхчувственного, как будто мистический протест против живой реальности, ее наглядного чувственного бытия, пусть даже самый искренний, самый добросовестный, называется гуманизмом, а не изуверством! Другие пишут, что в искусстве вообще бывают две правды — правда изображения, необходимая только невежественной публике, или «эффект присутствия», и правда эстетической утопии, настолько благородная, что она уже не нуждается в каких-нибудь признаках чувственной достоверности или внешнего правдоподобия.

Все это, видимо, необходимо для того, чтобы в пустую рамку реализма поместились такие фигуры, которые в нее не лезут, да и сами этого не хотят. «Дискуссия о реализме», то есть словесная трясина, в которой тонет всякое серьезное содержание, приводит к самым неожиданным результатам, вчера еще невозможным. Так, в редакционной статье «Проблемы современного искусства» ежегодника «Советское искусствознание 76» мы читаем: «Возникший в ходе дискуссии вопрос о так называемом «субъективном реализме», в котором реальность изображения действительности отсутствует, а реальность ее восприятия наличествует, — остался открытым. А ответить на него надо, так как речь зачастую идет о творчестве крупных художников современности, которых нельзя отдавать на откуп буржуазной науке»*.

* Советское искусствознание: 76, 1, с. 9.

Посвященным в эту научную «массовую культуру» искусствознания все, разумеется, ясно. Речь идет о том, чтобы подогнать теорию реализма под модернистские вкусы. Прямо отречься от реализма неудобно, да и зачем, если посредством формулы «субъективный реализм» можно навязать обществу те же модернистские вкусы в порядке приказа? Сего числа вводится реализм без «реальности изображения действительности». И бумага не краснеет, как говорят итальянцы. «Субъективный реализм», основанный на «реальности восприятия», — что же это, из епископа Беркли?

Осторожней, пожарная рать,
Кони сытые слишком уж бойки!

Нет, искусство, в котором отсутствует «реальность изображения действительности», не может быть названо реалистическим. Пока существует на свете обыкновенная человеческая мысль, пока ваша «массовая культура» ловких, но совершенно бессмысленных штампов не погасила всякую искру разума, вы всегда услышите, что такие уловки — пустая софистика. Во имя подлинной свободы науки будем защищаться от мнимого права свободно топтать ногами ее аксиомы. При всем разнообразии исторических форм искусства объективный критерий реализма существует. Отрицание реальных образов действительной жизни — не реализм, а нечто противоположное ему. Все остальное только слова.

Читателю успели внушить, что идея реализма, как общего свойства всякого подлинного искусства, требует исключения из нашего эстетического кругозора таких явлений, как древнерусская живопись, египетское искусство, пластика Черной Африки. Люди часто смешивают свою личную биографию с биографией науки. То, что они для себя открыли сегодня, кажется им великим завоеванием современности, недоступным жалкой породе троглодитов, живших вчера. Само собой разумеется, что эта слабость человеческая выгодна демагогам и сикофантам, спекулирующим на таких открытиях неопытного общественного мнения.

Понятие реализма в широком смысле слова не исключает ни фантазии, ни реальной условности, ни поэзии, ни великих художественных достоинств, связанных с недостатками архаического и примитивного искусства, правда, только в известных пределах. Самые грубые и причудливые образцы архаики привлекают дурной вкус, вкус сноба, который во всем ценит только вывеску,

надпись, а не существо. Спасительное варварство былых времен нужно ему как лекарство от собственной бессильной интеллектуальности.

Тенденциозные выпады против реалистической живописи второй половины прошлого века, отвергаемой *gréieuses ridicules*, смешными жеманницами обоего пола, несправедливы. Но давно известно, что историческая форма изображения чувственно-предметного мира, присущая этому времени как в живописи, так и в литературе, является только одной из ступеней истории реализма, а не его единственным воплощением. Романы Толстого и Достоевского при всей глубине их анализа не исключают из области реализма более идеальный мир Гёте и Пушкина. Деятнадцатое столетие — золотой век литературы, хотя Данте, Шекспир и Сервантес не имели тех слабостей, которые заметны в «Саламбо» Флобера. При всей заботе о точности понятий никто не может выслатить из реализма фантастические образы Свифта и Вольтера, в которых больше жизни, чем в самых подробных описаниях мещанского быта у таких романистов, как Фрейтаг или Шпильгаген. Как давно это было сказано!

Превосходны портреты Репина и Серова, но Аргунов, Рокотов, Левицкий, изображавшие своих вельмож, а иногда и крестьян или купцов XVIII века, также заслуживают преклонения. Даже в смысле простой верности передачи деталей человеческого лица, зрачка, волос или внешних предметов быта, одежды и украшений они не знают себе равных. Но пойдем дальше в глубь истории. Жанровые подробности «строгановских икон» — отнюдь не более сильный реализм, чем суровая древняя песня мозаики Михайловского монастыря. Фигуры воинов с восточного фронтона эгинского храма Афайи в своей резко очерченной, но безусловной реальности не уступают более жизнеподобным статуям Лисиппа или полным живого движения рельефам Пергамского алтаря. Луврская статуя сидящего писца с ее поразительной точностью телесных форм и психологического выражения оставляет достаточно места в мире наглядных чувственных образов для гигантских фигур Абу Симбела, жестокий звериный стиль эпохи викингов лишь оттеняет другое значение животного мира в загадочном реализме пантерионов каменного века.

Разум существовал всегда, но не всегда в разумной форме, сказал Маркс. Так же точно и реализм, или «мимесис» древних, то есть способность адекватного изобра-

жения действительного мира, существовал всегда, но не всегда в реалистической форме. Мало того, развитие этой формы само по себе неравномерно, насыщено противоречиями. Но так обстоит дело во всем. Так обстоит дело и с разумом человека. В слишком прямой, рассудочной версии его он становится односторонним — примером может служить рационализм XVII столетия. В противовес его холодной геометрии более высокая разумность обращается к наивной диалектике греков и смутному энтузиазму натурфилософии эпохи Возрождения. Но это, конечно, не аргумент против всеобщей основы разума во всяком научном мышлении и необходимости ее исторического развития.

Такие же, если не более глубокие, противоречия проходят через всю историю реализма в искусстве. Возникновение первых романов в эпоху упадка античной культуры было отражением процесса реализации самих человеческих отношений, падения той политической условности, которая своими строгими линиями сдерживала напор экономических сил, личных целей и денежных интересов во времена расцвета военной общины греков. Но обретенные литературой эллинистической эпохи черты обыденной жизненной реальности нельзя назвать безусловной победой реализма. Сколько новых условностей, более мелких по сравнению с величественным течением размеренной речи древнего эпоса! Даже с точки зрения простой точности изображения, как расплывчаты и надуманны эти авантюрные истории перед лицом ужасающей достоверности, с которой описаны у Гомера смерть и физическая травма, простая реальность войны.

Нечего и говорить о таких описаниях или, скорее, перечислениях героического эпоса, как знаменитый «каталог кораблей» Гомера, превосходящий своей наивной сухостью все, что можно найти в экспериментальном романе Золя. С другой стороны, этот великий натуралист девятнадцатого века питал заметную склонность к символическим картинам жизни, а у некоторых писателей «меданской школы» можно заметить уже прямой переход к символизму.

Что же все это значит? То, что истина в искусстве многообразна и в многообразии ее заключены противоположные тенденции. Они перекрещиваются в своем движении, соприкасаясь и образуя различные сочетания. Условности шекспировского театра более реальны, чем весь реализм буржуазной драмы Зудермана, психологический

анализ натуралистов переходит в театральную сказку неоромантики. Вот где действительно сложный контрапункт истории и системы, а вы хотите решить этот вопрос посредством хронологической справки, определив, с какого года следует начислить понятию «реализм» его трудовой стаж!

В подходе к отдельным историческим ступеням общие понятия требуют диалектической гибкости. Реализм в его общем значении также требует умения пользоваться оттенками исторического чувства и простыми оттенками речи, которая для того и существует, чтобы из немногих слов создавать множество различных определений. Но от этого вас не избавит даже приказ об ограничении реализма романами Боборыкина и Шеллера-Михайлова. При некоторой склонности человеческого рода к барабанному бою лучше пользоваться термином «реализм» умеренно, без постоянных повторений, вызывающих только недоверие и насмешку. Верующие знают, что имя божие не следует поминать всуе. Из золота не делают пятикопеечные монеты, оно вообще лежит в сейфах, хотя служит общей основой денежного обращения.

Реалистические течения и школы девятнадцатого века, в которых стремление к реализму является более сознательным и программным, не исчерпывают всей полноты его. Но при всех оговорках это — важная ступень в раскрытии изобразительной сущности всякого подлинного искусства. Кто понимает и любит искусство, будет искать у Перова или Соломаткина, этого удивительного примитива передвижнической поры, не только их заслуживающую всякого уважения демократическую тенденцию, но и сдержанную и все же нередко превосходную живопись. А тот, кто за выступающей на первый план теперь уже несколько устаревшей тенденцией не видит живописи этих художников, сам не заслуживает уважения.

Передвижники имели свои слабости. Что же из этого? Наука и религия не одно и то же, их нельзя считать равноправными символическими выражениями разных взглядов на мир, но и наука при всей ее объективной ценности рождает у своих адептов некоторые дурные привычки, особенно развитые в нашем научно-техническом веке. Для обозначения этого факта придумано даже особое мудреное слово — «сциентизм», фиксирующее такие привычки с некоторым критическим оттенком, отчасти верным, отчасти только обывательским, направ-

ленным против безусловной ценности научного мышления.

Итак, есть реализм и реализм. Есть реализм в широком смысле, то есть истина изображения действительного мира в присущей ему чувственной форме, и есть реализм как историческое явление, связанное с определенными литературно-художественными течениями. Противники аксиомы реализма в широком смысле слова (как общей основы всякого подлинного искусства) делают вид, что такая постановка вопроса есть плод вульгаризации, возникшей под влиянием догматизма и других подобных общественных явлений, ныне осуждаемых. Особенно плодовиты и усердны в таких аналогиях западные неомарксисты, лишенные всякого более или менее конкретного представления о действительных обстоятельствах нашей истории и зараженные бациллой авангардизма, то есть гипертрофии субъекта за счет объективной реальности (не только в искусстве). Но так же, примерно, понимают задачи отечественного прогресса наши подражатели, и нет хорошего Фонвизина, чтобы осмеять это отсутствие самостоятельности, собственного достоинства.

На самом же деле аксиома реализма не имеет никакого отношения к подвигам «голеньких человечков» вчерашнего дня, ныне смущенных своими былыми походами против просвещения и потому особенно чувствительных к любому модному слову. В этой аксиоме нет ничего догматического, да и не может быть, ибо она принадлежит к лучшим достижениям революционной мысли прошлого. Чтобы не ходить далеко, вспомним эстетический кодекс Белинского в изложении Г. В. Плеханова.

Первый закон этого кодекса состоит в том, что поэт должен показывать, а не доказывать, «мыслить образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами». Что же именно мыслит художник своими образами-картинами? — Величайшая красота есть истина, и притом не только истина содержания, как общее условие всякой плодотворной деятельности, но не менее того — особенно важная в искусстве *истина самого изображения*. «Поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая». В этом заключается второй закон художественного кодекса Белинского, пишет Плеханов.

Как же быть с теми произведениями искусства, которые сами по себе хороши или, по крайней мере, значи-

тельны, но изображают жизнь в формах более условных? Плеханов находит, что для решения этого вопроса Белинскому недоставало исторического понимания. Так, например, он осудил французскую трагедию эпохи классицизма с ее условными требованиями «трех единств». Соблюдая эти правила, думал Белинский, гений Корнеля уступает насильственному влиянию Ришелье. «На самом деле французская трагедия обязана была своей формой целому ряду причин, коренившихся в ходе общественного и литературного развития Франции. Эта форма была в свое время торжеством реализма над театральными переживаниями наивной средневековой фантазии. То, что Белинский считал условным и неправдоподобным, в действительности явилось в силу стремления довести до минимума сценическую условность и сценическое неправдоподобие. Конечно, во французской трагедии осталось много условного и неправдоподобного. Но так как это условное было определено раз и навсегда и было известно публике, то оно и не мешало ей *видеть истину*. Надо еще помнить, что многое из того, что кажется условным и натянутым в настоящее время, казалось простым и естественным в XVII столетии. Ввиду этого странно было бы мерить художественные произведения того века меркой нынешних наших эстетических понятий. Впрочем, Белинский и сам чувствовал, что в пользу французской трагедии можно привести чрезвычайно много смягчающих обстоятельств»*.

Нельзя, разумеется, и слова Плеханова, сказанные им в 1897 году, считать окончательным решением этого сложного вопроса, требующего постоянно растущей точности диалектического анализа. Но ясно, что аксиома реализма (то есть истины содержания и формы всего мирового искусства) не является пережитком кратко курса догматической эстетики, как хочется доказать магдалинам неомарксизма, отдающимся первому встречному ветерку. Напротив, она принадлежит всей русской, и не только русской, революционной традиции. Попытки ликвидировать эту традицию делались уже в предоктябрьские времена, когда либеральная интеллигенция отвернулась от идеалов Белинского и Чернышевского, но трудно даже поверить, что после всего пережитого может возникнуть мода на реставрацию идей, более уместных в программе какого-нибудь журнала кадетского или «ве-

* Плеханов Г. В. Соч., т. 10, с. 276, 297—298.

ховского» направления. Не глубоко, значит, сидели в душах людей, склонных служить молебны словесному марксизму, истины революционной идеологии, и мало они верили в то, что болтали языком. Да, тем, кто едва родился, отсутствие твердых убеждений более прощательно, но, если дети хотят судить отцов, пусть прежде всего возненавидят эту спокойно-выгодную стадность, это стремление слепо кидаться из стороны в сторону. Долой догматизм, но избави нас боже от ликвидаторства!

Приведенные слова Г. В. Плеханова свидетельствуют также о том, что признание реализма основой всего мирового искусства не исключает существования различных направлений и стилей, в которых совершается противоречивое развитие художественной правды. Насколько удалось Плеханову выяснить диалектику реализма и его исторических форм — другой вопрос, но следует все же внести поправку в наше первоначальное утверждение, согласно которому понятие «реализм» имеет у него преимущественно историко-литературный характер. Это не совсем так. При внимательном чтении можно найти у Плеханова не лишние интереса попытки осветить классицизм и романтизм как исторические ступени общей реалистической тенденции изображения действительности в искусстве, то есть рассматривать этот вопрос с более широкой, эстетической точки зрения.

Разумеется — каждому свое. И если кому-нибудь больше скажут другие авторитеты, а популярность у толпы кривляк ему дороже незаменимой традиции марксизма, это его дело. Но не лгите, по крайней мере, что речь идет об освобождении теории реализма от догматических уз. Твой труд, рыбак, напрасен, видна леса твоя!

Не назовете же вы вульгаризатором времен догматизма А. В. Луначарского? Между тем он писал еще в 1926 году, и писал в статье, посвященной В. Э. Мейерхольду, приветствуя поворот знаменитого «левого» режиссера к реальности и отвергая брюзгливые замечания Эрнста Толлера, который увидел в этом только победу мещанского натурализма: «Не будем шалить со словом «натурализм», которое имеет совершенно определенный исторический смысл, вернемся к слову «реализм», который есть широкая художественная категория. Пролетариату в нынешнем его составе свойствен именно реализм. В философии — материализм, в искусстве — реализм. Это

связано одно с другим. Пролетариат любит действительность, живет действительностью, перерабатывает действительность и в искусстве как идеологии ищет помощника познания действительности и преодоления ее»*.

Не все в этой превосходной статье Луначарского отвечает ленинской оценке «левых» течений первых лет революции, но главное бесспорно отвечает ей, главное верно. Так, верно, например, что реализм — это «широкая художественная категория». Разумеется, эта «категория» может иметь более сильное время в ту или другую эпоху и может проявляться исторически противоречиво, как бы отрекаясь от своего собственного содержания в иные времена. Даже революционный подъем народов совершается в высшей степени неравномерно — приливы и отливы бывают во всем. Один из периодов, более склонных к реализму, принятому сознательно, совпадает с эпохой подъема рабочего класса. Так думал А. В. Луначарский.

Обратите внимание, кстати, на то обстоятельство, что он не стесняется связывать реализм изображения мира в искусстве с материалистическим мировоззрением в философии. Да и как можно понять историю культуры без этой параллели двух ее великих движений? Материализм тоже имеет множество разных исторических форм, что не мешает материалистической линии в философии сохранять свою связь и последовательность. Одно дело поиски всеобщего вещества у первых мудрецов древней Ионии, другое — атомизм Демокрита с его ясно выраженным механистическим оттенком. Свои неповторимые особенности имело материалистическое направление Теофраста в школе перипатетиков, как и теория «логос физикос» древнего стоицизма. То же самое в новое время. Одна и та же материалистическая линия проявляется и в полуфантастической натурфилософии эпохи Возрождения и в столь непохожей на нее физике Декарта, и в дерзости либертенгов и в благородной сдержанности Спинозы, и в совершенно другом умственном климате французского Просвещения.

Прибавьте к этому, что история философии, так же как история искусства, не знает абстрактных разграничительных линий. Если действительно существуют два лагеря в философии, то сделать из этого грубую схему так же вредно, как сделать ее из противопо-

* Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 300.

ложности реализма и «антиреализма». Не следует забывать и то, что умный идеалист лучше глупого материалиста. Другими словами, схематический способ рассуждений так же плох в истории философии, как и в истории литературы или искусства. Однако эклектика, стирающая всякие грани между враждебными тенденциями духовного мира, не выход из сложных противоречий его, а только средство для легкой жизни, приспособления, демагогии и худших гадостей.

Само собой разумеется, что речь идет о литературных бесах, не имеющих убеждений, кроме убеждения в собственной важности, а не о слабостях честного пахаря науки, растерянного вследствие постоянной смены веж и еще более того — вследствие двусмысленных нашептываний со стороны искусителей. Требовать от него теоретической самостоятельности трудно — не привык, а окруженные ореолом собственной важности искусители несут такое, что плоды просвещения не лучше старого догматизма. Кто прошел хорошую школу терпения, может выдержать и этот *Narrenfest*, а *претерпевый до конца спасется*. Но совсем не весело глядеть на «свободу науки», понятую как право его ученого степенства болтать все, что он знает и не знает. Особенно если вспомнить, сколько усилий нужно было сделать, сколько опасностей преодолеть, чтобы сказать более свободное слово во дни оны. И мы все-таки сказали его, несмотря на гонения со стороны тех, кто нас же теперь обвиняет в догматизме. «Ай люли, се тре жули!» — как пел терпеливый и бессмертный Левша.

Еще один небольшой вопрос. Не запутаемся ли мы в двояком значении слова «реализм»? Кажется, упрощение терминологии также играло роль в сомнительных веяниях, известных под именем «дискуссии о реализме». Впрочем, трудно запутаться больше, чем уже запутались в результате этих маневров.

Есть слово «искусство». В широком смысле оно означает всякое художественное творчество, например литературу. В более тесном смысле оно означает только искусство изобразительное, живопись и ваение. Что вы об этом скажете?

Есть слово «просвещение» — оно понятно каждому. Просвещение существовало во все времена, так же как невежество. Но слово «просвещение» употребляется и в другом, более узком историческом смысле. «Век просвещения» известен, по крайней мере, историкам литера-

туры и философии. Опыт показывает, что такая двойственность в употреблении одного и того же слова еще никому не мешала.

Ну а «гуманизм»? Разве тот факт, что гуманизмом называется определенное историческое культурное движение эпохи Ренессанса, мешает более широкому применению этого понятия? Можно привести добрый десяток других примеров, но боюсь, что это запутает наши слабые головы. Однако, если двойные значения слов, широкие и узкие, встречаются на каждом шагу, нет ли в этом повторении какой-нибудь закономерности? Подумайте сами, читатель, а мне пора опустить занавес.

ПОЛЕЗНА ЛИ ФИЛОСОФИЯ?

На пиру я не была,
Но подарок принесла.

В. А. Жуковский

Недавно состоялась дискуссия о реализме, организованная Институтом мировой литературы имени Горького*. Дискуссия должна была подвести итоги многолетней работы большого коллектива ученых.

Пишущий эти строки не может возражать против того, что докладчик Института, доктор филологических наук Я. Е. Эльсберг, поместил его фамилию среди отрицательных персонажей своего доклада «Спорные вопросы изучения реализма в связи с проблемой классического наследия» (М., 1957). Это право докладчика. Но вот что удивительно: единственным поводом для этой критики на столь высоком уровне служит лекция, прочитанная в клубе писателей, лекция о модернизме, которую, помнится, Я. Е. Эльсберг не посетил. Он ссылается на отчет многотиражной газеты «Московский литератор».

Случай редкий в академической практике. Если докладчику не хватает материала, я обязуюсь в следующий раз представить ему все отчеты о моих лекциях, помещенные когда-либо в стенгазетах, а также показания свидетелей и слухи, записанные на пленку.

Но обратимся к докладу-брошюре Я. Е. Эльсберга. Он выступает против «склонности к изучению литературы лишь в ее социально-политических связях», а также против одностороннего «анализа художественных произведений с точки зрения их отношения к философской борьбе эпохи» (с. 11). Само по себе это кажется разумным. Всякое преувеличение дурно, и если имеется у нас в настоящее время преувеличенная склонность к общественному и философскому анализу, то необходимо этот недостаток осудить. Имеется ли она? Я не знаю. Я. Е. Эльсберг не привел убедительных примеров, а то, что он говорит о модернизме, заставляет, скорее, сделать вывод, что общественный и философский анализ еще рано сдавать в архив.

Стараясь применить к современному искусству метод ленинских статей о Толстом, Я. Е. Эльсберг отодвинул на задний план идейное направление модернизма, как

* Речь идет о дискуссии 1957 года.

«субъективные взгляды художников» и «философские симпатии последних». Все это не важно. Важно отражение действительности, которое, должно быть, совсем не зависит от вышеуказанных взглядов и симпатий. «Легко сказать, — пишет автор брошюры, — что модернизм, рассматриваемый притом расширительно и оптом, не ставил себе, мол, задачу *изображения* действительности. Но разве в импрессионизме и в творчестве Пикассо вовсе не получили отражения некоторые черты и стороны действительности?» (с. 12).

Я не собираюсь здесь спорить о модернизме и охотно уступаю Я. Е. Эльсбергу лавры защитника более свободного и современного вкуса. Замечу только, что автор пользуется теорией отражения самым удивительным образом. Прежде всего, Ленин нигде не говорит, что для художника безразлично, *ставит ли он перед собой задачу изображения действительности* или только *отражает ее неведомо для себя*. Особенно странно читать несколько пренебрежительный отзыв об этой задаче в труде, посвященном проблеме реализма. Что же такое реализм, если не изображение действительности?

Но самое главное заключается в том, что Я. Е. Эльсберг толкует формулу отражения как общее правило, согласно которому заранее оправдано всякое творчество, независимо от его направления. Лишь недостатком логической последовательности можно объяснить тот факт, что автор брошюры презрительно третирует «антинигилистический роман в русской литературе 60-х годов, ряд произведений современной иррационалистической литературы, абстрактное искусство». Почему же, собственно? Правда, абстрактное искусство отказалось от задачи изображения жизни, но разве в нем «вовсе не получили отражения некоторые черты и стороны действительности»? Получили, без всякого сомнения получили. Можно держать пари, что Я. Е. Эльсбергу не удастся привести ни одного явления искусства, ни одного явления из любой области духовного творчества вообще, в котором не отражалась бы известная черта действительности — по той простой причине, что *сознание всегда отражает бытие*. Даже доклад самого Я. Е. Эльсберга отражает некоторые факты жизни и несомненно интересен как материал для общественного и философского анализа.

Вопрос заключается в том, *что* отражает данное явление общественного сознания и *как* оно его отражает. Странно, что авторитетный докладчик не знает таких

простых вещей. Между тем, тот, кто хочет пользоваться теорией отражения Ленина, должен знать, что в ее основе лежит принцип сходства между сознанием и внешним предметом или, если хотите, принцип изображения действительности в человеческой голове. То, что сознание относится к внешнему объекту как изображение художника относится к его модели, есть характерная черта самой природы сознания, а следовательно, и норма его.

Вы помните, конечно, пьяные грёзы купца Курослепова в пьесе А. Н. Островского «Горячее сердце»? «Звери всё, да хоботы, всё тебя хватают, да ловят, да небо валится...». Чем не «отражение некоторых черт и сторон действительности» в духе Я. Е. Эльсберга? У Павлина Павлиныча явление зверей да хоботов объяснялось травмой, нанесенной его сознанию алкоголем. Социальная травма, рождающая сознательно-пьяные грёзы модернистского искусства, также бывает причиной искаженного отражения действительности. Вы можете найти смягчающие вину обстоятельства, принять во внимание историческую обстановку, в которой иногда действительно небо валится, но, пока вы еще в здравом уме и способны себя контролировать, нельзя закрывать глаза на существование объективной разницы между галлюцинацией и реальной картиной мира. Может быть, для вас все виды человеческого сознания, все формы духовной жизни, идеологии, искусства — только галлюцинации, «коллективные сны»?

Иной бред своим пламенным содержанием скажет психиатру или историку больше, чем правдоподобное, но бедное и формальное отражение фактов. Это уже дальнейшая диалектика нашей головы и действительного мира. И все же она допускает в качестве последней инстанции наличие верного сознания, каким является сознание психиатра или историка, способного охватить и плод больного воображения и действительность, вызывающую искаженный образ ее. Толстой был гением своей эпохи; его картины жизни, не поврежденные даже «толстовством», суть *отражения* в полном, нормальном и адекватном смысле этого слова. Картины же современных певцов светопреставления — только симптомы, болезненные вздохи времени. Они нуждаются в другом сознании, которое отразило бы их с более широкой и объективной точки зрения, как мысль Бальзака отразила безумие художника Френхофера, а более тусклое зеркало Золя — дальнейшее продолжение этой болезни

в образе Клода. Повсюду царствует закон отражения, это так, но, повинувшись одному и тому же закону тяжести, писал Герцен, железо падает, а пух летит. Вот почему, применяя метод Ленина, с такой рельефностью выступающий в его статьях о Толстом, нельзя извлечь из этого великого урока оправдание любого творчества без различия его содержания и формы. Это было бы насмешкой над теорией отражения.

Не смешивает ли ее мой строгий цензор с ходячим взглядом немецких экзистенциалистов и других пророков современного мифотворчества? Для них, действительно, сознание человека есть травма бытия, которую он «высказывает» тем более значительно, чем более он подобен пифии, пьяной от ядовитых испарений земли. Впрочем, я вовсе не хочу обвинять Я. Е. Эльсберга в каких-нибудь философских грехах.

Здесь дело не в философии, а в маневрах. С начала тридцатых годов я привык находиться под постоянным обстрелом со стороны сикофантов былых времен, обвинявших меня и моих друзей в отрицании «классового анализа» или «изучения литературы в ее социально-политических связях», по выражению Я. Е. Эльсберга. Представьте теперь мое удивление, когда я узнал из тех же источников, что именно мне следует нести ответственность за вульгарную социологию и другие упрощения тех времен, когда процветали ведущие умы нынешней дискуссии о реализме! Это хорошая мысль — свалить на меня свои грехи, тем более что в течение долгих лет можно было рассчитывать на мое молчание, и с противной, очень противной стороны были достигнуты порядочные успехи в стремлении начисто затоптать всякий след подъема марксистской мысли тридцатых годов. Нынешнее поколение не знает нас, оно знает только наветы противной стороны.

Теперь содержание этих наветов (чтобы не сказать более), по всей видимости, меняется. В роли опоры свободомыслия выступает священная дружина былых времен, мне же остается роль защитника устаревшей ортодоксии. Что ж! Придется, пожалуй, принять на себя эту роль. Будет видно, по крайней мере, какова истинная цена словесного марксизма наших гонителей, лжеортодоксов недавнего прошлого. Как видно, они созрели уже для чего-то другого. Будем же защищать ленинскую теорию отражения от их бурного новаторства, больше похожего на идейный разброд.

Конечно, принцип изображения действительности как в теории познания, так и в эстетике нельзя понимать вульгарно. Мы этого никогда и не делали, но упускать из виду коренное значение этого принципа не должен человек, считающий себя марксистом, иначе ему угрожает опасность попасть в один ряд с участниками нынешнего похода против азбучных истин революционной теории.

Я не сомневаюсь в том, что Я. Е. Эльсберг может достигнуть вершин марксизма, но зачем он пускается в это трудное путешествие, не обеспечив себя самым необходимым багажом? Вот до чего доводит презрение к философии.

1957

ПОСТ-СКРИПТУМ

Этот текст, впервые публикуемый здесь, был написан мною как часть полемики с И. Видмаром о принципах анализа художественной литературы с точки зрения Ленина. Мне не удалось тогда напечатать его в журнале «Новый мир» или где-нибудь в другом месте. Таким образом, целая кампания, поднятая в конце пятидесятых годов против моей малости с целью не допустить возможной реанимации «течения» (как называли сорок лет назад более идейную и культурную часть марксистской литературы), осталась без ответа. Надеюсь, что никто не будет оспаривать мое право проявить слабые признаки жизни и обеспечить читателя этой книги более полной информацией о днях минувших.

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ «ИЗВЕСТИЙ АН СССР»

1. Какое направление в изучении реализма Вы считаете наиболее правильным? В частности, как Вы относитесь к:

а) концепции, отождествляющей понятие реализма с правдивостью и видящей в нем исконное и единственно прогрессивное направление в художественном развитии человечества;

б) концепции, относящей возникновение реализма и первый этап его развития к эпохе Возрождения;

в) концепции, согласно которой понятие реализма в точном смысле слова может быть отнесено к литературе лишь начиная с XIX века.

2. Каким образом, на Ваш взгляд, эта дискуссия сможет помочь насущным задачам современного литературного движения, развитию социалистического реализма?

3. Какие темы и проблемы Вы считали бы необходимым обсудить на дискуссии?

I

1. Если термин «реализм» имеет какое-нибудь общее теоретическое содержание, это содержание состоит именно в правде, то есть действительности и ее отражении в человеческой голове. Как сторонники диалектического материализма, мы, разумеется, должны рассматривать действительность с ее революционной стороны, в свете нашего общественного идеала, вытекающего из самой истории. Что касается термина «реализм» в более узком смысле, как его определили в середине XIX века манифесты Шанфлеры и Курбе, то здесь речь идет о конкретном художественном явлении, которое имеет свои достоинства и недостатки, как всякое историческое явление искусства.

2. «Концепция, относящая возникновение реализма в первый этап его развития к эпохе Возрождения», не логична. Всякая классификация должна иметь свой принцип, *principium divisionis*. В предлагаемом делении никакого принципа нет. Почему реализм начинается с Боккаччо и Чосера, а не с Петрония и Апулея? «Концепция» явно смешивает реализм в широком смысле слова с реализмом второй половины девятнадцатого века. Но в качестве всеобщего масштаба это понятие реализма будет слишком узким. Придется исключить из реализма не только Гомера, но даже Гёте и Пушкина. Стендаль и Бальзак получат строгий выговор с предупреждением.

Не знаю, удержатся ли на своих позициях Гоголь и Щедрин. Что же касается реализма эпохи Возрождения, то, при всем интересе этой эпохи к наглядному изображению быта и нравов, попытка сделать Боккаччо недоразвитым Боборыкиным была бы только забавна. В общем, концепция не продумана во всех ее последствиях.

3. Каждая ступень истории реализма имеет свои особые, своеобразные черты, тесно связанные с определенными условиями материального производства, развитием общества, сменой общественных классов. С моей точки зрения, этот взгляд не устарел и никогда не устареет. Литература девятнадцатого века является, без сомнения, одной из величайших эпох истории реализма. Это также век литературной теории, которая нашла себе выражение не только в развитии критической мысли, но и в сознательном применении реализма на почве самого художественного творчества. Преимущество громадное. Однако и в девятнадцатом веке нет прямой пропорциональности между развитием реализма *в тесном смысле* слова и художественной правдой *во всей ее полноте*. Так гоголевский период русской литературы во многих отношениях связан с углублением реализма, и это бросается в глаза. Но никто в настоящее время не поставит Гоголя выше Пушкина, а сам Гоголь и подавно был далек от такого взгляда. Еще яснее это в западной литературе. Флобер — более реалист, чем Стендаль и Бальзак, у которых еще остается немало старого, как тогда говорили, романтического отношения к действительности. Между тем *в широком смысле слова* Стендаль и Бальзак отнюдь не менее великие реалисты, чем Флобер.

Вот почему нельзя обойтись без понимания реализма как объективной правды в широком, диалектическом смысле слова, правды, лежащей в основе всей совокупности разнообразных художественных явлений прошлого и настоящего. Этот масштаб должен быть настолько гибким, чтобы включить в понятие реализм всякое подлинное искусство — древнее и современное, китайское и греческое. Он должен быть также настолько определенным, чтобы отвергнуть всякое проявление лжи и фальши, реакционных идей и отсталых взглядов.

Говорят, что такое понимание реализма оставляет много неясностей и сложных вопросов. Наука подобных жалоб не принимает. Хорош был бы наш критерий, если бы он исключал всякую необходимость исследования сложных вопросов, если бы он делал излишним присут-

ствие ума и таланта, художественного вкуса и политического чутья у исследователя или критика! Говорят также, что широкое понятие реализма превратилось в шаблон, пустую схему. Это возможно, но опыт показывает, что нет такого понятия, которое не могло бы при случае превратиться в шаблон и пустую схему.

4. Что касается практических вопросов, поставленных редакцией, прежде всего вопроса о полезности предполагаемой дискуссии в свете «насущных задач современного литературного движения», то, на мой взгляд, это зависит от наличия действительных теоретических сил. Такие вопросы не решаются чисто организационными мерами, постановкой определенных тем, подсчетом числа докторов и доцентов. В подобной дискуссии важно обеспечить победу коммунистических идей, марксистской науки. С этой точки зрения стоит напомнить слова Чернышевского: «Испортишь дело — выйдет мерзость».

1957

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



ЧЕГО НЕ НАДО БОЯТЬСЯ*

I

В те времена, когда еще не было самолетов, летящих быстрее звука, люди искали вечную, нетленную истину, а в наши дни они настолько привыкли к постоянному изменению своих взглядов на мир, что всякое цельное мировоззрение вызывает у них чувство недоверия. Если истина уже открыта и значение ее распространяется на все области жизни, что будет делать последующее человечество? «Скучища неприличнейшая», — как сказал черт Ивану Карамазову.

Критики марксизма часто обращаются к таким аргументам, пользуясь предрассудками нашего века, не менее ложными, чем предрассудки времен египетских скарабеев, хранителей вечности. Марксизм — говорят его недруги — хочет навязать человечеству систему законченных взглядов и, таким образом, противоречит собственным выводам о всеобщем значении диалектического метода.

Дело подобной критики облегчается примерами догматического применения идей Маркса и Ленина. Нет ничего страшнее карикатуры на истину, нет хуже насмешки, чем усердие ее мнимых друзей. Однако дурное применение истины, по верной мысли Белинского, не есть аргумент против самой истины; такой аргумент не имеет никакого значения по крайней мере для самостоятельной трезвой мысли.

Марксизм не отвечает за вульгаризацию его идей, так же как христианство не отвечает за тупость богословских споров, а Просвещение в лице Дидро или Чернышевского не отвечает за плоские речи госпожи Кукшиной, эмансипированной дамы из романа Тургенева «Отцы и дети». Все великие идеи подвергались вульгаризации, и это само по себе может служить косвенным доказательством их общественного значения. Так, итальянский гуманизм XV—XVI веков выродился в мелочное педантство многочисленных литературно образованных чиновников на службе у европейских правительств, но это несколько не ума-

* Расширенный вариант статьи, опубликованной в журн. «Коммунист» (1978, № 2).

ляет его всемирно-исторического значения. Революционные идеи французских просветителей были вульгаризованы в самой Франции, превратившись отчасти в философию наслаждения праздной аристократии; и все же сделать эти идеи ответственными за нравственные парадоксы маркиза де Сада — занятие для современных софистов. В Германии просветительные идеи приобрели особенно плоский вид у таких популярных писателей, как Николаи, но без Винкельмана и Лессинга был бы невозможен подъем немецкой классики в литературе и философии. Конечно, вакцина против вырождения великих идей существует, и только в рамках старой классовой цивилизации победа плоскости неизбежна. Развитие социалистической демократии — единственное средство против всякого догматизма и оскудения мысли.

Но ссылкой на догматическое оскудение нельзя исчерпать сущность дела, ибо в известном смысле марксизм действительно означает конец развития. Это звучит странно. Вы хотите сказать «конец определенного периода в развитии идей»? — спросит доброжелательный читатель. Отчасти так, но не совсем. Словесный выход найти легко, однако слова нередко усыпляют мысль, а ей всегда необходимо сделать усилие, чтобы подняться над уровнем ходячих обывательских представлений.

«Все течет», — сказал мудрец, но диалектика не сводится к простой абстракции движения. В конкретном мире нет ничего однообразного, поэтому нет и однообразной текучести. Подобно всякому человеческому достижению марксизм оканчивает собою время длительных поисков определенной формы научного знания, в принципе больше не нужных, законченных *раз навсегда*. Черта подведена, и бесконечный процесс, пройдя через этот порог, откроет новые горизонты, пойдет дальше, не повторяя себя с обезьяньей точностью. Вечное развитие возьмет свое на другом уровне и в других измерениях. Без этого неограниченного многообразия, в одной лишь постоянной текучести была бы именно «скучища неприличнейшая», то якобы гераклитовское трагическое постоянство рока, которым украшает себя мировоззрение Ницше и вся философия, вышедшая из этого источника.

Формула «раз навсегда» звучит слишком резко для нашего уха, но если читатель захочет подумать, то он найдет, что раз навсегда совершилось на свете множество вещей. Когда-то наш отдаленный предок стал на ноги и пошел. Куда он пошел и что ему еще предстоит

измерить своими шагами, — это другой вопрос. Однако закон развития вовсе не требует от него, чтобы он снова стал на четвереньки или начал ходить на голове. Нет ничего постоянного в мире. Но —

То, что жизнью взято раз,
Не в силах рок отнять у нас.

И если нам удастся навсегда сохранить вертикальное положение тела, то диалектика в обиде не будет, и такое постоянство достигнутого едва ли можно рассматривать как застой.

Однако вертикальное положение тела принесло с собой некоторые неудобства и болезни! Совершенно верно, безусловных приобретений не существует и может быть со временем какая-нибудь левитация, преодоление силы тяжести, внесет в это дело свои благодетельные поправки, связанные, конечно, с другими утратами. Очень может быть. Но все это не в силах отменить принципиальной грани, достигнутой однажды человеком на заре его существования, достигнутой *раз навсегда*. Допустим самое невыгодное для нашего рода — возможность биологического регресса. Все равно, никакой рок не в силах вычеркнуть из биографии мира то, что *жизнью взято раз*. Что было — то было, и по крайней мере в идеальном смысле превосходные строки поэта всегда будут справедливы.

Только человек, захлебнувшийся в собственной желчи, может сказать: к чему вся ваша борьба, ваши хлопоты! Ведь если растают льды Арктики, вы все погибнете — и правые и виноватые, и капиталисты и пролетарии! Нет, если завтра или когда-нибудь в будущем произойдет мировая катастрофа, она все же не вычеркнет из того, что было в истории мироздания, ни красоты афинского Акрополя, ни «Логики» Гегеля, ни «Капитала» Маркса, ни поразительного сочетания философа и государственного деятеля в личности Ленина, ни вечной славы Октябрьской революции. *Fuimus!* — мы были.

Эти рассуждения можно применить ко всей истории культуры. Есть «элементарные условия общественности», по выражению Ленина, возникшие бог весть когда. Мы хорошо знаем, что нарушение их волной дикости, связанной с войнами, голодом, привычкой к насилию и другими явлениями этого типа, рожденными в недрах самой цивилизации, по меньшей мере опасны для общества.

Так же точно существуют элементарные основы логи-

ческого мышления, уходящие в далекое прошлое человечества. Их не надо заново открывать, они уже есть. Все последующее развитие делает их более эластичными, не отменяя однажды найденной рамки, необходимой для всякого нового исторического синтеза.

Таков общий закон — закон перехода из содержания в форму, которая, в свою очередь, становится условием всякого дальнейшего конкретного развития. В этом смысле существует грамматика культуры во всех ее проявлениях. К ней относятся, например, формальные признаки родов и видов искусства, правила стихосложения, музыкальной гармонии, перспективы и многое, многое другое. Слухи о том, что все это должно быть сломано во имя законов развития, творящих нечто безусловно новое, похожи на слухи о людях с песьими головами в средние века.

Если жизнь вносит в эту систему форм, выработанных всей прежней историей, свои поправки, то есть обогащает их, очень хорошо. Но не следует падать в обморок оттого, что в *определённом отношении* главное сделано. Впереди бесконечное многообразие содержания, способного пройти через эти ворота, эти формальные условия, чтобы создать в свою очередь новые, свежие и до некоторой степени исчерпывающие решения. Всякая грань относительна, но если изложение материалистического анализа Коши представляет собой в истории математики важный рубеж, то открытие дифференциального исчисления Лейбницем и Ньютоном не просто более глубокая борозда. Эту грань можно с известным правом назвать главной цезурой, главным рубежом. И даже наличие чего-то похожего на исчисление бесконечно малых у древних математиков не отменяет этого факта, как войны между самыми дикими племенами не отменяют той истины, что война в ее собственной дьявольщине становится на ноги вместе с возникновением частной собственности, разделом земли. «У кого земля, у того война», — говорили в средние века.

Нечто подобное главному рубежу имеется в каждой области, в каждом потоке уходящего вглубь и все более сложного развития. Вспомним такие эпохи создания национального литературного языка, как начало XVII века во Франции или время от Ломоносова до Пушкина в России. После «Капитанской дочки» история русского языка не прекратилась, однако в сравнимых отношениях главное сделано. Гоголь, Островский, Щедрин — у каж-

дого свое, но писать так, как писал Сумароков — «варварским изнеженным языком» — уже никто не может. Позади основной рубеж, критическая полоса, как бы эпоха возникновения звезд, если она когда-нибудь была.

Пусть главное и второстепенное меняются местами, переходят друг в друга, — при сохранении определенного масштаба разница всегда есть, и сбивать эти грани нельзя без риска запутать нашу бедную голову, превратив науку в базар необязательных житейских мнений, то есть в пустую эклектику. Так, например, синтез логических законов Аристотелем является в известном смысле главной цезурой и условием всякого более конкретного шага в этой области. Здесь речь идет собственно о простой абстракции логического мышления, и само собой разумеется, что развитие диалектической логики наполняет эту абстракцию более глубоким содержанием. Возможны и частные логические дисциплины, развивающие (иногда до крайнего парадокса) определенные ракурсы логической формы. Приемы новых логических дисциплин могут иметь свою ценность для научного знания, и все же нельзя изложить любую из них, минуя общие связи традиционной логики, которая всегда останется рамкой, способной охватить самые сложные формулы специального языка. Нет на свете ни одной книги, набитой до отказа условными знаками, которая в конце концов не предлагала бы свое добро читателю как вывод, следующий из принятых посылок. Верны ли эти посылки и строго ли они проведены в данном случае — скажет критика, вооруженная логическим мышлением в обычном смысле этого слова. Отказаться от этого мышления — все равно что поднять самого себя за волосы, и потому слух об отмене классической логики новыми логическими дисциплинами вполне равен слуху о людях с песьими головами.

Нельзя сказать и то, что так называемая логика Аристотеля есть одна из многих логических систем, не менее верных, чем она, и просто разных. Особенно ложной становится эта мысль, если прибавить к ней, что вера в единство и всеобщность логического мышления есть «европоцентризм», несправедливо отвергающий другие типы мышления, например логику первобытную. Нечто подобное мы читаем у Леви-Стросса и многих современных западных авторов.

Разум один, справедливо писал Герцен. «Несколько разумов — такое бессмыслие, которое человеческое воображение не только понять, но и представить не мо-

жет». Действительно, излагая модную теорию многих разумов, вы тем самым предполагаете, что ваша собственная теория единственно разумная, а это противоречит ее исходному пункту. Если же ваша логика не претендует на всеобщее значение, то и не утверждайте, что существует много разных, но одинаково разумных разумов, потому что это утверждение носит именно всеобщий характер. «Разное понимание предмета, — писал Герцен, — не значит, что разумы разные, а, во-первых, что люди разные, и, во-вторых, что в разных степенях развития разума истина определяется различно, с разных сторон одним и тем же разумом»*. Слово «разум» можно заменить словом «логика», ибо логос является сущностью разума — другого смысла в этом понятии нет.

То же самое можно сказать о так называемой неаристотелевской эстетике, отрицающей «мимезис», то есть воспроизведение реальной действительности в искусстве. Адвокаты этой новой эстетики уже целое столетие твердят, что изобретение *фотографии* делает излишней *живопись* или, по крайней мере, такую живопись, которая опирается на более или менее глубокое сходство с моделью; а теперь аргумент в пользу замены традиционной живописи проектированием вещей или антиживописью, основанной на несходстве с моделью, докатился уже до самых медвежьих углов. Кажется, многие современники слишком запуганы опасностью отстать от вечного движения и борьбы нового со старым — факт, относящийся к социальной психологии двадцатого века.

Между тем сказать, что фотография делает живопись излишней, приблизительно то же самое, что сказать: после изобретения автомобиля ноги уже не нужны. Конечно, никто не станет заказывать художнику свой портрет для удостоверения личности, а пойдет к фотографу (хотя механически схваченное сходство таких изображений часто бывает сомнительно). Однако живопись, освобожденная от более практического назначения, только выигрывает в своей самостоятельной ценности — так и любая техника движения не может заменить хорошей прогулки.

Пугало фотографического сходства особенно смешно в настоящий момент, когда весь западный мир охвачен новой модой на так называемый гипер- или фотореализм, состоящий в раскрашивании громадных фотографий. Нужно ли лучшее доказательство того, что упадок

* Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 3, с. 124, 125.

живописи (или, если вам это больше нравится, отрицание ее традиционного отношения к действительности) не является следствием изобретения фотокамеры? Существует плохая живопись, но нет никаких оснований утверждать, что век живописи или, по крайней мере, живописи, изображающей жизнь в ее собственном, видимом нами образе, пришел к концу.

Искусство, основанное на отрицании реальных образов, может создать только негативные ценности, доступные людям, посвященным в то, что они отрицают. Другими словами, тут речь идет о реальных образах, взятых со знаком минус. Такое искусство являет собой антимузей классических форм, и, не имея самостоятельного источника жизни, оно в гораздо большей мере зависит от музейной традиции, чем искусство, черпающее непосредственно из реальной действительности. Для художественного творчества подобная отвлеченность невыносима, можно даже сказать — убийственна, что и приводит к различным теориям ликвидации искусства, распространенным в наши дни. Так или иначе, даже отрицая грамматику культуры, люди, охваченные этим паническим бредом, подтверждают ее существование.

В общем можно сказать, что принцип относительной законченности однажды найденных решений не противоречит идее бесконечного развития. Что-то рождается раз навсегда и что-то умирает раз навсегда. Без этого невозможно поступательное движение. Если же допустить, что оно возможно и совершается в мире, то элемент законченности отрицать нельзя. Это значит, что некоторые явления, отодвинутые в прошлое, не могут больше вернуться, кроме случаев явного регресса. Нравится вам это или нет — приговор окончательный и обжалованию не подлежит.

Может ли, например, вернуться алхимия? Поисками красного льва или философского камня, способного обращать простые металлы в золото, занимались такие выдающиеся умы, как Роджер Бэкон, Кардано, Парацельс. Сравнить с ними рядового натуралиста нашего времени было бы смешно. Между тем этот натуралист есть ученый, представитель коллективного организма науки в строгом смысле слова. Наука началась там, где раз навсегда были оставлены такие фантастические занятия, как алхимия, и при всем уважении к гениальным догадкам мыслителей средних веков или эпохи Возрождения эта грань всегда останется достаточно прочной.

Но разве выводы науки безусловны? Нет ничего неизменного, все стареет и заменяется новым. Чем же наука лучше алхимии? В известном смысле — ничем. Перешагнув через рубеж, отделяющий ее от наивной натурфилософии прежних времен, она открыла безграничную перспективу исследования природы, быстрого изменения своих взглядов на мир, возможность новых точек зрения и новых переходов, кроме одного — возвращения к алхимии. Н. Г. Чернышевский писал о методе «отрицательных выводов». В чем же он состоит? Я не знаю, какие существа обитают на отдаленной планете, если она обитаема, но одно могу сказать наверняка — ведьмы там не живут.

Пример алхимии достаточно стар, и только ложный пафос обывательского сознания нашего времени придает старому примеру некоторый интерес. Если выводы науки *так же* смертны, как заблуждения алхимии, это уравнивает шансы, и крайнее новаторство, отравленное вульгарной диалектикой, становится защитой ретроградных идей. Лучший способ быть оригинальным, пишет один из лидеров американского «поп-арт», — вернуться назад. В своих известных лоуэлловских чтениях 1925 года Уайтхед сказал, что современная наука берет начало не в опытных исследованиях эпохи Возрождения, как думали до сих пор, а в средневековой схоластике и греческой драме. Такие парадоксы были в те времена еще внове, и ретроградно-модернистская тенденция Уайтхеда понравилась. Между тем совершенно очевидно, что при всем совершенстве греческой драмы сравнение ее с развитием научного мышления более изящно, чем основательно. Если речь идет о формальной закономерности, то греки имели достаточно ясное представление о ней не только в развитии трагической фабулы. Что же касается мыслителей средних веков, то их разработка формальной классификации и философской терминологии оставила прочный след. И все же нет никакого сомнения в том, что первые шаги современной науки были сделаны ею вразрез с этой средневековой традицией, и сделаны прежде всего в неофициальной сфере научного мышления, в мастерских ремесленников («боттегах») и более широко — в мире опыта.

Посмотрим теперь без предубеждения, чем наука не лучше алхимии. Безусловное содержание любых научных выводов принадлежит конкретной истории, то есть замкнуто в определенном круге явлений, «заражено» ко-

нечностью, по выражению Энгельса. Значит, совершенно свободной от неизбежных иллюзий, которые, может быть, покажутся нашим потомкам столь же наивными, как многие представления Кардано или Роджера Бэкона, современная наука считать себя не может. Конечная сторона имеется в любом человеческом достижении; машина времени выделяет этот продукт в чистом виде и отбрасывает его в прошлое.

Впрочем, если нельзя сказать, что именно может показаться наивной фантазией нашим образованным потомкам, то есть разница между ошибкой Резерфорда, который не верил в освобождение атомной энергии для технических целей, и пустой фантазией модных обскурантов, утверждающих, например, вредность разума и спасительность «раскультирования», а таких людей в настоящее время сколько угодно. Слабости человеческой мысли также подчиняются закону «отрицательных выводов». Мы не знаем, что может устареть в будущем, но твердо знаем, что есть идеи, которые не устареют, и есть границы, отделяющие мысль ученого, способную заблуждаться, от простого «бессмыслия». Возможно, что завтра эти границы будут отнесены в ту или другую сторону, но отсюда вовсе не следует, что их нет; отсюда следует только, что мы провели эти границы приблизительно, с присущим человеческому уму недостатком точности.

Правда, прикосновенность к смертному миру не только порок, но и достоинство. Ибо все действительное имеет конечные определения, оно существует здесь и теперь, в границах качества и количества, в приливах действия и страдания. Вне этого нет ничего реального, ничего стоящего, — все остальное только призрак, бледная немочь, седьмая вода на киселе. Вот почему достоинства старой натурфилософии неотделимы от ее недостатков. Попробуйте мысленно ограничить средневековое воображение Роджера Бэкона — и у вас не будет его наивной веры в магию, но не будет и замечательного предвидения крылатой машины, прочно вошедшей теперь в быт людей, хотя еще недавно ученые отвергали возможность летательных аппаратов тяжелее воздуха.

Отсюда можно сделать и другой вывод — в оставленном позади не все достойно гибели. Менее развитые ступени имеют свои преимущества, свою идеальность. Их неясные черты продолжают жить в бесконечном палингенезе, возрождении, и поступательное развитие всегда возвращается к прошлому, освобождая из мертвого

царства все достойное жизни. «В человеческой истории, — писал Маркс Энгельсу 25 марта 1868 года, — происходит то же, что в палеонтологии. Даже самые выдающиеся умы принципиально, вследствие какой-то слепоты суждения, не замечают вещей, находящихся у них под самым носом. А потом наступает время, когда начинают удивляться тому, что всюду обнаруживаются следы тех самых явлений, которых раньше не замечали». Так, после Французской революции было открыто значение средних веков, всё видели в романтическом свете. Когда же, несколько десятилетий спустя, широкий размах приняло социалистическое движение, ученые заглянули в первобытную эпоху каждого народа. «И тут-то они, к своему изумлению, в самом древнем находят самое новое, вплоть до поборников равенства, идущих так далеко, что это привело бы в ужас самого Прудона»*.

Если так, то нельзя презирать и алхимию. Победа научной мысли над детской фантазией прежних веков является прочной опорой для свободного обращения к плодотворным идеям, сверкающим в этой первичной туманности знания. И современная наука доказывает свою зрелость, когда она, подобно Орфею в греческом мифе, спускается в подземный мир, чтобы вернуть бесконечной жизни ее утраты. Пусть приговор окончательный и обжалованию не подлежит, — мы можем сделать его более точным, более гибким и справедливым.

Разумеется, при одном условии. Орфею не удалось оживить Эвридику — не удалось именно потому, что на обратном пути из царства теней он оглянулся назад. Ужасная ошибка! В ней, как всегда у греков, глубокий смысл. Желая восстановить живое значение раз навсегда пройденных эпох, открыть в этом безмолвном мире что-то несправедливо забытое, затоптанное в грязь стадом прогрессивных тупиц, нужно смотреть *вперед*, а не назад. Ибо при всей относительности прогресса остается неустранимая разница между возрождением старых начал во имя высшей исторической действительности, лежащей впереди нас, и обратным ходом в собственном смысле слова.

Если первое известно в научном обиходе под именем *палингенеза*, то второе может быть названо *палиндромией*. Граница между тем, что умирает раз навсегда

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 32, с. 43—44.

и что рождается раз навсегда, подвижна, здесь происходит вечный «спор на меже». Взаимное отражение противоположностей, наплывы форм с той и другой стороны неизбежны. Но предполагая, что поступательное развитие существует, мы допускаем тем самым наличие объективной разницы между палингенезом и палиндромией.

Человек-артист, сделавший свое тело предметом художественного развития, может совершать под куполом цирка удивительные движения — недаром его отдаленные предки жили на деревьях. Но вот перед нами другой случай: когда человек, по словам Вольтера, становится «помесью тигра с обезьяной» — спасайся кто может! У людей зверство тем более отвратительно, что оно проявляется по ту сторону главной цезуры, отделяющей человека от животного. Люди часто бывают хуже зверей, и худшим видом регресса угрожает им вредная радиация их собственного развития. Герцену эта опасность рисовалась в образе Чингис-хана с электрическим телеграфом. Лев Толстой писал о Чингис-хане с двумя палатами, прессой и журналистикой. А мы знаем теперь, что возможен и Чингис-хан с атомной бомбой и даже Чингис-хан с революцией, вроде «культурной революции» Мао. Мертвое тянется к владениям жизни, так же как жизнь берет свое в идеальном царстве прошлого.

Можно ли сделать выбор, остановиться на чем-то определенном в этом потоке противоречивых образов, нелепо связанных между собой враждебных начал? Легко было бы жить, если бы, например, добро и зло не были иногда до полной иллюзии похожи друг на друга, — так похожи, что человеческий ум в ужасе отступает перед этой бездной. *Но выбор все-таки есть.* Пройдя через тысячи отождествлений, история находит разность двух мировых путей. Сливаясь и разливаясь на самостоятельные течения, общий поток сохраняет большие водоразделы, служащие нашему внутреннему глазу опорой истинного смысла среды бессмысленной на первый взгляд текучести.

II

Теперь можно вернуться к исходному пункту этих рассуждений. Марксизм не искра благодати, сошедшей с неба, а естественный продукт исторических условий. В его истории участвуют обыкновенные человеческие страсти, и самый благожелательный взгляд видит в ней

не одни торжественные шествия, но и ошибки, падения, иногда и что-то худшее. Это совсем не священная история, где царствует идеальный порядок и все заранее предсказано, все сбывается без промедления. В ней есть, и обязательно должны быть, случайные черты, зависящие от людей и обстоятельств.

Но не случайно положение марксизма на исторической карте мира, в центре борьбы, с которой трудно что-нибудь сравнить из прошлого нашей земли. Сегодня идеи марксизма дают себя знать даже в напоенных желчью обратных теоремах его горячих противников. Несмотря на превратности времени, это мировоззрение остается единственной надеждой мыслящих людей двадцатого века, как луч света из страны будущего, где человек, достигнув своей собственной зрелости, сумеет наконец сказать вместе с Лессингом: «Разве не вся вечность принадлежит мне?»

Такие переходы от предварительных исторических набросков к однажды найденной форме развития возможны. Всеобщая форма, — говорит Энгельс в своих заметках о диалектике, есть «форма внутренней завершенности и тем самым бесконечности». Не отступая от этой традиции, известной со времен Аристотеля, мы можем с полной внутренней ясностью встретить обычные доводы буржуазной критики. Догматизм здесь ни при чем. То, что можно назвать особым положением марксистской мысли на исторической карте мира, не выдумка слепых фанатиков или расчетливых служителей новой догмы, склонных приписывать ей абсолютную силу, отвергаемую ими, когда речь идет о других учениях. Нет, это естественный вывод из идеи диалектического движения в отличие от простой текучести.

Отсюда еще не следует, что теория марксизма верна. Справедливость ее доказывается глубиной содержания, соответствием его действительности, дальнейшим развитием учения Маркса и Энгельса в ленинизме, революционной практикой. Противники этого мировоззрения имеют право возражать против тех или других его сторон, хотя дело их проиграно. Но они не имеют права заранее отвергать возможность таких переходов, когда развитие в данном отношении как бы исчерпано и найденная форма становится безусловным началом всякого дальнейшего синтеза.

На философском языке безусловное именуется абсолютным. Словом «абсолют» широко пользовалась идеа-

листическая философия времен Шеллинга и Гегеля, пользовалась односторонне, с оттенком мистического восторга. Но это еще не значит, что в понятии абсолютного нет никакого разумного содержания. Насмешки над этим понятием в буржуазном позитивизме второй половины прошлого века, да и сейчас, ничего не стоят. Во всяком случае, человеком, который вернул абсолютному его реальное содержание, его законную связь с материалистической философией, был Ленин. Противники остро почувствовали новизну этой постановки вопроса, и, например, А. Богданов в полемике с Лениным иронически назвал его марксизм «абсолютным». Между тем страх перед абсолютным — мещанский предрассудок, тесно связанный с буржуазным кругозором, а убеждение в том, что научная революция марксизма имеет абсолютное содержание, не противоречит диалектическому взгляду на мир.

Разумеется, истина бесконечна, неисчерпаема. Но отсюда вовсе не следует, что она распределяется в общем потоке с потенциальной равномерностью. Частица абсолютной истины может быть во всем, но не во всем одинаково. Есть много разных ступеней актуальности ее проявлений, и разница между этими ступенями, границы между ними, при всей их гибкости имеют вполне объективный характер. В истории общества возникновение марксизма является как бы главной цезурой; оно означает конец предварительного и неполного развития, в котором общественное сознание носило по преимуществу бессознательный характер. «Разум существовал всегда, только не всегда в разумной форме», — писал Маркс*. Гений классической формы, отвечающий своему содержанию, насколько это возможно в конкретной истории, открывает дорогу развитию предмета *на его собственной основе*, то есть наиболее высокому типу всякого развития.

Уже Плеханов защищал принцип относительной законченности в применении к марксизму. Возражая Михайловскому, он отвечает на возможные сомнения следующим образом: «Общественные отношения видоизменяются; видоизменяются с ними и научные теории. В результате этих изменений является, наконец, всестороннее рассмотрение действительности, следовательно, и объективная истина. Ксенофонт имел иные экономиче-

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 380.

ские взгляды, чем Жан Батист Сэй. Взгляды Сэя, наверное, показались бы Ксенофону нелепостью; Сэй объявлял нелепостью взгляды Ксенофонта. А мы знаем теперь, откуда взялись взгляды Ксенофонта, откуда взялись взгляды Сэя, откуда взялась их односторонность. И это знание есть уже объективная истина, и никакой «рок» не сдвинет уже нас с этой открытой, наконец, правильной точки зрения.

— Но ведь не остановится же человеческая мысль на том, что вы называете открытием или открытиями Маркса? — Конечно, нет, господа! Она будет делать новые открытия, которые будут дополнять и подтверждать эту теорию Маркса, как новые открытия в астрономии дополняли и подтверждали открытие Коперника»*.

Слова Плеханова не потеряли своей убедительной силы, однако с того момента, когда они были написаны, обстановка в мире несколько изменилась, и сознание среднего человека теперь более чувствительно к опасности мертвого однообразия, или, как говорят на Западе, конформизма (для этого имеются свои причины). Вот почему стоит, пожалуй, отметить, что «дополнение и подтверждение» Маркса — только часть, и притом незначительная, тех задач, которые открываются перед развитием общественного разума после достижения зрелости.

Можно, например, сказать, что двигатель внутреннего сгорания «дополняет и подтверждает» открытие огня. Но в таком выражении мало смысла. Между тем тот факт, что люди однажды научились добывать огонь, в самом деле является общим условием для изобретения паровой машины, дизеля и многих других машин, основанных на «движущей силе огня», по известному выражению Карно. Вот о чем речь идет у Плеханова, если понять его мысль достаточно широко.

Он, разумеется, не имел в виду превратить «открытие Маркса» в предел человеческих дерзаний. Эти открытия по самой своей природе требуют критики достигнутых результатов, их постоянной проверки опытом живого развития. Маркс сам называет свой метод критическим. Но для того, чтобы под видом смелого новаторства не совершалось простое возвращение вспять, а это всегда

* Плеханов Г. В. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. — Соч., т. 7, с. 224.

возможно, наши собственные критические претензии также должны быть подвергнуты основательной критике. При соблюдении этого условия отпали бы многие ничтожные попытки стереть великую грань, проведенную в истории общественной мысли возникновением марксизма. Так думал Плеханов.

«И тогда началась бы *настоящая критика Маркса*», — говорит он в одной интересной статье 1908 года. — Это может показаться шуткой, но это в самом деле так. Ведь разве же беда в том, что Маркса *критиковали*? Беда в том, что люди, желавшие критиковать его, обнаружили самое грандиозное неумение взяться за это дело, что они не поняли марксова метода, что они исказили его взгляды, что они, в своем собственном изучении действительности, становились на устаревшую и потому совершенно неудовлетворительную точку зрения. Результаты, естественно, получились самые жалкие. Когда люди, искренне считавшие себя социалистами, «критиковали» Маркса с точки зрения Бем-Баверка, Шульце-Гевверница или Парето, они этим показывали одно: *свою неспособность подвергнуть Парето, Шульце-Гевверница или Бем-Баверка критике с точки зрения Маркса*. А эта жалкая неспособность была опять-таки вполне естественным плодом нежелания или неумения всесторонне понять и продумать мирозерцание основателей научного социализма».

Итак, есть разница между широковещательным новаторством, которое под видом непримиримости ко всякой догме возвращает нас к устаревшим, раз навсегда оставленным позади идеям-призракам, и действительной оригинальностью идейного развития, предполагающей сохранение известного уровня в самом процессе научной критики, возможной только на этом уровне, во всяком случае, не ниже его. Да, «*настоящая критика Маркса*» возможна и даже необходима, бояться ее смешно. «*Научитесь владеть методом Маркса*», — продолжает Плеханов, — и вы получите возможность проверить те результаты, к которым он и Энгельс пришли в своих исследованиях. Приложите марксов метод к изучению тех областей знания, которыми Маркс и Энгельс не имели времени заняться — например, к изучению *истории идеологий*: искусства, религии, философии, — и вы обнаружите *слабые стороны* марксова метода, буде таковые имеются. Всесторонне продумайте *мирозерцание* Маркса, и вы обнаружите его пробелы, — буде таковые суще-

ствуют, или по крайней мере выйдете на единственную дорогу, могущую привести к их обнаружению»*.

Наши противники часто говорят, что идеология Маркса и Ленина отменяет плюрализм многих точек зрения и, таким образом, является «закрытой». Типичный догматик современного научного скепсиса Карл Поппер выводит эту черту из казарменной утопии Платона и абсолютной идеи Гегеля. Историю философии оставим в стороне, что же касается «открытости», то здесь постановка вопроса должна быть более конкретной. В своем широком отношении к лучшей традиции прошлого и возможностям новых исследований марксизм есть именно *открытое* мировоззрение, гораздо более открытое, чем какая-нибудь особенная «точка зрения». Он допускает проверку своих выводов и может быть только заинтересован в ней. Лишь бы эта проверка не превратилась в обывательскую смуту, ломающую связь идей, стоивших человечеству немало благородных усилий, не говоря о жертвах кровавых и бескровных. Лишь бы лихорадочное «чувство нового» не внушило нашему современнику желания снова стать на четвереньки. В естествознании никому не приходит в голову делать новые открытия, минуя сложившийся аппарат науки, не примыкая к его последним, наиболее полным выводам. Такое же правило действует и в области мирозозерцания, взятого в целом, — оно действует в этой области, хотим мы этого или не хотим, и мстит за себя, когда мы его нарушаем. Если говорить об анархии мысли, которая, по выражению Маркса, есть «режим самой глупости» (*das Regiment der Dummheit selbst*), то для таких видов свободы марксизм как мировоззрение, конечно, закрыт. И стесняться этого вовсе нечего.

У человека, знакомого с историей марксизма, припадки обывательской смуты вызывают именно чувство «скучищи неприличнейшей», ибо они повторяют, часто с удивительным бесстыдством или невежеством, одни и те же мотивы, оставленные позади определенной черты общим движением человеческой мысли. Эта черта, если она соблюдается, представляет собой гарантию против всякой косности, и тут, собственно, даже не черта, а ворота в будущее, открытые для постоянного перехода из ограниченной жизни исторических явлений в жизнь общую

* Плеханов Г. В. Двадцатипятилетие смерти Маркса. — Соч., т. 16, с. 297.

и закрытые для нашествия призраков, питающихся живой кровью. Законченным фактом является только открытие пути в бесконечность развития, а единственная догма, установленная этим открытием, запрещает под видом нового творчества «зады твердить и лгать за двух».

Так как в истории марксизма попытки сломать этот запрет бывали, то были и разъяснения, направленные против анархии мысли, растущей на почве своего рода болезни века, лихорадочной жажды нового, будь это новая марка машины или новый трюк философского модернизма. Открытый характер марксистского мировоззрения лучше всего выражен Лениным: «Единственный вывод из того, разделяемого марксистами, мнения, что теория Маркса есть объективная истина, состоит в следующем: идя *по пути* марксовой теории, мы будем приближаться к объективной истине все больше и больше (никогда не исчерпывая ее); идя же *по всякому другому пути*, мы не можем прийти ни к чему, кроме путаницы и лжи»*.

В общем можно сказать, что со стороны мировоззрения Маркса и Ленина любая новая мысль, несущая в себе серьезное содержание, не может встретить препятствия. Лишь бы это новое творчество не покупалось за счет марксистской традиции, ее драгоценного существа. Само по себе творческое начало необходимо как воздух, но говорить об этом — значит повторять избитые истины. Важнее сказать, что в процессе научного творчества возможны добросовестные заблуждения; их, разумеется, нельзя смешивать с рассчитанным отступничеством. Все зависит от направления, в котором совершается движение мысли — *к марксизму или от него*. Что простительно в одном случае, то может быть недостойным ликвидаторством по отношению к азбуке революционной теории в другом.

III

Громкие речи о преимуществах *плюрализма* по сравнению с единством взглядов слышатся прежде всего со стороны буржуазных партий. О том же хлопочут «неомарксисты», «бездомные левые», «новые левые», а иногда и старые левые. Если во всем этом шуме присут-

* Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 146.

ствуют элементы честных поисков истины (этого отрицать нельзя), то люди стучатся не в ту дверь. Требование свободного спора, без вмешательства силы, без демаггии естественно, но смешивать принципы и тактику или теоретический спор, имеющий всеобщее значение, с простым разбродом взглядов невозможно. До Вестфальского мирного трактата в Европе действовало правило *cujus regio, ejus religio*, то есть, примерно, «вера зависит от государственных границ». На религиозной почве такая сделка еще возможна, потому что здесь речь идет об условных верованиях, тесно связанных с определенным ритуалом. Думать же, что истина одна в Мадриде, другая в Москве, а третья в Пекине, — верный путь к дискредитации всякой революционной теории.

Свободный обмен мнениями (поскольку это не чистая абстракция) нужен именно для достижения единства мысли, предполагаемого самим процессом мышления. Свобода есть требование гражданское, государственное, межгосударственное, но при всей важности его оно не имеет ничего общего с так называемым плюрализмом истины, то есть с признанием множества одинаково справедливых точек зрения. Согласно модным философским теориям всякое единство идеологии «репрессивно». Но так ли это? Да, нетерпимость, подавление свободы совести — отвратительны и, главное, бесполезны, ибо ведут к обратным результатам. Но откуда вы взяли, что «репрессивность» связана с единством идеологии? Она прекрасно уживается с так называемым плюрализмом и широко пользуется анархией мысли для подавления всякого серьезного деятельного инакомыслия, опасного с точки зрения существующего в буржуазно-демократических странах общественного строя.

Слово «плюрализм» перешло на страницы больших газет из философии. Термин этот, изобретенный Вольфом еще в XVIII веке, был приспособлен основателем прагматизма Уильямом Джемсом для выражения права каждой личности иметь свое мировоззрение, не обязательное для всех. Представьте себе гостиницу, населенную множеством жильцов. В каждой комнате течет своя особая жизнь: юноша пишет стихи, банкир считает дивиденды, ученый исследует вещество, а верующий молит бога о ниспослании благодати. Никому нет дела до того, что творится в соседнем номере, и, только встречаясь в общем коридоре, добрые соседи вежливо приветствуют друг друга.

С этой гостиницей авторы школы Джемса сравнивали царство мысли. У каждого своя философия, свой мир. Мы признаём что-нибудь верным лишь потому, что это нам нужно или приятно. Единая объективная истина, обязательная для каждого мыслящего существа, кажется серой и неудобной. Как может чувствовать себя человек, которому не удалось получить отдельный номер в гостинице и приходится спать в общей комнате с другими джентльменами?

Эти софизмы сытого мещанства начала века превратились теперь в превозносимую всеми средствами массовой информации программу «свободного мира». Западная философия двадцатого века действительно напоминает комфортабельно обставленную гостиницу, в которой каждому течению отведен собственный номер. Феноменология и экзистенциализм, онтология и герменевтика помещаются в бельэтаже рядом с учением Фомы Аквинского. Структурализм, логический позитивизм, критический рационализм и множество других «измов» каждый день встречаются на лестнице. Изредка происходят недоразумения, дискуссии, вроде потешных сражений петровского времени. Ряды имен ослепляют читателя, десятки новых терминов, напоминающих средневековые суппозиции, редупликации, рестрикции, осаждают мозг. Это настоящий Пантеон в честь тысячи богов, заранее осмеянный Вольтером в «Орлеанской девственнице»:

Толпа ученых входит в этот храм;
На вид они не лишены рассудка,
Почтение они внушают вам,
Все смотрят сановито и прилично,
Все по-латыни говорят отлично,
Толкуют обо всех и обо всем,
И все же — это сумасшедший дом.

Откуда видно, что в этом оглушающем хоре, где каждая группа голосов тянет свое, легче услышать мелодию истины? Конечно, если истина — дело внутреннего комфорта, то при наличии некоторой обеспеченности и образования каждый может удовлетворить свой потребительский интерес на этом супермаркете идей. Здесь все относятся друг к другу терпимо, но в целом получается то, что современная социология называет «давящей терпимостью». Этот превосходный термин ставит многообразие философских школ в один ряд с «вседозволенностью» сексуальной жизни или пестрой вакханалией художественной моды, состоящей, например, в том, что

имярек, вместо того чтобы писать картины, создает свои произведения прямо на улице, останавливая прохожих и бормоча что-то непонятное. Множество сенсаций сбивает с ног, оглушает тем, что вчера считалось невысказанным, делает ум неспособным занять самостоятельную позицию, расходящуюся в чем-то существенном с теми стадными движениями, которые поддерживают обычный порядок жизни. Великолепное изобретение эта «давящая терпимость»! Она обеспечивает формирование одномерного человека Маркузе гораздо лучше самого крайнего догматизма и любых запретов.

Основная мысль плюрализма состоит в том, что существует множество жизненных позиций, структур и «видений», умственных схем вроде «образцов-типов» Элвуда и Маргарет Мид. Все они одинаково хороши, все правы на свой особый лад, все «непрозрачны» друг для друга. Эта банальность нашего века поддерживается тем, что громадное количество накопленных фактов истории культуры, искусства и философии само по себе оказывает давящее влияние на мозговую трест среднего человека, внушая ему идею релятивизма, отсутствия всякой сравнимости, внутренней системы и лестницы ступеней в пестром хаосе идеологических форм.

Значит, по-вашему, единомыслие лучше? Конечно, ведь речь идет не о марке сигарет или выборе футбольной команды. Полное единомыслие человеческого рода — такой же идеал, как абсолютная истина. Можете не беспокоиться — до этого далеко, но стремиться к единству вывода в «диалогах» с другими людьми для человека естественно. А вот при «давящей терпимости» вы будете тихо ненавидеть друг друга, скрывая это любезными фразами — о подлинной, серьезной борьбе за истину здесь не может быть и речи.

«Давящая терпимость» ничем не лучше принудительного единомыслия и часто с ним сочетается, но она гораздо хуже единомыслия добровольного. Вот к чему нужно стремиться, а делать всеобщий характер истины пугалом, ответственным за «репрессивность», — это значит, как уже сказано, стучаться не в ту дверь. Ошибки такого рода вызывают чувство злорадства у действительных противников нового, они служат верную службу антикоммунизму. О степени распространенности их можно судить, например, по шумному успеху так называемой «диалектики просвещения», открытой двумя утонченными интеллектуалами — Хоркхаймером и Адорно.

Согласно этой парадоксальной теории фашизм является естественным следствием просвещения XVIII века и, более широко, всей логики развития научно-технического мышления, начиная с неолита, если не раньше. Хоркхаймер, собственно, так и пишет: «Можно было бы сказать, что коллективное безумие, захватывающее сегодня все вокруг, от концентрационных лагерей до как бы совершенно невинных воздействий массовой культуры, уже налицо в примитивной объективации, в присутствии первого человеку калькулирующем взгляде на мир как на свою добычу». Разум буржуазен, он себя не оправдал, он переходит в господство. «Просвещение тоталитарно»*.

Изложено все это не без таланта и даже с некоторыми заимствованиями из марксизма. В своей критике технократического идеала и связи его с авторитарным направлением современной буржуазной политики Хоркхаймер и Адорно по-своему правы. Но так или иначе в основе их теории лежит грубый софизм. Наука действительно попала в обезьяньи лапы хищников и дельцов, однако сказать, что просветители подготовили почву для рациональной организации крематориев Освенцима — это маневр нечистой совести, самооправдание либеральной интеллигенции, которая своими походами против разума немало способствовала утверждению тоталитарного мифа двадцатых—тридцатых годов. «Диалектика просвещения» заставляет вспомнить старого французского писателя Поля Луи Курье, который в споре с реакционными софистами своего времени заметил, что главным источником всех бедствий человечества является изобретение книгопечатания и, мало того, — переход к артикулированной речи. Пародия Курье почти совпадает с глубокомысленной исторической философией Хоркхаймера и его последователей.

Если бы обезьяна не стала на путь рационального мышления, не сообразила, что посредством труда можно подчинить себе природу, не было бы и фашизма, как и сменившей его отупляющей силы потребительского об-

* Horkheimer M. Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Frankfurt a/M., 1967, S. 164; Horkheimer M., Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a/M., 1973, S. 10. Критика разума еще *отчасти* оправдана, когда ее предметом является абстрактное представление о нем как о простом «инструменте» человека, но это разграничение, иногда возникающее в литературе «франкфуртской школы», тотчас же тонет в тумане скользких фраз.

щества! Здесь все перевернуто вверх дном. Вместо того чтобы сказать: старайтесь освободить общественное сознание от принудительных, «репрессивных» форм, — нам гсворят: бегите от разума, он «репрессивен». Представить себе, что развитие разума в исторически данных ограниченных классовых формах само порождает негативные силы, способные его поглотить, что буржуазное просвещение переходит в невежество, то есть в свою противоположность, можно. Это старая истина, верно изложенная марксистской литературой задолго до «франкфуртской школы». Сказать же, что всякое рациональное мышление, опирающееся на законы естественной необходимости, — это прообраз системы «господства», до Гитлера включительно, сделать из просвещения в его борьбе с невежеством и суеверием дьявола мировой истории, рассматривать эту историю как единый процесс от Бэкона и Декарта до «Франкфуртер альгемайне», то есть без всякого перелома, перехода от демократии к реакции, — это уже софизм, стирающий все объективные грани и потому замешанный в современной защите темных идей. Прибавьте к этому, что, с точки зрения Хоркхаймера и Адорно, теория социализма также делает уступку системе господства или господству системы, поскольку она рисует картину будущего в свете исторической необходимости*.

Любые примеры догматической схематики не могут оправдать такую критику социализма как примирения с «буржуазным наследством». Реакционные софизмы либеральной интеллигенции, заряженной отрицательным электричеством по отношению к «диалектике просвещения», были известны в России еще до Октябрьской революции. Так, пошлый, в сущности, Лев Шестов, прославивший впоследствии на Западе бог весть каким мыслителем, писал, что главным источником жестокости в этом мире является борьба «героев духа». В стремлении передовой общественной мысли к цельному монистическому мировоззрению он видел угрозу личности, опасность «уничтожения всех орлов, питающихся живым мясом, выражаясь языком Пугачева, ради сохранения воронья, живущего падалью»**. Конечно, все это не слишком умно, однако совсем не случайно.

* Dialektik der Aufklärung, S. 40.

** Шестов Л. Соч., т. 3, с. 13.

Ловушка буржуазной идеологии двадцатого века заключается именно в системе антиистин. Нам говорят, что единая цельная последовательная мысль стесняет внутреннюю свободу, а десять заповедей провоцируют желание их нарушить, рождают эксцессы «подпольного человека». Все выработанные историей культуры правильные, законченные формы с этой точки зрения подозрительны. Быть может, они «недостаточно безумны», чтобы удовлетворить высшие требования современности! Так весь тон буржуазной идеологии за последнее столетие изменился: вместо прежних, пусть ограниченных или даже лицемерных идеалов культурного обывателя прошлого века теперь господствует жажда постоянного нарушения принятых норм, система «обратных общих мест» и та же знакомая уже нам «давящая терпимость».

Как возникла и чем питается идеология антиистин — самостоятельный большой вопрос, слишком большой для нашей статьи. Возьмем эту ситуацию как нечто данное. Конечно, нельзя заранее осудить какое-нибудь явление духовной культуры только потому, что оно возникло где-то между Эльбой и Рейном или по ту сторону Атлантического океана. Это будет нетерпимость, догматизм во имя абстрактно понятой истины. Но попробуем рассуждать дальше. Если какой-нибудь «новый подход» пользуется широким распространением в образованных, технически развитых странах, значит в нем что-то есть. А если в нем что-то есть, то нужно его дифференцировать — положительное и, может быть, демократическое содержание, взять себе, расширив, таким образом, прежнее марксистское понимание вопроса, а реакционное отбросить. Схема готова. Допустим, что речь идет о структурализме или искусстве, ставящем себе целью ниспровержение «традиций Ренессанса», — словом, о чем угодно.

Но мы забыли, что современная буржуазная идеология живет системой плюрализма, или «вседозволенности», *permissivness*, которая сама по себе отнюдь не является завоеванием прогрессивной культуры. Откуда вы знаете и знаете заранее, что в этом явлении что-то есть (что-то разумное и полезное для коммунистического мирозерцания)? Чем ваша абстрактная антиистина лучше абстрактной истины, охраняемой нетерпимостью? И не дойдете ли вы в конце концов на этом пути до того, что будете искать рациональное зерно в курении ма-

рихуаны и требовать, чтобы «демократическое» нарушение элементарной половой морали не смешивали с «реакционным»? Вы заранее осуждаете всякую полную, неполновинчатую критику заблуждения как сущую ограниченность, а между тем это уже шаг в сторону «репрессивного», давящего плюрализма.

Вот один из возможных примеров. Чтобы ввести в коммунистический обиход некоторые, уже вполне признанные — по закону той же давящей терпимости — явления искусства, названные когда-то Лениным «нелепейшим кривлянием», западный неомарксизм расширил границы теории отражения. И вот уже пишут и пишут, что возможны два типа отражения — одно, основанное на сходстве с действительностью, и другое, состоящее в условных знаках. На эту тему написаны тысячи страниц, хотя любому человеку, понимающему серьезность вопроса, совершенно ясно, что речь идет об отступлении от ленинизма во имя двусмысленной терпимости.

На страницах одного прогрессивного западного журнала мне приходилось читать, что теперь уже нельзя называть идеалистов дипломированными лакеями, как в 1909 году. Может быть и нельзя (или не всегда можно), но почему? Прежде всего потому, что тяжкое бремя империи капитала ложится сегодня не только на рабочий класс, но и на более высоко расположенные слои буржуазного общества. Моральное отвращение, вызываемое этим порядком вещей у многих деятелей философского образования, есть факт, который нельзя игнорировать. Но если резкие слова 1909 года устарели, то вовсе не потому, что в современном идеализме появилась какая-то рациональная и демократическая благодать, а потому, что в те времена на кафедрах философии еще господствовала старая казенщина, а ныне в так называемых свободных странах Запада функция выравнивания в одну шеренгу спокойно осуществляется частно-хозяйственной анархией множества различных философских течений (с примесью, разумеется, некоторой дозы новой казенщины в решающих пунктах этой системы). Внешнее лакейство теперь не обязательно, неприлично, и можно терпеть даже марксистскую моду, предоставив ей особый номер в гостинице идей.

Почему же Ленин, как и его предшественники, умел найти рациональное зерно в системах идеалистов? Это совсем другое дело. Согласно закону противоречия, играющему немалую роль в хозяйстве колдуньи истории,

старые идеалисты, эти богатые умозрительной фантазией головы, были классиками философии. Одной из принципиальных особенностей марксизма является то обстоятельство, что он провел определенную черту между классической идеологией старого общества и вульгарной, включая сюда, разумеется, и вульгарно-оригинальную идеологию эпохи империализма со всеми ее сенсациями и быстрой сменой экстравагантных течений.

Что касается последних, то было бы несправедливо считать их лишенными всякого интереса. Напротив, они чрезвычайно интересны, и не только потому, что здесь, как пишет Лесков, «что-то сверх понятия сделано» и с такой степенью утонченной рефлексии, с таким бенгальским огнем, что это не дается даром. Нет, суть дела в другом: они волнуют силой затронутых проблем. Проблемы эти затронуты умными людьми и в достаточной степени искажены ими, их собственным болезненным возбуждением, связанным с той социальной стихией, которой они подчиняются. Но это — современные проблемы, требующие верного решения, ждущие его от тех, кто мог бы его, кажется, возвестить современному миру благодаря своим общественным преимуществам. Искать же в подобных философских направлениях «рациональное зерно» — это значит смешивать их с классической философией, одним из источников марксизма.

По поводу новейших «измов» можно иногда говорить о симптоме назревших решений или, в других случаях, о реакционном суррогате действительного развития философского мышления, отвечающего нашей эпохе. Между такими заменителями истины и «рациональным зерном» классической философии сама история провела заметную разделительную линию. Стирая эту диалектическую грань, вы становитесь активным носителем умственного разброда, воинствующей эклектики. Ибо нет двух равноправных традиций в истории культуры — классической и модернистской. Граница, проведенная основателями марксизма и углубленная Лениным в его критике модных философских течений начала века, незыблема для всякого мыслящего человека, считающего себя марксистом не по должности или месту жительства. Пусть современное развитие теории отражения ответит на современные вопросы, в том числе и на тот вопрос, который ставит, но плохо решает теория, превращающая мысль в информацию, условный код или язык. Но пусть наше понимание потока новых проблем не превратится в муть-

ный порошок, стирающий все координаты, без которых невозможна верная ориентация в царстве мысли или, более точно, партийность в философии.

Не надо бояться старых верных решений: они не имеют ничего общего с какой-нибудь «репрессивностью». Не надо краснеть за свою ортодоксию — если она стесняет чем-нибудь мысль, то стесняет ее так же, как рифма или размер стесняют поэта. Стеснения такого рода ведут к совершенству, на них основана вся человеческая культура, выражающая бесконечность содержания в относительно законченных формах. Где нет умного, добровольного самоограничения, там царствует стихия вседозволенности и глупости.

Не надо бояться того, что общий язык марксизма, ясно выраженный в его лучшей литературе, отразится на оригинальности личного творчества, и не стоит менять этот язык на какой-нибудь новый жаргон технической схоластики. Истинный талант, способность к труду, своеобразие личности могут выделиться только на общем фоне, и это гораздо труднее, чем оригинальное пустозвонство. Когда этой общей основы нет, когда главное состоит в том, чтобы взвизгнуть громче всех, попасть в луч прожектора, воспользоваться каким-нибудь видом рекламы или саморекламы, все действительные различия между людьми, все уровни дарования стираются. И это базарное равенство несколько не противоречит самочинному командованию (которое у нас когда-то было известно под именем «аракчеевского режима»). Если же вы боитесь, что верность старым завоеваниям марксистской мысли слишком облегчает жизнь, ваши опасения напрасны. Не беспокойтесь — она имеет свои проблемы и даже свой драматизм. Над этим стоит подумать.

Один умный человек сказал, что калека, знающий верный путь, достигнет цели раньше, чем всадник на борзом коне, скачущий куда глаза глядят. Это превосходно сказано, но не так просто на деле. Калека может тянуться долго, а может и не дойти. Как видно, нормальный случай — это всадник на борзом коне, знающий верный путь.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
АНТИЧНЫЙ МИР, МИФОЛОГИЯ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ	10
СОВРЕМЕННАЯ МИФОЛОГИЯ	141
Воспоминания о мыслях	142
По поводу статьи И. Видмара «Из дневника»	167
Философия жизни Иосипа Видмара	212
МИФ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ	261
От кубизма к абстракции	262
Феноменология консервной банки	357
МОЗАИКА	391
Деньги пишут	392
Франко-русские культурные связи	401
Интеллигенция и народ	408
В мире эстетики	418
Воспитание воспитателя	464
Модернизм	475
Можно ли переделывать классиков?	485
К СПОРАМ О РЕАЛИЗМЕ	497
К спорам о реализме	498
Полезна ли философия?	546
Ответы на анкету «Известий АН СССР»	551
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	555
Чего не надо бояться	556

Лифшиц Мих.
Л64 Мифология древняя и современная. — М.: Искусство, 1979. — 582 с.

В книгу вошли избранные работы Мих. Лифшица, относящиеся к истории художественной культуры и эстетике. Мифы древности, полные глубокого содержания, автор отличает от современного декадентского мифотворчества, возникшего на почве ложной фантазии, общественных предрассудков, буржуазной идеологии эпохи ее заката. В книге представлены различные жанры литературной деятельности автора — исторические и теоретические статьи, анализ художественных произведений, публицистика.

Л $\frac{10507-043}{025(01)-80}$ 3-79

ББК 83.3(0)3
8А